

APULEYO, ORADOR Y POETA. ACERCA DE *APOLOGIA* 9-13.4¹

ROXANA NENADIC (UBA/UBACYT)
rnenadic@gmail.com

El artículo analiza la estructura fónico-métrica de las dos elegías homoeróticas de Apuleyo citadas en *Apologia* 9.12 y 9.14. Constata además paralelismos y coincidencias léxicas, semánticas y estructurales entre los poemas y la defensa propiamente dicha, que son interpretados tanto en términos de influencia del material poético sobre el argumentativo como respecto del horizonte de producción y recepción de la autodefensa.

Apuleyo / Apologia / poesía / retórica / argumentación

This paper analyzes the acoustic-metric structure of the two homoerotic elegies mentioned in Apuleius' *Apologia* 9.12 and 9.14. Lexical, semantic and structural parallelisms and coincidences are stated between the poems and the defense, which are interpreted both in terms of the influence of the poetic material on the argumentative level and regarding the context and reception of the self-defense.

Apuleius / Apologia / poetry / rhetoric / argumentation

En *Apologia* 9-13.4, Apuleyo responde a la acusación de haber escrito versos de amor a los hijos de su amigo Escribonio Leto. Aunque desconocemos la formulación exacta de los cargos que dieron inicio al proceso de Sabrata,² es lícito su-

¹ Agradezco a la prof. Elisabeth Caballero de del Sastre y a la Dra. Eleonora Tola sus valiosos comentarios y su inestimable ayuda en la realización de este trabajo.

² El caso, tal como lo presenta Apuleyo, es conocido: los parientes de Emilia Pudentila, viuda de Sicinio Amico y casada en segundas nupcias con Apuleyo, lo acusaron de haberse valido de artes mágicas para conquistarla y acceder así a su fortuna. Sicinio Pudente, hijo menor de Pudentila, formuló los cargos, y Sicinio Emiliano, hermano del primer marido de Pudentila, cumplió

poner que esta parte de la producción poética del madaurens³ se habría presentado, merced a su innegable tinte erótico, como prueba de su familiaridad con un empleo específico del lenguaje –atrayero, sensual, y emparentado con la magia simpatética–, del que se habría servido para seducir y dominar la voluntad de su esposa, Emilia Pudentila.⁴ Las dos elegías en cuestión presentan, además, otro aspecto problemático: la verdadera identidad de los jóvenes allí nombrados con los pseudónimos de Critias y Carino. La defensa se muestra sumamente reservada al respecto, y la imprecisión con que Apuleyo menciona a los destinatarios de sus poemas genera ambigüedades contraproducentes para su causa. En efecto, dado que los designa como “pueros Scriboni Laeti, amici mei” (9.1),⁵ es imposible determinar si se refiere a

el papel de *patronus* de su sobrino, tomando como abogado a Tannonio Pudente. Una revisión actualizada de los datos del juicio puede encontrarse en BRADLEY (1997:203-207), GIANOTTI & MAGNALDI (2000:158-162) y HARRISON (2000:39-41); síntesis de los argumentos en HEREDIA CORREA (2001:146-161).

³ Basándose en la información disponible en la *Apologia*, así como en otros testimonios indirectos, la tendencia general de la crítica es incluir ambas composiciones, junto con la dedicatoria de un dentífrico citada en *Apol.* 6.3, en una antología de poesías de Apuleyo, hoy perdida, conocida bajo el nombre de *Ludicra* –traducción de Παίγνια, término que designó en el período helenístico a numerosas compilaciones de poemas cortos y de variedad métrica–. Acerca de la existencia y de las características de la colección, cf. HUNINK (1998:449-451) y HARRISON (2000:16-20).

⁴ Las observaciones disponibles en los comentarios de Marchesi (pp. 60-61) y Hunink (pp. 42-43) citados en la bibliografía, en HARRISON (2000:18-19) y COURTNEY (2003:394-395) se ocupan acabadamente de los motivos líricos y eróticos presentes en los poemas, así como de sus antecedentes griegos y latinos y de sus posibles filiaciones. El comentario de Hunink (p. 45) repara en algunas innovaciones de Apuleyo. Los estudios mencionados, al que se suma el de FACCHINI TOSI (2000:122), ofrecen también información léxica y estilística. Para las connotaciones mágicas cf. el comentario de Hunink (p. 42).

⁵ Seguimos la numeración y el texto de la edición de Hunink que figura en la bibliografía; todas las traducciones son nuestras.

“los hijos de” o a “los esclavos de” Escribonio Leto. En el primer caso, los poemas sugerirían el deseo de mantener relaciones sexuales con jóvenes libres, en tanto que, si se tratara de esclavos, demostrarían un interés en ellos inexcusable para un miembro de la élite.⁶

En su respuesta, Apuleyo se ampara en la literatura. Su estrategia principal consiste en insertar su escritura en una tradición construida *ad hoc*, que le posibilita no solo volver a citar sus poemas en terreno seguro,⁷ sino también reinterpretarlos en el marco de reflexiones más amplias sobre el campo literario.⁸ En efecto, Apuleyo se detiene exclusivamente en temas tangenciales, como el empleo de pseudónimos literarios, la lascivia en la literatura y la célebre dupla “versos deshonestos / vida honesta”. Este enfoque, en definitiva, le permite apelar a un extenso catálogo de figuras de autoridad literaria, filosófica y política para, en un movimiento de más largo alcance, eliminar de la discusión cualquier ítem conducente a asociaciones entre sus propios poemas y la magia o la trasgresión moral.⁹

Es claro que su estrategia, evasiva y penetrante al mismo tiempo, no se aleja demasiado de los tópicos convencionales generados en torno del tema general subyacente en la acusación: la relación entre la vida y la poesía, la realidad y la ficción.¹⁰ Más aun, esta elusión de los aspectos problemáticos de la elegías no hace más que señalar las omisiones de la defensa: si Apuleyo

⁶ HUNINK (1998:458-460) y COURTNEY (2003:394).

⁷ Aquí Apuleyo, al mostrarse orgulloso de sus producciones, manifiesta por primera vez en *Apología* una actitud que mantendrá a lo largo de toda la defensa, y que será sumamente eficaz para volver a hablar de sus escritos, recitarlos y explicarlos conforme a sus objetivos; cf. PACK (1939-40:75).

⁸ HUNINK (1998:454).

⁹ Para un esquema de la estructura argumental de la sección, cf. MAYER (1973:278-279).

¹⁰ PACK (1939-40:76).

busca evadir conflictos trasladando toda la cuestión al terreno estético y literario, ¿por qué, junto con el análisis de la tradición en que se inscribe, no se refiere a sus poemas en esos términos? ¿Qué lo motivó a no dar explicaciones sobre porqué los escribió? ¿Por qué no habla de la calidad de sus poemas? ¿Por qué justifica en su discurso el empleo de vocabulario sexual en composiciones como la suya pero afirma que sus escritos han sido mal interpretados? Y, por último, ¿por qué diluye la imagen real de los jóvenes Carino y Critias?¹¹

Todo lo expuesto hace pensar que en la *Apologia* los poemas de Apuleyo quedan relegados al lugar de la mera cita, casi yuxtapuestos a un contexto que los empleará, en realidad, como excusa para una disertación que no hablará de ellos. Proponemos en este trabajo un acercamiento a la cuestión desde una mirada alternativa, que inicie sus consideraciones en las elegías en tanto textos poéticos para medir, luego, sus alcances dentro de la *Apologia*. Para esto realizaremos, en primer lugar, una lectura de la estructura fónico-métrica de las composiciones y, a continuación, contrastaremos los principales recursos y efectos de sentido detectados con ejes semánticos y procedimientos de la defensa propiamente dicha.

