

ANALES DE FILOLOGÍA CLÁSICA

La preparación de este número estuvo a cargo del doctor Alberto J. Vaccaro.

INSTITUTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

ANALES DE FILOLOGIA CLASICA

TOMO XI



BUENOS AIRES

1986

ANALES
DE
FILOLOGIA CLASICA

CARACTERÍSTICAS DE LA ELEGÍA LATINA

Por HUGO F. BAUZÁ
del CONICET

*Successor fuit tibi, Galle, Propertius illi;
quartus ab his serie temporis ipse fui.*
(Ovidio, *Tr.*, IV 10, 53-54).

Antes de considerar el género elegíaco en la poesía latina es menester señalar los hitos anteriores de esta variedad poética, es decir la elegía griega propiamente dicha y la helenística, para ver de qué manera los autores latinos asumen y reelaboran un género ya para entonces tradicional y apreciar también cómo insertan en el mismo características y modalidades que responden a una sensibilidad diferente.

Según nos sugiere Dídimo,¹ el contenido originario de este género fue el lamento, y así parece corroborarlo también un verso de Eurípides;² en ese aspecto, la mayoría de los elegiógrafos vincula los orígenes de esta variedad poética con primitivos cantos de duelo, puntualizando que la elegía era precisamente la canción que se entonaba en el banquete fúnebre. Ese hecho explicaría el aspecto convivial y la nota lamentosa que parecen ser los rasgos genuinos de este género.³ Con ulterioridad se fue amplian-

¹ Escolio a Arist. *Aves*, 217.

² *Trojanas*, 119.

³ Cf. Pauly-Wissowa-Kroll, *Realencyclopädie der klass. Altertumswissens-*

do su campo conceptual y sus motivos poéticos abarcaron un amplio espectro que, desde temas fúnebres y amorosos, se extiende hasta otros triviales, completamente alejados del plano del sentimiento. El lazo que los religaba era solo el metro poético utilizado: el dístico elegíaco.

En lo que respecta a la elegía helenística, concebida para un público de literatos, la misma trueca el lenguaje llano de la clásica por uno artificiosamente elaborado. Esta forma de expresión, cargada de términos exóticos y de variantes dialectales, es menos substantiva y es un reflejo significativo de la descomposición del helenismo. Tal crisis habría tenido su génesis en el paulatino abandono de la religión tradicional y en la metamorfosis de los mitos primigenios.

Así como la elegía originaria no podía ser concebida independientemente del banquete y del acompañamiento de la flauta, por razones socio-culturales que responden a otra cosmovisión, la helenística no puede ser asociada a esas condiciones.

Una de las diferencias formales radica en el uso de la lengua poética, hecho que obedece a una nueva postura del hombre ante la *physis*. La elegía clásica, alejándose cada vez más del lenguaje épico en el que parece que habría tenido origen,⁴ se volcaba a lo cotidiano; la helenística, en cambio, tendía a la búsqueda de lo extraño y artificioso en tanto que se dirigía a un grupo selecto y de esa manera se expresaba en un lenguaje afectado revestido de elementos retóricos. De ahí que de su lectura emane una impresión de artificio y de esfuerzo formal —que por momentos parece ahogar su contenido—, lo cual no es más que

chaft, Stuttgart, Metzler, 1893 ss., s.u. *elegeía*. De igual modo los diccionarios de Lidell-Scott (*A greek-english lexicon*, Oxford, 1948) y de E. Boissacq (*Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Heidelberg-Paris, 1938³). Puede verse también nuestro trabajo "Grecia y el género elegíaco", en *Argos*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Estudios Clásicos, N° 5, 1981, pp. 25-34.

⁴ Cf. Rodríguez Adrados, Francisco R., *Líricos griegos. Elegíacos y yamógrafos arcaicos*, Barcelona, Alma Mater, 1956, vol. I, "Introducción general" pp. XIV-XV.

una forma de expresión de la crisis del helenismo que en ese momento se hacía manifiesta.

Por otra parte, existen también diferencias compositivas: en la clásica, por ejemplo, se intenta evitar el encadenamiento de los dísticos y se busca que conceptualmente éstos se comporten en forma autónoma, sintiéndose cada grupo de versos como un *corpus* independiente; en la helenística, en cambio, hay una tendencia a enlazarlos.

A pesar de que la elegía helenística se nos presenta solo por medio de escasos testimonios, sus *disiecta membra* parecen también sugerir diferencias conceptuales. Así por ejemplo la de "Aconcio y Cidipe" de Calímaco pone de manifiesto que la elegía helenística parte de una postura erudita, donde la investigación etiológica reviste un papel relevante. La misma actitud se percibe en un fragmento de Hermesianacte de Colofón que corresponde a una elegía parenésica dedicada a su amada. Dicha composición está dominada por una tendencia "preciosista" donde se aprecia una actitud lúdica en el modo de concebir lo poético.

Idéntica perspectiva erudita ofrecen los escasos versos de su discípulo Alejandro Etolo, cuya "Elegía a Apolo" pone también de relieve perfiles etiológicos.

Vemos de igual modo excesivo artificio en Euforión de Calcis —en quien se habrían inspirado Catulo y Cornelio Galo— y en su discípulo Partenio de Nicea. Merece recordarse que este último fue conducido a Roma como prisionero de guerra; en la Urbe logró trabar amistad con Cornelio Galo, quien le posibilitó el acceso a los círculos más selectos de la cultura romana. En esos círculos conoció a Virgilio, de quien llegó a ser maestro de griego a la par de dejar, en la primera etapa de su obra, notoria influencia.

En los restos supérstites de elegías de los autores citados, aunque el contenido muchas veces es erótico, el tratamiento es retórico y el espíritu que en ellas alienta, artificial. Como hemos puntualizado, tratan por lo general, ya de la investigación de algún *aition*, ya de la explicación de alguna variante mítica.

De acuerdo con un comentario de Propercio,⁵ Calímaco es tenido por un autor erótico-subjetivo, actitud que representa una faceta de su poesía que, por lo fragmentaria de la misma, no conocemos, pero que debió ser importante.

Su obra, de acuerdo con lo llegado hasta nosotros, solo puede ser aprehendida bajo la faz erudita; sin embargo, según el mencionado parecer de Propercio, fue valorado especialmente por los *poetae noui*, quienes se habrían detenido en el aspecto erótico-subjetivo de su mensaje —según se infiere por ejemplo de diversos testimonios catulianos— que, a causa del estado fragmentario en que ha llegado hasta nosotros, no podemos valorar con justeza.

La elegía erótico-subjetiva del período helenístico se habría perdido probablemente a causa de su mismo carácter, que no la hacía digna de la atención de críticos y gramáticos alejandrinos, quienes solo conservaron testimonios de elegías mitológicas por el valor mitográfico que éstas poseían.

La elegía —tal como la habrían concebido los autores helenísticos— se subjetivizará más profundamente con Catulo, quien la profiere de una manera íntima y personalísima. En ese aspecto, es prudente recordar que en su *corpus* elegíaco el poeta utiliza con suma frecuencia la primera persona narrativa, lo que brinda a sus composiciones una nota subjetiva de perfiles románticos.

En sus elegías el veronés amalgama diferentes motivos líricos⁶ valiéndose, en muchos casos, del esquema tradicional de la *Ringkomposition*, es decir, de una serie de anillos superpuestos que encierran unidades conceptuales cada vez menores y religan de ese modo variados motivos.

En su poemario aparecen seis elegías —contando la traducción y adaptación de una de Calímaco—,⁷ que incluyen variados

⁵ II 34, 31-32.

⁶ Sobre el particular, nos hemos ocupado *in extenso* en nuestra tesis doctoral sobre *La poesía de Catulo*, presentada ante la Universidad Nacional de La Plata en el año 1971.

⁷ Numeradas como *carmina* LXV, LXVI, LXVII, LXVIII —en su doble secuencia: LXVIII y LXVIIIa— y LXXVI. En la numeración seguimos la edi-

temas y evidencian una nota común que subyace en casi todas ellas: la erótico-subjetiva. Así se pone en evidencia por ejemplo cuando en el carmen LXVIII (verso 10), al referirse a Venus —*muneraque et Musarum hinc petis et Veneris*— alude a ese tipo de temática.

En el caso de Catulo el contenido de sus elegías coincide con el de sus epigramas, con los que comparte el mismo metro poético —el distico elegíaco—. Estos funcionarían a manera de columna vertebral en torno de la cual el poeta elaboraría luego las composiciones elegíacas. En ese aspecto Wheeler⁸ sostiene que el veronés habría alcanzado la elegía por el camino del epigrama, donde éste se presenta a guisa de chispa o fulguración a partir de la cual el poeta, en mayor extensión de versos, construye las elegías en las que, por otra parte, pone de manifiesto una actitud serena, reflexiva y sentimental.

Si bien el tipo de elegía erótico-subjetiva que adopta Catulo en su poemario pertenece —como hemos puntualizado— a un género ya elaborado por los autores alejandrinos, es indudable que el poeta al transportarlo a su propia situación amorosa lo hace de una manera personal.

El modo como Catulo asume y reelabora una forma helenística puede ser observado con bastante claridad en el carmen LXVI, que es una pieza artística en la que el poeta traduce una composición calimáquea —*La trenza de Berenice*—, traducción que implica una suerte de recreación según una particular manera latina de concebir lo poético.

Es éste un ejemplo significativo que, a través de la confrontación con su modelo, nos permite ver de qué modo los autores latinos aclimatan la elegía del período helenístico.

ción de Miguel Dolç (G. Valerio Catulo, *Poesías*, Barcelona, Alma Mater, 1963) que difiere de la numeración propuesta por M. Schuster (en *Catullus*, Tenbner, 1958) y también de la de C. J. Fordyce (*Catullus*, Oxford, 1961).

⁸ *Catullus and the tradition of ancient poetry*, Berkeley, University of California Press, 1964.

La diferencia entre la citada elegía calimáquea y la catuliana radica en la forma de exposición de los acontecimientos. Mientras que el primero los muestra objetivamente y con comentarios que rayan en el ámbito de lo superficial —donde el interés radica en el tratamiento artístico de un tema etiológico—, Catulo propondría una nueva instancia narrativa del relato, en tanto que transfiriere al carmen su propia subjetividad.⁹

La variedad no está tanto en lo formal, sino en el plano del contenido y en una nueva actitud ante lo poético. Hay en Catulo una suerte de subjetividad —por momentos, recóndita— que se aprecia igualmente en el resto de sus composiciones no elegíacas. Tal subjetivismo, a través del cual el poeta aprehende y profiere la realidad, parece ser una de las características de la latinidad.

En la mencionada composición se dan patentes los ideales alejandrinos, entre los que se destacan una base erudita junto a la más libre fantasía, sólidamente fusionadas, a las que el poeta agrega una delicada nota íntima que se hace evidente en la cuidada selección del vocabulario en el que se sustenta el carmen.

También en la elección de imágenes notamos en el veronés una actitud diferente de la de Calímaco. Este peregrina a través de *éidola* racionales; aquél, en cambio, profiere su lirismo por medio de imágenes cargadas de subjetividad y por eso nosotros, neolatinos, lo sentimos más próximo. Existen también diferencias respecto del plano narrativo fundadas en la utilización de distintas personas verbales: Catulo, en tanto que se vale de la primera persona, brinda al relato una suerte de calidez; Calímaco, en la medida en que lo hace en tercera persona, establece una distancia entre el sujeto narrante y el objeto narrado y con ello confiere a su carmen mayor objetividad.

Cuando Calímaco en dicha composición, siguiendo a Conón —el astrónomo del Museo— da una explicación sobre la desaparición de la trenza de Berenice, su ascensión al ámbito celeste y

⁹ *Ad hoc*, cf. J. Granarolo, *L'oeuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

su posterior metamorfosis en constelación como consecuencia de un hurto divino, lo hace desde una postura meramente descriptiva, donde el orden y la objetividad rigen la *Gestalt* compositiva; Catulo, en cambio, parte de una instancia pasional, en tanto que se deja llevar por el sentimiento implícito en el mito y por la nota romántica del amor de Berenice por Ptolomeo III, Evérgetes.

En sus elegías, como en el resto de sus composiciones, proyecta la realidad desde una perspectiva personal, donde se percibe un palpar emocionado.

Los ejemplos catulianos que hemos considerado, ponen de relieve que la originalidad de la elegía latina habría consistido en transferir a la esfera de lo personal los motivos eróticos que en forma objetiva y abstracta se narraban en la elegía helenística. Sin embargo, es prudente destacar que los elegíacos de la latinidad —y entre ellos el propio Catulo— aunque imprimen a sus relatos una instancia subjetiva de perfiles románticos, nunca llegan a un desborde emocional, tal como ocurre por ejemplo en los autores románticos propiamente dichos, pues la expresión de sus sentimientos siempre se da contenida por el freno que le impone la forma. En ese aspecto el metro poético opera como una barrera que parece contener la libre expresión de los sentimientos, lo que confiere al relato, junto a cierto recato, la noción de una imperturbable serenidad que es tal vez la mentada *sophrosyne* que emana de toda obra clásica.

En la época augustea, los elegíacos crearán un nuevo espacio poético a propósito de tal género, reelaborando los principios temáticos y compositivos de Catulo al descubrir en sus elegías una nueva perspectiva respecto de lo poético y serán ellos quienes flexibilizarán tal variedad métrica, no solo en el terreno del orden y de la sintaxis del dístico, sino también en el ámbito del contenido.

En cuanto a la obra del poeta Cornelio Galo,¹⁰ el amigo di-

¹⁰ Cf. la contribución de Skutsch a la R.E. de Pauly, en columnas 1342-1350, s.u. C. *Cornelius Cn. f. Gallus* (Stuttgart, 1901, IV Band).

lectísimo de Virgilio y de Asinio Polión,¹¹ salvo dos semihexámetros que le son atribuidos no sin ciertas discrepancias críticas, no teníamos de ella más que meras referencias de algunos autores de la antigüedad.¹² Según indica el dístico ovidiano que sirve de epígrafe a este trabajo —cuya traducción literal dice: *Este de ti fue el sucesor, Galo; del otro, Propercio; / de éstos, yo mismo fui, en la serie del tiempo, el cuarto*—, Galo habría sido el primero, según el parecer de Ovidio, en la “serie” de elegíacos latinos. También ése es el parecer —inexplicable para nosotros pues omite el nombre de Catulo—, de algunos críticos modernos; tal por ejemplo A. Tovar.¹³

Un breve comentario de Quintiliano,¹⁴ considera la elegía de Galo “más dura” que la de Tibulo y que la de Propercio. Por otra parte, nos restan también diversas acotaciones que Servio incorporó a su exégesis de la última bucólica virgiliana,¹⁵ dedicada precisamente a la muerte de Galo.¹⁶ Según el citado gramático, el mantuano habría intercalado en dicha composición versos del propio Galo, y precisamente por la atmósfera poética del mencionado carmen —atmósfera rubricada también en la VI *Bucólica*—, podemos vislumbrar lo que habría sido el ámbito elegíaco de Galo.¹⁷

Con todo, existía —y existe— en torno de ese *corpus* elegíaco un halo de misterio presumiblemente vinculado al hecho de que Galo habría caído en desgracia de Augusto a causa de su mega-

¹¹ Cf. el comentario de Cicerón, *Ad fam.*, X 32, 5.

¹² Recogidas por M. Schanz (*Geschichte der Römischen Literatur*, München, 1911, II Teil, 1 Band, s.u. C. Cornelius Gallus, pp. 200-210).

¹³ En Propercio, *Elegías*, Barcelona, Alma Mater, 1963, p. 124, n. 21.

¹⁴ *Inst.*, X 1, 93.

¹⁵ En especial, a *Ecl.* X 1.

¹⁶ Respecto del desajuste cronológico entre esta composición, compuesta en el 37 a.C., y la muerte “física” de Galo, ocurrida en el 26 a.C., téngase presente nuestro comentario a la *Bucólica X*, en Virgilio, *Bucólicas*, trad. de H. F. Bauzá, Buenos Aires, EUDEBA, 1982, p. 103.

¹⁷ *Ad hoc*, remitimos al sugerente estudio de M. Desport “Gallus”, en

lomanía, ceguera que lo habría llevado a dilapidar bienes ajenos cuando era prefecto de Egipto y por lo cual, ante la acusación del Senado, y principalmente, avergonzado ante su amigo Augusto, habría optado por el expediente del suicidio en el año 26, tal como nos lo revelan Suetonio¹⁸ y Dión Casio.¹⁹

Otra tradición, más poética por cierto, aduce, en cambio, el amor como causa de su muerte. La misma, que presumiblemente se funda en una suerte de "muerte de amor", tal como parece desprenderse de la última bucólica virgiliana,²⁰ serviría tal vez para interpretar el sugerentemente enigmático dístico properciano

Et modo formosa quam multa Lycoride Gallus
mortuus inferna uulnera lauit aqua!²¹

cuya traducción, para comodidad del lector, transcribimos: "Y poco ha, ¡cuántas heridas debidas a la hermosa Licoris lavó Galo muerto con el agua de la Estigia".²²

Esta interpretación romántica perduró de modo silencioso a

L'incantation virgilienne. Virgile et Orphée, Bordeaux, Delmas, 1952, pp. 208-229.

¹⁸ *Diuus Augustus*, 66, 1-2, texto que, para comodidad del lector, transcribimos, según nuestra traducción: "En efecto, de entre todo el grupo de los amigos de aquel (Augusto), es difícil encontrar a alguno que, habiendo gozado de su afecto, hubiese caído en desgracia, a no ser Salvidieno Rufo, al que había elevado al consulado, y Cornelio Galo, al que había elevado a la prefectura de Egipto, a pesar de que uno y otro procedían de origen humilde. Al primero de éstos, por preparar un golpe de estado, le hizo condenar por el Senado; al segundo, en castigo por su ingratitud y malevolencia (*ingratum et multivolum animum*), le prohibió el acceso a Roma y a las provincias imperiales. Pero cuando las denuncias de los acusadores y los acuerdos del Senado hubieron impulsado a Galo al suicidio, alabó la piedad de quienes con tanto cuidado se ocupaban de él, y por lo demás no solo lloró, sino que también lamentó su suerte, porque no le estaba permitido encolerizarse con sus amigos, en la medida que quería".

¹⁹ LIII 23.

²⁰ Nos hemos ocupado sobre el particular en "La *Bucólica X* y la tau-maturgia de lo poético", trabajo presentado en el VII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, Buenos Aires, septiembre de 1982 (en prensa en *Actas* de dicho Simposio).

²¹ II 34, 91-92.

²² La traducción corresponde a A. Tovar, *op. cit.*, 124.

lo largo del Medioevo y reapareció de manera ostensible en el siglo xvii, tal como, entre otros, nos lo testimonia por ejemplo Diego López al comentar su versión de la *Bucólica* X virgiliana en el año 1668, cuando respecto de Licoris indica: *Esta dama, de quien aquí tratamos, se llama por su propio nombre Cytheris; pero el poeta le finge este nuevo (sic) nombre; fue amiga del Poeta (sic) Galo, grande amigo de Virgilio. Ella teniendole en poco, se fue a Francia con Marco Antonio,*²³ *recibió tanta pesadumbre de Galo, que se mató. Este fue (según Servio) el primer adelantado de Egipto, y grande Poeta (sic), y escribió quatro libros de los amores que con ella su amiga tuuo. En el principio fue grande amigo de Augusto Cesar: pero fue muerto, ò por los amores de su amiga, ò porque sospecho Cesar, que se conjurara contra él.*²⁴

El suicidio provocado por haber quebrado la confianza que Augusto le había dispensado, habría motivado la censura tácita del César y, consecuentemente, la determinación de sus contemporáneos de silenciar la obra de Galo para no irritar al *Princeps*. Abundaría en favor de esta hipótesis el hecho de que Virgilio —según nos transmite Servio— habría reemplazado el episodio de las *laudes Galli* con que clausuraba la última de sus *Geórgicas*, por un epilio helenístico —la historia de Aristeo (vv. 317 ss.)— que, no obstante, se presenta magistralmente inserto en la composición. Hecho dubitable según opina Mariner Bigorra,²⁵ inspirándose en las opiniones de Norden y de Büchner. Ampliando este horizonte y, *contrario sensu* a la opinión citada de Mariner Bigorra, nos parece oportuno, empero, transcribir también el comentario del mencionado

²³ Al respecto podemos recordar que en *Att.*, XV 22, Cicerón llama a M. Antonio, *Cytherius*. Conviene tener presente que *Lycoris* es el nombre griego con que Galo alude a *Cytheris*, que era por otra parte el nombre artístico de *Volumnia*, una liberta que luego se había dedicado al teatro. La utilización de un nombre poético era frecuente en la época; diversos testimonios de ello ofrecen Catulo, Tibulo y Propertio, entre otros.

²⁴ En *Las Obras de Publio Virgilio Marón*, traducidas en prosa castellana por Diego López, con comentario y anotaciones, Madrid, Imprenta Real, 1668, p. 56.

²⁵ En *Homenaje a Virgilio*, comp. por H. Bauzá, Bs. As., 1982, p. 76.

D. López: *Tuvo Virgilio tanta amistad con él, que escribió grandes loores, y hechos suyos en la quarta Georgica (sic); y despues de su muerte, ò antes, mandò Augusto a nuestro Poeta emendalle aquello, y no hiziesse mención en las obras de Galo, entonces Virgilio tratò en su lugar las fábulas de Aristeo, y si en esta Ecloga hace mención de Galo, es por vituperarle por la grande impaciencia con que sufrió la ausencia de su amiga (op. cit., p. 57).*

Las referencias citadas, permiten —al menos— atisbar la atmósfera erótico-subjetiva que debía haber alentado en los cuatro libros de elegías que Galo compuso, inspirados en su amada *Lycoris*.

Cuando la poesía de Galo se consideraba totalmente perdida, el reciente hallazgo de un fragmento papiráceo en Qasr Ibrim —una antigua fortaleza ubicada a unos 250 kilómetros al sur de Aswan— permitió rescatar nueve versos del delicado elegíaco, amén de dos palabras aisladas, con lo cual se reactualiza la consideración sobre su orbe poético.

Datos intrínsecos a esos versos —la referencia a *Lycoris* (v. 1) y la alusión a César (v. 2) y a su vuelta (v. 4)—, permiten atribuir dichos versos casi con absoluta certeza al malogrado Galo. Abunda en favor de esta hipótesis, el hecho de que el papiro fue encontrado precisamente en un territorio que a la sazón estaba bajo la prefectura de Galo.

Un prolijo estudio del mismo es la obra conjunta de R. D. Anderson —secretario de la *Egypt Exploration Society*, institución a la que debemos dicho hallazgo— y de los profesores oxonienses P. J. Parsons y R. G. M. Nisbet, quienes se ocuparon de su análisis textual.²⁶

Creemos oportuno ilustrar estas páginas con la transcripción propuesta por dichos *scholars*, a la vez que ensayar una traducción a nuestra lengua.

1 *tristia nequit (ta...) a Lycori tua.*

²⁶ "Elegiacs by Gallus from Qasr Ibrim", en *The Journal of Roman Studies*, LXIX, 1979, pp. 125-155.

- 2 *Fata mihi, Caesar, tum erunt mea dulcia, quom tu*
 3 *maxima Romanae pars eri(s) historiae*
 4 *postque tuum reditum multorum templa deorum*
 5 *fixa legam spolieis deivittora tuis.*
 6 ...) ... *tandem fecerunt c(a)rmina Musae*
 7 *quae possem domina deicere digna mea.*
 8). *atur idem tibi, non ego, Visce*
 9 ...) *Kato, iudice*²⁷ *te vereor*

cuya traducción literal dice:

- 1 triste, Licoris, (...) tu infidelidad.
 2 Entonces, César, mis hados me serán dulces, cuando tú
 3 seas la parte más importante de la historia romana
 4 y cuando, después de tu regreso, vea de muchos dioses
 5 los más ricos templos adornados con tus trofeos.
 6finalmente las Musas han compuesto poemas
 7 que yo podría declamar dignos de mi amada.
 8lo mismo para ti, yo no, Visco
 9temo, Catón, si tú eres el árbitro.

Los versos precedentemente citados, si bien parecen pertenecer a la esfera del epigrama —variedad poética que comparte con la elegía el mismo metro, el dístico elegíaco, como ya hemos puntualizado—, no solo permiten acercarnos al orbe poético de Galo, sino también conjeturar respecto de los motivos y caracteres de su *corpus* elegíaco que, según memora la tradición, comprendía cuatro libros dedicados a la referida Licoris e inspirados en el poeta Euforión. Ese hecho justifica que los hayamos incluido —aunque sean epigramas— en esta “caracterización de la elegía latina”.

²⁷ Cf. Virg., *Buc.*, IV 58 y 59.

Por lo que se infiere de estos *disiecta membra*, las frases *tristia nequit(ia)* (v. 1) y *dulcia fata* (v. 2) parecen situarnos en la atmósfera de los contrastes y oposiciones catulianos, así como las declaraciones *c(ar)mina Musae* (v. 6) y *iudice te* (v. 9), evidencian un lazo de parentesco con las *Bucólicas* virgilianas, especialmente con la IV.

Tibulo, por su parte, en delicados versos, enlaza la elegía erótica con pasajes idílicos, confirmando de ese modo a su poesía un subjetivismo entrañable, poblado de imágenes imborrables: los combates de Amor, la paz del hogar, la presencia de los primitivos Lares, el calor del suelo patrio, los que, por ejemplo, están cálidamente plasmados en la décima elegía del libro primero.

De entre sus pasajes elegíacos más significativos —que rayan en una sensibilidad exquisita de perfiles casi femeninos—, merecen evocarse la nostalgia por la edad de oro (I 10, 19 ss.) y la transfiguración lírica de los sentimientos amorosos más íntimos (I 5, 20 ss.).

Su estilo y su tono son inconfundibles y sus versos —teñidos siempre de una melancolía lastimera— añoran con dolor una etapa y una forma de vida perdidas.

Diferente, en cambio, es la óptica poética de Propercio, quien según referencia de los antiguos, habría querido ser el “Calímaco romano” en el campo de la poesía etiológica. No obstante ello —y a pesar de la austeridad de sus preceptos—, su tormentosa pasión por Cintia hizo que su orbe elegíaco se desviara hacia el terreno de lo erótico.

Los cinco años que duró su relación con esa joven están convertidos, por lírica taumaturgia, en poesía. En ella el poeta evoca situaciones existencialmente vitales: felicidad, celos, dolor, querellas, reconciliaciones, y de ese modo, sus elegías constituyen el testimonio espiritual de Propercio en el que con poética plasticidad entrelaza las ondas de la realidad con la de los sueños.

Las diversas composiciones que constituyen este *corpus* amorio no responden a un ordenamiento cronológico sino espiritual, mereciendo particular consideración el carmen IV 7 en el que con llanto acongojado el poeta memora la temprana muerte de su

amada, cuya sombra convoca de modo memorable:

Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit,
luridaque euictos effugit umbra rogos.