LOS TEXTOS CULPABLES

Recordemos ahora los poemas para estudiar, fuera del contexto de la *Apologia*, los efectos de sentido que emergen de su estructura fónico-rítmica. El primero citado es también el más breve (*Apol.* 9.12):

Et Critias mea delicia est ^H et salua , Charine,	DDDS ^H
pars in amore meo, uita, tibi remanet,	DD
Ne metuas; ^T nam me ignis et ignis torreat ut uult;	DS ^T DS

¹¹ HUNINK (1998:452, 458-460).

hasce duas flamm ^a s, dum potiar, patiar.	DS
Hoc modo sim uobis, ^p unus sibi quisque quod ipse est;	DSSD
hoc mihi uos eritis, quod duo sunt oculi.	DD

Critias es mi alegría y, tranquilo, Carino, también para ti, vida mía, queda intacta una parte de mi amor. No tienes qué temer; en verdad, que uno y otro fuego me abrasen a su antojo: soportaré, con tal de poseerlas, estas dos llamas. Ojalá yo sea para vosotros ni más ni menos que lo que cada uno es para sí mismo; vosotros seréis para mí lo que mis dos ojos.

Como vemos, el primer verso se inicia con una sucesión de tres dáctilos referidos a Critias, que se interrumpe con la introducción de un espondeo cuya cesura heptemímera marca, por un lado, el cambio del sujeto alabado, pues el discurso pasará a elogiar a Carino, y por el otro, una inclusión del propio Carino en la situación enunciativa distinta de la de Critias, por dirigirse a él con una forma verbal de segunda persona. De este modo, cada hemistiquio del hexámetro queda consagrado a uno de los jóvenes, marcando una suerte de dicotomía que separa y distingue claramente a Critias y a Carino. Dicha distinción se repite mediante dos recursos, uno fónico y el otro morfológico: durante los dos primeros dísticos (vv. 1 a 4), la sílaba final del nombre de Critias aparece reiterada en la flexión de diversas palabras de los primeros hemistiquios de cada verso (pARS... metuAS... hASce duAS flammAS), mientras que, en cuanto a Carino, el segundo hemistiquio del primer pentámetro contiene un pronombre personal de segunda persona, *tibi*, y una invocación, *uita*, referidos a él. Se establece de este modo una distribución de elementos formales que se asocian a cada joven en particular: la sílaba “as” se vincula con Critias, y las formas verbales y pronominales de segunda persona a Carino. A su vez, estos elementos distintivos se encuentran repartidos espacialmente en hemistiquios opuestos.

Observamos así que las personas amadas se diferencian con nitidez a partir de la suerte de rima interna en “as”, de los morfemas de segunda persona, y de la ubicación de los recursos en los hemistiquios. La asignación de componentes formales distintos a cada joven no hace más, según nuestro entender, que subrayar tanto sus individualidades respectivas como la dualidad del amor del ego enunciador.

El tercer verso modifica significativamente esta situación, y esto se observa claramente ya en su esquema métrico, que reemplaza el predominio de los dáctilos por la alternancia DSDS. Al igual que en el primer verso, la cesura (esta vez trihemímera) se ubica en un pie espondeaico que coincide con la figura de Carino (nuevamente en una forma verbal de segunda persona). En otras palabras, el verso mantiene la distribución de elementos propios para cada joven, pero en esta oportunidad los combina en una alternancia que remite al contenido del enunciado: la igualdad o equivalencia de Critias y Carino como objetos de deseo (“nam me ignis et ignis torreat ut uult”). Es interesante observar que la escansión de este verso ubica en pies distintos, el tercero y el cuarto, cada “fuego” –es decir, cada joven–, y que, a su vez, la estructura de dichos pies mantiene la oposición y la alternancia mencionadas, pues el tercero es un dáctilo y el cuarto un espondeo. Dicha alternancia se mantiene en el pentámetro siguiente, que, al reiterar el tema de los dos fuegos, toma el mismo esquema DS del hexámetro.

El quinto verso contiene una variación de estructura, DSSD. Los dos espondeos contienen palabras, *sim* y *vobis*, que remiten a las tres personas involucradas, el ego poético y los jóvenes. Es posible plantear para este verso una estructura especular en la cual el ego, perteneciente a la primera parte de esta organización en espejo (DS), se contempla en los objetos de deseo ubicados del otro lado de la estructura (SD). El efecto de sentido que emerge, en consonancia con el contenido general del enunciado (“ser tan

precioso para los amados como los amados son para el amante”), es el deseo de identificación del ego enamorado con Critias y Carino. Vemos así cómo, en cinco versos, el poema ha pasado por tres instancias encadenadas: resaltar individualmente a cada amado (vv. 1-2), subrayar la alternancia o la equivalencia de los amados para el ego (vv. 3-4), y sugerir la fusión entre el ego y sus objetos de deseo (vv. 5-6). Respecto de este último dístico, cuyo esfuerzo central parece ser el de precisar en palabras el grado de amor ofrecido por el ego (“eritis quod duo sunt oculi”) y el que desea recibir a cambio (“sim uobis, unus sibi quisque quod ipse est”), encontramos en la comparación con los ojos una imagen sintetizadora del poema. En efecto, los ojos proporcionan una justa metáfora del ser amado como objeto querido y bello, al tiempo que retoman uno de los temas centrales del poema, la dualidad de los amados. La relevancia de esta imagen se ve subrayada, además, por la fuerte aliteración de todo este último dístico, que reitera las vocales de la última palabra del poema, *oculi*: “HOC MODO SIM UOBIS, UNUS SIBI QUISQUE QUOD IPSE EST; / HOC MIHI UOS ERITIS, || QUOD DUO SUNT OCULI”.¹²

Hay, además, otro juego fónico que aporta nuevas texturas semánticas. Entre los versos segundo y cuarto se presenta una aliteración sumamente elaborada. El segundo verso contiene una distribución de los fonemas “m” o “t” antes y después de la cesura (“pars in aMORE Meo, || uiTa, Tibi remanet”), mientras que la última palabra del enunciado reúne ambos sonidos: reManeT. Puede leerse aquí una reiteración de la estructura macro que

¹² De manera complementaria, la importancia de la metáfora de los ojos es destacada por otro rasgo de la estructura del dístico, en el cual encontramos dos unidades equivalentes a un moloso (- -) precisamente antes de la cesura pentemímera que antecede a la expresión de lo que el ego desea ser para sus amados (“sim uobis...”), una organización que, según Lucot, confiere una carga particular al enunciado. Cf. LUCOT (1967).

hemos analizado, basada, como ya vimos, en la distinción y en la fusión. Por su parte, el tercer verso muestra una articulación similar, aunque a la inversa: “Ne MeTuas; naM Me ignis eT ignis ToreaT uT uulT”. Como vemos, el hexámetro se inicia con un verbo que encierra ambos fonemas, para luego disolver su unión en sonidos separados. Es posible interpretar en esta organización de los sonidos una metáfora de la disolución del miedo de Carino, dado que, al tiempo que el ego ofrece una promesa de amor compartido, desarticula los fonemas principales del verbo *metuo* que designa el temor del joven. Por último, el pentámetro siguiente repite la división de los fonemas observada: “hasce duas flammaS, || duM poTiar, paTiar”. Efectivamente, en estas complejas alternancias resuenan los efectos de sentido que hemos mencionado: la individualidad de cada joven como precioso objeto de deseo en sí (replicada en este caso en la separación espacial de los fonemas “m” y “t”) y su igualdad en el amor del ego (aludida mediante la convergencia de los fonemas en el verbo *remanet* y por la disolución metafórica del verbo *metuas*).

A partir de lo expuesto, es posible afirmar que dos importantes semas que surgen de las estructuras y procedimientos analizados son la dualidad –manifestada por la insistencia del poema en la individualidad de cada miembro de la relación amorosa compartida– y la indefinición –presente a partir de lo que hemos llamado “equivalencia” o “igualdad” en el amor del ego, desde el momento en que, por no poder expresar una preferencia por alguno de los dos jóvenes, el ego alterna o circula del amor de uno al del otro–.

El alto grado de codificación inherente al lenguaje poético, presente en este poema mayormente en sus metáforas (la del ser amado como “delicia”, “uita”, “ignis”, “oculi”) es otro elemento en el cual, desde otro ángulo, puede distinguirse la indeterminación del poema. En efecto, la elegía describe a los jóvenes solo

mediante metáforas cristalizadas y, a pesar de dirigirse a ellos con insistencia, sus nombres son pseudónimos, y los numerosos pronombres que los designan o son empleados para describirlos sólo pueden desambiguarse en el contexto de enunciación. Este entramado de referencias concretas y veladas al mismo tiempo, deja irresuelta, junto con la indefinición del ego, la de cualquier rasgo concreto que califique a los jóvenes, y es en este sentido que puebla la composición una enorme sensación de ambigüedad: ¿cómo son, si los hubo, los inspiradores de esta elegía?, ¿es posible hablar de ellos?

Consideremos el esquema métrico del otro poema (*Apol.* 9.14):

Florea sarta, meum mel, ^{TR} et haec tibi carmina dono.	DDDD
Carmina dono tibi, sarta tuo genio,	DD
carmina, uti, Critia, ^P lux haec optata canatur	DDS ^P S
quae bis septeno uere tibi remeat,	SS
sarta autem ut laeto ^P tibi tempore tempora uernent,	SSDD
aetatis florem floribus ut decores.	SS
Tu mihi da contra ^P pro uerno flore tuum uer,	DSSS
ut nostra exuperes munera muneribus.	SD
Pro implexis sertis ^P complexum corpore redde,	SSSS
proque rosis oris sauia purpurei.	DS
Quod si animum inspires, ^P dona et iam carmina nostra	DSDS
cedent uicta tuo dulciloquo calamo.	SD

Te regalo, dulzura mía, coronas de flores y estos versos. Los versos para ti, las coronas para tu genio. Los versos, Critias, para cantar este día deseado, que retorna con tus catorce primaveras; las guirnaldas, para, por su parte, hacer florecer tus sienes en una ocasión feliz, para adornar con flores la flor de tu edad. Tú dame tu primavera a cambio de mis flores primaverales, para que tus regalos superen los míos. Devuélveme, por mis guirnaldas tejidas, el abrazo de tu cuerpo y, por mis rosas, los besos de tus labios de púrpura. Pero si me inspiras, mis obsequios y, finalmente, mis versos, cederán, vencidos, ante las dulces melodías de tu flauta campestre.

Tal como observamos en la primera elegía, es posible detectar correspondencias entre un tipo particular de unidad rítmica y un referente de la composición, en este caso, los distintos regalos dedicados a Critias. El primer verso, que enuncia el tema de los dos regalos como el eje que estructurará el poema, es totalmente dactílico, al igual que los dos primeros pies del pentámetro siguiente (v. 2), cuya anáfora reitera el obsequio de los versos (“carmina dono...”). El tercer verso modifica esta estructura con la sucesión DDS^oS, en la cual el primer dáctilo repite la anáfora de *carmina* y el segundo introduce el nombre del joven, Critias, produciendo una aliteración que relaciona a los versos con el homenajeado (“CaRmina uti CRitia...”) –algo que retomaremos enseguida–. Luego de la cesura pentémímera –cuya posición realza, del mismo modo que en la primera composición analizada, la figura del amado–, los dos espondeos siguientes presentan un nuevo contenido: el motivo del cumpleaños (“lux haec optata...”). El segundo pentámetro (v. 4) reitera los espondeos, en clara consonancia con la continuación del tema del cumpleaños mediante una proposición adjetiva referida a *lux*. De este modo, se observa que los cambios en la estructura métrica parecen acompañar el despliegue temático del poema y que el reemplazo de los dáctilos por los espondeos sigue una suerte de resemantización de la situación inicial planteada en la dedicatoria, dado que son precisamente los segmentos espondeaicos los que revelan las circunstancias específicas del regalo de los versos (es decir, el cumpleaños: “lux haec optata canatur / quae bis septeno...”). En este sentido, es interesante notar, además, que dicha resemantización se manifiesta a partir de la inserción del nombre de Critias en la elegía, iniciando de este modo una articulación que veremos resurgir más adelante y que vincula al joven con la noción de “orden” en la composición, tanto en su forma métrica cuanto en su avance temático. El dístico siguiente (vv. 5-6) mantiene los espondeos en

el inicio de sus versos (SSDD / SS), lo cual oficia de diferenciador de los regalos, puesto que, así como el dístico de los versos 3-4, que especificaba la finalidad del regalo-poema (“carmina, uti,...”), comenzaba con dos dáctilos (DDSS / SS), esta nueva secuencia constituida por los versos 5-6, referidos a la finalidad de las guirnaldas (“serta autem ut...”), se caracteriza por el predominio del pie opuesto. Ciertamente, la identificación entre el espondeo y el elemento “flores” se ve reforzada en todo el dístico, puesto que allí los sintagmas contenidos por los espondeos remiten a ese campo (“serta”, “aetatis florem”). Esta distribución nos lleva a recordar lo ya dicho en el análisis de la elegía anterior, en la cual la alternancia de recursos servía para diferenciar a los jóvenes Critias y Carino. En este caso, se observa un juego semejante, que acentúa el carácter dual del regalo mediante la alternancia de los pies permitidos en el metro. Paralelamente, del mismo modo que en la primera elegía la dualidad interactuaba con la unidad (es decir, los dos amores abrasaban un único corazón), se observa que la disposición formal de esta segunda elegía también realza una unidad, representada en la persona de Critias en tanto único destinatario que origina y recibe los obsequios. En efecto, dentro de los tres primeros dísticos que hemos analizado, cinco versos – sobre un total de seis– incluyen en un lugar destacado el nombre del joven, apelativos, o pronombres de segunda persona que remiten a él:

Florea sertā, **meum mel**,^{TR} et haec **tibi** carmina dono.
 Carmina dono **tibi**, || sertā tuo genio,
 carmina, uti, **Critia**,^P lux haec optata canatur
 quae bis septeno || uere **tibi** remeat,
 sertā autem ut laeto^P **tibi** tempore tempora uernent,

Es interesante observar que en cuatro de estos versos las referencias a Critias se ubican en posición central (es decir, anterior o

posterior a cesura) y que, al menos en los dos primeros versos, dicha posición permite diferenciar los regalos en el espacio del verso. Este hecho no solo nos proporciona un nuevo ejemplo de la funcionalidad de Critias en tanto ordenador del poema, sino también nos permite adentrarnos en otros matices de interpretación posibles.

Hemos visto cómo la ubicación en el espacio del verso de la figura del joven distingue los regalos o permite introducir nuevos contenidos (es el caso del verso 3 con el motivo del cumpleaños). Ahora bien, es notorio que los dos versos que nos resta considerar presentan los pronombres que designan a Critias yuxtapuestos a términos o recursos asociados aquí con el empleo del lenguaje en su forma poética: en el verso 4, “*quae bis septeno uere tibi remeat*”, el uso metafórico del sustantivo *uer* como “año de vida” está seguido del pronombre *tibi*, el cual permite, a su vez, definir el significado del sustantivo. En el verso 5, “*serta autem ut laeto tibi tempore tempora uernent*”, el pronombre *tibi* antecede al políptoton “*tempore tempora*”, con el cual está unido, por otra parte, mediante la aliteración en dental sorda. En ambos casos, entonces, es lícito pensar en una fuerte asociación de Critias y el lenguaje poético, especialmente como detonante de nuevos significados. El hecho de que los sustantivos resemantizados pertenecen a la lengua común¹³ enfatiza, por contraste, el significado poético que generan merced a su cercanía con el muchacho.¹⁴

Indudablemente, los juegos en torno de la polisemia son uno

¹³ De hecho, el léxico de ambos poemas se ve sumamente alejado de la búsqueda de neologismos o términos fuera de uso característica en Apuleyo, convirtiéndose en raros ejemplos de lengua corriente.