Cynthia namque meo uisa est incumbere fulcro,
murmur ad extremae nuper humata uiae (vv. 1-4)

(“Algo queda de las almas: la muerte no lo acaba todo, y la sombra amarillenta se escapa de la pira vencida. Así me pareció ver a Cintia apoyándose en la cabecera de mi lecho, un murmullo de la que poco antes había sido sepultada a la vera del camino”).²⁸

Asimismo, nos resta de Propercio un número considerable de elegías amorosas de carácter general, entre las que merecen evocarse la epístola de Aretusa a su esposo Licotas cuando estaba en campaña y en particular la IV 11, en la que Cornelia —hijastra de Augusto— desde su tumba prematura a la vez que evoca su vida ejemplar, consuela a su angustiado esposo y a sus hijos, cerrando su patético discurso con uno de los dísticos más profundos que se hayan compuesto:

moribus et caelum patuit; sim digna merendo,
cuius honoratis ossa uehantur aquis (vv. 101-102)

(“El cielo se abre a las virtudes; háganme por mis méritos digna de que mis huesos sean llevados por el río que da honor”), tema ya esbozado por el poeta en IV 7, 69 ss.

Amén de los valores implícitos en la elegía de Propercio, tuvo ésta, entre otros, el mérito de haber sido la fuente inspiradora de las *Elegías romanas* de Goethe, como señala la crítica.²⁹

Por último, no podemos dejar de evocar la elegía III 2, en la que por medio de mitos tradicionales memora el tema de la gloria y a través de las referencias a Apolo y a las Musas, lo enlaza

²⁸ La traducción corresponde a A. Tovar, *op. cit.*, p. 218.

²⁹ No se señala, en cambio, la influencia de Tibulo, notoria a través de I 9 y 11, en muchas composiciones goetheanas.

con su poesía. De ese modo, volviendo a la figura de su amada, que en él es un *Leit-motiv* obsesivo, dice de ésta:

Fortunata, meo si qua es celebrata libello (v. 17)

(“Afortunada, si de algún modo has sido celebrada por mi librito”), y, respecto de sí mismo:

(...) non ingenio quaesitum nomen ab aevo
excidet: ingenio stat sine morte decus (vv. 23-24)

(“No caerá de la eternidad el renombre adquirido por el ingenio / para el ingenio subsiste una honra sin muerte”), con lo que delinea el tema de la gloria inmortal por la poesía que será uno de los *tópoi* característicos de Ovidio.

En cuanto a éste, el último de los grandes elegíacos latinos, habría que puntualizar que es quien confiere definitivamente a dicho género el valor que hoy le otorgamos: lamento, con lo que la elegía pareciera reencauzarse en su sentido prístino.

En cuanto al *corpus* ovidiano, suele dividírsele en tres ciclos: el primero, genéricamente denominado elegíaco-amoroso, se extiende hasta principios del año 2 de nuestra era; el segundo —el épico— hasta el año 8, fecha del destierro, y el tercero —del exilio— se prolonga hasta su muerte, ocurrida en el 17.

En cuanto a lo estrictamente elegíaco interesan el primero y el último. Del primero, entre otras, nos restan sus epístolas fingidas entre destinatarios ilustres —que nos han llegado agrupadas bajo el nombre *Heroidas*— y su mentada *Arte amatoria* en la que explica cómo se conquista y cómo se conserva el amor. En ambas composiciones, compuestas en dístico elegíaco, se presenta como maestro del amor sensual y se aprecia su preferencia por el amor lascivo, al extremo de que se autodenomina *lasciui praeceptor amoris*.

Al tercer ciclo pertenecen sus elegías del destierro, reunidas en dos colecciones: *Tristes* y *Pónticas*.

En ambas se percibe un tono lacrimoso, delicadamente subjetivo-emocional, fundado en el motivo sobre el que gira la casi totalidad de esas composiciones: su destierro. El tono nos lo con-

fiesa el mismo poeta en el estilo cálidamente comunicativo que le es natural:

flebilis ut noster status est, ita flebile carmen (V 1, 5)

(“Como es lloroso mi estado, así es lloroso nuestro carmen”).

El título de la primera colección —*Tristia*, en español *Tristes*— alude al contenido de la misma; el segundo —*Pónticas*— hace mención al lugar geográfico de su destierro.

Hasta Ovidio denominábase elegía a toda composición poética compuesta de una estrofa determinada —el dístico elegíaco—, donde el tema era independiente de la estructura, inclusive —como se ha puntualizado— en ese metro las había de contenido festivo. Como Ovidio canta su dolor de desterrado en dísticos elegíacos que luego adquirieron fama y nombradía, hoy, por antonomasia, genéricamente llamamos *elegía* a toda composición poética que encierre idea de lamento; de ese modo se circunscribe el campo conceptual de dicho género, se lo reinscribe en una de sus vertientes tradicionales y se rinde homenaje, de modo tácito, al poeta Ovidio.

De entre sus elegías del destierro, restan algunas memorables tales como la muy célebre que evoca su última noche en Roma (*Tr.*, I 3), la autobiográfica (*Tr.*, IV 10) o algunas de las dedicadas a su esposa (*Ex Ponto*, I 4 y en espec. *Tr.*, V 14).

En las composiciones del exilio³⁰ Ovidio deja de ser el poeta frívolo, declamatorio y cantor de una vida vacua y cortesana que estábamos acostumbrados a reconocer en sus obras juveniles. Estamos aquí ante un hombre dolorosamente confinado a la condición de desterrado, no solo físico, sino espiritual y que convierte en materia de su canto su desesperada desazón, angustia que se agiganta ante la idea de poder morir en tierra extraña, lejos de su familia, de sus Lares, de su suelo. De ahí que sus *Tristes* y *Pón-*

³⁰ No entramos en la consideración de si se trata de exilio, destierro, u otra forma de confinamiento. *Ad hoc* remitimos a las ponencias incluidas en el volumen *Ovidiana. Recherches sur Ovide. Publ. à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète*, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

ticas hayan sido consideradas con razón como "su diario del destierro", puesto que es en él donde con más profundidad evoca sus tormentos humanos, que son los de entonces y los de siempre.³¹

Junto al perdón por el que permanentemente clama el poeta, apreciamos en sus versos del exilio que por una suerte de catarsis, el canto se trueca en alivio de sus males, a la vez que con incomparable maestría nos augura su inmortalidad, dado que *carmina morte carent* ("los versos escapan de la muerte"), según nos sugiere el poeta en un significativo pasaje (*Amores*, I 15, 32).

Por sobre el exilio histórico, por sobre el exilio existencial, está su condición de poeta y es a través de la poesía que Ovidio se salva en tanto que su destino personal se inscribe en la dimensión celebrante de lo poético, que se yergue en un plano *trans-temporal*.

Tal es, en suma, el mensaje que el poeta Ovidio nos transmite en dísticos elegíacos, los que son un hito fundamental en la historia de dicho género.

También entre los autores cristianos hubo cultores de esta variedad poética, en lengua latina. Así, por ejemplo, entre otros podemos evocar a Lactancio (s. iv), en cuyo simbólico poema "De aue phoenice" retoma una leyenda mística a la luz de ideas cristianas. Merecen señalarse en tal composición, marcados ecos tibulianos, en especial en cuanto a la atmósfera y al tono poéticos.

En el 500 *circa* de nuestra era, nace Cornelius Maximianus Gallus Etruscus, el mentado imitador de Catulo y de Propercio considerado el último elegíaco latino. Es autor de seis composiciones elegíacas que se mueven en "un ambiente de materialismo y escepticismo, no exento de una melancolía que roza siempre en el sarcasmo".³²

³¹ La denominación "diario del destierro" corresponde a Vintila Horia en *Dieu est né en exil*, subtítulo *Journal d'Ovide à Tomes*.

³² Cit. por E. Otón Sobrino, "La lírica latina con especial mención de la poesía elegíaca", en *Est. Clás.*, Madrid, N^o 81-82, 1978, pp. 283-297.

Finalmente creemos oportuno destacar que el género elegíaco, que con amplia difusión perduró a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento,³³ es hoy una forma poética viviente que se expresa asociada a la idea de lamento. Los nombres de Froissart, Villon, Ronsard, los románticos Hugo, Lamartine y Musset, o bien Baudelaire y Verlaine, entre los modernos, son, en lengua francesa, ejemplos harto locuaces del vigor de ese género poético.

Camoens, Ferreira y Bernaldes no podrían ser omitidos al memorar el género elegíaco dentro de las letras portuguesas.

En Inglaterra Milton, lord Lyttelton, Tennyson y Moore son preciados cultores de esta variedad poética. Una mención especial merece la magistral composición *El cementerio de aldea* de Tomás Grey. De igual modo no podemos dejar de evocar *Las noches* de Young o el *Aue atque uale* de Swinburne, en los que vibran ecos y reminiscencias de innegable prosapia clásica.

En la literatura germánica a los nombres de Goethe y Heine —sugestivos recreadores de dicho género— habría que sumar los de Jacobi, Schiller, Novalis y Carossa.

De Goethe conservamos dos ciclos elegíacos,³⁴ en los que laten con fuerza evocaciones de la poesía clásica, así como también la vívida impresión que causaron al poeta las ruinas de Italia.

En cuanto a H. Carossa, su *Elegía a Occidente* —*Abendländische Elegie*— es quizá el ejemplo más significativo de una elegía moderna en la que vibran influjos de la elegía greco-latina.

La misma, cargada de ecos y motivos clásicos, a la vez que exhortativamente propone salvar lo que aún queda de Occidente, esboza una meditación sobre lo humano. Tal meditación ha sido una característica fundamental de la elegía, desde sus orígenes hasta la modernidad.

³³ Cf. *ad hoc* el prolijo trabajo de Camacho Guizado, *La poesía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.

³⁴ El primero publ. en *Las horas* de Schiller con el título *Elegien*. El nombre *Romanas* (*Römische Elegien*) es el que aparece en la edición de sus *Obras* de 1808.

De ese modo, vemos por tanto que el género elegíaco desde los griegos hasta nosotros, se da en una ininterrumpida sucesión de posibilidades —meditación, exhortación, lamento—, sin dejar nunca de lado los rasgos distintivos acuñados por la tradición y cribados por el arte.

En ese aspecto, el género elegíaco no es más que un ejemplo del valor intemporal, y por tanto, siempre renovado, de lo clásico.

La idea de lamento que hemos mencionado es la que alienta también en las elegías de Hernández, Neruda o de nuestro Borges y esa idea hoy es sentida consustancial con dicho género.³⁶ Esa nota nostálgica y lamentosa es el sello que le imprimió el poeta Ovidio y no es más que una de las tantas deudas que el mundo moderno —muchas veces sin saberlo— guarda respecto de la antigüedad.

³⁶ *Ad hoc*, cf. *Dic. de la lengua esp.*, Real Acad., s.u. elegía.

EN TORNO A LAS DEFINICIONES DE FILOSOFÍA Y SABIDURÍA EN EL EPITOMÉ DE ALBINOS

por MARÍA MERCEDES BERCADÁ
de la Universidad de Buenos Aires

El párrafo inicial del primer capítulo del *Epitomé* de Albinos,¹ opúsculo que pretende ser, en la intención de su autor, una exposición didáctica “de las principales doctrinas de Platón” (τῶν κυριωτάτων Πλάτωνος δογμάτων), se abre con una primera definición de la *filosofía* como una “aspiración a la sabiduría”—φιλοσοφία ἐστὶν ὄρεξις σοφίας— y tras otra segunda definición cuyo análisis no hace a nuestro propósito, se cierra con una definición de la sabiduría que gozó de vasta vigencia en la antigüedad y que la presenta como la “ciencia de las cosas divinas y humanas”: σοφία δ' ἐστὶν ἐπιστήμη Θεῶν καὶ ἀνθρωπίνων πραγμάτων.

Creemos que la presencia de estas dos definiciones en un texto que, como el de Albinos, tuvo amplísima difusión e influen-

¹ Como es sabido, se trata del opúsculo conocido también como *Didaskalikós* o *Logos didaskalikós*, según el título que lleva en la mayoría de los manuscritos conservados, si bien los más antiguos y autorizados le dan el de *Epitomé*, que aquí adoptamos siguiendo a Diels (*Doxographi graeci*, p. 76), c. H. Aline (*Histoire du texte de Platon*, p. 130) y a Pierre Louis en su edición del texto (Rennes, 1945). En cuanto a la identidad de su autor, también es vastamente conocida la circunstancia de que todos los mss. que se conservan (no anteriores al s. X), lo atribuyen a un ignoto *Alkinoos*, atribución que aun mantuvieron Hermann en la edición Teubneriana y Dübner en Didot, pero que resulta desechada después de la concluyente argumentación con que J. Freudenthal (“Der platoniker Albinos und der falsche Alkinoos”, *Hellenistische Studien*, Heft 3, Berlin, 1879) lo restituyó al conocido representante del platonismo medio Albinos, autor también de la breve *Introducción a los diálogos de Platón* que suele acompañar al texto de los diálogos platónicos en casi todos los manuscritos. Esta autoría de Albinos respecto del *Epitomé* es hoy aceptada por todos los estudiosos contemporáneos (v. gr.: Witt, Dodds,

cia como compendio que se estimaba fiel de la enseñanza de Platón, merece un análisis algo detenido y puede dar ocasión a un rastreo de la trayectoria de la última definición citada.

La filosofía como "aparición de la sabiduría"

Si bien esta concepción de la filosofía se remontaría, según la vieja tradición, a los pitagóricos, la presencia en nuestra definición del término *δρεξις* nos sugiere a primera vista una posible influencia aristotélica, así por el recuerdo del Primer Motor Inmóvil que mueve en cuanto *ὀρεκτόν* (*Met.*, XII 7, 1072 a 26) como por cierta espontánea asociación con las palabras iniciales de la misma *Metafísica* (I 1, 980a 21): Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει.

Pero aparte de que esas palabras del Estagirita se refieren en general a la curiosidad o afán de saber naturales en todo hombre, y prescindiendo por el momento de la presencia del término *δρεξις*, que enseguida trataremos, una indagación más detenida nos lleva a comprobar que precisamente en el libro V de la *República*, que según se desprende del análisis de los párrafos siguientes es la fuente principal que sigue Albinos en este capítulo, encontramos en 475b la presentación del filósofo como *el que desea la sabiduría*: τὸν φιλόσοφον σοφίας φήσομεν ἐπιθυμητὴν εἶναι, vale decir, conceptualmente la misma definición, con la única diferencia verbal del uso de un derivado de *ἐπιθυμία* en lugar de *δρεξις*. Donde sí hallamos el término *δρεξις* es en una de las tres definiciones que para *φιλοσοφία* nos ofrecen los "Όροι", esa colección de definiciones pretendidamente platónicas que tuvo vasta difusión en la antigüedad y que evidentemente era conocida por Albinos. Se define allí (414b) a la *φιλοσοφία* como *τῆς τῶν ὄντων ἀεὶ ἐπιστήμης δρεξις* y si tenemos en cuenta que dos líneas antes se ha definido a la *σοφία*

Festugière, Wolfson, Dörrie, Merlan, Loenen); solamente A. E. Taylor, en su *Platonism and its influence* (New York, Cooper Square, 1963, p. 8), menciona aún una "Introduction to Platonism by Alcinoüs" confundiendo además el título de ambos opúsculos.

como *ἐπιστήμη τῶν αἰὲ ὄντων*, resulta ser exactamente la *φιλοσοφία* la *ὄρεξις σοφίας* de nuestro texto.

En cuanto al mismo Platón, es innegable su preferencia por *ἐπιθυμία* y sus derivados.² En *Rep.*, 485b, al referirse a los que *desean* algo, para compararlos luego con el filósofo que *desea* la sabiduría, usa repetidas veces el verbo *ἐπιθυμῶν* y jamás encontramos en Platón el término *ὄρεξις* (aunque sí hallamos en ese mismo pasaje el verbo *ὀρέγεσθαι* para expresar que el que ama realmente la ciencia debe aspirar desde joven a toda verdad, y en 486a emplea *ἐπορέγεσθαι* para referirse al alma del filósofo que debe aspirar a la totalidad de las cosas divinas y humanas: *τοῦ ὅλου καὶ παντὸς θείου τε καὶ ἀνθρωπίνου* o sea al mismo objeto que como ya señalamos asignará Albinos a la sabiduría, si bien entre ambos pasajes vuelve a emplear *ἐπιθυμία* para referirse a aquel cuyos deseos tienden violentamente a un único objeto).

Mas si observamos que nuestro Albinos, en el párrafo segundo de este mismo capítulo primero, vuelve a usar *ὄρεξις* al hablar del alma del filósofo que orienta su aspiración hacia las verdaderas realidades, y lo hace precisamente mientras está siguiendo el texto de *Rep.*, 485b, que acabamos de mencionar, donde Platón empleaba *ἐπιθυμία*, creemos que hay en esta sustitución una decisión consciente y estimamos que ello se debe no ya a una influencia aristotélica, como a primera vista pareciera, sino a que muy probablemente en la época en que Albinos escribe ya se ha impuesto al uso general la terminología estoica que, siguiendo ella sí a Aristóteles (*Polit.*, 1369a 4), definía la *ἐπιθυμία* como *ἄλογος ὄρεξις*,³ por lo cual Albinos evita este término reemplazándolo sistemáticamente por *ὄρεξις*, que es la inclinación que se mantiene dentro de los límites de la razón y que por tanto es la propia del filósofo (cf. Pohlenz, *Posidonios von Apameia*, p. 570, y *La Stoa*, trad. ital., I, p. 301, n. 16).

² En *Fed.*, 82e, tiene empero *ἐπιθυμῶν* el sentido peyorativo de deseos corporales que encadenan el alma del filósofo.

³ Cfr. SVF III 391, 394, 395.

La definición de la sabiduría

Como puede observarse en la frase que transcribimos al comienzo de este trabajo, al cerrar Albinos su primer párrafo con una definición de la *sabiduría* (σοφία), contraponiéndola a las anteriores definiciones de *filosofía* por el consabido δὲ, está separando y distinguiendo claramente por una parte la φιλοσοφία que no va más allá de ser ὄρεξις σοφίας, vale decir un deseo de la sabiduría, una aspiración a la misma, un esfuerzo por alcanzarla, y por otra parte la σοφία misma, que ella si es ἐπιστήμη, ciencia y no cualquiera sino la ciencia de la totalidad y de los objetos más altos, la *ciencia de las cosas divinas y humanas*.

Ante todo, señalemos que en Platón mismo no encontramos esta neta distinción entre el que aspira y el que ha logrado, sino que frecuentemente se atribuye al filósofo ese conocimiento que aquí parece reservado al que sería σοφός y no solamente φιλόσοφος. Así por ej. en los textos de la República, 479e y 484a, en los que dice, respectivamente, que el filósofo contempla las cosas en sí y siempre idénticas a sí mismas, y que los filósofos son aquellos capaces de alcanzar lo que existe siempre y de una manera inmutable (φιλόσοφοι μὲν οἱ τοῦ ἀεὶ κατὰ τ' αὐτὰ ὡσαύτως ἔχοντος δυνάμενοι ἐφράπτεσθαι) a los que podrían añadirse 475e, que señala que los filósofos son los que aman contemplar la verdad, y 480a, que precisa que a los que adhieren al ser hay que llamarlos *filósofos* γ no "amigos de las opiniones" (τοὺς αὐτὸ ἕκαστον τὸ ὄν ἀσπαζομένους φιλοσόφους, ἀλλ' οὐ φιλοδόξους κλητέον), así como 486e, que establece que el alma del filósofo debe alcanzar el pleno y perfecto conocimiento del ser. Y de propósito señalamos estos pasajes en la República por ser éste, como ya dijimos, el texto que inspira a Albinos en la redacción de este primer capítulo.

En cambio, sí encontramos claramente deslindados ambos conceptos, *filosofía* y *sabiduría*, en los Ὅροι ya mencionados, donde en 414b que hemos citado a propósito de la primera definición de *filosofía* propuesta por Albinos, se nos ofrecen tres

definiciones de σοφία (presentada las tres veces como ἐπιστήμη, como aquí lo hace Albinos), y otras tantas de φιλοσοφία, que se refieren más bien a la disposición personal de quien aspira a alcanzar tal ciencia.

Mas hemos de acotar, empero, que en un texto estrictamente contemporáneo de Albinos, el *Diálogo con Trifón* de San Justino mártir, el Justino aún platónico aparece (IV 1) definiendo a la φιλοσοφία, como ἐπιστήμη τοῦ ὄντος καὶ τοῦ ἀληθοῦς ἐπίγνωσις, o sea ciencia del ser y conocimiento de lo verdadero, definición que creemos que ciertamente suscribiría Platón, pero que muestra a la vez que no era universalmente mantenida, en el platonismo del siglo II d. C., la separación entre φιλοσοφία y σοφία que aquí presenta Albinos.

Viniendo ya a la definición misma de la sabiduría como ciencia de las cosas divinas y humanas (ἐπιστήμη θεῶν καὶ ἀνθρωπίνων πραγμάτων) si bien es verdad que en Platón hallamos en el pasaje ya mencionado de *Rep.*, 486a, la expresión θεῶν καὶ ἀνθρωπίνου cuando habla del alma del filósofo que debe siempre esforzarse por aprehender el conjunto y la totalidad de lo divino y lo humano —afirmación ésta que bien pudo tener Albinos por una confirmación de la definición que aquí asume—, y en el *Banquete* 186b, hallamos exactamente las palabras κατ' ἀνθρωπίνου καὶ κατὰ θεῖα πράγματα referidas a que el amor, en su acción, lo abarca todo, las cosas humanas y las divinas, empero esta definición de la sabiduría así formulada no la hallamos literalmente en Platón y hay consenso general en atribuirla al estoicismo,⁴ aunque merced al

⁴ Si bien las definiciones estoicas que se conservan versan de preferencia sobre la filosofía y la describen como un ἀρετὴν ἐπιστήμη (τέχνη περὶ βίου ἐπιτηδεύσεις λόγον ὀρθότετος, atribuida esta última a Crisipo), empero encontramos en Aecio (*Placita*, I, proem, 2; Diels, *Doxogr.*, 273, II) la afirmación de que οἱ μὲν Στωικοὶ ἔφασαν τὴν μὲν σοφίαν εἶναι θεῶν τε καὶ ἀνθρωπίνων ἐπιστήμην añadiendo a continuación τὴν δὲ φιλοσοφίαν ἀσκήσιν ἐπιτηδείων

sincretismo que dominó buena parte del período alejandrino alcanzó luego una vastísima difusión y fue probablemente la definición más corriente en la época helenística tardía, siendo frecuente encontrarla también en la pluma de los Padres de la Iglesia.

¿Por qué nos presenta Albinos esta definición como platónica, si proviene del estoicismo? Ante todo, hay que tener en cuenta la actitud de platónicos eminentes como Antíoco de Ascalona, para el cual, según el reiterado testimonio que de ello nos ha dejado Cicerón en sus *Academica*, dejó Platón tras de sí, heredero a su vez de Sócrates, “perfectissimam disciplinam, Peripateticos et Academicos, nominibus differentes, re congruentes, a quibus *Stoici ipsi* verbis magis quam sententiis dissenserunt” (*Acad. Pr.*, V 15). Por eso recordará a Varro (*Acad. Post.*, XII 43) que, “ut Antiocho nostro familiari placebat”, ha de considerarse al estoicismo más bien como una corrección de la Academia antigua que como una nueva escuela. No ha de extrañar entonces que tanto la Stoa Media como Antíoco hayan adoptado y popularizado esta definición —como lo supone R. E. Witt, en su *Albinus and the History of Middle Platonism*, p. 42— y avala esta hipótesis la frecuencia con que ella aparece en las obras de Cicerón, que tuvo al ascalonense por maestro.

Pero la presencia de esta definición en los escritos de Cicerón, y la forma que ella posiblemente adoptó en Antíoco, merece un análisis más detallado, porque ello puede llevarnos a dudar —aquí en discrepancia con el autor que acabamos de mencionar— de la

τέχνης. Max Pohlenz (*La Stoa*, I, p. 49) muestra la conexión entre ambas afirmaciones señalando que si la filosofía estoica quería ser un arte de organizar la vida de modo que el *logos* quedase a salvo de todas las vicisitudes internas y externas, y determinase todo nuestro pensar y obrar, para ello se hace necesaria una concepción universal que se apoye sobre bases ciertas, y por eso la meta última consiste en la *ciencia de las cosas divinas y humanas*, la σοφία, que pocos pueden alcanzar, mientras que los más deben contentarse con la aspiración a ella, la φιλοσοφία.

dependencia de Albinos con respecto a Antioco (así sea directa como a través de Ario Dídimo, lo mismo da) en este caso concreto de la definición que estamos estudiando.

Tratemos de seguir el rastro a esta definición en los escritos ciceronianos. La encontraremos, en fórmula totalmente coincidente con la que nos ofrece Albinos, en *De finibus*, II 37: "*divinarum humanarumque rerum scientia, quae potest appellari rite sapientia*". Y también merece especial atención *De officiis*, II 5, donde la coincidencia se da con la totalidad de nuestro párrafo primero, ya que después de preguntarse qué puede haber de más importante y más durable que la sabiduría, dice que "hanc igitur qui cōpetunt, philosophi nominantur, nec quidquam aliud est φιλοσοφία, si interpretari velis, praeter *studium sapientiae*", o sea nuestra ὁρεξις σοφίας. Y añade luego "*Sapientia autem est, ut a veteribus philosophis definitum est, rerum divinarum et humanarum causarumque quibus eae res continentur, scientia*". Se pone así bajo la autoridad de "los antiguos filósofos" una definición algo modificada, ya que a la primitiva definición estoica se le ha integrado la concepción típicamente aristotélica de conocimiento POR LAS CAUSAS. En esta misma forma la hallamos, por último, en *Tusc.*, IV 57: "*sapientiam esse divinarum et humanarum scientiam cognitionemque quae cuiusque rei causa sit*".

Pues bien, si señalamos que esta definición así integrada la encontramos asimismo en Filón de Alejandría —que también suele depender de Antioco de Ascalona— cuando en *De congressu eruditionis gratia*, 79, dice que, así como el ciclo de las ciencias ayuda a alcanzar la filosofía οὗτο καὶ φιλοσοφία πρὸς σοφίας κτήσιν y añade: "Ἔστι γὰρ φιλοσοφία ἐπιτήδευσις σοφίας, σοφία δὲ ἐπιστήμη θεῶν καὶ ἀνθρωπίνων καὶ τῶν τούτων αἰτίων, esta presencia aquí también de la mención a las causas nos hace pensar que ésta era la forma que la definición había tomado en Antioco.⁵

⁵ A su vez, resultará Filón fuente de Clemente Alejandrino, que en la *Stromata*, I V 30. 1. en un pasaje en que va siguiendo literalmente el texto

Cabe entonces poner en duda, como lo anticipamos, al no hallar en Albinos esta referencia a las causas, que estemos aquí ante una huella de la influencia en él de Antíoco, como lo supone Witt. Máxime dado que otros testimonios nos muestran la difusión, en la época misma de Albinos, de la definición en su forma originaria, y aun ello como expresamente profesada por los platónicos: nos referimos concretamente al pasaje ya mencionado del *Diálogo con Trifón* donde, poco después de la frase que antes transcribimos, el misterioso anciano que interroga a Justino hasta hacer vacilar sus convicciones platónicas, inquiera irónicamente si hay “alguna ciencia que nos proporcione conocimiento de las cosas divinas y humanas” (*ἐπιστήμη τις ἔστιν ἢ παρέχουσα αὐτῶν τῶν ἀνθρωπίνων καὶ τῶν θείων γνῶσιν*) en evidente alusión a que así lo sostendrían los platónicos. Y finalmente, el mismo Clemente Alejandrino, que escribe unos cincuenta años después de Albinos y refleja también el patrimonio común de la filosofía de su época, si bien cuando seguía a Filón transcribió exactamente la definición que éste traía y que incluía la mención de las causas, como acabamos de ver, en cambio en otro pasaje en que no depende ya de Filón (*Strom.*, I v 35,3) se limita a decir que “la enseñanza (*ἡ διδασκαλία*) nos proporciona *la ciencia de las cosas divinas*

mencionado de Filón (incluso en su alegoría que ve en Sara y Agar a la *σοφία* y la *φιλοσοφία*, respectivamente), escribe que “Así como el ciclo de los estudios es útil para alcanzar la filosofía... así la filosofía misma contribuye a la adquisición de la sabiduría (*φιλοσοφία αὐτὴ πρὸς σοφίας κτήσιν συνεργεῖ*). Pues la filosofía es una práctica (*ἐπιτηδεύσεις*, huella estoica), mientras que *la sabiduría es una ciencia de las cosas divinas y humanas y de sus causas* (*ἡ σοφία δὲ ἐπιστήμη θείων καὶ ἀνθρωπίνων καὶ τῶν τούτων αἰτίων*). Completamos esta referencia señalando al pasar —por el interés que tiene, aunque no hace directamente a nuestro tema— que aunque continúa Clemente en el resto de su desarrollo inspirándose en Filón, al tratar la relación entre *filosofía* y *sabiduría* suaviza la expresión filoniana, *φιλοσοφία δούλη σοφίας* invitándola en *σοφία κυρία τῆς φιλοσοφίας*.

y humanas (τὴν ἐπιστήμην τῶν θεῶν καὶ ἀνθρωπίνων)”. Esta era, pues, la forma corriente y vastamente difundida en la época de Albinos y ésta es la que él recoge en su *Epitomé*, que pretende ser una expresión de las doctrinas platónicas.