¹⁴ Un rasgo de la poesía de Apuleyo contribuye a este énfasis: la predisposición a construir versos sintácticamente completos que prescinden del encabalgamiento, lo cual posibilita la reiteración, línea por línea, de los recursos y efectos de sentido mencionados. Cf. COURTNEY (2003:395).

de los mecanismos más propicios para la construcción de sentido poético; en el caso particular de los últimos versos estudiados, esta afirmación metapoética parece ser aludida por la elección del procedimiento del polýptoton (v. 5, “tempore tempora”), en un ejemplo que, además, reúne en la igualdad sonora de la forma significados distintos. Lo mismo puede pensarse del polýptoton que sigue en el verso 6, “aetatis florem floribus ut decores”, en el que los dos significados de *flos* se ven enfrentados por la cesura obligatoria.¹⁵ En este sentido, la relación tejida por el poema entre Critias y estas formas de polisemia arroja el implícito de que toda palabra dicha para el joven no será unívoca sencillamente por tratarse de él.¹⁶

A partir de lo observado en los tres primeros dísticos, reconocemos que los detalles analizados en la estructura métrica y compositiva apuntan, al igual que la elegía anterior, a los semas de la dualidad y las manifestaciones de ambigüedad. Ciertamente, según hemos estudiado, las combinaciones de los pies en el verso tienden a señalar distintamente los dos obsequios,¹⁷ mien-

¹⁵ También aquí vemos una fuerte presencia de Critias, esta vez bajo la forma de un verbo de segunda persona, *decores*, en relación sintáctica directa con los miembros del polýptoton.

¹⁶ Desde esta perspectiva es interesante observar que el verbo *sero* presenta cuatro ocurrencias en todo el poema (vv. 1, 2, 5 y 9), aportando su fuerte connotación metapoética al vínculo construido entre Critias y la palabra poética.

¹⁷ De manera complementaria, el esquema sintáctico de estos seis primeros versos contiene dos semas vinculados lógicamente con la dualidad, la simetría y la asimetría, que serán retomados de algún modo en la sección del poema referida a las retribuciones. En primer lugar, el paralelismo del verso 2 (“Carmina... tibi, sarta tuo genio”), donde los ictus coincidentes en los dativos *tibi* y *genio*, además de la aliteración “Tibi serTa Tuo”, resaltan las correspondencias de las partes. Los versos 3 a 6, por otro lado, expresan las finalidades de cada regalo con una combinación sintagmática que combina la simetría con la asimetría: el objetivo del poema se ve explicitado por una proposición final de la que depende una proposición adjetiva (“UTI... lux haec optata canatur /

tras que la articulación interna de los versos, mediante la asociación de Critias y el lenguaje poético, explota la ambigüedad semántica inherente a la polisemia.

Estas observaciones pueden extenderse al resto de la elegía, donde, según veremos, la palabra mediada por la figura de Critias trasciende nuevamente lo literal. Los versos siete a doce retoman y explotan el juego metafórico en torno de los campos semánticos ya mencionados, dirigiéndolos a nuevas connotaciones al insertarlos esta vez en el tópico de la retribución. En principio, el esquema del verso siete (DSSS) reitera en cierta medida la identificación métrica entre el espondeo y el elemento floral, puesto que los dos últimos espondeos contienen un sintagma cuyo referente son las flores y la primavera (“Tu mihi da contra pro uerno flore tuum uer”). En la primera parte del verso, además, la alternancia DS reúne en el dácilo, por un lado, al ego poético con su objeto de deseo (“Tu mihi”), mientras que la detención del ritmo significada por el espondeo es la encargada de destacar el ingreso del nuevo tema de la sección (“da contra”).¹⁸ Esta distribución de los dos primeros pies abre a la interpretación dos secuencias semánticas que veremos desarrollarse luego en el poema: el despliegue de la metáfora floral como sinónimo del amor físico y la unión del amado con el amante. En efecto, de los seis versos que explicitan las devoluciones a cambio de los regalos, tres se apoyan en metáforas de sentido erótico que toman como punto de partida el imaginario floral (versos siete, nueve y diez). Tanto la estructura métrica como los recursos poéticos de dichos versos remiten a observaciones adelantadas en cierta medida en el análi-

QUAE bis septeno...”), y el de la guirnalda, por dos finales seguidas (“[...] UT laeto tibi tempore tempora uerment, / aetatis florem floribus UT decores”).

¹⁸ La estructura DSSS, además, con su organización que parece “encerrar” al dácilo, contribuye a establecer, según ha demostrado Lucot, un contraste entre las dos secciones del verso. Cf. LUCOT (1955).

sis precedente. Así, por ejemplo, el verso nueve recurre al espondeo (cuatro en este caso) para designar el elemento “flor”. Por otro lado, en dos de las metáforas eróticas el imaginario floral se expresa bajo formas de polýptoton (v. 7, “pro uerno flore tuum uer” y v. 9, “Pro implexis sertis complexum...”), y en la restante mediante la aliteración (v. 10, “pROque ROSIS ORIS...”). Esto, por un lado, resemantiza la identificación inicial del espondeo con las flores: las “devoluciones florales” de Critias serán equivalentes al amor físico, al punto de concretar la equivalencia entre las flores y el cuerpo del joven. Esto nos recuerda lo afirmado sobre la polisemia de las palabras –y, se podría añadir aquí, de los objetos– por su mera cercanía con el muchacho. Por otro lado, es interesante observar que uno de los procedimientos favoritos de toda la sección es el polýptoton: a los dos mencionados para este fragmento, debemos añadir el del verso ocho (“munera muneribus”), lo cual parece encadenarse, a su vez, con los dos últimos versos de la primera sección, que contenían dos polýptoton y en donde habíamos notado el inicio de un marcado trabajo sobre la polisemia. Esta serie de polýptoton puede entenderse como una gradación ascendente del poder sugestivo de la palabra (puesto que cada uno supera al anterior en carga erótica), apoyada en la ambigüedad que surge del hecho de que los diversos significados –el “literal” y el “erótico”– se enmascaran bajo fonemas semejantes. Vemos, de este modo, manifestados desde otro punto de vista, los semas de la dualidad y la ambigüedad que ya habíamos señalado.

Como notamos, mediante las metáforas de la retribución física, el cuerpo de Critias se ve asimilado a una flor. Relacionando esto con la distribución entre dáctilos y espondeos que habíamos estudiado en el comienzo del poema, es posible aventurar, entonces, que no solo las flores, sino también Critias y su cuerpo se ven aludidos a nivel métrico por el espondeo. Esta identificación nos permitirá reconocer desde el punto de vista métrico la segunda se-

cuencia semántica adelantada por la sucesión DS del verso siete, la unión del amado con el amante. Ciertamente, las metáforas progresivas que especifican las distintas devoluciones de Critias – abrazos, besos– tienen como corolario implícito la reunión física de amado y amante. Nos interesa rescatar aquí que, paralelamente, dicha unión se ve expresada en una variación del esquema métrico. En efecto, el predominio de dáctilos o espondeos de la primera sección de la elegía se ve reemplazado en este segmento por una alternancia creciente de los dos pies permitidos por el metro, que resumiremos como sigue: DS / SD / ... / DS / DSDS / SD. Si retomamos el ordenamiento dual que, según estudiamos, parece guiar el poema, para proyectarlo en esta nueva organización de los pies, es posible pensar que, así como en el espondeo se ve representado Critias, en el dáctilo se esconde el ego enunciativo –identificado, a su vez, con el elemento “poema”, en una suerte de autorreferencialidad a la propia situación de la escritura, a partir de la equivalencia anteriormente sugerida entre dáctilos y *carmina*–. De este modo, la sucesión alternada de uno y otro pie retoma el sema de la dualidad y lo enriquece con otras interpretaciones que surgen de las diversas maneras en que ambos pies se suceden en cada verso. Notemos, en este sentido, que la relación entre los versos siete, ocho y diez, unidos verticalmente por un quiasmo con la serie DS / SD / DS, acompaña, con sus cambios de orden, la noción de “intercambio” que actúa allí como eje.¹⁹ El último dístico de la elegía, finalmente, lleva a su expresión completa dentro del esquema métrico estas ocurrencias de variación “uno a uno” del pie (DSDS / SD), lo cual lleva a pensar, a partir de la idea de “intercambio completo” en conceptos como la unión o la fusión para definir el nuevo vínculo instaurado entre los individuales “Critias” y “ego”. En dicho