UN EJERCICIO ESCOLAR: EL PSI II 142

por ANA MARÍA PENDÁS DE BUZÓN
y RODOLFO P. BUZÓN
de la Universidad de Buenos Aires

La lengua y la literatura latinas nunca alcanzaron en Egipto gran difusión, si bien el latín fue introducido como lengua oficial al anexarse el país como provincia romana, después de la batalla de Accio. Sólo a partir de Diocleciano se aprecia un creciente interés por la cultura romana, y de esa época, precisamente, proviene la mayoría de los papiros literarios latinos que poseemos.

Entre los numerosos papiros pertenecientes a la época greco-romana descubiertos en Egipto, el PSI II 142¹ contiene un curioso ejercicio, atribuido a un escolar. Está escrito en uncial, sobre el recto de una hoja, de la que se conserva la parte inferior, algo dañada, de 25,5 x 9 cm. Puede fecharse aproximadamente a fines del siglo IV d.C. Cada línea presenta dos hexámetros, separados por una K con un punto entre los trazos oblicuos y otro entre

¹ *Papiri greci e latini*, edd. G. Vitelli, M. Norsa et al., Firenze, Pubblicazioni della Società per la ricerca dei Papiri greci e latini in Egitto, vol. II, 1913. La edición del papiro Nº 142 fue hecha por E. Pistelli con la colaboración de T. Lodi. Cf. también: Calderini, A., *Papiri Latini. Appunti delle lezioni di papirologia*, Milano, 1945, Nº 10; Cavenaille, Robert, "Un pastiche de Virgile, le P. S. I. II 142", en *Ét. Class.*, 18, 1950, pp. 285-288; *Codices Latini Antiquiores*, ed. E. A. Lowe, vol. III, Nº 289; *Corpus papyrorum latinorum*, ed. Robert Cavenaille, Wiesbaden, 1958, Nº 19; Mallon, J., R. Marichal, Ch. Perrat, *L'écriture latine de la capitale romaine à la minuscule*, Paris, 1939, Nº 51; Moore, Clifford H., "Latin exercises from a Greek school-room", en *Class. Phil.*, 19, 1924, pp. 317-328; Pack, Roger A., *The Greek and Latin literary texts from Greco-Roman Egypt*, University of Michigan,

- 5 Hic magis indoluit gemuitque potentius heros, K
 exuviae, currus foedataque membra [sodalis] 10
 ...
- 6 [cer]nuntur supplexque pater, miserabile visu. K
 Martem cum Danais miscet ducto[ribus ipse],
- 7 armatusque niger Memnon agit agmina nigra. K
 Iamque videbantur gaudentes Marte puellae
- 8 d[ux]que fur]ens auro nudam succinta papillam K 15
 ..
 ardet adire viros conatur vincere sexum K
- 9 imi]tantia lunam
 ..

Como puede verse en la transcripción, existen pocas lagunas. Pero, aunque en apariencia fue pretensión del autor reelaborar el texto original verso por verso, no siempre queda claro qué quiso expresar. Por ello, antes de intentar una traducción, examinaremos detalladamente el texto.

Tanto los editores como Cavenaile,³ tomando en consideración versos en los que aparecen las mismas palabras y la posición que ellas ocupan, han intentado establecer en qué versos de la *Eneida* se inspiró quien se ejercitó en este papiro. Nosotros, por cuanto en muchos casos la posición puede deberse exclusivamente a las exigencias métricas, no consideraremos de importancia fundamental el hecho de que una palabra aparezca en la reelaboración ocupando la misma posición que en los versos virgilianos.

Verso 1: Si bien Cavenaile lo considera inspirado en XII 99:

semiviri Phrygis et foedare in pulvere crinis,⁴

³ "Un pastiche...".

⁴ Para el texto virgiliano se tiene en cuenta la edición de Sabbadini, al cuidado de L. Castiglioni, Torino, 1944.

hay que mencionar además IV 673 (=XII 871) y XI 86 donde el verbo *foedare* aparece en el mismo contexto que las palabras *pectora pugnīs*, que en la reelaboración se encuentran en el verso 5.

Verso 2: Este verso debería corresponder a I 478:

...et versa pulvis inscribitur hasta.

La significación de *latus* no es clara debido a la pérdida del resto del verso pero creemos que quizás con el valor de "arrastrado" pudo inspirarse en el *fertur* de I 476. Aparentemente el autor utilizó el recurso de cambiar de verso palabras del original. Así se explicaría también *tractus* en el verso 7, tomado de *trahuntur* (I 477).

Versos 3 y 4: El verso 3 es el único de la reelaboración que no concuerda con el verso original de Virgilio al que corresponde, y se lo señala como erróneo. Sin embargo, si este texto está construido verso por verso, resulta difícil aceptar la opinión de Pistelli y de Moore según la cual *alia sub imagine* responde al *alia parte* de I 474. De todo el fragmento se desprende que su autor sabía suficiente latín como para no desconocer el significado de *alia parte* en el contexto virgiliano. *Alia sub imagine* podría tener el valor de *non aequae*, que caracteriza a Palas Atenea (I 479), pero en la reelaboración es el adjetivo *iratus* (v. 4) el que cumple esa función.

Pensamos que el autor tenía en mente la actuación de los dioses en la guerra de Troya, ya que Homero era el autor griego más leído en la escuela en el Egipto greco-romano. En el canto IV de la *Iliada*, por ejemplo, Atenea desciende del Olimpo y asume la figura de Laódoco, hijo de Antenor, para mezclarse entre las filas troyanas (vv. 74 ss.). De ser así, ¿por qué no pensar que Palas sube (*ascendit*) de regreso a su templo (*templum*) y ahora con un aspecto distinto (*alia sub imagine*), cuando las mujeres troyanas se dirigen hacia ella, suplicantes?⁵

Verso 5: Para Cavenaile está tomado de I 319:

venatrix dederatque comam diffundere ventis.

⁵ Cf. *En.*, I 615-16.

Pero aquí el autor debe de haber utilizado el recurso citado en la explicación del verso 2. Sólo que aquí intercambia directamente las palabras: en el verso 1 del papiro aparece *crines* y en el original correspondiente, *comae* (I 477) en tanto que en el verso 5 encontramos *comas* y en el original correspondiente, *crinibus* (I 480).

Verso 6: Al final de esta línea se lee, según los editores, *c.[]d[]*, aunque en realidad los restos correspondientes a la primera letra semejan más a los de una 't'; la letra siguiente no es descifrable. El mismo Pistelli piensa en *Tr[itonia]d[iva]* como posible integración. *Tritonia* aparece en Virgilio tres veces, en II 615 y V 704 como atributo de *Pallas* y en XI 483 como atributo de *virgo*. Pero el *diva* puede haberle sido sugerido por el verso virgiliano reelaborado (I 482).

Verso 8: Como fuente para este verso, desde Pistelli en adelante, se toma III 57:

auri sacra fames!...

En cuanto a la posición de *fames*, para la cual Cavenaile cita III 256 y VII 124, hay que observar que ocho de las doce ocurrencias de la palabra en la *Eneida*, aunque en distintos casos de la declinación, ocupan el mismo lugar.

Para *auro* Cavenaile cita como antecedente VI 621:

vendidit hic auro patriam dominumque potentem

pero *aurus* y *vendo* se encontraban ya en el original imitado (I 484).

Este verso que describe, sin duda, la escena en que Aquiles devuelve el cadáver de Héctor a cambio del rescate entregado por Príamo, ha sido objeto de diferentes interpretaciones. Pistelli concuerda con Teresa Lodi en que *ignem*, que substituye el *corpus* del verso original, significa "el cadáver para colocarlo en la pira".⁶

⁶ Loc. cit., p. 66, n. 4.

Una idea semejante hallamos en Moore, para quien "*ignis* está utilizado aquí en lugar de *pyra* (*πυρά*), una palabra que, como la estrictamente latina *rogus*, estaba excluida por razones métricas".⁷ Por otra parte, Körte⁸ y Cavenaile atribuyen a *ignis* el sentido de "ira" o "furor".

El significado de *ignis* "fuego de la hoguera fúnebre", atestado incluso en Virgilio (p. ej. XI 119 y 186), es el que conviene a este pasaje. Resulta además significativo que en la *Iliada*, cuando Héctor, moribundo, suplica a Aquiles que permita el rescate de su cuerpo, utilice la palabra *πυρός* para referirse a su propia hoguera fúnebre.

Consideramos que en última instancia *ignem* está usado aquí metafóricamente por "honras fúnebres" y así lo traduciremos. Verso 10: El sustantivo *exuviae* aparece en II 275, en un contexto también referido a Héctor:

Hectore, qui redit exuvias indutus Achilli.

Para *currus* Cavenaile cita como fuente VII 686 pero también en este caso puede tratarse de una imitación directa del original: *currus* ocupa el segundo lugar en la enumeración tanto en I 486 como en este verso.

Verso 11: Cavenaile asocia esta forma con III 552:

cernitur; atollit se diva Lacinia contra,

por la posición. Pero el autor de la reelaboración podría haberse inspirado en el canto II, en el que Eneas relata la toma de Troya, y especialmente en los versos 440-41 y 538-42, donde el verbo *cerno* es usado junto con otras palabras que también aparecen en el papiro: *Mars*, *Danaï*, *foedare* y *supplex*.

Verso 12: No tenemos ningún testimonio del uso de la ex-

⁷ Loc. cit., p. 327.

⁸ Körte, Alfred, "Literarische Texte mit Ausschluss der christlichen" en *APF*, 7, 1927, pp. 254-55.

presión *miscere Martem*. Si los hay, en cambio, de *Mars* como metonimia por 'batalla' (por ejemplo, *Ov., Ep., 6, 35* y *Virg., En., XI 110*) y de *miscere proelia* con el significado 'entablar batalla' (por ejemplo, *Virg., Georg., III 220*).

Los editores y Moore señalan que puede provenir del griego ἄγην μελῶσαν (Sófocles, *Edipo en Colono*, vv. 1046-47; cf. el fragmento 31 —Bergk— de Alceo), posibilidad que no descartamos por cuanto en Egipto se han encontrado papiros con fragmentos de la tragedia citada y de poemas de Alceo. Cavenaile, por su parte, atribuye el uso del verbo *miscere* a la presencia de *permixtum* en I 488.

Pero nuestro autor, que conocía el uso metonímico de *Mars* (cf. verso 14 del papiro) e inspirado por *permixtum*, habría querido reproducir, orgulloso de su saber, la expresión griega que le era familiar.

Verso 13: Cavenaile menciona III 517 como fuente posible para *armatus*. Pero podríamos citar igualmente el verso 46 del libro IX:

armatique cavis exspectant turribus hostem

y el verso 595 del libro VIII, en el que aparece también el sustantivo *agmen*. En este verso, uno de los más logrados de la reelaboración, encontramos un quiasmo y una *traductio*, inspirados tal vez en el verso 39 de la bucólica X de Virgilio:

et nigrae violae sunt et vaccinia nigra.

Verso 14: *videbantur* está usado con significación pasiva, al igual que en el original imitado y que en la bucólica IV, verso 16.

Verso 17: Pistelli, a partir del verso 145 del libro V de la *Tebaida* de Estacio y de la mención de Penthesilea en I 491, propone la siguiente integración:

[agmina Penthesilea agitans imi]tantia lunam.

El autor pudo haber intercambiado también aquí elementos del original: substituyó *Penthesilea* (I 491) por *dux* (v. 15), inspirado en *ducit* (I 490) y en *bellatrix* (I 493), y repuso *Penthesilea* en lugar de *bellatrix*. Pero ésta es sólo una de las explicaciones posibles.

Traducción:

Y lleva los cabellos sucios y la nuca a través de los campos, arrastrado... Palas asciende a su templo, bajo otro aspecto. Las troyanas, rogando a la airada con dones y preces, esparcieron sus cabellos; resonaban sus pechos con los puños. Sin embargo, la diosa (tritonía) no miró a las desdichadas. Y no faltó Héctor, arrastrado tres veces al pie de las murallas y la avidez del vencedor, quien vendió las honras fúnebres por oro. Aquí más se afligió y gimió con gran fuerza el héroe. Se distinguen los despojos, el carro y los miembros profanados (de su compañero) y el padre suplicante, triste de ver. (Él mismo) entabla batalla con los jefes dánaos y, armado, el negro Memnón conduce ejércitos negros. Y ya se veían las jóvenes que gozan con la lucha y su jefa, enardecida, rodeado con oro el seno desnudo, se abrasa por atacar a los varones, intenta vencer al (otro) sexo (Pentesilea, la que conduce ejércitos) semejantes a la luna.

La métrica del ejercicio que nos ocupa es correcta. Se ha señalado que en el v. 3 la segunda sílaba de *Pallas* no debería ocupar la posición inicial de pie, ya que por naturaleza es breve y su posición, ante vocal, no permite considerarla larga. Pero una licencia poética, usada ya por Ennio y que también emplea Virgilio, permite alargar una sílaba breve ante una cesura, como sucede en este caso. Señalemos además que en I 478, verso del pasaje reelaborado, Virgilio alarga la 'i' de *pulvis* por imitación de Ennio, sin que la siga una cesura.

No poseemos ningún dato concreto del autor de este trabajo, pero sin duda era alguien, griego o egipcio, que hablaba griego y estudiaba latín o bien tenía deseos de convertirse en poeta.

Nos inclinamos a creer que el texto conservado en este papiro es un ejercicio escolar, no un centón sino una reelaboración como la que describe San Agustín: "sed figmentorum poeticorum vestigia errantes sequi cogebamur et tale aliquid dicere solutis ver-

bis, quale poeta dixisset versibus",⁹ sólo que en igual número de versos y en el mismo metro que el texto modelo. No debemos olvidar que en el Egipto greco-romano las obras literarias se usaban en todos los niveles de la enseñanza, incluso para el aprendizaje de la escritura.

Podemos suponer que fue efectuado por un alumno aventajado, debido a la utilización de palabras que no se encuentran en la obra virgiliana, como *indoluit* o *potentius*, y a sus conocimientos literarios. Y aunque se haya servido de una edición bilingüe de la *Eneida*, griego-latín, como las que nos han llegado en los papiros de Egipto y en más de una ocasión no haya encontrado la palabra exacta o la expresión elegante y precisa, ha demostrado su capacidad para entresacar elementos de la obra del poeta y reacomodarlos en una nueva creación. Sus errores y desaciertos no invalidan el esfuerzo por imitar a Virgilio.

⁹ *Confesiones*, I, XVII 27.

EL "INSANVS AMOR" EN LA ÉGLOGA X DE VIRGILIO

por ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE
de la Universidad de Buenos Aires

La fuerza del arte virgiliano y los rasgos que lo definen en su dimensión poética total se manifiestan en esta última composición de la que cronológicamente constituye su primera obra. La evocación de Cornelio Galo o su homenaje suscita una meditación sobre la pasión amorosa¹ bajo la que subyace con suaves trazos una idea, ya madura, sobre el sentido de la poesía.

El amor, siempre frustrado, es una fuerza nefasta ya que *saeuus*,² lleva a Damón al suicidio; *durus*³ arrastra a los hombres, las fieras y las aves *in furias ignemque e improbus*,⁴ en su mayor expresión dramática dentro de la poesía del mantuano, conduce a Dido, abrasada por su *furor*, al Orco.

Esta enumeración no pretende agotar el tema, sino señalar una marcada unidad en su tratamiento, visible ante la simple lectura de la obra de Virgilio.

Lamentos y quejas de enamorados nos hablan de esa funesta pasión y sus palabras enlazadas en versos concebidos semejantes en el plano fónico y semántico, brotan como un eco de variados

¹ Ver Pierre Grimal, *Le lyrisme à Rome*. Paris, 1978, p. 161.

² Virgilio, *Églogas*, VIII 47.

³ *Geórgicas*, III 242 ss. y III 258-259.

⁴ *Encida*, IV 412.

matices cuyas notas recorren la obra virgiliana. Recordemos la similitud de los siguientes hexámetros:

Quo ruit? Extremum hoc miserae det munus amanti (*En.*, IV 429).
Deferar. Extremum hoc munus morientis habeto (*Ecl.*, VIII 60).

La presencia del sufrimiento es siempre inevitable, aun en el paisaje ideal de la Arcadia, donde es superado por el canto transfigurador⁵ o configura esa mezcla de "tristeza y quietud" que permite que la tarde se instale "silenciosamente sobre el mundo".⁶

Tal vez las *umbras crescentes*,⁷ esa sombra *gravis cantantibus*,⁸ mostraron la futilidad del llanto amoroso que deja de lado el esfuerzo cotidiano y hace que el tiempo fluya inasible. La experiencia, esbozada en las *Églogas*, se evidencia en la realidad de las *Geórgicas* cuando el poeta exclama:

Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus,
singula dum capti circumvectamur amore.

(*Georg.*, III 284-285).

Si consideramos junto a Ettore Paratore, que "el motivo predominante" —en las *Églogas*— "es aquel de la belleza de la naturaleza, que consuela el espíritu y enseña el tipo ideal de vida por cultivar, aquel del asiduo y amoroso contacto con la inocencia y la santidad de los campos",⁹ debemos rescatar una función para Galo y su *insanus amor*. Coridón contempla los bueyes suspendidos del yugo y la vid a medio podar y así recupera su razón. Del

⁵ Ettore Paratore, "Las Bucólicas, fundamento de la poesía de Virgilio" en *Virgilio en el bimilenario de su muerte*. Bs. As., 1982, p. 108.

⁶ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*. Madrid, 1979, pp. 327 ss.

⁷ Verg., *Ecl.*, II 67.

⁸ Verg., *Ecl.*, X 75.

⁹ E. Paratore, *op. cit.*, pp. 112 ss.

mismo modo el poeta insta al cuidado del ganado en las *Geórgicas*, cuando dice: "Hic labor; hinc laudem fortes sperate coloni" (III 288).

No hay rescate para Damón, mientras que, en la misma égloga, una hechicera con sortilegios ve cumplidas sus ansias. En la égloga VI, los versos 64-73, precedidos por el acongojado lamento dedicado a Pasífae ("ah! virgo infelix, quae te dementia cepit", v. 46) poseída por el desenfreno, nos presentan a Galo que vaga por el Helicón a lo largo de los ríos del Permeso, sinónimo de la poesía elegíaca según Propercio.¹⁰ El mítico poeta Lino lo invita a consagrarse a temas más nobles y más difíciles, al estilo de Hesíodo. Son las Musas las que le ofrecen esa posibilidad aparentemente no atendida por el poeta. Esta referencia podría aclarar el sentido oculto en los versos 9 y 10 de la égloga X, si notamos que las Náyades no se manifestaron cuando Galo perecía por un *indigno amore*. El errante poeta (*Ecl.*, VI 64) preso por los *solliticos amores* (*Ecl.*, X 6) elige sufrir entre las guaridas de las fieras y grabar sus *Amores* en los árboles: *crescent illae, crescetis amores* (*Ecl.*, X 54), aunque reconozca que no ha de hallar en estas cosas una medicina para su *furor* y que el Amor no se suaviza ante los males de los hombres. Notemos el posible juego de sentidos entrecruzados en la palabra *amores*; por una parte existe la referencia a la pasión y por la otra, una posible alusión a los cuatro libros de elegías, titulados *Amores*, que el abandono de Licoris habría inspirado en Galo, según el testimonio de Servio.¹¹

Los malsanos efectos del amor se acentúan en las *Geórgicas* ("Quid iuvenis magnum cui versat in ossibus ignem durus amor", III 258-259) y apresuran el desarrollo de temas más importantes ante los cuales Virgilio reafirma su fidelidad a las Musas:

¹⁰ Propercio, *El.*, II 10, 25-26: "Nondum etiam Asraeos norunt mea carmina fontis, sed modo Permessi flumine lavit Amor".

¹¹ Servio, *ad Buc.*, X 1: "Hic Callus amavit Cythridem meretricem, libertam Volumentii, quae, Antonium euntem ad Gallias secuta est"... "Amorum suorum de Cytheride scripsit libros quattuor..."

Sed me Parnassi deserta per ardua dulcis
raptat amor... (*Georg.*, III 292-293).

El amor, realidad asumida como irreparable, es dejado de lado para cantar el cuidado de los rebaños y las cabritas; las mismas cabritas que en el último verso de la égloga X desea preservar de las sombras.

Hemos señalado una serie de relaciones que obran sugestivamente en la obra de Virgilio, especialmente en las *Geórgicas*, según las cuales explicaríamos, sin la recurrencia a elementos foráneos, la funcionalidad de la égloga X en el *corpus bucolicum*. Ahora bien, es preciso averiguar si el poema, individualmente considerado como una armónica unidad, permite, una vez analizado internamente, mantener algunas de las consideraciones arriba mencionadas.

Estructura de la égloga X

Externamente podemos ordenar los 77 hexámetros de la égloga de la siguiente forma:

—Invocación	(vv. 1 - 8).
—Mundo de la Arcadia	(vv. 9 - 30).
—Monólogo de Galo	(vv. 31 - 69).
—Conclusión	(vv. 70 - 77).

Los primeros y últimos versos de la composición crean un marco adecuado que evidencia la contraposición interna de dos mundos irreconciliables: uno, el arcádico, captado en el instante y fijado poéticamente, que acude simpáticamente atraído para indagar las causas de las penas de Galo; el otro transido de temporalidad en las sucesivas instancias que muestran el mundo de la guerra, el desasosiego interior y las pasiones encontradas.

Pero el monólogo de Galo permite señalar notables relaciones. Sus trece primeros versos (31 - 43) reciben el reflejo de la paz arcádica, al menos en su nostalgia. El *nunc insanus amor* del verso 44 responde al *Galle quid insanis?* del 22 y, más aún, el 23

anuncia la fría y cruel situación de los versos 45 - 49. El paisaje arcádico que aúna a la naturaleza (vv. 13 - 18) la presencia del hombre (v. 19) y del poeta (en la figura de Menalcas, mediador entre el plano humano y divino, v. 20), se completa con la llegada de Silvano y Pan, que, sumados a Apolo, asisten a la desventura de Galo. O sea que la añoranza de la Arcadia se encuentra encerrada entre la consideración del *amor indignus* por un lado y el reconocimiento del *insanus amor* por el otro. La estructura de la égloga, intencionalmente buscada, niega la posibilidad arcádica a Galo.

Si continuamos el análisis emprendido, encontraremos que el *ecquis erit modus?*² del verso 28 desencadena la búsqueda de los versos 50 - 59; y la realidad contemplada en "Amor non talia curat / nec lacrimis crudelis Amor nec gramina rivis / nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae" (vv. 28 - 30) es irreversiblemente asumida en "tamquam haec sit nostri medicina furoris / aut deus ille malis hominum mitescere discat" (60 - 61). Encontradas pasiones escinden el ánimo, simbólicamente representadas en la antitética inclusión de sensaciones de frío y calor, en los versos 65 - 68. Como un grito desesperado percibimos el

Omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori (v. 69).

Este verso ofrece una estructura interesante: siete primeras sílabas luego de la conjunción *et* son seguidas por otras siete. Si a este hecho agregamos la repetición de *amor*, con cambio en la flexión y variación en el ictus, podemos arriesgar una interpretación. El ánimo permanece dividido por la pasión amorosa, y el reconocimiento genera el lamento que la reiteración insinúa. La *traductio* es una de las *figurae elocutionis* que se ordena en la categoría de la *adiectio* (repetición de la misma palabra o del mismo grupo de palabras) y ésta cuando se realiza en una figura de relajación de la igualdad (cambio en la fonética o flexión) semánticamente tiene una función predominantemente afectiva.¹²

¹² Ver Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*. Madrid, 1966, parágrafos 607-658.

El análisis anterior nos permite determinar para la égloga esta estructura:

- Invocación (vv. 1 - 8).
- Presencia de la Arcadia (vv. 9 - 21).
- Tema del *indignus amor* (vv. 22 - 27).
- Búsqueda del *modus* (v. 28).
- Realidad del *amor* (vv. 28 - 30).
- Nostalgia de la Arcadia (vv. 31 - 43).
- Tema del *insanus amor* (vv. 44 - 49).
- Búsqueda del *modus* (vv. 50 - 59).
- Pérdida del equilibrio (vv. 60 - 69).
- Conclusión (vv. 70 - 77).

Si tendemos líneas entre las distintas partes según las relaciones notadas, veremos que, salvo las que unen la invocación a la conclusión, las restantes se cortan en la línea trazada entre la presencia de la Arcadia y su nostalgia, ya que la realidad de la pasión amorosa patéticamente vuelve imposible la Arcadia para los espíritus desapacibles.

La elegía, cuyo ritmo era considerado entre los antiguos propio para expresar sentimientos fuertes cercanos a la locura, y menos sus temas, según el esquema que acabamos de elaborar, no tendrían cabida en el mundo ideal de la Arcadia. O sea que la estructura interna confirmaría una idea sobre el sentido de la poesía claramente manifestada por Virgilio desde sus primeras composiciones.

Imágenes auditivas y visuales en la égloga X

Dos motivos se dan en los seis primeros hexámetros: la invocación a Aretusa y la dedicatoria de la composición. La divinidad invocada, no dada al amor, pero otrora perseguida por esa pasión, debe actualizar el mito y enfrentar la agitación para ha-

cer propicio el patético canto a Galo, que llora el perdido amor. Esta antítesis es resuelta musicalmente ofreciendo a la gravedad inicial, donde prevalece el sonido *u* reforzado por el ictus que cae en la *u* del nombre de la diosa, el plañidero fondo que dibuja la repetición de Galo, en un mismo caso pero diferenciado por el ictus y la palabra *carmina*, que, reiterada, produce una homofonía en *a*. A estos elementos agreguemos la rima entre los versos 1, 3, 4 y 8, también en *u*, que cae ante el tiempo fuerte del segundo pie: *hunc, sunt, cum, canimus*.

Las imágenes auditivas sucesivas se deslizan hasta alcanzar la simultaneidad que ofrece el homoioteleuton de los versos 7, 8 y 9, que por una parte impresiona visualmente y por la otra oficia de gozne para un nuevo tema.

El mundo de la Arcadia recibe un especial tratamiento. Las rimas en *i* se encuentran en las más variadas posiciones, ya sea en un mismo verso como entre versos diferentes. Las reiteraciones admiten distintas combinaciones. En los versos 13 y 14 *illum etiam* se repite, pero varía el orden de las palabras aunque calculadamente se conserva la métrica:

illum etiám laurí...
pínifer illum etiám...

Interesante juego que permite la variación dentro de la uniformidad y se adentra en la semántica del texto, al coincidir con una naturaleza que individualizada en su totalidad se conduce junto al poeta. Un caso similar observamos en los versos 16 y 17; se manifiesta un entrecruzamiento de las funciones sintácticas y sólo el verbo mantiene su posición, pero varía el modo.

La repetición de *et* en los hexámetros 16 a 24 produce un efecto acumulativo que se acrecienta con el uso de *venit* entre los versos 19 y 26. Aunque en este último caso el acuerdo y desacuerdo de los ictus y acentos rompe la monotonía fónica.

19 Vénit et upilio
20 uvidus hiberna venit de glande Menalcas

21 vénit Apollo.
 24 Vénit et agresti capitis Silvanus honore
 26 Pan deus Arcadiae venit

La aliteración de la *f* y la *l* en el verso 25 cumple una función similar a la que notamos en los versos 29 y 30, donde el sonido *cr* es reforzado por varias *r*, que resaltan sobre el agudo sonido formado por la rima en *i* de los versos 26-29.

26 venit (7)
 27 sanguinis (3) ebuli (5) baccis (7)
 28 erit (3)
 29 lacrimis (3)

(3)=cesura triemímera, (5)=cesura pentemímera, (7)=cesura heptemímera.

Finalmente la *repetitio cum auctu* (sustantivo más adjetivo) de los versos 28 y 29 y la anáfora de *nec* en el 29 y 30 completa este panorama:

..... *Amor non talia curat;*
nec lacrymis crudelis Amor, nec gramina rivis,
nec cytiso saturantur apes, nec fronde capellae (vv. 28-30).

La acumulación de sucesivos elementos es buscada por el poeta para insistir en el estado de comunión de la naturaleza, los hombres y los dioses que fijan el paisaje de la Arcadia en una armónica quietud plásticamente lograda.

Galo recibe el reflejo de ese estado y su canto insiste en las ya mencionadas figuras. Citemos la *repetitio cum emendatione* de los versos 31-33:

..... tamen cantabitis, *Arcades*...
 *soli cantare periti*
Arcades

También observamos la *tractio* del verso 39 "et nigrae violae

sunt, et vaccinia nigra" y el paralelismo de los versos 42 y 43 que cierran la visión nostálgica de la Arcadia recurriendo en la gravedad inicial del poema. La anáfora de *hic* se da con disimilación tónica en el 42, igual efecto buscado en el verso siguiente.

Híc gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori;
híc nemus; híc ipso tecum consumerer aevo

(vv. 42-43).

Los versos 47, 48 y 49 ofrecen un interesante caso de rima consonante cruzada en *e*, frente a una cesura heptemímera, pentemímera y triemímera en el último verso mencionado. Esta disposición pareciera acentuar la frialdad de los sentimientos de la amada y esta hipótesis se vería confirmada por la repetición, en igual posición, de la palabra *frigora*, en los mismos versos:

Alpinas, a dura ! nives et frigora Rheni
me sine sola vides, a, te ne frigora laedant.

A tibi ne teneras glacies secet aspera plantas (vv. 47-49).

El verso 48 presenta un curioso diseño musical formado por la homofonía de una misma vocal acentuada y no acentuada, a lo que debemos añadir la igualación semántica en palabras contiguas que la anástrofe desdibuja: *sine me = sola*.

Vemos cómo Virgilio hace aflorar el patetismo interior de Galo y para ello no escatima esfuerzos en ciertos pasajes de hondo dramatismo que desea resaltar y que coinciden con la estructura de la égloga que señaláramos. El monólogo de Galo no encuentra el instante de quietud, "non illum nostri possunt mutare labores" (v. 63), y no lo hallará.

El poeta cantó estas cosas, *sollicitos amores*, y ahora se vuelve a las Musas. Su canto se tejió a la vez que sus manos elaboraban un *gracili fiscellam hibisco*,¹³ que nos recuerda los versos "quin

¹³ Verg., *Ecl.*, X 71.

tu aliquid saltem potius quorum indiget usus /viminibus mollique
paras detexere iunco!¹⁴

El tiempo pasó y el crepúsculo se instala en la Arcadia.

Otros pasajes de la égloga podrían ser analizados y en todos ellos encontraríamos, junto a la armoniosa belleza de la composición, elementos que robustecerían nuestras impresiones ya manifestadas a lo largo de este estudio.

¹⁴ Verg., *Ecl.* II 70-71.

ALTERNANCIAS DEL RITMO NARRATIVO EN LA POESÍA HOMÉRICA

por D. A. DELI

de la Universidad de Buenos Aires

Entre los versos 80 a 132 del canto X se desarrolla en la *Odisea* el episodio de los lestrigones que determina la destrucción de las naves de Odiseo, a excepción de la que personalmente capitanea el héroe. Los lestrigones son semejantes a gigantes, no a hombres (v. 120). La esposa de Antífates, su rey, es comparada con la cumbre de una montaña e inspira horror (v. 113) y él prepara su comida (v. 116) como en el episodio de Polifemo (IX 311-344), pero a diferencia del cíclope devora a uno solo de los compañeros de Odiseo, no a dos. En un intento reiterado y siempre fallido (IX 181-182; 537-539) Polifemo arroja enormes masas de piedra sobre la nave de Odiseo sin alcanzarla; los lestrigones, en cambio, aniquilan con peñascos de peso tolerable para un hombre (v. 121) a las restantes naves amarradas en su puerto. Los náufragos son atravesados como peces para constituir un funesto festín.

D. Page¹ señala los elementos en común que los dos episodios presentan. Lestrigones y cíclopes son gigantes, caníbales; ambos persiguen al héroe y atacan sus naves con piedras. Si no admitiéramos que los relatos proceden de dos cuentos diferentes² con los elementos comunes presentes aquí, estos motivos podrían

¹ D. Page, *Folktales in Homer's "Odyssey"*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1973, pp. 23-48.

² D. Page, *The Homeric "Odyssey"*. Oxford, Clarendon Press, 1955, pp. 1-20.

constituir las "constantes" mencionadas por V. Propp,³ cuya "sustitución realista" implica el aspecto humano y helenizado de los lestrigones, el hecho de que constituyan una nación, su rey tenga una elevada casa y sea convocado por su esposa desde el ágora.

No hay tiempo para reflexionar que se está afuera, por un momento, del contacto con el mundo real y queda marcado el contraste, seguramente intencional, entre la narración más pausada que la precede y la que le sigue.

Dadas las semejanzas apuntadas, no esperaríamos el relato de los lestrigones a continuación del de Polifemo. Para interpretar la cuestión Page conjetura⁴ que el tema de los lestrigones no es en sí breve. Está abreviado y reducido a un sumario elíptico y alusivo. Esto constituye un ejemplo diferente de lo que Kirk llama el estilo narrativo sucinto, destinado a ambientar la escena de los poemas homéricos en los cantos iniciales de cada uno, como a esbozar la acción con la mayor brevedad y fuerza posible.⁵ Tampoco coincide plenamente con aquello que el mismo Kirk recuerda como el estilo de referencia abreviada, relacionado con episodios épicos situados fuera de la trama central de los poemas, en que el poeta llega a la brevedad buscada tanto para condensar relatos muy conocidos como para establecer referencias a episodios poco conocidos u olvidados.⁶

Aun admitiendo que el tema de los lestrigones sea una sinopsis de una historia relatada con mayor longitud en otras ocasiones, volvemos a preguntarnos con Page por qué está ubicada inmediatamente después de la de los ciclopes, a través de un mismo poeta y en la misma ocasión. El crítico propone una hipótesis: el poeta eligió la historia de los ciclopes para exponerla con amplitud y para satisfacción de su audiencia añadió un bre-

³ V. Propp, "Las transformaciones de los cuentos fantásticos", en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Signos, 1970.

⁴ D. Page, *Folktales...*, p. 21.

⁵ G. S. Kirk, *Homer and the Epic*. Cambridge, University Press, 1965, p. 128.

⁶ G. S. Kirk, *op. cit.*, p. 129.

ve bosquejo de la historia similar conocida por todos. Otra teoría podría sustentarse afirmando que al adoptar el cuento popular de Polifemo a la saga centrada en Odiseo, se hizo de este personaje el protagonista. El poeta sorprendió de inmediato a su audiencia con una innovación que consistía en transferir la historia tantas veces escuchada a las aventuras de Odiseo.

Si el tema surgió de un viejo cuento popular no versificado, el protagonista carecía de identidad precisa. No habría sido difícil, entonces, adscribirlo a las aventuras de Odiseo. No obstante queda la alternativa de relacionarlo con otra saga incorporada a la épica oral tradicional. El trabajo de Page puntualiza, en su parte final, cuáles son los elementos que pueden asociarlo con la leyenda de los Argonautas, de donde se produjo su incorporación a la *Odisea*.

Dentro del marco de la composición oral, también Heubeck señaló la habilidad para producir repentinamente variaciones originales y sorprendentes de secuencias narrativas, a través de elecciones variadas o combinaciones, originadas en el caudal de la tradición y la libre transferencia de elementos a protagonistas diversos.⁷

V. Propp examina en "Las transformaciones de los cuentos fantásticos" los principales criterios que permiten distinguir la forma de un elemento fundamental del cuento, de la forma derivada, siempre en este marco preciso. La elaboración que la forma épica manifiesta de su fuente puede invalidar alguno de los criterios que Propp aplica. Es interesante, sin embargo, someter el tema de los lestrigones a alguna de las "modificaciones" posibles de un elemento para observar si ello aclara la diferencia en el "tempo" con que se manifiesta frente a la historia de Polifemo.

Una de las "modificaciones" consiste en la "reducción", que indica "la falta de correspondencia entre el cuento y el género de vida propio del medio en que es conocido: indica la poca actua-

⁷ A. Heubeck, "Homeric Studies Today. Results and Prospects", en B. C. Fenik (ed.), *Homer. Tradition and Invention*. Leiden, E. J. Brill, 1978.

lidad del cuento en un medio, en una época o en un narrador".⁸ Ninguna de estas condiciones está presente para justificar la decisión del poeta de la *Odisea*. Si al igual que la *Iliada* y con mayor razón, por contarla como modelo, es el resultado de un largo y cuidadoso proyecto,⁹ debe tener presente, así sea de manera intuitiva, la necesidad de distender a los oyentes por momentos. Dentro de un designio premeditado, el episodio de los lestrigones es algo más que eso: remata una etapa fundamental de las aventuras marítimas.

El "polytropos" Odiseo del canto I (v. 1), "polymetis" como jefe en el canto IX (v. 1), el héroe ingenioso, trae de su pasado la calificación de "ptolíporthos". Él llegó a ser destructor de ciudades, y no podría, en una sola jugada, perder simultáneamente a todos los compañeros y las naves. Los peligros y las pruebas lo van templando al tiempo que lo despojan paulatinamente de cuanto obtuvo. Se ve obligado a afrontar los mayores riesgos propuestos a un mortal, en un mundo que deja de ser heroico y se ha resquebrajado —la actitud de los pretendientes lo confirma— y en que sin embargo, Odiseo está destinado a la victoria final a través de su larga y gradual odisea. Los lestrigones definen en ella una etapa. Antes no pudo evitar la muerte de algunos de sus hombres a manos de Polifemo; ellos le arrebatan todas las naves menos la suya y marcan el comienzo de su proceso de aislamiento.

El episodio de Calipso implica otro tratamiento doble de un mismo motivo,¹⁰ con una invención del poeta de la *Odisea* a partir del modelo de Circe, capaz de producir el primer impacto narrativo, la primera sorpresa, con la mención de la ninfa al comienzo del poema (I 13-14).

Circe ocupa una parte importante del canto X (vv. 133-574).

⁸ V. Propp, *op.cit.*, p. 187.

⁹ A. Heubeck, S. West, "Introduzione generale", en Omero, *Odisea*. Vicenza, Fondazione Lorenzo Valla, A. Mondadori, 1982, v. I, p. XX.

¹⁰ C. M. Bowra, *Homer*. London, Duckworth, 2ª ed., 1979, pp. 126-7. U. Hoelscher, "The Transformation from Folk-tale to Epic", en B. C. Fenik, *op. cit.*, p. 57.

Allí está centrado el relato, pero ya antes se la había recordado entre los feacios por el complicado nudo que enseñó a hacer (VIII 446-448) y frente a Aleinoo, cuando al identificarse, Odiseo menciona sucesivamente a Calipso y Circe, que deseaban retenerlo como esposo (IX 29-32). Al volver del Hades (XII 35-141) le anticipa hechos futuros y finalmente reaparece en la narración del héroe a Penélope (XXIII 321) en un itinerario narrativo paralelo al de Calipso, que a su vez está centrado en el canto V (vv. 48-277), aunque la ninfa haya sido mencionada antes por Atena en conversación con Zeus (I 84-87), recordada en Esqueria, primero ante la reina Arete (VII 253-260), evocada allí por Odiseo (VIII 451-453) en ocasión de un baño y del recuerdo de su llegada a Ogiqia (XII 447-450) y finalmente ante Penélope (XXIII 333-337).

Frente a los 441 versos destinados a Circe de corrido, Calipso ocupa 129. Con ella Odiseo ha pasado más de siete años. Mientras tanto su hijo alcanza la edad de tomar decisiones y Penélope, descubierta en su ardid, ha sido emplazada por los pretendientes y debe optar por alguno. Nadie puede dar noticias recientes de Odiseo, aislado del mundo en la isla Ogiqia y aparentemente olvidado hasta por los dioses. De la permanencia en Ogiqia, las notas más relevantes consisten en la nostalgia que el héroe siente por su tierra y los suyos, y los medios y consejos para concretar el regreso que la ninfa le brinda por imposición de Zeus.

El episodio de Circe es más rico, variado y sugerente. Ella misma es una auténtica hechicera; lo induce a una de las aventuras supremas —el viaje al Hades— y le da instrucciones precisas antes y después de él. La longitud del tratamiento parece acorde con la importancia que el poeta concede al relato.

En la *Poética*, Aristóteles subraya que la *Odisea* es un poema complejo —reconocimiento de un extremo al otro— (59b I 5). También el cuento popular tiene como una “constante” los motivos del regreso del héroe y su reconocimiento. Odiseo se identifica por sí mismo ante los feacios y Polifemo. Ya en Ítaca se propo-

nen seis reconocimientos sucesivos, de variada intensidad dramática, en que el poeta parece valerse de variantes preexistentes o crearlas, dentro de la línea que F. Jacoby denominó "mimesis creativa" al ocuparse del poeta de la *Odisea* en relación con la escuela homérica y su programa.¹¹ Ante Telémaco, nuevamente el héroe mismo se da a conocer (XVI 166-320) con intervención divina. La situación toma como preludeo la nueva actitud del joven, da lugar a la descripción detallada de los pretendientes, al plan de Odiseo que prevé las injurias que ha de padecer entre ellos y la forma de dejarlos sin armas, su propósito de conocer la disposición de hombres y mujeres, su lealtad.

La segunda "anagnórisis" (XVII 291-327) da indicios claros de la índole de esos mismos hombres y mujeres; no se vale ni de intervención divina ni de rasgos exteriores. Apunta a otros puentes que no se sustentan en la razón. Así el perro Argos: "Al advertir que Odiseo se aproximaba, le halagó con la cola y dejó caer ambas orejas, mas ya no pudo salir al encuentro de su amo; y éste, cuando lo vio, enjugóse una lágrima que con facilidad logró ocultar a Eumeo..." (vv. 301-305), quien dice: "...ahora abrumánle los males a causa de que su amo murió fuera de la patria, y las negligentes mozas no lo cuidan, porque los siervos, así que el amo deja de mandarlos, no quieren trabajar como es razón; que el largovidente Zeus le quita al hombre la mitad de la virtud el mismo día en que cae esclavo" (vv. 318-323). Finalmente: "Entonces la Parca de la negra muerte se apoderó de Argos, después que tornara a ver a Odiseo al vigésimo año" (vv. 326-327). (Traducción de Luis Segalá y Estalella).

La brevedad del tratamiento tiene su equivalente de intensidad y poder de sugestión en la presencia y el silencio desdeñoso de Áyax frente a Odiseo en el Hades (XI 541-565).

El reconocimiento del héroe por parte de Euriclea (XIX 386-507) proviene de la anciana, que advierte una antigua cicatriz.

¹¹ F. Jacoby, *Die geistige Physiognomie der Odyssee*, "Die Antike" IX, 1933, pp. 159-194.

Concéntricamente encierra en éste, otro relato referido al origen de esa marca, cuando Odiseo fue al Parnaso a visitar a su abuelo materno, Autólico. Hay una emotividad más efusiva y quizás menos perdurable que en la "anagnórisis" anterior. El poeta determina que el mismo Odiseo impida un vuelco y una aceleración dramática al silenciar a la nodriza.

Ante el porquerizo y el boyero —Eumeo y Filetio—, otra vez es el héroe quien se da a conocer (XXI 207-225) y exhibe la cicatriz como prueba de identificación. Es un hecho —y un relato vertiginoso— que ratifica la fidelidad de los servidores en visperas de la lucha.

La quinta "anagnórisis" es la fundamental dentro de la estructura general y ocupa prácticamente todo el canto XXIII. Penélope debe admitir que Odiseo ha vuelto y ha vencido a los pretendientes. El ritmo es pausado, solemne; el reconocimiento va siendo preparado progresivamente por Euriclea, después por Telémaco. Atena difunde "la gracia por la cabeza y por los hombros de Odiseo" (v. 162) que avanza "semejante a los dioses" (v. 163). Penélope, como lo dirá más adelante, teme el engaño de algún desconocido y lo pone a prueba fingiendo que la cama tallada por él puede ser desplazada. Odiseo recuerda cómo la trabajó y el reencuentro queda sellado. Antes de sumirse en el sueño, él sintetiza ante su esposa, que se deleita escuchándolo, todo el curso de sus aventuras.

El último reconocimiento cabe exactamente en veinte versos del canto XXIV. Allí el mismo Odiseo se identifica (v. 321), muestra a su padre la cicatriz que ya en dos ocasiones fue su contraseña y enumera los árboles que una vez, cuando era niño, Laertes le regaló en ese huerto.

Evidentemente, la índole misma de la materia dicta la mayor parte de las veces sus leyes referidas al ritmo de la narración. En ocasiones impone un "tempo" majestuoso y exige una exposición prolija; otras veces le basta una viñeta sutil.

Con una mayor sofisticación estructural que la *Iliada*, la *Odisea* manifiesta un notable ajuste y relación de las secuencias

temporales. Para G. S. Kirk, que considera la narrativa del poema "tensa, variada y precisa",¹² el defecto principal consiste en que se extiende a veces excesivamente. Lo atribuye al afán del poeta por alcanzar la dimensión de la *Iliada*, expandiendo morosamente las escenas o por mera repetición. Frente a las aventuras de los lotófagos, los lestrigones o las sirenas, o en el regreso de los pretendientes, juzga el desarrollo narrativo de estos temas demasiado breve y elíptico,¹³ expandido en las conversaciones, tal el caso de la de los pretendientes y Odiseo o la de Eumeo frente al héroe presentado como mendigo.

A diferencia de la *Iliada*, que logra la variedad a través de cambios de la tierra al Olimpo, símiles numerosos, referencias a personajes menores o reminiscencias de episodios heroicos previos al sitio de Troya, personajes que no tienen cabida en el marco presente —Belerofonte en el relato de Glauco (VI), Meleagro a través de Fénix (IX)—, la *Odisea* naturalmente asocia mayor multiplicidad por su propia materia y estructura, y en ambos poemas está respetada la sucesión efectiva de acontecimientos.

Resta establecer, y aun cuando algunos temas aparecen reelaborados más de una vez es difícil lograrlo a través de ellos, si las alternancias de ritmo, si el "tempo" diverso que presentan continuamente los poemas, es el resultado de la técnica de la "composición oral", si se producen espontáneamente o si por el contrario y con mucha mayor probabilidad, proceden de la misma maestría que domina en el todo y en las partes.

¹² G. S. Kirk, *op. cit.*, p. 114.

¹³ G. S. Kirk, *op. cit.*, p. 115.

EL TIEMPO :

PUNTO DE CONVERGENCIA DE LA TEMÁTICA HORACIANA

por ALFREDO EDUARDO FRASCHINI
de la Universidad de Buenos Aires

Non es avarus: abi. Quid? Cetera iam simul isto
cum vitio fugere? Caret tibi pectus inani
ambitione? Caret mortis formidine et ira?
Somnia, terrores magicos, miracula, sagas,
nocturnos lemures portentaque Thessala rides?
Natales grate numeras? Ignoscis amicis?
Lenior et melior fis accedente senecta?
Quid te exempta iuvat spinis de pluribus una?
Vivere si recte nescis, decede peritis,
lusisti satis, edisti satis atque bibisti;
tempus abire tibi est, ne potum largius aequo
rideat et pulset lasciva decentius aetas.

Horacio, *Epistolas*, II 2, 205-216.

Introducción

La inestabilidad característica del pensamiento barroco tiene en el tiempo su imagen referencial más clara. Él es el vehículo de todo cambio físico o espiritual, y es el incesante marco fluyente en el que se inserta la voluble existencialidad humana.

El hombre barroco, que es hombre de crisis, siente con especial intensidad esa corriente que lo lleva veloz a un fin seguro, y frente a ella, en el momento de crear, si es un artista, asume una de dos

actitudes, también cambiantes: o cierra sus ojos a ese angustioso y perpetuo tránsito y elabora un mundo extratemporal, ricamente adornado con todos los recursos formales a su alcance; o se sumerge en ese tránsito, lo examina, tratando de aprehender cada tramo de su instantaneidad, y saca conclusiones que se manifiestan en un código moral. Algunas veces, aquel que ha creado en estado de evasión abre sus ojos y alude dramáticamente al carácter efímero de su existencia; y otras, el que ha creado conscientemente sumergido en el tránsito temporal, se evade por un momento para darle vía libre a su juego imaginativo. Ambos sienten que la concreción de una obra perdurable es un camino de superación, que permite que algo de sí mismos escape del mutante fluir y logre un estado parecido al de la eternidad.¹

Si se buscan en la historia de la literatura algunos nombres ilustres de quienes hayan tomado una u otra posición, hállese entre los primeros Calímaco, Góngora y Rubén Darío, por dar ejemplos bien alejados en el tiempo, y entre los segundos, Horacio, Quevedo y Proust. Estos poetas, tomados como muestras en el gran caudal de creadores barrocos de todas las épocas, son hombres de crisis, teniendo en cuenta la especial circunstancia que a cada uno de ellos le tocó vivir en sus respectivos marcos histórico-culturales. Pero la crisis que interesa en el examen del hombre barroco es aquella que surge en él mismo frente a su circunstancia.

En el caso particular de Horacio, su crítico entorno está signado por el límite entre dos estructuras políticas: una república desangrada por las guerras civiles y los enfrentamientos partidistas, y un imperio naciente que impone su paz con el abono de aquellas virtudes y aquellas instituciones que alguna vez habían hecho fuerte y poderosa a la república ya extinta. Dentro de esta circunstancia en la que todos los romanos están inmersos, hay

¹ El término "barroco" está empleado en sentido intemporal, como una forma de expresión estética atípica, dinamizadora y analítica, que revela una más profunda forma de ser, opuesta a la expresión clásica, típica, estaticizadora y sintética.

otra más específica, que atañe particularmente a los hombres más cultos, a los artistas, a los pensadores: es la constitución definitiva de una cultura romana, que no reniegue de sus orígenes ni rechace los aportes que puedan enriquecerla; una cultura que se engarce en la continuidad de la cultura helénica, sin perder su natural condición.

Una urgencia política demorada por los restos de enfrentamientos que parecen no concluir jamás, y una urgencia cultural detenida a menudo en la búsqueda de auténticas tradiciones. Sólo un equilibrio integral, de sólida base moral, puede suministrar los elementos que llevan a esas urgencias a buen término.

Horacio, plenamente comprometido en esos cambios, observa y denuncia las fallas morales que los desvían o los prostituyen: la ambición de los que quieren adquirir poder, la avaricia de los que acumulan bienes materiales, la audacia de los que se largan a inciertas aventuras comerciales o bélicas. Tales conductas deforman individualmente sus vidas y las transforman en simples medios para lograr fortunas de las que disfrutarán no ellos sino sus herederos, ya que la muerte los sorprenderá seguramente antes de gozar de los logros propuestos.

Ese malgasto de la propia existencia es para Horacio una grave y compleja falla moral; mostrarla, para corregirla, y proponer normas éticas, para no reiterarla, es el nudo medular de su creación poética.

En el presente trabajo se analiza la función que el tiempo adquiere en el desarrollo del proyecto horaciano y cómo llega a convertirse en centro referencial de todo su *corpus*.

La temática horaciana

La crítica moralizante de Horacio apunta generalmente hacia el mal uso que los hombres hacen de su tiempo existencial. Ambición y avaricia, audacia y desenfreno, alejamiento de las virtudes cívicas y religiosas, predominio casi total de la actividad generadora de bienes materiales, son las causas más sobresalientes de ese mal uso que hace que los hombres no vivan intensa y pro-

fundamente, no aprehendan su tiempo en la justa medida, sino que apenas transcurran un rápido y estéril camino hacia la muerte y el olvido.

La presentación de este amplio tema, con enfoques diversos, en distintos planos y desde distintos ángulos —técnica típicamente barroca— se manifiesta abiertamente en cuarenta y siete de las ciento tres *Odas*, y circunstancialmente en el resto; es tema predominante en ocho de los *Epodos*, en otras tantas *Sátiras* y en once de las *Epístolas*.² En esas setenta y cuatro composiciones el tiempo aparece en tres situaciones cuyos matices semánticos pueden esquemizarse de este modo:

I) *Tiempo como protagonista.*

1. Denominaciones concretas.

- a) Nombres del tiempo.
- b) Cualidades atribuidas al tiempo.
- c) Acciones que le son propias.

2. Denominaciones alegóricas.

- a) Las estaciones.
- b) La vida humana y la Naturaleza.
- c) La muerte.

II) *Tiempo como marco existencial.*

1. Tiempo y espíritu.
2. Tiempo y bienes materiales.

² La nómina de dichas composiciones es la siguiente: *Odas*. Libro I, números 1, 3, 4, 7, 9, 11, 14, 18, 20, 24, 26, 27, 28, 34, 38. Libro II, números 2, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 19, 20. Libro III, números 1, 2, 5, 6, 15, 16, 17, 21, 23, 24, 26, 30. Libro IV, números 1, 3, 7, 8, 9, 10, 13. *Epodos*. Números 1, 2, 4, 8, 11, 12, 13, 16.