¹⁹ También es digno de mención el juego fonémico establecido entre las palabras que encabezan cada verso, *tu* y *ut* (vv. 7-8), que repiten la dinámica de la alternancia por inversión.

vínculo, además, es posible advertir el sema de la “complementariedad” tanto en su estructura métrica como en sus procedimientos. En efecto, cada verso del dístico se inicia con un pie distinto, hecho que sugiere no solo una alternancia perfecta entre los individuos representados por dáctilos o espondeos, sino también una complementariedad entre ellos al poder reemplazar mutuamente sus lugares relativos. La aliteración del verso doce (“Cedent uicTa tuo dulCiloQUo Calamo”) expresa desde otra perspectiva esta situación, pues en ella resuenan tanto el nombre de Critias como el del *carmina* –un elemento que, según mencionamos, representaba al enunciador–.

Las estructuras y recursos que hemos estudiado revelan que en este poema coexisten los semas de la dualidad y la ambigüedad. Ciertamente, hemos identificado a lo largo de nuestra exposición dos redes métricas que construyen vínculos cambiantes y recíprocos, y dos redes de lectura construidas con el sentido literal y oculto de los enunciados.

Todo parece indicar, pues, que Apuleyo abordó las convenciones del género con un soporte estilístico propio que muestra, además de la modesta habilidad de nuestro autor como poeta,²⁰ elementos susceptibles de ser reconocidos e interpretados junto con el contenido de los poemas. Si estas elegías son culpables de algún *crimen*, en sentido etimológico, es el de exhibir las marcas de escritura de su autor.

²⁰ Harrison hace notar ciertos descuidos en las composiciones, a las que interpreta como pruebas de impericia, como la falta de cesura media en el verso tres de la primera elegía, y la estructura excesivamente prosaica del verso cinco (en el que se presenta una sucesión de diez palabras carentes de elegancia); cf. HARRISON (2000:18).

LOS TEXTOS Y EL DISCURSO

Aun cuando los términos generales con que Apuleyo afrontó esta acusación puedan parecer un tanto gastados por el uso, la formulación de sus ideas ofrece al análisis algunos sugerentes paralelismos con las observaciones que hemos realizado en nuestro estudio de las elegías. En principio, una lectura rápida del discurso revela que los semas de la dualidad y la ambigüedad se muestran, nuevamente, como ejes organizadores, tanto en la elección como en la presentación puntual de los argumentos. Recordemos dos breves ejemplos ilustrativos.

- los términos con que Apuleyo retoma la acusación revelan un trabajo léxico que juega con la dualidad y la polisemia:

[...] Venio ad ceteros uorsus ut illi uocant amatorios, quos tamen tam dure et rustice legere, ut odium mouerent. (9.1)

[...] Me referiré a los otros versos, los amatorios, como ellos los llaman, los que, sin embargo, han leído de un modo tan insensible y rústico que suscitan odio.

Como se ve, con esta manera de referirse a los cargos, se habilita la introducción del par “amor / odio”, que, a su vez, provoca su efecto discursivo a través de un desplazamiento de sentido. “Amor” y “odio” no funcionan aquí como antónimos exactos, dado que el primero denota el contenido de los poemas y el segundo connota su recepción. Esta combinación de sentidos, basada en la polisemia del lenguaje, permitirá, en lo que sigue del discurso, dejar de lado el “significado negativo” para la causa (“versos de amor”) y centrarse en una discusión estética (“versos odiosos = malos”).

- el clímax argumentativo introduce una pequeña pieza oratoria –una digresión sobre las dos Venus–²¹ que potencia su alcance al resto de los argumentos a partir de su vinculación con los semas que nos ocupan. En efecto, se trata de *dos Venus*, con rasgos antitéticos que se confunden en *dos* interpretaciones sobre el amor (la vulgar y la elevada). Esta digresión retoma la dualidad y la polisemia (en este caso, de la palabra *Venus*) para, por un lado, ofrecer un marco de interpretación de los poemas adecuado para la causa y, por el otro, consolidar una estrategia previa, consistente en construir una conducta y una interpretación correcta de los poemas y de los hechos y otra incorrecta, en la que intervienen sus acusadores.

Estas coincidencias son, en parte y respecto de la ambigüedad, lógicas en una defensa que intenta esconder los hechos objetados en la falta de precisión y en la vaguedad, y pueden obedecer, en lo concerniente a la dualidad, a una tendencia recurrente del discurso a mostrar figuras, valores y caracterizaciones antitéticas y enfrentadas –siendo el caso testigo de esta preferencia las predicaciones opuestas que describen al ego enunciador y a su acusador–.²² Sin embargo, un análisis más detallado evidencia que en algunos momentos de la argumentación, a los que nos abocaremos enseguida,²³ existe una interacción entre las elegías y

²¹ Se trata de una versión vulgarizada, que ocupa todo el capítulo doce, de las dos Afroditas –Pandemos y Urania– distinguidas por Pausanias en el *Simposio* 180c-185e.

²² Dentro de estas predicaciones, el recurso más frecuente es el de la invectiva; cf. MCCREIGHT (1990).

²³ En lo que sigue, nos detendremos, por razones de espacio, en algunos ejemplos significativos. Sobre las dificultades de realizar un análisis rítmico, equivalente al aplicado en las elegías, de textos en prosa cf. CALLEBAT

el discurso más sutil o, en todo caso, más difícil de explicar con generalizaciones simplistas.

UNA DUALIDAD PELIGROSA O EL CONTROL DE LA POLISEMIA

A lo largo de nuestro trabajo, hemos estudiado en reiteradas ocasiones los distintos valores que adquieren en contexto los semas de la dualidad y la ambigüedad. Nos referiremos en este apartado al funcionamiento de estos elementos en las menciones que realiza Apuleyo de su *crimen*, es decir, del acto de escribir. Recordemos, en primer lugar, la introducción del cargo (ya citada en parte):

[...] Venio ad ceteros uorsus [...] Sed quid ad magica maleficia, quod ego pueros Scriboni Laeti, amici mei, carmine laudauit? (9.1-2)

[...] Me referiré a los otros versos [...] ¿Qué vinculación tiene con la magia el haber alabado en un poema a los muchachos de mi amigo Escribonio Leto?

Añadamos a esto su primera afirmación luego de la relectura de sus poemas:

Habes crimen meum, Maxime, quasi improbi comisatoris de sertis et canticis compositum. (10.1)

[Claudio] Máximo, ves mi crimen, hecho de guirnaldas y canciones, comparado con el de un juerguista sin medida.

En esta serie de citas, es interesante reparar en los términos con que Apuleyo designa tanto las elegías en sí como sus temas.

(1998:210n95) y SOUBIRAN (1970). Ejemplos de estudios rítmicos de pasajes de la *Apología* en CALLEBAT (1998:208-213).