Sátiras. Libro I, números 1, 2, 3, 6. Libro II, números 2, 3, 6, 7.

Epístolas. Libro I, números 1, 2, 4, 5, 6, 10, 11, 18, 19. Libro II, números 1 y 2.

III) *Tiempo como eje vital.*

1. La aprehensión de lo fugaz, objetivo central de la vida terrena.
2. Normas morales que regulan el logro de dicha aprehensión.

El examen detenido de estas situaciones llevará a ver cómo el tiempo tiñe con su presencia toda la temática del poeta y se convierte en punto de convergencia de ella. Cabe aclarar que la mayoría de los ejemplos que apoyan a la exposición proceden de las *Odas*, y esto obedece a la simple razón de que, por tratarse de composiciones más breves, resulta más fácil al lector ubicarse en su contexto.

El tiempo como protagonista

Los nombres del tiempo

Uno de los caracteres sobresalientes del arte barroco es la importancia que cada una de las partes adquiere frente a la totalidad de la obra. En poesía, significa eso que cada palabra posee un especial peso sonoro y semántico, peso que se trasluce en un intrincado conceptismo, donde los límites de lo real y lo metafórico nunca son demasiado estrictos. Así el concepto de *tiempo* aparece en Horacio bajo diversas denominaciones, cada una de las cuales tiene a su vez matices intermedios de significación, de acuerdo con su contexto.

1. Nombres genéricos

a) *TEMPVS*. Sus principales matices semánticos son los siguientes:

i) Tiempo propiamente dicho.

Non... possit diruere ... fuga *temporum*. (*Od.*, III 30, 5). (Aquí debe interpretarse, por hendiade, "tempus fugax").

- ii) Época, vida.
 Quamvis redeant in aurum *tempora* priscum. (*Od.*, IV 2, 39).
 Seu maestus omni *tempore* vixeris. (*Od.*, II 3, 5).
- iii) Época determinada, estación del año.
 Nec (sentiet) ... dulces alumni
 pomifero grave *tempus* anno. (*Od.*, III 23, 7-8).
 Date quae precamur
tempore sacro. (*Carm. saec.*, 4).
- iv) Tiempo en sentido cuantitativo.
 Quis scit an adiciant hodiernae crastina summae
tempora di superi? (*Od.*, IV 7, 17-18).
- v) Momento o circunstancia especial.
 Nunc Saliaribus / ornare pulvinar deorum
tempus erat dapibus, sodales. (*Od.*, I 37, 2-4).
 O saepe mecum *tempus* in ultimum
 deducte Bruto militiae duce. (*Od.*, II 7, 1-2).
- b) *AEVVM*. Sus principales matices semánticos son:
- i) Tiempo propiamente dicho (limitado o eterno).
 Et in omne virgo / nobilis *aevum*. (*Od.*, III 11, 35-36).
 Virtutes in *aevum* ... aeternet. (*Od.*, IV 14, 3-5).
 At ille / labitur et labetur in omne volubilis *aevum*.
 (*Epíst.*, I 2, 42-43).
- ii) Época, edad, generación.
 Vivet extento Proculeius *aevo*. (*Od.*, II 2, 5).
 Meliusque semper / proroget *aevum*. (*Carm. saec.*, 68).
 At non ter *aevo* functus... (*Od.*, II 9, 13).
- iii) Vida.
 Nec trepides in usum / poscentis *aevi* pauca. (*Od.*, II 11, 5).
 Quid brevi fortes iaculamur *aevo* / multa? (*Od.*, II 16, 17-18).

c) *AETAS*. Sus principales matices semánticos son:

i) Tiempo propiamente dicho.

Currit enim ferox / aetas. (Od., II 5, 13-14).

Dum loquimur, fugerit invida / aetas. (Od., I 11, 7-8).

ii) Edad, vida.

Cuius octavum trepidavit aetas / claudere lustrum. (Od., II 4, 23-24).

Dum res et aetas ... patiuntur. (Od., II 3, 15-16).

iii) Época, generación.

Tua, Caesar, aetas / fruges...rettulit. (Od., IV 15, 4-5).

Quid nos dura refugimus / aetas? (Od., I 35, 34-35).

2. Nombres metafóricos.

a) *Unidades de tiempo*.

DIES. Sus principales matices semánticos son:

i) Tiempo propiamente dicho.

Damnosa quid non imminuit dies? (Od., III 6, 45).

Si meliora dies, ut vina, poemata redit. (Epist., II 1, 34).

Quae semel /.../ inclusit volucris dies. (Od., IV, 13, 14-16).

ii) Tiempo de vida.

Monet annus et alium / quae rapit hora diem. (Od., IV 7, 7-8).

iii) Época, día, momento.

Seu te in remoto gramine per dies / festos reclinatum bearis. (Od., II 3, 6-7).

Quotquot eunt dies. (Od., II 14, 5).

Truditur dies die. (Od., II 18, 15).

Ille dies utramque / ducet ruinam. (Od., II 17, 8-9).

Suprema citius solvet amor die. (Od., I 13, 20).

Carpe diem, quam minimum credula postero. (Od., I 11, 8).

ANNVS. Sus principales matices semánticos son:

i) Tiempo propiamente dicho, período mensurable.

Scire velim chartis pretium quotus adroget *annus*. (*Epíst.*, II 1, 35).

Innumerabilis *annorum* series. (*Od.*, III 30, 4-5).

Eheu, fugaces, Postume, Postume,
labuntur *anni*. (*Od.*, II 14, 1-2).

Maecenas meus adfluentes / ordinat *annos*. (*Od.*, IV 11, 19-20).

ii) Tiempo de vida, edad.

Sed Cinarae breves / *annos* fata dederunt. (*Od.*, II 5, 14-15).

Ploravit omnes Antiochum senex / *annos*. (*Od.*, II 9, 14-15).

Inmortalia ne speres monet *annus*. (*Od.*, IV 7, 7).

iii) Época.

Pomifero grave tempus *anno*. (*Od.*, III 23, 8).

HORA. Sus principales matices semánticos son:

i) Tiempo, cantidad de tiempo.

Vivendi qui recte prorogat *horam*. (*Epíst.*, I 2, 41).

Et mihi forsan, tibi quod negarit, / porriget *hora*. (*Od.*, II 16, 31-32).

Quod fugiens semel *hora* vexit. (*Od.*, II 29, 48).

ii) Hora, momento, época.

Lenesque sub noctem susurri / composita repetantur *hora*. (*Od.*, I 9, 19-20).

Annus et almus quae rapit *hora* diem. (*Od.*, IV 7, 7-8).

Te flagrantis atrox *hora* Caniculae
nescit tangere. (*Od.*, III 13, 9-10).

SAECVLVM. Sus principales matices semánticos son:

i) Tiempo mensurable.

Rogare longo putidam te *saeculo*. (*Epodos*, 8, 1).

ii) Época.

Fecunda culpa *saecula* nuptias
 primum inquinavere. (*Od.*, III 6, 17-18).
 Grave ne rediret / *saeculum* Πυρραe. (*Od.*, I 2, 5-6).

NOX. Sus principales matices semánticos son:

- i) Noche, tiempo de inactividad.
 Frigidus / *noctes* non sine multis /
 insomnis lacrimis agit. (*Od.*, III 7, 5-8).
- ii) Eternidad, tiempo de olvido.
 Sed omnes una manet *nox*. (*Od.*, I 28, 15).
 Sed omnes inlacrimabiles / urgentur ignotique
 longa / *nocte*. (*Od.*, IV 9, 27-28).

HIEMS. Sus principales matices semánticos son:

- i) Año, unidad de tiempo.
 Seu plures *hiemes*, seu tribuit Iuppiter ultimam. (*Od.*,
 I 11, 4).
 Post certas *hiemes* uret achaicus
 ignis Pergameas domos. (*Od.*, I 15, 35-36).
 - ii) Invierno, época desfavorable.
 Informes *hiemes* reducit / Iuppiter. (*Od.*, II 10, 15-16).
- b) *Otras metáforas.*

SPATIVM = Vida, período de tiempo.

Spatio brevi / *spem* longam reseces. (*Od.*, I 11, 6-7).

MORA = demora, tiempo de más.

Quamquam festinas, non est *mora* longa. (*Od.*, I 28, 35).
 Nec pietas *moram* / rugis et instanti senectae /
 adferet. (*Od.*, II 14, 2-4).

VIA LETI = Vida.

Et calcanda semel *via leti*. (*Od.*, I 28, 16).

LVNA = Período de tiempo.

Novaeque pergunt interire *lunae*. (*Od.*, II 18, 16).

VITAE SUMMA = Tiempo de vida.

Vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam. (*Od.*, I 4, 15).

Las cualidades del tiempo.

Horacio se muestra particularmente sobrio en la adjetivación del tiempo. Por lo general subraya cualidades muy específicas, como las que aquí se señalan:

a) Fugacidad.

Vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam. (*Od.*, I 4, 15).

Spatio brevi / spem longam reseces. (*Od.*, I 11, 6-7).

Obsérvense en ambos ejemplos la oposición semántica entre la cualidad del tiempo —*brevis*— y la de la esperanza —*longa*—.

Eheu, fugaces, Postume, Postume, / labuntur anni. (*Od.*, II 14, 1-2).

Quod fugiens semel hora vexit. (*Od.*, III 29, 48).

b) Fatalidad.

Suprema citius solvet amor die. (*Od.*, I 13, 20).

Seu plures hiemes, seu tribuit Iuppiter ultimam. (*Od.*, I 11, 4).

O saepe mecum tempus in ultimum. (*Od.*, II 7, 1).

Ille et nefasto te posuit die. (*Od.*, II 13, 1).

c) Carácter negativo resultante de la fugacidad y fatalidad.

Dum loquimur, fugerit invida / aetas. (*Od.*, I 11, 7-8).

Currit enim ferox / aetas. (*Od.*, II 5, 13-14).

Damnosa quid non inminuit dies? (*Od.*, III 6, 45).

Fecunda culpae saecula. (*Od.*, III 6,17).

d) Caracteres eventualmente positivos.

Nec partem solido de die / spernit. (*Od.*, I 1, 20-21).

Pomifero grave tempus anno. (*Od.*, III 23, 8).

Almum / quae rapit hora diem. (*Od.*, IV 7, 7-8).

Acciones atribuidas al tiempo.

Es poco frecuente en Horacio el empleo del concepto "tiempo" como sujeto de una oración. Cuando ello ocurre, la significación del verbo se acerca a una de estas posibilidades:

a) *Idea de movimiento, escape o fuga.*

Fugerit invida / aetas. (*Od.*, I 11, 7-8).

Currit enim ferox / aetas. (*Od.*, II 5, 13-14).

Labuntur anni. (*Od.*, II 14, 2).

Quotquot eunt dies. (*Od.*, II 14, 5).

Novaeque pergunt interire lunae. (*Od.*, II 18, 15-16).

Quamvis redeant in aurum tempora priscum. (*Od.*, IV 2, 39).

b) *El tiempo que destruye o quita cosas, a veces da o restituye.*

Et mihi forsan tibi quod negarit / porriget hora. (*Od.*, II 16, 31-32).

Truditur dies die. (*Od.*, II 18, 15).

Damnosa quid non imminuit dies? (*Od.*, III 6, 45).

Quod non ... possit diruere ... innumerabilis annorum series et fuga temporum. (*Od.*, III 30, 3-5).

Annus et alnum / quae rapit hora diem. (*Od.*, IV 7, 7-8).

Tua, Caesar, aetas / fruges et agris rettulit uberes / et signa nostro restituit Iovi. (*Od.*, IV 15, 4-6).

Representaciones alegóricas del tiempo.

El contraste entre el tiempo policíclico de la Naturaleza y el monocíclico de la vida humana es un seguro punto de partida para elaborar una alegoría poéticamente valiosísima: las estaciones del año se suceden como las distintas etapas de la existencia humana, pero aquéllas retornan y éstas no. Dos composiciones temáticamente gemelas —la cuarta Oda del libro primero y la séptima del libro cuarto— presentan este alegórico cuadro de la vida humana, enfocándolo en el momento en que la primavera desplaza al invierno.

La estructura de *Od.*, I 4, es sencilla y se basa en el enfrentamiento de dos imágenes, vida y muerte:

a) Primera sección. La primavera (versos 1-12).

Tras la presentación de la estación que sucede al invierno,

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni

se describe una situación primaveral cuya presencia está subrayada por la reiteración de adverbios de tiempo como "iam", "nunc" y "dum". En ese cuadro se mezclan elementos reales con elementos míticos, para subrayar la superioridad de la fuerza fatal del paso del tiempo:

trahuntque siccas machinae carinas,
ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni
nec prata canis albicant pruinis.

Iam Cytherea choras ducit Venus imminente luna
iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
alterno terram quatiant pede, dum graves Cyclopum
Vulcanus ardens urit officinas.

No faltan tampoco los rituales propios de la estación: coronarse con verde mirto o con flores e inmolar una cordera o un ternero a Fauno.

b) Segunda sección. La muerte (versos 13-20).

El recuerdo de una muerte inevitable e igualadora sirve de violento contraste con el cuadro anterior:

Pallida mors *aequo pede* pulsat pauperum tabernas
regumque turres.

Y de inmediato, la reflexión moral a la que este contraste lleva al poeta:

O beate Sesti,

vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam.

Concluye el poema con una visión del ser humano después de la muerte, cuando ya en el reino de Hades no puede gozar de los placeres de esta vida.

El juego temporal resultante de esta estructura adquiere sen-

tido cíclico: frente al desarrollo poético de la primavera que desplaza al invierno surge el mensaje de un invierno que inevitablemente desplazará luego a la primavera.

En cuanto a *Od.*, IV 7, su estructura es más irregular, como corresponde al tono reflexivo que la sustenta:

a) Primera sección. La primavera (versos 1-6).

Con rápido ritmo se señalan los caracteres externos de la naturaleza en tránsito del invierno a la primavera, sin olvidar los elementos míticos:

*Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae;*

*Mutat terra vices et descrescentia ripas
flumina praetereunt;*

*Gratia cum Nymphis Geminisque sororibus audet
ducere nuda choros.*

Obsérvese en el pasaje transcrito, el empleo de verbos cuyo significado se vincula con la idea de movimiento y de cambio.

b) Segunda sección. La muerte (versos 7-28).

A través de un procedimiento típicamente barroco, Horacio presenta una idea central compleja —vida breve/tiempo fugaz/muerte inevitable/ciclo vital humano irrepetible— reiteradamente enfocada desde distintos ángulos:

i) Conclusión adelantada, de sentido moralizante.

*Inmortalia ne speres, monet annus et alium
quae rapit hora diem (vv. 7-8).*

ii) Imagen del paso del tiempo. La brevedad expresiva y la aceleración del ritmo descriptivo apoyan a la idea desarrollada en sólo cuatro versos.

*Frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas
interitura, simul*

pomifer autumnus fruges effuderit, et mox
bruma recurrit iners (vv. 9-12).

Obsérvese que la única estación designada con una metáfora —*bruma iners*— es el invierno, y que esa metáfora es aplicable perfectamente al concepto de muerte.

iii) Distintos caracteres del fluir temporal; cíclico en la Naturaleza, único y con progresión hacia un fin seguro en la existencia humana.

Damma tamen celeres reparant caelestia lunae:
nos ubi decidimus,
quo pius Aeneas, quo Tullus dives et Ancus,
pulvis et umbra sumus (vv. 13-16).

El empleo del presente de indicativo da carácter gnómico e intemporal a las afirmaciones del pasaje citado.

iv) Reflexiones sobre el fluir del tiempo. La inseguridad y la inminencia de un final en la vida humana, la imposibilidad de retornar a la vida luego de la muerte, con las típicas referencias míticas, cierran la oda.

Quis scit an adiciant hodiernae crastina summae
tempora di superi?
Cuncta manus avidas fugient heredis, amico
quae dederis animo.
Cum semel occideris et de te splendida Minos
fecerit arbitria,
non, Torquate, genus, non te facundia, non te
restituēt pietas;
infernīs neque enim tenebris Diana pudicum
liberat Hippolytum
nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro
vincula Pirithoo (vv. 17-28).

La oposición primavera-invierno, con especial referencia al carácter renovador de la naturaleza se da en *Od.*, IV 12, versos 1 a 4:

Iam veris comites, quae mare temperant,
 impellunt animae lintea Thraciae,
 iam nec prata rigent nec fluvii strepunt
 hiberna nive turgidi.

La visión de un cambio constante en el transcurrir temporal se delinea también en *Od.*, III 17, composición en la que Horacio exhorta a prepararse para un futuro que puede no ser tan bueno como el presente.

Cras foliis nemus
 multis et alga litus inutili
 demissa tempestas ab Euro
 sternet, aquae nisi fallit augur
 annosa cornix. Dum potes, aridum
 compone lignum; cras Genium mero
 curabis et porco bimenstri
 cum famulis operum solutis (vv. 9-16).

Reduciendo el campo referencial de la alegoría, Horacio elabora otra, más concisa: la vejez que desplaza a la juventud. El rasgo negativo de la vejez que el poeta subraya con mayor intensidad y frecuencia es el alejamiento que aquélla provoca entre el hombre y su pasión amorosa. La vejez hace disminuir la capacidad erótica del varón y dificulta en la mujer la relación pasional, por los cambios estéticos que produce en su cuerpo. El paso del tiempo deteriora los encantos físicos hasta convertir al ser humano en una grotesca caricatura de sí mismo.

En *Od.*, II 11 aparece una exposición general del tema, que en *Od.*, III 26, se desarrolla con respecto a su experiencia personal.

Fugit retro
 levis iuventas et decor, arida
 pellente lascivos amores
 canitie facilemque somnum.
 Non semper idem floribus est honor
 vernis, neque uno luna rubens nitet

voltu: quid aeternis minorem
consiliis animum fatigas? (*Od.*, II 11, 5-12).

Vixi puellis nuper idoneus
et militavi non sine gloria;
nunc arma defunctumque bello
barbiton hic paries habebit,
laevum marinae qui Veneris latus
custodit. (*Od.* III 26, 1-6).

La vejez puede dar serenidad y permitir al hombre maduro una visión objetiva y sana del hecho amoroso y puede gozar de la belleza sin teñirla necesariamente de pasión.

Bracchia et voltum teretesque suras
integer laudo; fuge suspicari,
cuius octavum trepidavit aetas
claudere lustrum. (*Od.*, II 4, 21-24).

La desaparición de los encantos femeninos por causa del paso del tiempo es tema que Horacio maneja con agudeza no exenta de cierta crueldad. La imagen de la mujer que envejece pero quiere seguir pareciendo bella, y cuyas arrugas y cabellos blancos no la dejan, aparece, con el tragicómico colorido de un perdido erotismo que se esfuerza por renacer, en dos importantes composiciones cuyos pasajes sobresalientes se citan a continuación.

Audivere, Lyce, di mea vota, di
audivere, Lyce: fis anus et tamen
vis formosa videri
ludisque et bibis impudens
et cantu tremulo pota Cupidinem
letum sollicitas. (*Od.*, IV 12, 1-6).

Importunus enim transvolat aridas
quercus, et refugit te, quia luridi

dentes, te, quia rugae
 turpant et capitis nives. (Id., vv. 9-12).

Quo fugit Venus, heu, quove color? Decens
 quo motus? Quid habes illius, illius,
 quae spirabat amores,
 quae me surpuerat mihi,
 felix post Cinaram notaque et artium
 gratarum facies? (Id., vv. 17-22).

Rogare longo putidam te saeculo,
 vires quid enervet meas,
 cum sit tibi dens ater et rugis vetus
 frontem senectus exaret,
 hietque turpis inter aridas natis
 podex velut crudae bovis!
 Sed incitat me pectus et mammae putres,
 equina quales ubera,
 venterque mollis et femur tumentibus
 exile suris additum. (*Epodos*, 8, 1-10).

La tremenda visión del estrago que el tiempo fugaz deja en el cuerpo adquiere fuerza trágica cuando es uno mismo quien la descubre en sí mismo frente al espejo que no miente ni emite opinión.

O crudelius et Veneris muneribus potens,
 insperata tuae cum veniet pluma superbiae
 et, quae nunc umeris involitant, deciderint comae
 nunc et qui color est puniceae flore prior rosae
 mutatus, Ligurine, in faciem verterit hispidam:
 dices "heu" quotiens te speculo videris alterum,
 "quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit,
 vel cur his animis incolumes non redeunt genae?" (*Od.*, IV 10).

De las representaciones señaladas surge la importancia que Horacio da al carácter *cambiante* de todo lo temporal, frente a

la inmutabilidad de lo eterno. Ese aspecto aparece delineado con trazo firme en varias composiciones, conformando alegorías menos complejas. Así, la volubilidad del tiempo nos exhorta a que sepamos esperar el momento oportuno para actuar y el más adecuado para recoger los frutos de nuestra labor.

Tolle cupidinem
immitis uvae: iam tibi lividos
distinguet autumnus racemos
purpureo varius colore.

Iam te sequetur (currit enim ferox
aetas, et illi, quos tibi demperit,
apponet annos), iam proterva
fronte petet Lalage maritum. (*Od.*, II 5, 9-16).

Esa misma inestabilidad obliga a pensar que no existen males eternos.

Non semper imbres nubibus hispido
manant in agros aut mare Caspium
vexant inaequales procellae
usque nec Armeniis in oris,
amice Valgi, stat glacies iners
menses per omnes, aut Aquilonibus
querqueta Gargani laborant
et foliis viduantur orni. (*Od.*, II 9, 1-8).

Ahora bien, todo lo que participa de la temporalidad, y por sobre todo la vida humana, lleva un elemento inherente a tal fluir, que es el seguro final, la muerte, punto limítrofe entre el tiempo mensurable y la eternidad. Como representación alegórica, la muerte posee tres caracteres que Horacio subraya prolijamente:

a) *Su inminencia*, la posibilidad constante de una súbita y fatal aparición.

Ille et nefasto te posuit die,

quicumque primum, et sacrilega manu
produxit, arbos, in nepotum
perniciem opprobriumque pagi. (*Od.*, II 13, 1-4).

Quid quisque vitet, numquam homini satis
cautum est in horas: navita Bosphorum
Poenus perhorrescit neque ultra
caeca timet aliunde fata;
miles sagittas et celerem fugam
Parthi, catenas Parthus et Italum
robur; sed improvisa leti
vis rapuit rapietque gentes. (*Id.*, vv. 13-20).

b) *Su inevitabilidad.*

Non, si trecenis, quotquot eunt dies,
amice, places inlacrimabilem
Plutona tauris, (...) (*Od.*, II 14, 5-7).

Visendus ater flumine languido
Cocytos errans et Danaï genus
infame damnatusque longi
Sisyphus Aeolides laboris.

Linquenda tellus et domus et placens
uxor, neque harum, quas colis, arborum
te praeter invisas cupressos
ulla brevem dominum sequetur. (*Id.*, vv. 17-24).

Fors et
debita iura vicesque superbae
te maneant ipsum: precibus non linquar inultis,
teque piacula nulla solvent.
Quamquam festinas, non est mora longa; licebit
iniecto ter pulvere curras. (*Od.*, I 38, 31-36).

Si fugit adamantinos
 summis verticibus dira Necessitas
 clavos, non animum metu,
 non mortis laqueis expedies caput (*Od.*, III 24, 5-8).

c) *Su carácter igualador*, que no distingue virtudes ni condiciones sociales o económicas.

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
 regumque turres. (*Od.*, I 4, 13-14).

Divesne prisco natus ab Inacho
 nil interest an pauper et infima
 de gente sub divo moreris,
 victima nil miserantis Orci:
 Omnes eodem cogimur, omnium
 versatur urna serius ocius
 sors exitura et nos in aeternum
 exsilium impositura cumbae. (*Od.*, II 3, 21-28).

Quid ultra tendis? Aequa tellus
 pauperi recluditur
 regumque pueris, nec satelles Orci
 callidum Promethea
 revexit auro captus. (*Od.*, II 18, 32-36).

Aequa lege Necessitas
 sortitur insignes et imos;
 omne capax movet urna nomen. (*Od.*, III 1, 14-16).

Podrían sumarse numerosos ejemplos a los ya dados, pero éstos son suficientemente elocuentes como para mostrar el grado de importancia que adquiere el tiempo como protagonista en la creación poética de Horacio.

El tiempo como marco existencial

Se ha dicho que el núcleo crítico de la prédica horaciana es

el mal uso que los hombres hacen de su limitado tiempo. Para el poeta, la mayoría de los seres humanos malgasta su vida; no la vive, es simplemente un juguete de las fuerzas externas hasta que la muerte concluye ese juego. Los motivos de esta particular situación son:

a) La acumulación de bienes materiales en detrimento de los espirituales. Tal vez sea éste el principal motivo de pérdida de un precioso tiempo que el hombre, en su loca carrera, consume en una labor cuyos frutos no logra ver y pierde así la oportunidad de ser feliz. Varios ángulos de observación y enfoque presenta este tema en Horacio.

i) La ambición y la avaricia, causa de excesos y audacias.

Audax omnia perpeti
gens humana ruit per vetitum nefas;
audax Iapeti genus
ignem fraude mala gentibus intulit. (*Od.*, I 3, 25-28).

Nil mortalibus ardui est;
caelum ipsum petimus stultitia, neque
per nostrum patimur scelus
iracunda Iovem ponere fulmina. (*Id.*, vv. 37-40).

Multa petentibus
desunt multa; bene est, cui deus obtulit
pauca quod satis est manu. (*Od.*, III 16, 42-44).

La ambición del poder, sobre todo el ejercicio de cargos públicos, es una faz importante de este punto. Horacio opina que el poder por excelencia es el que se ejerce sobre uno mismo.

Latus regnes avidum domando
spiritum, quam si Libyam remotis
Gadibus iungas et uterque Poenus
serviat uni. (*Od.*, II 2, 9-12).

En su caso particular, él deja para otros los cargos públicos y las riquezas, y quiere para sí la fuerza creadora y el bien que le otorga su canto.

Hunc, si mobilium turba Quiritium
certat tergemini tollere honoribus;
illum, si proprio condidit horreo
quidquid de Libycis verritur areis.

.....
Me doctarum hederæ præmia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemos
Nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo (...) (*Od.*, I 1, 8-10 y 29-32).

Non cbur neque aureum
mea renidet in domo lacunar,
non trabes Hymattiae
premunt columnas ultima recisas
Africa, neque Attali
ignotus heres regiam occupavi,
nec Laonicas mihi
trahunt honestae purpuras clientae.
At fides et ingeni
benigna vena est, pauperemque dives
me petit (...) (*Od.*, II 18, 1-11).

La insaciabilidad del avaro le procura una vida infeliz; sabiendo que el dinero no puede frenar a la muerte, gasta su vida tratando de acrecentarlo, y olvida que los seres humanos extienden su memoria más allá de la muerte por la fama que han logrado en vida y no por las riquezas acumuladas.

Inde fit, ut raro, qui se vixisse beatum
dicat et exacto contentus tempore vita
cedat ut conviva satur, reperire queamus. (*Sát.*, I 1, 117-119).

Semper avarus eget: certum voto pete finem

invidus alterius macrescit rebus opimis. (*Epíst.*, I 2, 56-57).

Scilicet improbae
crescunt divitiae; tamen
curtae nescio quid semper abest rei. (*Od.*, III 24, 62-64).

Tu secanda marmora
locas sub ipsum funus et sepulcri
immemor struis domos,
marisque Baiis obstrepentis urges
submovere litora,
parum locuples continente ripa. (*Od.*, II 18, 17-22).

Nullus argento color est avaris
abdito terris, inimice lamnae
Crispe Sallusti, nisi temperato
splendeat usu.

Vivet extento Proculeius aevo
notus in fratres animi paterni:
illum aget pinna metuente solvi
Fama superstes. (*Od.*, II 2, 1-8).

La ambición y la avaricia, junto con la inclinación a los lujos y los placeres y la creencia en burdas supersticiones provocan en el hombre un estado de alienación.

Audire atque togam iubeo componere, quisquis
ambitione mala aut argenti pallet amore,
quisquis luxuria tristive superstitione
aut alio mentis morbo calet: huc propius me,
dum doceo insanire omnes, vos ordine adite. (*Sát.*, II 3, 77-81).

ii) La acumulación de riquezas excita el temor de perderlas.

Nescis quo valeat nummus? quem praebeat usum?
Panis ematur, holus, vini sextarius, adde
quis humana sibi doleat natura negatis.

An vigilare metu exanimem, noctesque diesque
 formidare malos fures, incendia, servos,
 ne te compilent fugientes, hoc iuvat? Horum
 semper ego optarem pauperrimus esse bonorum. (*Sát.*, I 1, 73-79).

iii) Las riquezas no garantizan felicidad, no aplacan el dolor ni alejan a la muerte.

Si te grata quies et primam somnus in horam
 delectat, si te pulvis strepitusque rotarum,
 si laedit caupona, Ferentinum ire iubebo;
 nam neque divitibus contingunt gaudia solis
 nec vixit male, qui natus moriensque fefellit. (*Epíst.*, I 17, 6-10).

Non domos et fundus, non aeris acervus et auri
 aegroto domini deduxit corpore febres
 non animo curas; valeat possessor oportet,
 si comportatis rebus bene cogitat uti.

Qui cupit aut metuit, iuvat illum sic domus et res
 ut lippum pictae tabulae, fomenta podagram,
 auriculas citharae collecta sorde dolentes. (*Epíst.*, I 2, 47-53).

b) La preocupación por el futuro. Es éste otro motivo de pérdida de tiempo vital para el hombre; Horacio expone en tres planos esta negativa ansiedad.

i) Con respecto al conocimiento de lo que ha de ocurrir, recomienda no averiguarlo.

Quod sit futurum cras, fuge quaerere. (*Od.*, I 9, 13).

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi quem tibi
 finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
 temptaris numeros. Vt melius quidquid erit pati. (*Od.*, I 11 1-3).

ii) No vale la pena hacer prevenciones materiales para un incierto futuro. La mayoría de los hombres se esfuerza para prepa-

rar una vejez tranquila. Horacio descrece de ese principio y considera que tal concepto esconde una lisa y llana forma de avaricia.

Ille gravem duro terram qui vertit aratro,
 perfidus hic caupo, miles nautaeque per omne
 audaces mare qui currunt, hac mente laborem
 sese ferre, senes ut in otia tuta recedant,
 aiunt, cum sibi sint congesta cibaria; sicut
 parvola (nam exemplo est) magni formica laboris
 ore trahit quodcumque potest atque addit acervo,
 quem struit, haud ignara ac non incauta futuri.
 Quae, simul inversum contristat Aquarius annum,
 non usquam prorepat et illis utitur ante
 quaesitis sapiens, cum te neque fervidus aestus
 demoveat lucro neque hiems, ignis, mare, ferrum,
 nil obstat tibi, dum ne sit te ditior alter. (*Sát.*, I 1, 28-40).

iii) El producto de las prevenciones materiales para el futuro, aun cuando se haga de buena fe, irá a parar a manos de herederos, por lo que no vale la pena afanarse en tales prevenciones.

Cedes coemptis saltibus et domo
 villaque, flavus quam Tiberis lavit;
 cedes, et exstructis in altum
 divitiis potietur heres. (*Od.*, II 3, 17-20).

Absumet heres Caecubus dignior
 servata centum clavibus et mero
 tinguet pavimentum superbo
 pontificum potiore cenis. (*Od.*, II 14, 25-28).

c) La no aceptación de la condición propia de cada uno. La natural inestabilidad del hombre le hace creer que todo cambio le procura un mejoramiento de su estado. Por lo general no acierta con el cambio adecuado y esto lo lleva a intentar otros, en los que pierde su tiempo y sus posibilidades de ser feliz. La ambición de bienes

materiales y la no aceptación del estado actual actúan como polos de un movimiento sin fin convirtiéndose sucesivamente en causa y efecto de ese inestable y constante fluir.

Qui fit, Maecenas, ut nemo, quam sibi sortem
 seu ratio dederit seu fors obiecerit, illa
 contentus vivat, laudet diversa sequentes?

.....

si quis deus: "En ego" dicat
 "iam faciam quod voltis: eris tu, qui modo miles,
 mercator; tu consultus modo, rusticus; hinc vos,
 vos hinc mutatis discedite partibus...Heia!
 Quid statis?" Nolint; atqui licet esse beatis.

Quid causae est, merito quin illis Iuppiter ambas
 iratus buccas inflet, neque se fore posthac
 tam facilem dicat, votis ut praebeat aurem? (*Sát.*, I 1,1-3 y
 15-22).

El tiempo como eje vital

Frente al cuadro de los errores existenciales del hombre en el empleo de su tiempo, Horacio presenta la necesidad de lograr un "buen vivir" mediante el aprovechamiento integral del tiempo y el goce intenso de la vida sobre la base de una fundamentación ética. Hay que anteponer el valor del momento presente al de cualquier bien material, aprehender el día de vida sin confiar en el siguiente, gozar de ese momento como de un bien inesperado, en el lugar en que uno se encuentre.

Quem Fors dierum cumque dabit, lucro / appone. (*Od.*, I 9, 14-15).

Dum loquimur fugerit invida
 aetas. Carpe diem, quam minimum credula postero. (*Od.*, I
 11, 7-8).

Huc vina et unguenta et nimium breves
 flores amoenae ferre iube rosae,

dum res et aetas et sororum
 fila trium patiuntur atra. (*Od.*, II 3, 13-16).

Inter spem curamque, timores inter et iras
 omnem crede diem tibi diluxisse supremum.
 Grata superveniet quae non sperabitur hora. (*Epíst.*, I 4, 12-14).

Tu quamcumque deus tibi fortunaverit horam
 grata sume manu neu dulcia differ in annum,
 ut quocumque loco fueris vixisse libenter
 te dicas; nam si ratio et prudentia curas,
 non locus effusi late maris arbiter aufert:
 caelum, non animum mutant, qui trans mare currunt. (*Epíst.*, I
 11. 22-27).

Esta idea tan rica en matices puede sintetizarse en la expresión "carpere diem", que metafóricamente emplea Horacio en *Od.* I 11, 8. Para lograr el estado que tal idea preconiza existen varios caminos que corren en dirección opuesta a la de aquellas actitudes humanas, ya señaladas, que motivan el malgasto de la vida y la frustración existencial del hombre.

a) Sencillez y sobriedad de costumbres, "vivere parvo". Este principio se opone a la ambición y la avaricia que ejercitan los hombres en su búsqueda de poder o en su aparente prevención de una vejez tranquila.

Vivitur parvo bene, cui *paternum*
 splendet in mensa *tenui* salinum
 nec *leves* somnos timor aut cupido
sordidus aufert. (*Od.*, II 16, 13-16).

Este pasaje es particularmente rico en adjetivación: la condición de paterno, no adquirido sino heredado, atribuida a un objeto de uso —en *Epodos*, 2, 3 dice "paterna rura"—; la cualidad de ligereza dada a la mesa y al sueño, opuesta a la sordidez del temor y del deseo, pasiones que suelen marchar juntas.

Vivir con poco es una virtud que se desarrolla no sólo con respecto a las riquezas y los lujos, sino también a la gula y a todo tipo de excesos.

Quae virtus et quanta, boni, sit vivere parvo
 (nec meus hic sermo est, sed quae praecepit Ofellus
 rusticus, ab normis sapiens crassaque Minerva),
 discite, non inter lances mensasque nitentes
 cum stupet insanis acies fulgoribus et cum
 adclinis falsis animus meliora recusat;
 verum hic impransi mecum disquirite. (*Sát.*, II 2, 1-7).

Quaeritur argentum puerisque beata creandis
 uxor et incultae pacantur vomere silvae;
 quod satis est cui contingit, nihil amplius optet. (*Epíst.*, I 2,
 44-46).

Persicos odi, puer, apparatus.
 Displicent nexae philyra coronae;
 mitte sectari rosa quo locorum
 sera moretur.

Simplici myrto nihil allabores
 sedulus, curo: neque te ministrum
 dedecet myrtus neque me sub arta
 vite bibentem. (*Od.*, I 38).

En la famosa fábula de los dos ratones, incluida en *Sát.*, II 6, 79-117, Horacio pone en boca del ratón urbano engañosos consejos para gozar del fugaz tiempo de vida :

“Quid te iuvat, inquit, amice,
 praerupti nemoris patientem vivere dorso?
 Vis tu homines urbemque feris praeponere silvis?
 Carpe viam, mihi crede, comes, terrestria quando
 mortales animas vivunt sortita, neque ulla est
 aut magno aut parvo leti fuga; quo, bone circa,
 dum licet, in rebus iucundis vive beatus.

Vive memor, quam sis aevi brevis" (vv. 90-97).

Engañosos, porque las "res iucundae" a las que se refiere son los lujos, la buena comida, la holganza; el precio de ellas es la inseguridad, el constante temor de perderlas. Por eso el ratón campesino, invitado a una cena repentinamente interrumpida por la entrada de los temibles perros, dice:

"Haud mihi vita
est opus hac", ait, et "Valeas! Me silva cavusque
tutus ab insidiis tenui solabitur ervo" (vv. 115-117).

El camino de la sencillez y la sobriedad hacia el "carpere diem" tiene dos senderos laterales importantísimos:

i) La vida campesina.

Campestres melius Scythae,
quorum plaustra vagas rite trahunt domos,
vivunt et rigidi Getae
inmetata quibus iugera liberas
fruges et Cererem ferunt. (*Od.*, III 24, 9-13).

La libertad que otorga la vida de campo se une a la seguridad que da el lugar paterno y a la sencillez de su estilo.

En *Od.*, I 7, tras mencionar lugares célebres por su belleza o su poder, a los que muchos con justicia alaban, dice:

Me nec tam patiens Lacedaemon
nec tam Larisae percussit campus opimae,
quam domus Albuneae resonantis
et praeceps Anio ac Tiburni lucus et uda
mobilibus pomaria rivis (vv. 10-14).

Y hablando también de sí mismo, en *Od.*, III 1, dice:

Cur invidendis postibus et novo
sublime ritu moliar atrium?

Cur valle permutem Sabina
divitias operosiores? (vv. 45-48).

El elogio de la vida campesina y el cúmulo de virtudes que en ella se desarrollan se ha convertido en un lugar común de muchas literaturas con el nombre de "beatus ille", palabras iniciales de la composición en la que con mayor claridad ha expuesto Horacio sus ideas al respecto: el *Epodo* 2. Dejando de lado la paradójica situación de aquel a quien atribuye el poeta sus afirmaciones, el usurero Alfio, el poema presenta un apretado y rico resumen del tipo de vida que conduce a la felicidad en sólo ocho versos (1-8). El desarrollo ulterior es una detallada amplificación de esos versos, irónicamente rematada con la revelación de la identidad de quien habla.

En los cuatro primeros versos,

Beatus ille qui procul negotiis,
ut prisca gens mortalium,
paterna rura bobus exercet suis
solutus omni faenore,

aparecen conceptos-clave: la felicidad (*beatus*), el alejamiento de la agitada vida ciudadana (*procul negotiis*), el retorno a antiguas costumbres (*ut prisca gens*), las labores en una tierra heredada, no adquirida, con sus propios elementos (*paterna rura bobus exercet suis*), y la liberación del juego especulativo que lleva a acumular riquezas (*solutus omni faenore*).

En los cuatro siguientes,

Neque excitatur classico miles truci,
neque horret iratum mare,
forumque vitat et superba civium
potentiorum limina,

se da el contraste de esta vida retirada: la actividad militar, la guerra (*miles*), la aventura motivada generalmente por actividades económicas (*iratum mare*), la actividad política (*forum*) y su inevitable adulación de los poderosos para lograr apoyos materiales (*superba civium potentiorum limina*).

El resto del epodo puede servir como ejemplo para casi todos los puntos que se han tratado y los que aún falta, razón que sin duda ha dado su peso para acrecentar la fama de que goza esta composición hasta nuestros días.

ii) El ocio fecundo.

El tiempo que resulta de abandonar los estériles afanes en pos de riqueza y poder puede ser vehículo de un sereno reposo en el cual al goce de cuanto rodea al hombre en ese momento se une la posibilidad de encontrar en ese reposo las fuerzas que permiten la creación y purifican al espíritu.

Otium divos rogat in patenti
 prensis Aegaeo, simul atra nubes
 condidit lunam neque certa fulgent
 sidera nautis;
 otium bello furiosa Thrace,
 otium Medi pharetra decori,
 Grophe, non gemmis neque purpura ve-
 nale neque auro. (*Od.*, II 16, 1-8).

Est qui nec veteris pocula Massici
 nec partem solido demere de die
 spernit, nunc viridi membra sub arbuto
 stratus, nunc ad aquae lene caput sacra. (*Od.*, I 1, 19-22).

Quid aeternis minorem
 consiliis animum fatigas?
 Cur non sub alta vel platano vel hac
 pinu iacentes sic temere et rosa
 canos odorati capillos,
 dum licet, Assyriaque nardo
 potamus uncti? (*Od.*, II 11, 11-17).

b) Búsqueda de equilibrio, "aurea mediocritas".

Los excesos provocados por la desmedida ambición y su con-

secuente malgasto del tiempo vital tienen una contrapartida en el equilibrio que, en amplio espectro, atañe a las riquezas, a las emociones, a los principios morales. Este tema ocupa un lugar preferencial en las *Sátiras*, especialmente en las tres primeras del primer libro y en la segunda del segundo.

Est modus in rebus, sunt certi denique fines
quos ultra citraque nequit consistere rectum.

Dice Horacio en *Sát.*, I 1, 106-107 y advierte en *Sát.*, I 2, que la necesidad del hombre lo lleva a los extremos.

Dum vitant stulti vitia, in contraria currunt (v. 26).

El término "aurea mediocritas" aparece en *Od.*, II 10:

Rectius vives, Licini, neque altum
semper urgendo neque, dum procellas
cautus horrescis, nimium premendo
litus iniquum.

Auream quisquis mediocritatem
diligit, tutus caret obsoleti
sordibus tecti, caret invidenda
sobrius aula (vv. 1-8).

Con especial referencia a los estados de ánimo, dice:

Aequam memento rebus in arduis
servare mentem, non secus in bonis
ab insolenti temperatam
laetitia, moriture Delli,
seu maestus omni tempore vixeris
seu te in remoto gramine per dies
festos reclinatum bearis
interiore nota Falerni. (*Od.*, II 3, 1-8).

La moderación tiene en Horacio un sentido especial cuando se trata del goce de los placeres, especialmente el del vino.

“Sperne voluptates: nocet empta dolore voluptas”, dice en *Epíst.*, I 2, 55; y contrariamente, en *Od.*, I 9, “nec dulces amores/ sperne puer neque tu choreas. / donec virenti canities abest/ morosa” (vv. 15-18). Esta aparente contradicción se resuelve teniendo en cuenta que Horacio exige el “modus in rebus” (*Sát.*, I 1, 106) del cual no se aparta el goce de los bienes vitales. Hay numerosos ejemplos de esta condición, sobre todo con respecto al vino, que debe ser factor de alegría y ahuyentador de preocupaciones y dolores.

Dissipat Euhius

curas edaces. Quis puer ocius
restinguet ardentis Falerni
pocula praetereunte lymphae? (*Od.*, II 11, 17-20).

O fortes peioraque passi
mecum saepe viri, nunc vino pellite curas;
cras ingens iterabimus aequor. (*Od.*, I 7, 30-32).

Siccis omnia nam dura deus proposuit neque
mordaces aliter diffugiunt sollicitudines.

Quis post vina gravem militiam aut pauperiem crepat? (*Od.*, I 18, 2-5).

Un interesante compendio de las virtudes del vino se da en *Od.*, III 21: provoca juegos, discusiones, amoríos, sueño fácil; aleja los dolores y las preocupaciones, atenúa la espera y acrecienta las fuerzas. Debe anotarse la alusión concreta al paso del tiempo con que Horacio cierra el poema:

Te Liber et si laeta aderit Venus
segnesque nodum solvere Gratiae
vivaque producent lucernae,
dum rediens fugat astra Phoebus (vv. 21-24).

c) Ejercicio de virtudes.

La fundamentación moral del aprovechamiento del tiempo

existencial hace inevitable que un seguro camino para lograrlo sea el ejercicio de virtudes cívicas, religiosas y privadas. En el tercer libro de las *Odas* aparecen frecuentes alusiones a este tema. Así, señala cómo el paso del tiempo se observa en la decadencia de las virtudes:

Non his iuventus orta parentibus
 infecit aequor sanguine Punico
 Pyrrhumque et ingentem cecidit
 Antiochum Hannibalemque dirum,
 sed rusticorum mascula militum
 proles, (...)
 Aetas parentum, peior avis, tulit
 nos nequiores, mox daturos
 progeniem vitiosiore. (*Od.*, III 6, 33-38 y 46-48).

Hay que retornar a las severas costumbres de los antiguos, que fortalecían sus cuerpos y sus espíritus en la austeridad y la lucha.

Angustam amice pauperiem pati
 robustus acri militia puer
 condiscat et Parthos feroces
 vexet eques metuendus hasta
 vitamque sub divo et trepidis agat
 in rebus. (...)
 Dulce et decorum est pro patria mori;
 mors et fugacem persequitur virum
 nec parcit inbellis iuventae
 poplitibus timidove tergo. (*Od.*, III 2, 1-7 y 13-16).

Con respecto a la fuerza de las virtudes y a la dificultad de restablecerlas cuando se han degradado, dice:

Virtus, repulsae nescia sordidae,
 intaminatis fulget honoribus
 nec sumit aut ponit secures
 arbitrio popularis aurae.

Virtus, recludens immeritis mori
 caelum, negata temptat iter via
 coetusque volgares et udam
 spernit humum fugiente pinna. (*Od.*, III 2, 17-24).

Neque amissos colores
 lana refert medicata fuco,
 nec vera virtus, cum semel excidit,
 curat reponi deterioribus. (*Od.*, III 5, 27-30).

Importantes reflexiones sobre la virtud —su carácter hereditario, el efecto contradictorio que provoca sobre ciertos hombres, y la acción moderadora frente a las ambiciones— aparecen en *Od.*, III 24:

Dos est magna parentium
 virtus et metuens alterius viri
 certo foedere castitas,
 et peccare nefas aut pretium est mori (vv. 21-24).

Virtutem incolumem odimus,
 sublatam ex oculis quaerimus invidi (vv. 31-32).

Quid leges sine moribus
 vanae proficiunt? (vv. 35-36).

Magnum pauperies opprobrium iubet
 quidvis et facere et pati
 virtutisque viam deserit arduae (vv. 42-44).

d) Cultivo de las bellas artes.

Ya se ha visto cómo Horacio siente que su labor poética lo acerca a los dioses y lo aleja del vulgo (*Od.*, I 1, 29-32); esta idea se profundiza al vincular a la obra con el tiempo. En efecto, la obra es un vehículo de perduración para quien la crea e incluso para quien aparece en ella como destinatario o protagonista.

Non usitata nec tenui ferar
 pinna biformis per liquidum aethera
 vates neque in terris morabor
 longius invidiaque maior
 urbes relinquam. Non ego, pauperum
 sanguis parentum, non ego, quem vocas,
 dilecte Maecenas, obibo
 nec Stygia cohibebor unda. (*Od.*, II 20, 1-8).

Gaudes carminibus; carmina possumus
 donare et pretium dicere muneri.
 Non incisa notis marmora publicis,
 per quae spiritus et vita redit bonis
 post mortem ducibus, (...)
 Quid foret Iliae
 Mavortisque puer, si taciturnitas
 obstaret meritis invida Romuli? (*Od.*, IV 8, 11-15 y 22-24).

Ne forte credas interitura quae
 longe sonantem natus ad Aufidum
 non ante volgas per artes
 verba loquor socianda chordis.

.....

Nec siquid olim lusit Anacreon
 delevit aetas; spirat adhuc amor
 vivuntque commisi calores
 Aeoliae fidibus puellae. (*Od.*, IV 9, 1-4 y 9-12).

Consciente de haber concluido una obra importante y de merecer por ella una fama duradera, dice Horacio en una de sus más difundidas composiciones:

Exegi monumentum aere perennius
 regalique situ pyramidum altius,
 quod non imber edax, non Aquilo impotens
 possit diruere aut innumerabilis
 annorum series et fuga temporum.

Non omnis moriar multaue pars mei
vitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita virgine pontifex. (*Od.*, III 30, 1-9).

Conclusión

Tras el examen de las numerosas citas aportadas, sin olvidar el medio crítico en que históricamente se desarrolló el poeta, así como la profunda huella que su obra dejó en otros grandes creadores barrocos, conviene retomar los hilos de la exposición para elaborar una conclusión válida, aplicable en bloque al *corpus* horaciano.

El poeta, consciente de la brevedad de la vida humana y de ese seguro final que puede llegar en cualquier momento, siente con peculiar intensidad el paso del tiempo, tan veloz como inevitable. Tal limitación lo lleva a expresar la necesidad de vivir sin desperdiciar el escaso e incierto tiempo que ha sido otorgado a cada hombre. Dicho metafóricamente, "carpere diem".

Esa idea tiñe de palpitante temporalidad a toda su obra. ¿Qué significa "carpere diem"? Básicamente, tres cosas:

a) Aprovechar en grado máximo cada instante de vida.

Para lograrlo, el hombre debe despojarse de aquellos vicios que le insumen tiempo: ambición, avaricia, afán de poder, gula, lujuria, para cuya satisfacción debe acudir frecuentemente a audacias y excesos que agudizan sus posibilidades de muerte. A la vez, debe incorporar las virtudes personales y públicas que dan sustento a la legitimidad de tal aprovechamiento: fortaleza, austeridad, vida retirada, moderación.

b) Rescatar los valores positivos del pasado.

El tiempo actúa con funciones degradantes y destructoras sobre el hombre y su espíritu; para actualizar y dar vigor a las virtudes minimizadas, debe recurrir al ejemplo de los antepasados, de los que la historia y la poesía dan cuenta.

c) Eliminar la preocupación por el futuro.

La incertidumbre del inexorable final de la vida hace inútil toda planificación de largo alcance; y si esa incertidumbre se debilita, acudiendo a medios ocultistas o simples supersticiones, poco sirve, pues la supuesta seguridad de lo que ocurrirá no hace más que excitar la angustia e invitar a hacer planes aparentemente más firmes: mera pérdida de tiempo.

Esa compleja ideología del "carpere diem" está envuelta en un sistema alegórico, estéticamente valiosísimo, de la representación temporal: estaciones del año, períodos de la vida del hombre, la muerte inminente, inevitable e igualadora.

Y en la superficie, la mención reiterada, concreta o metafórica de ese tiempo que corre en la profundidad de la idea y en el vehículo de la imagen poética.

Una nueva lectura de Horacio ayudará a ubicar estos elementos en sus respectivos planos y mostrará al tiempo como polo en el que convergen todos los hilos de su temática.

UN PASAJE CONTROVERTIDO DE PÍNDARO EN LA OLÍMPICA II ¹

por IGNACIO GRANERO
de la Universidad Nacional de Cuyo

antistrofa III

.....
La riqueza adornada con virtudes
da ocasión para múltiples empresas,
porque sugiere profundos y ardorosos pensamientos;

epodo III

es un astro brillante,
verdadera luz para el hombre,
si el que la posee conoce lo futuro:
que las almas culpables de los que aquí mueren
sufren enseguida su castigo,
y que alguien bajo la tierra
juzga con sentencia inexorable
las culpas cometidas en este reino de Zeus.

estrofa IV

Pero los justos llevan una vida sin trabajos,
gozando de un sol

¹ Sobre este tema puede verse también Dora Carlisky de Pozzi, "Sobre la Olímpica II", *Anales de Filología Clásica*, tomo IX, pp. 5-21 (N. de la R.).

que hace iguales las noches a los días;
 sin remover la tierra con la fuerza de sus manos,
 ni el agua marina, para su pobre sustento.
 Junto a los honrados por los dioses,
 los que han sido fieles a sus juramentos
 viven una vida sin lágrimas;
 mientras que aquellos soportan una pena
 que hiere a la vista.

antistrofa IV

Los que han logrado
 después de permanecer tres veces en uno y en otro lado,
 conservar su alma enteramente libre de injusticias,
 la ruta de Zeus recorren,
 que conduce al Castillo de Crono.
 Allí las brisas del océano
 rodean con su soplo la isla de los bienaventurados;
 brillan flores de oro,
 unas en la tierra, en hermosos árboles,
 mientras que el agua a otras alimenta.
 Con guirnaldas sus brazos enlazan y trenzan coronas,
 según los justos decretos de Radamante,
 a quien el gran Padre, esposo de Rea,
 la que posee el más alto de todos los tronos,
 tiene a su lado a sus órdenes.

.....
 (vv. 58-85).

Son muchas las interpretaciones que se han dado a este pasaje de la olímpica II de Píndaro. De la simple lectura de la segunda parte del epodo III parece deducirse lo siguiente. Primero, todas las almas de los que mueren tienen una culpa que deben expiar. Segundo, los otros crímenes cometidos durante esta vida también son juzgados y castigados. Lo primero responde a que "las almas culpables de los que aquí mueren sufren enseguida su castigo" (vv. 63-64). Lo segundo, a que "alguien bajo la tierra juzga con

sentencia inexorable las culpas cometidas en este reino de Zeus" (vv. 64-66).

¿De qué culpa se trata en el primer caso? Recordemos que no es exclusiva del judaísmo y del cristianismo la idea de una culpa primitiva, de un pecado original. Esta concepción proviene de la más remota antigüedad. Consiguientemente, todas las almas son culpables y deben sufrir la pena de esa antigua culpa; "poinàn palaiou pentheos" = "el castigo de la antigua calamidad", de que se habla en el fragmento 133 del mismo Píndaro.

En segundo lugar, son juzgados y castigados los demás crimenes cometidos durante esta vida. No se especifica si la primera culpa se ha cometido en una vida anterior, o bien si es una especie de herencia que afecta a todo el género humano.

Hecha esta distinción, tiene sentido la estrofa IV. Los primeros, los justos (a pesar de esa culpa original), después de muertos, "llevan una vida sin trabajos...", etc. Sin embargo, se ven privados de la máxima felicidad, que, como luego se dirá, existe en la isla de los bienaventurados. En esta privación consiste su castigo. Los otros "soportan una pena que hiere la vista". Se trata, por tanto, en el primero de los casos, de una especie de limbo, según la interpretación cristiana. En el segundo, de un verdadero infierno.