Por un lado, el contenido es definido como “de sertis et canticis”,²⁴ retomando ciertamente el esquema binario que en el segundo poema distinguía los regalos. En este sintagma, sin embargo, la dualidad es reiterada con un reemplazo, dado que, mientras que *sertis* repite literalmente uno de los sustantivos empleados en el poema, no es el mismo el caso de *canticis*, utilizado aquí como sinónimo de *carmina* (“Floreoserta, meum mel, et haec tibi carmina dono”, v. 1). Por otra parte, los poemas en sí son denominados alternadamente, en la primera de nuestras citas, *uorsus* y *carmina*. Evidentemente, esta alternancia responde al conflicto planteado por la ambigüedad semántica de la palabra *carmen*, que, en su conocido significado de “encantamiento”, introduciría la posibilidad de que los poemas fueran interpretados como actos de magia. Sin duda, entonces, la variación léxica entre *carmen*, *uorsus* y *canticum* obedece a la intención de orientar la interpretación de *carmina* hacia su sentido más ascéptico, “poema”, “verso”, “canción”. De hecho, hay dos circunstancias que confirman esta hipótesis: la estadística del empleo del sustantivo *carmen* en toda la sección argumentativa y sus contextos de aparición. En efecto, si bien *carmen* es el sustantivo empleado en las dos elegías, Apuleyo lo usa aquí sólo seis veces, frente a trece de *uersus*, que se combina circunstancialmente con otras opciones como *ludicrum*, *canticum*, *opera* y *genus*. Esta frecuencia sugiere en verdad una actitud cautelosa de nuestro autor al respecto.

Por otro lado, en sus apariciones, *carmen* es especificado cuidadosamente por su contexto, por ejemplo, el verbo *laudare* en el sintagma citado, “*carmine laudaui*”, lo cual confirma el esfuerzo de nuestro autor por orientar el significado de este sustantivo –en este caso, como un simple poema laudatorio–. Las otras citas aportan más ejemplos de recelo frente al término: en un caso,

²⁴ Para el valor de la preposición “de” en este pasaje, cf. RUIZ DE ELVIRA (1954:113).

carmen sirve para expresarse acerca de un contenido falto de pudor, y en los tres restantes se relaciona estrictamente con cuestiones de composición literaria, como el empleo de dialectos, pseudónimos y destinatarios dobles, o el género elegíaco en sí.²⁵ Como se ve, todas las utilizaciones del sustantivo tienden a disociarlo de su sentido mágico-ritual.²⁶ Por el contrario, no se observa un cuidado semejante en cuanto a las otras opciones léxicas relevadas, *uersus*, *genus*, *opera* y *canticum*.²⁷

En síntesis, nuestro relevamiento insinúa que Apuleyo se apoya en una de las expresiones de sus poemas para explicitar en su discurso el contenido específico de sus elegías, reconociendo al mismo tiempo tanto su estructura dual –pues retoma ambos componentes del par– como los peligros semánticos de uno de los miembros. Este hecho sugiere una reflexión del propio Apuleyo en dos niveles: el de la organización de los contenidos (dado que distingue y menciona en una posición significativa del enunciado, el comienzo de su comentario de los poemas, la presencia de la dualidad en sus elegías),²⁸ y el de su interpretación (puesto que tiende a disminuir la ambigüedad y el impacto semántico negativo de uno de los componentes del par). Es lícito pensar, entonces,

²⁵ *Carmen* y contenido deshonesto: “si forent lepidiora carmina argumentum impudicitiae habenda” (11.3); *carmen* y dialecto (cf. el comentario de Hunink, p. 40): “insolentiam linguae... dulcedine carminum... commendet” (9.6); *carmen* y pseudónimo: “[Lucilius] directis nominibus carmine suo prostituerit” (10.4); *carmen* y doble destinatario: “in Alexin Phaedrumque pueros coniuncto carmine” (10.9); *carmen* y género: “[Platonis] nulla carmina extant nisi amoris elegia” (10.7).

²⁶ Este escrupuloso manejo del término se condice con una estrategia en el discurso observada por la crítica: no negar la relación entre la magia y la poesía, sino tratar de ignorarla; cf. HUNINK (1998:452).

²⁷ Además de las citas del cuerpo del trabajo, cf. para *uersus*: 9.4, 9.9, 9.10, 10.6, 10.8, 10.10, 11.1, 11.2, 11.3, 11.5 y 13.1; otros: 10.3, 10.5 y 11. 4.

²⁸ Una dualidad significativamente constitutiva de la estructura del dístico elegíaco: hexámetro + pentámetro, verso heroico + verso lírico.

que en la *Apología*, una de las maneras en que nuestro autor trabaja a partir de su producción lírica es, simultáneamente, la recuperación y el control del efecto discursivo de sus semas.

SILENCIOS Y ALUSIONES DE LA DEIXIS

En nuestro estudio de la primera elegía, habíamos notado en qué medida la inclusión de pronombres contribuía al efecto de ambigüedad del poema, en tanto esta clase de palabra, cuyo significado se actualiza en la circunstancia de enunciación, nombra y esconde al mismo tiempo. En este sentido, nos interesa la consideración de un breve pasaje que parece construido a partir de estas observaciones. Antes de releer sus poemas, Apuleyo censura a sus acusadores por su ignorancia, adelantando que sus escritos se inscriben en una larga y célebre tradición. Entre otros reproches figura el siguiente:

Fecere tamen et alii talia, etsi uos ignoratis: apud Graecos Teius quidam et Lacedaemonius et Ciu[i]s cum aliis innumeris, etiam mulier Lesbia, lasciue illa quidem tantaque gratia, ut nobis insolentiam linguae suae dulcedine carminum commendet; apud nos uero Aedituus et Porcius et Catulus, isti quoque cum aliis innumeris. (9.6-8)

Sin embargo, también otros hicieron cosas semejantes, aunque ustedes lo ignoran. Entre los griegos, cierto poeta de Teos, uno de Lacedemonia y uno de Ceos, junto con otros innumerables. Incluso una mujer, la de Lesbos, de escritos tan juguetones y encantadores que la dulzura de sus poemas nos lleva a admitir lo extraño de su dialecto.²⁹ Entre nosotros, Edituo, Porcio y Cátulo, esos también con otros innumerables.

²⁹ Para la traducción de esta frase referida a Safo, seguimos el criterio expresado por Hunink en su comentario, p. 40.

Este pasaje presenta una distribución de los pronombres en torno de dos ejes principales: “qué / quiénes” y “nosotros / ustedes”. Respecto del primero, el inicio de la cita designa con el indefinido *alii* al grupo de escritores cuyo ejemplo sigue Apuleyo y, con el demostrativo cualitativo *talia*, a sus textos. Si bien el valor referencial de ambos términos es oscuro, sólo el primero de ellos será explicado mediante una lista de personalidades, cuya mención también estará a cargo de pronombres: *quidam* e *illa*, especificados con los gentilicios *Teius*, *Lacedaemonius*, *Cius* y *Lesbia*,³⁰ *isti* –retomando a los tres poetas preneotéricos–³¹ y *alii* nuevamente, en una construcción geminada que se aplicará tanto a los autores latinos como a los griegos, *cum aliis innumeris*. Como se ve, los pronombres empleados instauran una oscilación entre decir y no decir, nombrar o insinuar las identidades de los autores. En efecto, *isti* es el único cuyo sentido se actualiza anafóricamente en el discurso, mientras que *alius* aporta un alto grado de indefinición, y *quidam* –“el más definido de los indefinidos”– e *illa* –en su uso enfático para referirse a una persona notoria–³² insinúan que el enunciador deja entrever una identidad, que es conocida para él y para quienes compartan su saber, pero que está oculta al mismo tiempo por el lenguaje.