En la antistrofa IV entra en juego la teoría de la metempsícosis o reencarnación de las almas. Hay un lugar superior de extrema felicidad, a saber, la isla (según otros, las islas) de los bienaventurados, que sólo está reservado a aquellos que logran conservar su alma libre de culpa "después de permanecer tres veces en uno y en otro lado", a saber, en el Hades y en la tierra. Naturalmente que este lugar está reservado a esta clase de muertos, vale decir, a los justos (a pesar de su culpa original), y no a todos sino a los que logran mantenerse puros en estas sucesivas reencarnaciones. Con respecto a los segundos, los malvados, recuérdese que en la Olímpica I, acerca de Tántalo, se habla de "eterna pena" (v. 59).

Tendríamos, por tanto, para los justos, una vida en la tierra

y otra en el Hades; una segunda vida en la tierra y otra segunda en el Hades, y, por último, una tercera vida en este mundo y otra tercera en el de abajo. Después de ésta, y con la condición de la pureza antedicha, se parte para las islas. Nada se dice de los que no logran esta pureza en las sucesivas reencarnaciones, por donde habría que inferir que o bien permanecerán indefinidamente en el Hades o bien serán castigados con la eterna pena. Por lo demás, Píndaro no especifica aquí la duración de estos períodos.

Sin embargo, en el fragmento 133 se nos dice que los que han satisfecho la pena por la antigua culpa son enviados nuevamente a la tierra "en el noveno año" (*enato etei*). Por tanto, en la oda, como se ha visto, no se aclara la duración de los períodos, y en el fragmento no se habla de tres períodos en la tierra y otros tantos en el Hades (tampoco se los excluye), sino simplemente de un período de nueve años en el Hades, que, por lo menos, presupone un período anterior y otro posterior (que sería el último) en la tierra.

Por consiguiente, en el fragmento no se dice que esta permanencia en el Hades sea la única, ni la primera (aunque podría pensarse que es la última, en el caso de que haya otras previas), por el hecho de que luego se afirma que estas almas se reencarnan en reyes, atletas y sabios, que luego son venerados como héroes. Sin embargo, no está enteramente excluida la posibilidad de que estos mismos reyes, atletas y sabios, antes de partir para las islas, sean demorados otros nueve años en el Hades. El texto del fragmento no dice que parten para las islas directamente desde la tierra, sino solamente que "luego son llamados héroes por los hombres".

En consecuencia, ¿qué impide suponer tres períodos en la tierra (cuya duración no se consigna ni en la oda ni en el fragmento), y tres períodos de nueve años en el Hades? ¿No es acaso posible que en el fragmento Píndaro se refiera a la penúltima estancia en el Hades y a la última estancia en la tierra? No debe olvidarse que se trata de un fragmento y que ignoramos lo que precedía y lo que seguía luego.

SOBRE LA DATACIÓN DEL *PERVIGILIVM VENERIS*

por GERARDO H. PAGÉS

de la Universidad de Buenos Aires

Cuando en la reunión de la *Société des Études Latines* realizada en París el 9 de enero de 1934 Edward K. Rand propuso sus puntos de vista sobre diversos aspectos del texto y la tradición del *P. V.*, se suscitó una animada discusión entre el expositor y los profesores Carcopino y Albertini a propósito de la mención de Rómulo en los versos 69 a 75, donde Rand creía reconocer una alusión a Trajano, cuyo nieto, según la sucesión por adopción, sería Antonino Pío, lo que permitiría situar la composición del poema entre los años 138 y 161.

Sostenía el profesor de Harvard¹ que, tal como lo supone intuitivamente Walter Pater en *Marius the Epicurean*, la ocasión que dio origen al poema fue una fiesta en honor de la diosa del amor, pero no en forma de descripción poética y etiológica de la liturgia, según nos la ofrece Ovidio en sus *Fastos*,² sino más bien como expresión lírica inspirada por la ceremonia misma. No obstante —sostiene Rand— el poeta habla del momento en que vive.

De allí que pueda servirnos de hilo conductor la mención

Vnde Ramnes et Quirites proque prole posterum

Romuli matrem crearet et nepotem Caesarem (vv. 73-74).

Según la interpretación de Rand, ha de entenderse: *unde Ramnes et Quirites* (la unión de los dos pueblos en una nueva nación)

¹ Esa comunicación sirvió de base al artículo "Sur le Pervigilium Veneris" (en REL, t. XII, 1934, fasc. I, pp. 83-95).

² Ovidio, *Fastos*, IV 1-162.

proque prole posterum (por toda la posteridad) *Romuli matrem crearet* (la madre de un nuevo Rómulo) *et nepotem Caesarem*. Este César sería, pues, el jefe del Imperio Romano en tiempos del poeta, quien, naturalmente, haría su elogio, tal como Virgilio había alabado a Augusto o Marcial al propio Trajano. Surge entonces el recuerdo del emperador, *Romulus redivivus*, en el poeta bilitano (*Epigr.*, XII 8,5):

Et fortem iuvenemque Martiumque
in tanto duce militem videret.

Así, Trajano reúne todos los atributos para ser considerado un Rómulo reencarnado.³ Como argumentos concurrentes podrían agregarse los sugeridos por Carcopino, quien, en la mencionada sesión,⁴ subrayó otros aspectos del culto de Venus durante los Antoninos y rememoró la inauguración del templo de Venus y, Roma en el año 128. Esta última data, unida al hecho de que el momento culminante del entusiasmo por el culto de Venus parece corresponder a la época de Adriano, lleva a pensar que la fecha de composición del poema se aproxima más al año 138 que al 161. Rand lo cree así, y ve en los versos del P.V. cierta nostalgia, como añoranzas de un poeta triste y quizá ya viejo que mira hacia el pasado en la ensoñación de algo perdido: su primavera no retornará:

Ille cantat, nos tacemos. Quando ver venit meum?
quando faciam uti chelidon, ut tacere desinam? (vv. 88-89).

Muy otra es la opinión de D. S. Robertson, quien, basándose en la misma alusión del verso 74, propone⁵ la posibilidad de que

³ "L'empereur est brave, jeune, soldat de Mars, et —si je ne vais pas trop loin dans cette interpretation— fils de Mars lui-même, à savoir Romulus. Peut-être existe-t-il quelque autre passage chez les auteurs du temps de Trajan —je n'ai fait qu'une enquête préliminaire— où l'empereur est identifié encore plus clairement avec le fondateur de Rome, compliment qu'Horace a fait, entre autres, à Auguste (Carm. II 2). (Rand, op. cit., p. 92).

⁴ Cf. REL, t. XII, 12e. année, fasc. I, p. 23.

⁵ D. S. Robertson, "The date and occasion of the P. V." (*Class. Review*, London, 1938, pp. 109-112). (En *L'Année Philolog.*, t. XII).

la pieza haya sido compuesta en la corte de Nicomedia, alrededor del año 307, en ocasión de las bodas del hijo de Galerio, Cándido, con la hija de Maximino Daia. El anónimo autor habría sido llamado de África por Diocleciano y habría retornado a su tierra después de la muerte de Galerio. Esta hipótesis parece coincidir con la de J. Heurgon,⁶ quien sostiene que el poema es posterior al 1º de mayo del año 305, fecha del advenimiento de Maximino Daia a la dignidad de César, y anterior al 309, año en que perdió su título de Augusto. Agreguemos que, en 1872, un autor alemán oculto bajo las iniciales G.F.⁷ proponía interpretar "Romuli matrem" como la madre de Rómulo Augústulo y "Nepotem Caesarem" como el emperador Julio Nepos: el poema correspondería al año 473. Al cabo de muchos años reverdece esta tesis por obra de D. Romano.⁸

Todas estas suposiciones se apoyan en argumentos externos. En busca de elementos más consistentes, Friedrich Lenz afirma⁹ que el único medio seguro de establecer aproximadamente la época es la observación del estilo (uso del idioma, modismos, etc.).

Veamos, pues, a qué nos conduce ese análisis. En primer lugar, no olvidemos que las corrientes literarias y filosóficas que influyen en el poema se reflejan en la lengua. El culto de la Afrodita griega, junto a las intencionadas referencias al Amor inerme y al velado sensualismo de la fiesta, se trasvasan e injertan en la cepa romana de la Venus campesina para florecer en una serie de helenismos. La misma diosa es evocada ya por su nombre indígena, ya por el de Dione, y es con ropaje griego que aparecen las otras divinidades en la velada. No faltan también las formas helénicas

⁶ J. Heurgon, "La date du P. V." (En *Mélanges Ernout*, pp. 177-186).

⁷ Cf. *Jahrbuecher für classische Philologie*, vol. 105 (1872), p. 494. "Zum P. V.", cit. por Robert Schilling en su detallada y valiosa edición del poema (*La veillée de Vénus*. Paris, Belles Lettres, 1944, p. XXIII).

⁸ D. Romano, "La strofa storica del Pervigilium Veneris". (*Pan. Studi dell'Istituto di Filologia Latina dell'Università di Palermo*), IV, 1976, pp. 69-86 (en *L'Année Philolog.*, t. XLVII, 1976, p. 241).

⁹ Cf. el artículo de Friedrich Lenz en Pauly-Wissowa-Kroll, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XIX Band, 1062.

para los nombres comunes, como "thronus", que reemplaza a "solium"; "peplum", que sustituye a "amictus", o "chelidon", que corresponde a "hirundo". En cuanto al vocabulario filosófico, el estoicismo traslada diversas expresiones de su lengua madre, tales como "permeanti spiritu" (v. 63) o "pervius tenor" (v. 66).

En lo que respecta a los vocablos propiamente latinos, resulta difícil determinar el carácter de las formas coloquiales, dado que ellas están condicionadas, más que por el momento poético, por la mayor o menor libertad que el autor se ha concedido para incluir en la composición expresiones familiares que, según bien sabemos, pululaban desde antiguo fuera del lenguaje convencional de la poesía y que, en este caso, son usadas intencionalmente. Así hemos de interpretar los giros "iussit ut", "vellet ut", el empleo personal del verbo "pudebit" y las síncopas "perviglanda" y "nil", que denotan a veces en el contexto una libertad estilística ajena a cartabones de un clasicismo a ultranza. El autor del P.V. no ha podido sustraerse a las heterogéneas corrientes literarias de su momento. De allí la curiosa combinación de formas que induciría a Bouhier a formular la arriesgada teoría de que habría que distinguir dos partes en el poema: una, de la época de Augusto; otra, de la decadencia.¹⁰

Admitir tal dualidad es desconocer, en cierto modo, la superposición de corrientes antagónicas, que constituye una de las características de la literatura del período postclásico.

Por la misma razón, las curiosas particularidades que ofrece la sintaxis deben estudiarse con prudencia. El uso de "vel" (v. 53) con valor copulativo aparece refirmado por ejemplos de la latini-

¹⁰ "Neque hic quisquam cum Bouhierio obiciat, distinguendas in hoc carmine duas esse partes, alteram deteriorem quam ille ex versibus undique collatis reficit, ni qua etiam sint menda... alteram Augusteo aevo referendam, quae duobus et viginti versibus constat". (En Eng. Laurenti, "De Iulio Annaeo Floro poeta atque historico Pervigilii Veneris auctore". En *Riv. di Filologia e d'Istruzione Classica*, XX, 1892, pp. 215 ss.). Los partidarios de una datación tardía, recuerdan algunas particularidades del lenguaje literario, como "perstreperere", empleado con valor transitivo; "copulatrix" usado por San Agustín en *De Trinitate* (XI 7), o "florulentus", que halla ecos en Prudencio (*Peristeph*, X 191).

dad áurea. La preposición "de" toma diversos valores en el poema, que pueden agruparse en tres sentidos principales, conforme nota Schilling.¹¹ Brakman, al analizar tales usos, comenta: "Haec exempla nos satis docent, quo coetu auctor Pervigilii Veneris nobis quaerendus sit". Aparecen en Plauto y en Terencio construcciones similares, que no son ajenas a Cicerón ni a Ovidio.¹² El juego de esta preposición indica un empleo familiar antes que un signo de decadencia. Schilling sostiene que esa misma nota de familiaridad intencional es la causa de las sínkopas y construcciones antes mencionadas.

Notemos asimismo el uso del presente por el futuro: v. 5: "cras implicat"; v. 7: "cras...iura dicit"; v. 45: "nec Ceres nec Bacchus absunt"; v. 89: "quando ver venit meum". El mismo Brakman, que también señala estos ejemplos, los considera otra prueba de latinidad decadente y los vincula a formas de la Vulgata. Tampoco parece prudente opinar definitivamente al respecto. Ejemplos en Plauto, Terencio, Cicerón y César¹³ prueban cumplidamente que el proceso de anticipación psicológica de que habla Bassols de Climent¹⁴ es atemporal y clava sus raíces en el área que tuvo el futuro desde sus orígenes y que se fue extendiendo en giros más cómodos. Aunque tal libertad se restringe en el período clásico, para cobrar nuevos vuelos en el latín tardío, no podemos afirmar que el giro sea prueba de latinidad de tal o cual época. Tampoco lo es, en forma absoluta, la búsqueda de una

¹¹ Marouzeau ve en esta reiteración "un abus obsédant" (REL, t. XXI-XXII, 1942-44, p. 284).

¹² Cicerón (*Verr.*, II 1, 12): "partem de istius impudentia"; (*Philipp.*, XX 20): "Cum...nummos...dant, de meis bonis se dare dixit". Schilling cita los siguientes ejemplos de Ovidio: "niveo factum de marmore signum" (*Met.*, XIV 313); "de nostro curvum pondere gramen" (*Her.*, XV 148); "de caede cruentus" (*Her.*, XV 207).

¹³ Plauto: "iam ad te redeo" (*Mil.*, 1020); "ad anum recurro" (*Cistell.*, 594); "non it; negat se iturum" (*Bacch.*, 592). Terencio: "dic nomen: non dico" (*Phorm.*, 388). Cicerón: "cras mane vadit" (*Att.*, XIV 11, 2). César: "Tuemini castra...Ego reliquas portas circumeo" (*Bell. civ.*, III 94, 5).

¹⁴ M. Bassols de Climent, *Sintaxis histórica de la lengua latina*. Barcelona, Escuela de Filología, 1948, t. II, 1, pp. 211-221. Debo los ejemplos de la nota anterior a la obra del catedrático catalán.

cadencia reforzada por construcciones repetitivas. La combinación de anáforas y aliteraciones, unidas a cambios de tono y de inspiración que se registran a cada paso —como yendo y viniendo de la lengua familiar a la exaltación poética— evita la monotonía del septenario trocaico y acerca la pieza ya al epitalamio, como pretendía Ussani,¹⁵ ya al himno, como sugería Voltaire en el artículo “Oraison” de su diccionario filosófico, ya incluso a la lírica coral. De cualquier modo, el lenguaje religioso tiende a la atemporalidad, y el P.V. participa de ese clima.

Nos queda la posibilidad de ensayar otra senda: la del cotejo con autores datables, aunque a veces ellos desvíen el enfoque, como sucede con Apuleyo, que da la impresión de haberse impuesto con sus “*gemmae floridis*” (*Met.*, X 29) al testimonio de los códices del P.V., que nos transmiten sus “*gemmae... floribus*”, lección ya defendida por Axt en 1829 y aceptada en 1831 por Orelli.¹⁶ Aparte de este peligro textual, se corre otro que parece menos grave, por considerarse externo a la obra en sí: el de dejarse seducir por similitudes y aceptar autorías no del todo seguras. Y digo que parece menos grave. Pero, una vez reconocido tal o cual escritor por padre de la pieza, ésta comienza a ser interpretada en función de lo que ya sabemos acerca del pretense progenitor, llámese éste Sidonio Apolinar, Tiberiano, Luxorio, Nemesiano, Claudiano o el propio Catulo, cuyo nombre habría figurado en el desaparecido manuscrito de Venecia. Aclaremos que esta última atribución, inverosímil por razones métricas, lingüísticas y estilísticas, había ya despertado las legítimas sospechas de Erasmo.

Muchas coincidencias formales y temáticas se han advertido entre el P.V. y diversas composiciones de la *Antología Latina*.¹⁷

¹⁵ Vincenzo Ussani, “Note al Pervigilium Veneris”. (En *Scritti di Filologia e Umanità*. Napoli, Ricciardi, MCMLII, p. 220).

¹⁶ Axt argumentaba: “Nihil obstat quominus sic construas et resolvas: ipsa annum floribus pingit, ut (quasi) gemmis purpuret”.

¹⁷ *Anthologia latina, sive poesis latinae supplementum*, ediderunt Franciscus Buecheler et Alexander Riese. Pars prior: Carmina in codicibus scripta. Recensuit Alexander Riese. Fasciculus I: Libri Salmastiani aliorumque carmina. Editio altera denuo recondita. Lipsiae. In aedibus B. G. Teubneri, MDCCCLXXXIII.

Así, la pieza N^o 87, atribuida a Floro

Venerunt aliquando rosae, pro veris amoeni
ingenium! una dies ostendit spicula florum,
altera pyramidas nodo maiore tumentes,
tertia iam calathos, totum lux quarta peregit
floris opus. Pereunt hodie, nisi mane legantur,

ofrece relación directa con las "surgentes papillas" y crea un clima que, como en el caso ya señalado de Apuleyo, ha favorecido una lección paleográficamente arbitraria en el P.V.: la tan discutida de los "nodos tumentes", allí donde los códices nos hablan de notos (S) o totos (T, V) pentes (?) o penates (S). Agreguemos, sí, que el "Pereunt hodie..." repite una idea de la pieza N^o 84: "Ne pereant, lege mane rosas; (cito) virgo senescit", que Riese, en su índice, parece atribuir a Floro, agregando un signo de interrogación. Allí también hallamos los "papillatos...corymbos", que se truecan en "virgineas papillas" en el P.V.

El autor de la composición N^o 84 lo es asimismo de las 85 y 86. En la N^o 85, trata de explicar el origen de la rosa. O bien ella debe su nacimiento a una sonrisa del Amor, o la Aurora la extrajo, con su peine, de entre sus purpúreos cabellos, o Venus, apriionada por una zarza, dejó un poco de su sangre sobre las agudas espinas:

Aut hoc risit Amor aut hoc de pectine traxit
purpureis Aurora comis aut sentibus haesit
Cypris et hic spinis insedit sanguis acutis

imágenes que se repiten en el P.V. (vv. 23-24):

Facta Cypridis de cruore deque Amoris osculis
deque gemmis deque flammis deque solis purpuris.

En el poemita N^o 86, inspirado, como supone Rand, por alguna pieza de la *Antología Griega* o algún epigrama de Teócrito o de Mosco, el poeta nos presenta a Cupido en el jardín de Venus, pero

Dum puer hic passim properat decerpere flores
et velare comas, spina violavit acuta
marmoreos digitos.

El niño va a quejarse a su madre, Venus, a quien pregunta por qué las rosas llevan armas ocultas. En el P.V., Cupido lleva las armas temidas por las ninfas:

Sed tamen, Nymphae, cavete, quod Cupido pulcher est
totus est in armis idem quando nudus est Amor (vv. 34-35).

El poema de la *Antología* finaliza con el verso

Bella gerunt mecum, floris color et cruor unum.

Después hay en el códice una laguna, indicada por Riese. En los versos que faltan, como supone Rand, hemos perdido la respuesta de Venus y, quizás, el poema o poemas similares del mismo o de otros autores. Nos hallamos, pues, ante un poeta, Floro, que se vincula, por su estilo, su vocabulario y su temática con el autor del P.V. Si advertimos que se trata de una misma persona o que son coetáneos, tendremos un elemento de datación, que excluirá la hipótesis ya mencionada de G.F., remozada por D. Romano: San Jerónimo (340-420), en su Epístola XVI, cita el poema N^o 84 de la *Antología Latina* para ridiculizarlo, con lo que la alusión a Rómulo Augústulo en el P.V. quedaría descartada por razones cronológicas.

Si asimilamos al Floro de la *Antología* con aquel Lucio o Publio Anneo Floro autor del diálogo "Vergilius poeta an orator", lo contemplaremos joven, víctima de cruel desengaño con motivo de que, por ser africano, el emperador Domiciano no ha querido entregarle la corona de los Juegos Capitolinos. Después de mucho errar, retornará a Roma y, en épocas de Adriano, habrá de componer, según Schilling, el P.V.

Convengamos en que las premisas son inseguras. ¿Será más firme la relación con Floro, autor del *Epitome rerum Romanorum*? El libro, más que un compendio de Tito Livio, lo es de exageraciones, figuras, efectismos y "expresiones poéticas" (Bayet). En este caso, la datación se haría también posible, por tratarse de un contemporáneo de Suetonio (ca. 75-160), con lo que la propuesta de Rand citada al comienzo recibiría su espaldarazo. Lo malo es que el propio Rand reconoce que "nous ne pouvons pas être cer-

tains que ce Florus le poète ait été la même personne que Florus l'historien".

Aun si admitiéramos una identidad entre el poeta de la *Antología*, el del P.V. y el autor del "Vergilius orator an poeta", ¿qué certeza existe de que el historiador y el retórico sean una misma persona? Buenas ediciones, como las de O. Jahn (1852) y C. Halm (1854) incluyen, junto al compendio histórico, los fragmentos del estudio virgiliano. Si aceptamos todas las vinculaciones, resultará que el P.V. se debe a la inspiración del escritor africano Lucio o Publio Anneo Floro, historiador, gramático y poeta.

En la edición del *Epitome* realizada por Lemaire¹⁸ hallamos algunas referencias al tema. J. A. Frabicius acota: "Huic enim Floro etiam tribuunt viri eruditi, ut ante dictum, quae inter vetera poemata vulgavit Petrus Pithaeus de Qualitate vitae, et Pervigilium Veneris, et tertium quod incipit: Venerunt aliquando rosae..." Hénault, por su parte, dice del historiador: "son style est peut-être un peu trop fleuri; on voit bien qu'il avoit été poète; et c'est apparemment ce qui lui a fait attribuer, par quelques uns, le charmant Pervigilium Veneris." Schoell alude a la misma posibilidad.

Eug. Laurenti¹⁹ cree ver un africanismo en el uso de la preposición *de*, tan repetida en el P.V. Además, afirma, los poetas que aparecen en la *Antología latina* junto a Floro "auctores noti Afri sunt". Ciertas semejanzas con Apuleyo podrían corroborar su aserto. En ningún caso, empero, se insiste suficientemente en el argumento de más peso: las posibles correlaciones entre el estilo y el léxico del *Epitome* y del P.V. Una revisión detallada de ambas obras nos lleva a diversas observaciones. En primer lugar, no es exacto que el idiotismo, común en el P.V., del uso de la preposición *de* en lugar del genitivo aparezca frecuentemente en el *Epitome*. Por el contrario, los ejemplos muestran su empleo en

¹⁸ *Lucii Annaei Flori Epitome rerum Romanarum item Lucii Ampellii Liber Memorialis, quibus selectas variorum notas, indicem Freinsheimianum, et novem passim interpretationem subjunxit N. E. Lemaire. Parisiis. Colligebat Nicolaus Eligius Lemaire, poeseos Latinae professor, MDCCCXXVII.*

¹⁹ Laurenti, op. cit., p. 127.

Jugar de *ex*, con un valor de *locus unde* real o metafórico: *de cineribus* (pro *ex cin.*), II, 15, 15; *de gladiatore munerator* (h.e. *ex gladiatore, quum prius gladiator fuisset*), III, 20, 9; *de servitute Romani*, II, 6, 31; *de Italia Africam faciunt hostes*, II, 6, 32; *de flumine bibere*, III, 3, 9; *de manu scutum rapere*, IV, 12, 7; *de sanguine renasci*, I, 18, 19; *de Gallia triumphus*, IV, 2, 88; *de finibus* (h.e. *pro finibus, propter fines*), I, 11, 5; *de integro* (*sicut de novo, denuo*), III, 5, 14. (Ed. Lemaire, p. 428).

Es de señalar, además, el uso diverso de determinadas partículas y verbos. *Ecce*, por ejemplo, no responde en el *Epitome* al valor señalativo del P.V. El verbo *explicare*, que en el P.V. significa "extender", vale en la obra histórica por *expedire* o *extricare* (I, 17, 5; IV, 2, 33). *Urgere*, empleado por "hincharse" en el poema, tiene otros valores en el *Epitome*: *quamvis et armis et fame urgetur* (I, 10, 2); *ipsam belli caput Carthaginem urgebat obsidio* (II, 2, 22); *et quum urgetur fames, aliquantisper inde vixere* (II, 18, 14). Algo similar se puede decir de *tenere*: P.V. (v. 82): *quisque tutus quo tenetur coniugali foedere*. Floro (*Epitome*): *tenere concordiam*, IV, 2, 13; — *lacrimas*, IV, 6, 5; — *regnum*, I, 7, 2; — *militem in castris*, III, 3, 5. El "orbis" del v. 2 del P.V. coincide con los ejemplos del *Epitome*: IV, 2, 12; III, 13, 2; II, 18, 16; IV, 3, 8; III, 10, 16; III, 10, 2; II, 2, 3, pero en ninguno de estos aparece con el valor que toma en el v. 18 del P.V.: *gutta praeceps orbe parvo sustinet casus suos*.

Según ya hemos apuntado, no faltó quien viese en el P.V. la superposición de trozos de diferente época. Tampoco habría de faltar quien opinase lo mismo del *Epitome*.²⁰ Parecería que hasta en ello la sagacidad de los críticos hubiera deseado unir a ambas obras en un destino común.

Retornemos al poeta de la *Antología*. Si bien es de difícil datación, sus contactos con el P.V. son evidentes. Ambos coinciden en el tema de las rosas. Pero en el P.V. hay un sutil paralelismo de las flores con las perlas, que nada tiene de casual, pues res-

²⁰ Cf. Lemaire, Praef. a su edición del *Epitome*, p. IX.

ponde a una nueva valoración de las gemas fulgentes, sanguíneas o cándidas que nos ofrece Plinio, sin establecer por cierto una distinción clara entre *lapides* y *gemmae* como la que ensayará San Isidoro (*Etimolog.*, VI y XVII).

En Plinio se reiteran diversos temas comunes con el P.V. referidos a la gestación de las gemas, en tanto el término *nodus surge* aplicado a vegetales (XVI 158) y a metales (XXXIV 136). Ni siquiera falta la comparación de piedras y flores (XXXVII 29).

Estos temas reviven y se divulgan en los *Collectanea rerum memorabilium* de Cayo Julio Solino, autor que presenta significativas coincidencias con el P.V., conforme hemos puntualizado en otro trabajo.²¹ Reiteremos ahora el testimonio de Claude de Saumaise, quien, en una carta —citada por Clementi— fechada “ex Gryniaco, Kal. Martiis 1629” y dirigida “Serenissimae Venetorum Reipublicae” observa que el poeta del P.V. era “mediae aetatis et Solino supparis”, puesto que ambos emplean giros como “fecit, id est, procreavit: idiotismus illius aevi”. Saumaise dice que Solino “humorem pro aqua posuit...Et in pervigilio Veneris...tunc humore de superno spumeo pontus globo/fecit undantem Dionem”. Además, señala que Amiano Marcelino “expressit *maritum rorem* Solini, quum dixit *permixtione roris* margaritas concipi. Sic *maritus imber* apud auctorem Pervigilii Veneris: Fecit undantem Dionem de maritis imbribus”. Y allí Saumaise se detiene a comentar el pasaje de Solino, para luego decir: “Non dubium est quin rorem Solinus *lunaris asparginis* nomine designaverit... Vetus poeta in Pervigilio: ‘Humor ille quem serenis astra sudant noctibus’ rorem intelligit. Veteris poetae fragmentum *rorifluam lunam* appellat: ‘Quam nos rorifluam sectemur carmine lunam’. Poema illud non rectiore iudicio tribuitur Varroni Atacino quam Pervigilium Ve-

²¹ “Rosas y perlas en el Pervigilium Veneris” (en: *Anales de Filología Clásica*. Buenos Aires, F. de Fil. y Letr., 1954, pp. 197-205). Jules Marouzeau, en escuela (10.6.56) al autor, apuntaba: “Je suis bien de votre avis sur la plupart des points... tant pour l'établissement du texte que pour les rapprochements littéraires”).

neris Catullo. Vtriusque carminis auctor non longe fuit ab aetate Solini”.