Los pronombres personales mencionados, a su vez, trazan un límite entre un “nosotros” y un “otro” a veces excluido. Ciertamente, la primera persona del plural, en tanto sujeto de conocimiento, se enfrenta a una alteridad que, dividida en dos grupos, merece en el interior del discurso valoraciones opuestas: por un lado, *nos* se enfrenta a los *Graeci* exclusivamente desde la perspectiva de la lengua (“apud Graecos” / “apud nos”), por el otro, *nos*

³⁰ Se trata de Anacreonte, Alcmán, Simónides de Ceos y Safo.

³¹ Valerio Edituo, Porcio Licinio y A. Lutacio Cátulo son mencionados juntos también en Gelio, 19.9; cf. HARRISON (2000:54n).

³² Cf. ERNOUT & THOMAS (1964:§219b).

se opone al *uos* encarnado en los acusadores (“etsi uos ignoratis”) tan fuertemente que podría afirmarse que este “nosotros” agente de cultura está formado por la suma de *Graeci et Latini* (“apud Graecos” + “apud nos”).

A partir de lo expuesto, es posible pensar que el empleo de los pronombres en este pasaje está en gran medida signado por la inestabilidad del significado y de la interpretación. Esto puede verse en la variación referencial de la deixis y en su fluctuación entre la mención y la alusión. A estos últimos podría sumarse *talis* en tanto “especificación falsa” del hecho cuestionado; en efecto ¿qué significa realmente *alii fecere talia?*

Creemos que, en la conformación de los argumentos en torno de la cuestión de los poemas, uno de los elementos más poderosos es la alusión directa o indirecta a la tradición, una tradición que no solo está constituida por los autores de diversa extracción nombrados por Apuleyo, sino también por una serie de conductas socialmente aceptadas y esperables según el rango. En este sentido, la inestabilidad referencial de los pronombres, si bien intrínseca a esta categoría léxica, le permite aquí a nuestro autor hablar sobre lo que no es posible nombrar directamente sin ser sospechado de inmoralidad (es decir, escritura de tema erótico) pero que, de todos modos, denota una práctica socialmente establecida entre los miembros cultos de la élite. El pronombre resulta el vehículo ideal para acallar, en su deixis cambiante, los valores negativos para la causa, y aludir, para los entendidos, a un sistema de prácticas compartidas y consideradas legítimas en un determinado grupo. Desde este punto de vista, entonces, nuestro autor retoma la ambigüedad referencial, tal como la observamos en el primer poema, y la vuelca en este nuevo engranaje de menciones ocultas y de verdades a medias.

LOS POEMAS DE PLATÓN: ¿ARGUMENTOS O INSPIRACIÓN?

Apuleyo pertenece al reducido grupo de autores que recopilaron poesías de asunto erótico de Platón. De los treinta y un epigramas eróticos transmitidos bajo su nombre, once son citados por Diógenes Laercio, tres por Apuleyo –precisamente en la sección de la *Apología* que nos ocupa–, y el resto proviene de fuentes algo más tardías: la *uita Platonis* de Olimpiodoro y la *Antología Palatina* y la de Planudes.³³ El aporte de Gelio es significativo en cuanto a nuestro autor, pues presenta una versión latina –que la crítica coincide en atribuir a Apuleyo– de un epigrama de Platón que figura también en la *Antología Palatina* (5.78). Estos datos nos hablan no solo de una lectura, sostenida en el tiempo por Apuleyo, del *corpus* platónico, sino también de su trabajo literario a partir del mismo. Aunque posiblemente nunca sabremos con certeza si estas elegías de Platón fueron incluidas en la *Apología* solo por su valor ejemplar, o si representaron en verdad una fuente de inspiración o un modelo para los poemas de Apuleyo, resulta interesante detenerse a observar algunas coincidencias entre las composiciones del filósofo y las del madaurensis. El primer fragmento nos enfrenta a procedimientos ya analizados en las elegías de Apuleyo:

ἀστήρ πρὶν μὲν ἔλαμπες ἐνὶ ξωοῖσιν Ἐῶρος·
 νῦν δὲ θανῶν λάμπεις Ἐσπερος ἐν φθιμίνοις. (10.8)

Aster, brillabas antes sobre los vivos como la estrella de la mañana. Brillas ahora, como la estrella de la tarde, sobre los muertos.

La palabra inicial del dístico, ἀστήρ, constituye, al igual que Critias y Carino, un nombre parlante.³⁴ En efecto, este sustantivo,

³³ Sobre la autenticidad de los poemas, cf. el comentario de Hunink, pp. 49-50.

³⁴ Notemos en este punto que en el sentido de los pseudónimos Critias y Carino (“Ele-

cuyo primer sentido es “estrella”, se encuentra aquí empleado para designar al sujeto homenajeado por el poema. Si bien es frecuente su utilización para nombrar a personas ilustres,³⁵ estos versos explotan su significado original para crear una metáfora sobre la vida y la muerte trabajando la polisemia del sustantivo en correlación con otros dos nombres: Ἐῶρος y Ἑσπερος. La oposición entre un “antes” y un “ahora”, (πρίν / νῦν), marcada tanto por los coordinantes correlativos antitéticos μέν... δέ... como por la distribución espacial de ambos momentos –nótese que cada uno de ellos ocupa un verso distinto– recuerda básicamente la dualidad representada en los poemas de Apuleyo por los dos jóvenes y por los dos obsequios, y sintagmatizada, entre otros, por un recurso también presente aquí, el manejo del espacio. Otro procedimiento compartido es el polýptoton, que se ve representado por ocurrencias, en posición central de verso, del verbo λάμπω (ἔλαμπες... λάμπεις) integradas, a su vez, a enunciados contruidos con modificadores verbales idénticos. En definitiva, encontramos en estas líneas al menos tres elementos formales (nombre parlante, manipulación del espacio del verso y polýptoton) compartidos por las composiciones de ambos autores, a los que se suma el juego metafórico que oscila sutilmente entre un sentido literal y otro oculto, tal como observamos en el caso de Apuleyo.

La segunda serie de dísticos es introducida por Apuleyo como ejemplo de un poema dirigido, al igual que el suyo, a dos muchachos:

νῦν ὅτε μηδὲν Ἄλεξις ὄσον μόνον εἶψ' ὅτι καλός,
 ὄπται καὶ πάντη πᾶσι περιβλέπεται.
 Θυμέ, <τί> μηνύεις κυσὶν ὀστέον; εἶτ' ἀνίησει
 ὕστερον. οὐχ οὔτω Φαῖδρον ἀπωλέσαμεν; (10.9)

gido” y “Encantador”) también se reconocen connotaciones literarias y platónicas.

³⁵ Cf. LIDDELL & SCOTT (1996⁹), s. v.

Ahora que dije que Alexis era bello como nadie, todos lo contemplan y buscan verlo por doquier. Corazón, ¿por qué muestras huesos a los perros? Algún día le pesará. ¿No arruinamos a Fedro de este modo?

Una vez más, estas líneas incluyen nombres parlantes, aunque no se aproveche aquí su caudal metafórico. En cuanto a Alexis, su sentido es “Protector”, mientras que el de Fedro, quizás más conocido, es “Luminoso”. La ubicación espacial de estos nombres los divide (hexámetro para Alexis, pentámetro para Fedro), así como también su inclusión en temporalidades opuestas (un “antes”, ἀπωλέσαμεν y un “ahora”, “νῦν ὅτε... εἶφ'... ”), construyendo nuevamente un esquema binario. Quizás más llamativa aun sea otra coincidencia, el uso de la aliteración en un verso cuyo eje semántico es la mirada: (“ὦπται καὶ πάντῃ πᾶσι περιβλέπτει”), del mismo modo en que el dístico final de la elegía dedicada a Critias y Carino reiteraba las vocales del sustantivo *oculi*. Es interesante notar, asimismo, que en este poema de Platón aparece planteado el tema de los celos (v. 3), un motivo retomado en la elegía a Critias y a Carino, aunque modificando el sujeto que los sufre. También en este caso, entonces, es posible plantear paralelismos y relaciones más allá de lo expuesto expresamente en la *Apologia*.

La tercera cita incluida por Apuleyo consiste en una sola línea, cuyo destinatario es nombrado explícitamente por nuestro autor al aclarar que se trataba de Dion de Siracusa:

ὦ ἐμὸν ἐκμήνας θυμὸν ἔρωτι Δίων (10.10)

Oh, Dion, que encendiste mi alma de deseo.

Claramente, nos hallamos frente a la cita de más abierto sentido erótico de las tres, con la aparición de términos como

ἐκμαίνω ο ἕρωσ. Existe, además, otra diferencia, que reside en la mención del destinatario con su nombre real, Dion, un personaje clave dentro de las visitas y de las actividades político-legislativas de Platón en Siracusa. Al comparar este verso con las restantes composiciones, estas diferencias sorprenden y conducen a buscar algún otro vínculo con las elegías de Apuleyo, más allá del asunto erótico. Pensamos que son precisamente esta suerte de negación de la ambigüedad y esta referencia explícita al destinatario las que trazan una conexión entre todas las producciones, dado que, por contraste, hacen salir a la superficie lo que en el resto de las elegías está velado por la polisemia del lenguaje. Al poner en una misma línea este verso con los restantes, suyos y ajenos, Apuleyo no hace más que, por un lado, desambiguar lo ambiguo de un lenguaje tan altamente codificado y polisémico como el lenguaje poético y, por el otro, legitimarlo en su referencia concreta a una personalidad socialmente relevante. Si algo tiene en común esta línea con las otras, es la manifestación metapoética de, por así decirlo, ciertas reglas que controlaban la producción y el consumo de este tipo de elegías en el circuito de la élite provincial, normas que dictaban no solo el “cómo” sino también el “a quién” escribir.

En síntesis, este repaso de las elegías de Platón, enfocado desde nuestras observaciones sobre las de Apuleyo, dibuja un perfil de motivos, semas y recursos compartidos, así como de una práctica socialmente admitida y estimada. Persiste la duda, como indicamos al comienzo, del papel de estos poemas de Platón respecto de los de Apuleyo y de la *Apología* misma. ¿Las necesidades de la *Apología* guiaron la lectura que hizo Apuleyo de estos poemas de Platón? En ese caso, ¿qué halló en ellos? Su lectura de estos poemas, ¿inspiró los suyos propios, inspiró la construcción de la defensa, o le sugirió nuevos modos de leer sus propias elegías? El análisis realizado sobre la producción de Platón, aunque some-

ro, revela modos de intercambio entre ambos poemarios exquisitos y plenos de matices. Creemos que interrogantes como los señalados, si bien están lejos de ser resueltos, plantean sin duda numerosas maneras de pensar la relación entre retórica y poesía.

APULEYO Y SU POÉTICA DE LA CONNIVENCIA

Más allá del fundamento retórico insoslayable que pudo haber guiado la preferencia de Apuleyo por una actitud esquiva al argumentar sobre sus elegías, creemos haber detectado en nuestro análisis elementos que sugieren que aquella ambigüedad que ayudó a Apuleyo a mostrar en la *Apologia* una verdad parcial se encontraba en germen en los poemas mismos.

Unidos por paralelismos y coincidencias léxicas, semánticas y estructurales, los textos culpados y el discurso se valen del poder del lenguaje para decir, ocultar e insinuar. Al hablar acerca de sus elegías, Apuleyo afirma, al mismo tiempo, que son y no son poemas de amor, que están y no están dedicadas a dos personas conocidas, que intentan y no intentan conseguir algún objetivo extraliterario. Esta oscilación también se encuentra en las elegías, cuyos rasgos estilísticos nos insinúan la tensión permanente entre el sentido literal y oculto de las palabras.

Teniendo en cuenta su contexto de producción, es posible pensar que, en su conjunto, estos textos ostentan, y se construyen a partir de, una concepción del lenguaje según la cual una palabra, una vez dicha, es susceptible de ser interpretada de muchos modos, aunque solo uno de ellos, accesible a unos pocos, es el mejor. Para expresarlo en otros términos, nuestro autor compuso para un público que no solo compartía sus gustos literarios –en este caso, por las elegías de corte helenizante–, sino también ciertas prácticas sociales –políticas, literarias y sexuales, entre otras–, además de ciertos límites, dentro de los cuales dichas prácticas se

regulaban. Por ello, el orador y el poeta pudieron darse el lujo de la ambigüedad y del secreto, en la seguridad de que toda zona oscura podría ser interpretada correctamente por el único receptor importante para el desenlace del juicio, el procónsul Claudio Máximo, poseedor, en el imaginario de la *Apologia*, de la suma de los atributos del saber y del poder político.³⁶

Finalmente, es por ello también que, si los poemas constituyen alguna forma de transgresión, el discurso los reformula apelando al disimulo o a la tolerancia de sus eventuales jueces, creando todo un sistema de producción e interpretación que es, en definitiva, una verdadera poética de la connivencia. En resumen, Apuleyo, orador poético y poeta disertado, busca no solo la mirada aprobadora de su oyente, sino también el guiño cómplice que disimule lo inconfesable.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Ediciones

Apulei Platonici Madaurensis *De magia liber*. Ed. Concetto Marchesi, Bologna, 1914.

Apuleius of Madauros, *Pro se de magia*. Vols. 1-2 (*Text & Commentary*). Ed. Vincent Hunink, Amsterdam, 1997.

Estudios

BRADLEY, K. (1997) "Law, Magic and Culture in the *Apologia* of Apuleius", *Phoenix* 51, pp. 203-223.

CALLEBAT, L. (1998) *Langages du roman latin*, Zurich - New York.

COURTNEY, E. (2003) *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford.

ERNOUT, A. & THOMAS, F. (1964) *Syntaxe latine*, Paris.

FACCHINI TOSI, C. (2000) *Euphonia. Studi di fonostilistica (Virgilio Orazio Apuleio)*, Bologna.

GIANOTTI, G. F. & MAGNALDI, G. (2000) *Apuleio. Storia del testo e interpretazioni*, Torino.

³⁶ BRADLEY (1997:215-219).

- HARRISON, S. J. (2000) *Apuleius: A Latin Sophist*, Oxford.
- HEREDIA CORREA, R. (2001) "Apuleyo: seducción y magia", *Nova Tellus* 19.1, pp. 141-161.
- HUNINK, V. (1998) "Two Erotic Poems in Apuleius' *Apology*", en *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. IX, colección *Latomus* 244, Bruxelles, pp. 448-461.
- LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. (1996⁹) *Greek-English Lexicon with a Revised Supplement*, Oxford.
- LUCOT, R. (1955) "Un type d'hexamètre latin, d'Ennius à Virgile", *Pallas* 3, pp. 29-39.
- (1967) "Sur un type pathétique d'hexamètre", *Pallas* 14, pp. 69-80.
- MAYER, M. (1973) "Acotaciones a Apuleyo (*Apol.* 10)", *Durius* 1.2, pp. 277-285.
- MCCREIGHT, TH. (1990) "Invective Techniques in Apuleius' *Apology*", en *Groningen Colloquia on the Novel* 3, Groningen, pp. 35-62.
- PACK, R. A. (1939-40) "Adventures of a Dilettante in a Provincial Family", *CJ* 35, pp. 67-80.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1954) "Syntactica apuleiana", *Emerita* 22, pp. 99-136.
- SOUBIRAN, J. (1970) "Une analyse du style historique", *REL* 48, pp. 79-87.