Además, Solino, siguiendo las más de las veces a Plinio, nos habla del silencio que perdió a Amiclas (XX 8); de la gema que ‘fulgorem rapit siderum’ (XX 15); de que el ‘hyacinthus... lapis pretiosus... ex utroque temperamento lucis et purpurae fucatum suaviter florem trahat’ (XXX 32); del rubor sanguíneo de la hematita (XXX 34); de que el *hexecontalithon* aparece ‘tam diversis notis sparsum, ut sexaginta gemmarum colores in parvo orbiculo eius deprehendantur’ (XXXI 3); de los ‘spiritus... supermeantes’ (XXXVII 8), del ‘umore supero’ (XXXII 9); de la ‘solis gemma per candida... ad speciem fulgidi sideris’ (XXXVII 20) y también de ‘Favonii spiritu’ (LII 1).

En general, se coincide en ubicar a Solino en la segunda mitad del siglo tercero, entre otras razones porque los códigos de su obra que pertenecen a la familia heidelbergense provienen de un ejemplar copiado *studio et diligentia d.n. Theodosii invictissimi principis*. Quienes lo citan por vez primera son bastante tardíos, como San Agustín en la *Ciudad de Dios* (426) o Marciano Capella. Por otra parte —Mommsen ya ha señalado todo esto— Solino habla de Bizancio y no de Constantinopla, fundada en el año 324, y nada nos dice de las divisiones provinciales llevadas a cabo por Diocleciano o por Constantino. El mismo Mommsen sintetiza²²: “Argumenta alia, quibus docti viri Solini aetatem definire visi sunt, vere certiora indicia nulla suppeditant”. No obstante, algo después agrega: “Habebis sane labentis saeculi indicia nec dubia nec pauca magisque digna Valeriani et Gallieni temporibus quam Antoninorum”.

Dentro de la relatividad de tales cálculos, esta ubicación temporal de Solino se compadece con las fechas sugeridas por Robertson y Heurgon para la composición del P.V., máxime si tenemos en

²² C. Iulii Solini *Collectanea Rerum Memorabilium*. Iterum recensuit Th. Mommsen. Berolini apud Weidmannos. MCMLVIII, pp. VI-VII: “De Solini aetate”.

cuenta que el poema parece obra de madurez, conforme interpreta Rand atinadamente, según hemos visto, sobre la base de los vv. 88-89. Ya hemos observado que la reciente hipótesis de D. Romano referida a Rómulo Augústulo no se concilia con el testimonio de San Jerónimo relativo al poeta Floro. En cuanto a la atractiva propuesta del mismo Rand —época de los Antoninos— hemos de reconocer que se adecua dificultosamente a los argumentos expuestos.

LOS MÁS REMOTOS ORÍGENES DEL CONTRAPUNTO

Del canto amebeo a la payada criolla

por ALBERTO J. VACCARO
de la Universidad de Buenos Aires

En estas latitudes, cuando un aficionado desprevenido goza con fruición de los ingeniosos contrapuntos propios del medio gaucho u orillero, no se imagina hasta qué alturas seculares pueden remontarse las más remotas expresiones del canto dialogado.

No es pues invento de nuestros gauchos, si bien es cierto que ellos le impusieron la impronta de su idiosincrasia; sus primeras manifestaciones ostentan una antigüedad tal que no podría presumirse sin tener una visión de la poesía pastoril desde la antigüedad clásica. Sin pretender seguir paso a paso un proceso largamente madurado, a fin de establecer la posibilidad de un origen helénico para nuestra payada, se expondrán diversos tipos de canto alternado, el cual, según señala Marcial J. Bayo, "en último análisis, proviene de la dialéctica de los sofistas. Ahí está el andamiaje de este artificio",¹ aunque esto podría discutirse, en cierta medida, según lo que sigue.

En efecto, interesa más su real aparición en las manifestaciones propias de la poesía pastoril, la que, en cuanto tal, parece iniciarse en la época alejandrina; empero, según Jacqueline Duchemin,²

¹ M. J. Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1959, p. 258.

² J. Duchemin, *La houlette et la lyre*, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

podría reconocer antecedentes mitológicos en dioses y héroes que eran a un tiempo pastores y cantores, como Apolo, Pan y otros. Sin embargo ninguno de tales precursores del género se presenta ya como cantor de contrapunto, excepto las Musas en un festín dado por Efesto:

Μουσῶν θ' αἰ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὅπῃ καλῆ³

así como en el funeral de Aquiles, caso único dada la circunstancia:

Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι, ἀμειβόμεναι ὅπῃ καλῆ.⁴

Curiosamente el canto amebeo es mencionado con los mismos términos en la rapsodia inicial y en la final de ambos poemas homéricos.

Los pastores de Sicilia y la Magna Grecia solían entonar cantos líricos alternados cuya comprobación puede indagarse en los idilios rústicos de Teócrito, que, nacido probablemente en Siracusa, vivió en el siglo III a.C., es decir: veintiuno antes de que apareciesen impresos los primeros cantos gauchescos rioplatenses, cuyos prístinos ejemplos datan de comienzos de la pasada centuria, más algún antecedente colonial, recogido por Concolorcorvo.

Al son de la siringa, aquellos pastores improvisaban, entonaban canciones populares y —lo que más nos interesa ahora— solían desafiarse para cantar alternativamente, es decir, para *payar*.⁵ Nuestros poetas gauchescos presentaron a sus cantores en los mismos menesteres, porque así los habían observado en la vida real de los campos.

Teócrito, que conocía, sin duda, las costumbres de los pastores de su tiempo, las trasladó al arte de sus cantos alternados. En el idilio V podemos apreciar el desafío y el juicio final expresado por un tercer pastor:

ΛΑΚΩΝ . — 'Ἄλλ' ὦν αἶ κα λῆς ἔριφον θέμεν ἔστι μὲν οὐδέν
ἱερόν, ἀλλ' ἄγε τοι διαείσομαι ἔστε κ' ἀπίπῃς·

³ Homero, *Ilíada*, I 604.

⁴ Homero, *Odisea*, XXIV 60.

⁵ Sobre el sentido de *payar* y *payador*, puede verse la "Advertencia etimológica", en Leopoldo Lugones, *El payador*, Buenos Aires, Centurión, 3ª ed., 1961.

ΚΟΜΑΤΑΣ. — Ὑς ποτ' Ἀθαναίαν ἔριν ἤρισεν. Ἦνιδε κείται
ἄριφος· ἀλλ' ἄγε καὶ τὴν εὖβοτον ἀμνὸν ἔρειδε.

ΜΟΡΣΩΝ . — Παύσασθαι κέλομαι τὸν ποιμένα. Τίν δέ, Κομάτα
δωρεῖται Μόρσων τὸν ἀμνίδα. Καὶ τὸ δὲ θύσας
ταῖς Νύμφαις Μόρσωνι καλὸν κρέας αὐτίκα πέμψον.⁶

Quitando la palabra *Ἀθαναίαν*, la primera oración de la respuesta de Comatas parecería haber sido dicha en alguna pulpería de nuestras pampas. También en el idilio VI hay un desafío: (...) ἐπὶ κράναν δέ τιν' ἄμφω ἐσδόμενοι θέρεος μέσῳ ἄματι τοιάδ' αἶδον, con su correspondiente resultado:

Νίκη μὲν οὐδάλλος, ἀνήσαστοι δ' ἐγένοντο⁷,
que consiste en un justiciero empate.

En el VIII, de discutida paternidad, hallamos un desafío con juez para definir la competencia:

— Μυκετᾶν ἐπίουρε βοῶν Δάφνι, λῆς μοι αἰείται;
φαμί τυ νικασεῖν ὄσσον θέλω αὐτὸς αἶδων.—
Τὸν δ' ἄρα χῶ Δάφνις τοιῶδ' ἀπαμείβετο μύθη·

— Ποιμῆν εἰροπόκων οἴων, συρικτὰ Μενάλκα,
οὔποτε νικασεῖς μ', οὐδ' εἴ τι πάθοις τύγ' αἶδων.

Χοί μὲν παῖδες αὔσαν, ὁ δ' αἰπόλος ἦνθ' ἐπακούσαι·
χοί μὲν παῖδες αἶδον, ὁ δ' αἰπόλος ἤθελε κρίνειν.
Πράτος δ' ὦν αἶειδε λαχὼν ἱκτὰ Μενάλκας,
εἶτα δ' ἀμοιβαίαν ἱπελάμβανε Δάφνις αἰοιδᾶν
βουκολικάν. Οὕτω δὲ Μενάλκας ἄρξατο πράτος.⁸

Este juego cantado, que vio así su iniciación literaria en los versos del poeta siracusano, parece que fue en realidad una costumbre pastoril difundida por la cuenca del Mediterráneo. En la

⁶ Teócrito, *Idílios*, V 21-24 y 138-140.

⁷ Idem, VI 3-4 y 46.

⁸ Idem, VIII 6-10 y 28-32.

Italia antigua se manifestó por medio de la *fescennina iocatio*, género folklórico de poesía alternada de intención burlona que llega hasta la desverguenza, de lo cual aún quedan resabios en la isla de Córcega, según Saint-Denis.⁹

Antes de que la literatura latina llegue a dar sus mayores muestras de esta singular clase de poesía, un indicio de contrapunto se insinúa en un pasaje de Catulo:

Scribens uersiculos uterque nostrum
ludabat numero modo hoc modo illoc,
reddens mutua per iocum atque uinum.¹⁰

Pero la carta de ciudadanía literaria del canto amebeo en el Lacio sería dada por Virgilio, quien, al imitar formalmente a Teócrito, recreará la corriente cultural de dicha actitud pastoril.

Virgilio matiza la vida de los pastores con un idealismo que faltaba en Teócrito y que resta verosimilitud a las costumbres de sus personajes. No olvidemos, no obstante, estos dos puntos: primero, el idealismo que desfigura la vida pastoril en Virgilio se justifica si se piensa que sus pastores por lo general no eran auténticos, sino seres reales disfrazados de tales;¹¹ segundo, a pesar de la transformación *desrealizante*, Virgilio utilizaba el canto amebeo, aunque elevado en sus conceptos en virtud de la categoría superior de sus agonistas.

Las églogas III, V, VII y, en cierta medida, la VIII de Virgilio marcan el primer jalón romano en la historia literaria del canto amebeo: "Il frequente uso del contrasto alterno da parte del Mantovano si spiega sia con la consapevolezza, che egli doveva avere, di adoperare uno schema di composizione non estraneo allo spirito indigeno ed alle tradizioni della letteratura latina, dato che l'antica poesia delle genti italiche era spesso a botta e risposta, sia anche

⁹ E. de Saint-Denis, *Essais sur le rire et le sourire des latins*, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 199.

¹⁰ Catulo, *Carmina*, L 4-6.

¹¹ Ver Léon Herrmann, *Les masques et les visages dans les bucoliques de Virgile*, Bruxelles, 1930, 2ª ed., Paris, P.U.F., 1952.

con l'esempio offerto dall'*inventor generis* nei suoi idilli VI, VII, VIII (forse pseudoteocriteo), IX e X. Occorre peraltro osservare che Virgilio, anche piú mi pare del suo modello siracusano, si mostra sensibile alle esigenze della *variatio* e s'impegna, si può dire, costantemente, on de evitare il monotono impiego della stessa tecnica nei cinque componimenti che *lato sensu* possono dirsi amebeï (*Buc.* I, III, V, VII, IX)¹². En la III pujan en contrapunto los pastores Menalcas y Dametas y puede observarse el desaffo previo a la payada:

- D. — An mihi cantando uictus non redderet ille
quem mea carminibus meruisset fistula caprum?
Si nescis, meus ille caper fuit; et mihi Damon
ipse fatebatur; sed reddere posse negabat.
- M. — Cantando tu illum? aut unquam tibi fistula cera
iuncta fuit? non tu in triuiis, indocte, solebas
stridenti miserum stipula disperdere carmen?
- D. — Vis ergo inter nos quid possit uterque uicissim
experiamur? Ego hanc uitulam (ne forte recuses,
bis uenit ad mulctram, binos alit ubere fetus)
depono: tu dic mecum quo pignore certes.¹³

Igual que el idilio VI de Teócrito, concluye con un empate. Como muestra del canto amebeo en la égloga VII, véanse las consideraciones que lo preceden:

Quid facerem? neque ego Alcippen nec Phyllida habebam,
depulsos a lacte domi quae clauderet agnos,
et certamen erat, Corydon cum Thyrside, magnum.
Posthabui tamen illorum mea seria ludo.
Alternis igitur contendere uersibus ambo
coepere; alternos Musae meminisse uolebant.
Hos Corydon, illos referebat in ordine Thyrsis.¹⁴

¹² A. Grillo, *Poetica e critica letteraria nelle bucoliche di Virgilio*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1971, p. 111, n. 16.

¹³ Virgilio, *Eclogae*, III 21-31.

¹⁴ Idem, VII 14-20.

En la VIII también ofrece el poeta una descripción preparatoria:

Pastorum musam Damonis et Alphisiboei,
 immemor herbarum quos est mirata iuuenca
 certantes, quorum stupefactae carmine lynces,
 et mutata suos requierunt flumina cursus,
 Damonis musam dicemus et Alphisiboei,¹⁵

pero queda en promesa el contrapunto, porque luego de tal introducción Virgilio se limita a exponer una larga tirada de Damón y en seguida otra similar de Alfesibeo.

En la égloga V el contrapunto se reduce a una parrafada del pastor Mopso acerca de la muerte de Dafnis, a lo que sigue otra amplia tanda de versos del pastor Menalcas sobre la apoteosis de Dafnis. Como final ambos personajes se intercambian obsequios.

En la época de Virgilio, sólo se encuentran otros ejemplos de canto amebeo en la grosera puja entre Sarmento y Mesio mencionada en los vv. 56 ss. de la sátira I 5, y, excepcionalmente, en una oda de Horacio en que dos interlocutores, el poeta mismo y una mujer llamada Lidia, mantienen un contrapunto de amor, caracterizado porque cada respuesta, excepto la última, se abre con la misma palabra con que se inicia cada entrada del poeta; p. ej.:

— Donec gratus eram tibi
 nec quisquam potior bracchia candidae
 ceruici iuuenis dabat,
 Persarum uigui rege beatior.

— Donec non alia magis
 arisisti neque era Lydia post Chloen,
 multi Lydia nominis,
 Romana uigui clarior Ilia.¹⁶

¹⁵ Idem, VIII 1-5.

¹⁶ Horacio, *Carmina*, III 9, 1-8.

En el siglo siguiente, o sea en el primero de nuestra era y de la Decadencia romana, Calpurnio Sículo compone églogas a imitación de Virgilio. Todas, salvo la V, son dialogadas. De éstas, la II es canto amebeo, la IV lo ofrece en la parte final y en la VI se narra un contrapunto. En la égloga II el poeta empieza explicando que los pastores Idas y Ástaco "conueniunt dulcique simul contendere cantu/ pignoribusque parant",¹⁷ y que "magnum certamen erat sub iudice Thyrsi",¹⁸ y muestra la particularidad de que juegan a la morra el derecho de prioridad, como se ve en los vv. 25-27. Luego se verifica la competencia entre ambos y por último Tirsis, en su condición de juez, dictamina un empate:

Este pares et ob hoc concordēs uiuite; nam uos
et decor et cantus et amor sociauit et aetas.¹⁹

En la égloga VI, Calpurnio no crea propiamente un canto amebeo, sino sólo el correspondiente desafío:

L. — Vis conferre manum? ueniat licet arbiter Alcon.

A. — Vincere tu quemquam? uel te certamine quisquam
dignetur, qui uix stillantes, aride, uoces
rumpis et expellis male singultantis uerba?
.....

L. — Ecce uenit Mnasillus: erit (nisi forte recusas)
arbiter inflatis non credulus, improbe, uerbis.²⁰

Pero sucede que a continuación, en vez de competir en canto alternado, Lícidas y Ástilo se pelean como dos gañanes, y Mnasilo, que se fastidia, termina por no querer arbitrar en su frustrada competición:

¹⁷ Calpurnio Sículo, *Eclogae*, II 6-7.

¹⁸ Idem, II 9.

¹⁹ Idem, II 99-100.

²⁰ Idem, II 21-24 y 28-29.

M. — Quid furitis, quo uos insania tendere iussit?
 si uicibus certare placet . . . sed non ego uobis
 arbiter: hoc alius possit discernere iudex!²¹

En la IV, después de una larga introducción dialogada de setenta y siete versos acerca de la grandeza y dificultades del canto pastoril, Menalcas pide un canto de contrapunto a otros dos pastores:

Incipe, ne dubita. Venit en et frater Amyntas:
 cantibus iste tuis alterno succinet ore,²²

a lo que sigue el contrapunto entre Amintas y Coridón, que termina apaciblemente, sin juicio final, con una típica escena de paisaje puramente pastoril.

La primera de las dos églogas anónimas del manuscrito de Einsiedeln aporta un contrapunto entre los pastores Lada y Támiras, con un tercero como juez, pero cuyo resultado es desconocido porque queda inconcluso en razón del estado fragmentario en que se conserva el poema.

En la égloga II de Nemesiano dos pastores se disponen también al contrapunto:

atque haec sub platano maesti solatia casus
 alternant, Idas calamis et uersibus Alcon,²³

pero toda la competencia se reduce a que cada uno canta a su turno largamente a su común amada. En la IV, después de una breve introducción en la que se anticipa el canto alternado: "inque uicem dulces cantu luxere querelas",²⁴ se desarrolla el canto amebéo entre Mopso y Lícidas, con la característica de que todas las tiradas de cada uno terminan con un mismo estribillo: "cantet, amat quod quisque: leuant et carmina curas".

²¹ Idem, VI 89-91.

²² Idem, IV 78-79.

²³ Nemesiano, *Eclogae*, II 18-19.

²⁴ Idem, IV 13.

Según Lugones,²⁵ los árabes tuvieron también un tipo de contrapunto, la casida, composición que se entonaba al son del laúd y de la guzla; pero otros autores la mencionan como poesía monódica.

Más cercanas a nosotros, en el tiempo y el espacio, fueron sin duda, las *tensiones* provenzales, disputas sobre cuestiones amorosas o metafísicas en la que los trovadores hacían valer su ingenio. Generalmente un tercer personaje emitía su juicio para decidir la porfía.²⁶ También Dante Alighieri compuso o intervino en tensiones, como la mantenida con Dante da Maiano, desafiante de otros poetas a que le descifrarán una visión que se le había presentado. Además, entre las *Rime* del Alighieri hay una puja de esta clase con Forese Donati.

De las tensiones derivaron los debates de la primitiva lírica española, entre los cuales se pueden recordar el del agua y el vino y el de Elena y María. Una variedad del debate es la pastorela, pero se trata de diálogo entre una pastora y el caballero que quiere seducirla, cuyo antecedente clásico como contrapunto entre hombre y mujer ya lo hemos visto en la oda III 9 de Horacio.

En el siglo xv los debates tuvieron una especie de continuación en los desafíos de Juan Alfonso de Baena, pero no se trataba de poesía dialogada sino simplemente del reto lanzado por este poeta, que esperaba ser contestado por otro, como los que más de cien años atrás había propuesto Dante da Maiano.

También en las estepas rusas los pastores solían —no sé si se conserva la costumbre— competir en cantos dialogados, con la diferencia de que para el éxito de los contendientes no interesaba tanto la ingeniosidad de los conceptos emitidos, como la modulación y extensión de la voz. Una prueba puede entresacarse de Iván Turgueneff:

²⁵ L. Lugones, *El payador*, op. cit., cap. IV.

²⁶ A la lejana influencia de estos poemas quizá se deba el pasaje de Edmond Rostand que dice "Duelo rimado/ en el palacio de Borgoña ha habido/ entre un poeta, Bergerac llamado,/ y un vizconde insolente y presumido" (*Cyrano de Bergerac*, I 4).

“—¿Quién ha de cantar primero?”

“—Tú, hermano, tú — le gritaron al capataz.

“Movi6 éste los hombros y mir6 hacia el techo, callado, con actitud inspirada.

Diki Barine propuso:

“—Que se eche a la suerte y se ponga el cuartillo de cerveza en la mesa.²⁷

.....

“—¿Qué voy a cantar?”

“—Lo que tú quieras —se le replic6—. Luego nosotros vamos a juzgar honradamente.²⁸

* * *

Así como Virgilio se surte en Teócrito, y Calpurnio Sículo se inspira en Virgilio, siglos más tarde Garcilaso y Cervantes buscarán sus materiales pastoriles e imitarán al poeta mantuano, creador de una Arcadia idealmente pastoral. Garcilaso intentó el canto amebico, con éxito singular, en lengua castellana. Lo prueban sus églogas, de las cuales la primera es también una reminiscencia de fondo de la VIII de Virgilio:

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de cantar, sus quejas imitando,
cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores,
de pacer olvidadas, escuchando.

Cervantes no sólo alude a la vida pastoril en el cap. LXVII de la segunda parte de *Don Quijote*, cuando el héroe propone a su escudero dedicarse a aquel modo de vida, sino también y muy

²⁷ El premio para el vencedor.

²⁸ L. Turgueneff, *Relatos de un cazador*, “Los cantores rusos”, v. cast. de C. A. Leumann, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 2ª ed., 1943, p. 88.

principalmente por la imitación directa de Virgilio en *La Galatea*. Emulación voluntaria, como se desprende del prólogo de dicha novela: "Bien sé lo que suele condenarse exceder nadie en la materia del estilo que debe guardarse en ella, pues el príncipe de la poesía latina ²⁹ fue calumniado en algunas de sus églogas por haberse levantado más que en otras, y así no temeré mucho que alguno condene haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores, que pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza. Mas advirtiéndome —como en el discurso de la obra alguna vez se hace— que muchos de los disfrazados pastores de ella lo eran sólo en el hábito, queda llana esta objeción".³⁰

Estas palabras sirven también para justificar el idealismo de la vida pastoril según la presenta Cervantes en *La Galatea*: sus pastores, los de Virgilio, no son auténticos.

Cervantes maneja el canto amebico, unas veces como simple diálogo cantado en el que dos pastores se cuentan sus cuitas de amor; otras, como algo similar a lo que será la payada criolla. Esto ocurre cuando se trata de un entretenimiento en el que varios personajes compiten proponiendo cada cual una adivinanza que debe ser descifrada por los demás.

En España hay que agregar los bertsolaris vascos, que pujan en certámenes oficiales o privados, sin acompañamiento musical, planteándose, en forma improvisada, temas que se refieren a su comunidad. Otras veces los vascos disputan con la sola obligación de respetar consonancias, sin atención al tema o contenido, y también, como los pastores rusos que describe Turgueneff, con respecto al tono de voz:

"Dantchari, *el Estudiante*, desafió a echar versos a Bautista y éste aceptó el desafío. Los dos comenzaron con el estribillo:

²⁹ Virgilio.

³⁰ Cervantes, *La Galatea*. "Curiosos lectores", Madrid, Calpe, 1922, t. I, p. 15.

Orain esango dizut
nic zuri eguia

(ahora te diré yo la verdad).

“Y la fuerza del consonante les hizo decir una porción de disparates y de astracanadas que produjeron el entusiasmo de la reunión.

“Ambos merecieron plácemes y aplausos. Luego, Dantchari aseguró que sabía imitar la voz de tiple, y entre Bautista y él cantaron la canción que comienza diciendo:

Marichu, ¿nora suaz
eder galant ori?

(María, ¿adónde vas tan bonita?).

“Bautista cantando de mozo y Dantchari de chica, dirigiéndose preguntas y respuestas de burlona ingenuidad, hicieron las delicias de la concurrencia”.³¹

* * *

El canto amebeo de la bucólica siciliana, transmitido por Teócrito en sus idilios, aprovechado por los falsos pastores de las églogas de Virgilio y otros poetas latinos menores, y más tarde —con la influencia concurrente de las tensiones provenzales y los debates españoles— por los atildados campesinos de Garcilaso y de *La Galatea* cervantina, llega al Plata, sin duda por obra de la colonización, y aquí adquiere las modalidades propias del nuevo medio geográfico y del peculiar ámbito humano en que se experimenta el transplante.³²

La forma rioplatense del canto amebeo logró cristalizar en la literatura gauchesca, pero ya bastante antes de la Independencia, Concolorcorvo recoge, en la entonces provincia del Tucumán, un contrapunto entre contrincantes de ambos sexos, como el ya señalado ejemplo de Horacio:

³¹ P. Baroja, *Zalacaín el aventurero*, libro II, cap. III.

³² Es curioso que Sarmiento, al retratar con tanta certidumbre al cantor en el cap. II de la primera parte de *Facundo*, no haya mencionado para nada la habilidad contrapuntística del gaucho.

Dama. — Yo conozco tu ruin trato
y tus muchas trafacias,
comes las buenas sandías
y nos das liebre por gato.

Galán. — Déjate de pataratas,
con ellas nadie me obliga,
porque tengo la barriga
pelada de andar a gatas.

Dama. — Eres una grande porra,
sólo la aloja te mueve
y al trago sesenta y nueve
da principio la camorra.³³

Si bien en los *Diálogos* de Bartolomé Hidalgo no hay payadas, no falta una alusión a este arte de nuestros gauchos:

Usté, que es hombre escrito,
por su madre, digaló;
que aunque yo compongo cielos
y soy medio payador
a usté le rindo las armas
porque sabe más que yo.³⁴

El primer canto del poema de Hilario Ascasubi ya muestra un claro indicio en el título: "Santos Vega el payador". Como los pastores sicilianos, el protagonista de la famosa leyenda entona a veces cantos monódicos, sobre temas de amor:

En seguida el payador,
con tierna voz amorosa,
cantó en tonada quejosa
unas décimas de amor...³⁵

³³ Concolocorvo, *El lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima, 1773*. Buenos Aires, Solar, 1942, p. 173.

³⁴ B. Hidalgo, *Diálogos*, I 107-112.

³⁵ H. Ascasubi, *Santos Vega*, III 283-286.

Pero habrá que llegar al poema homónimo de Rafael Obligado para comprobar que el legendario héroe suele también competir en diálogo con otro gaucho, como puede observarse en la famosa payada con el diablo:

— Por fin, dijo fríamente
 el recién llegado,³⁶ estamos
 juntos los dos, y encontramos
 la ocasión, que éstos provocan,
 de saber cómo se chocan
 las cuestiones que cantamos.

 Oyó Vega embebecido,
 aquel himno prodigioso,
 e, inclinando el rostro hermoso,
 dijo: — Sé que me has vencido.³⁷

José Hernández aporta un excelente ejemplo de contrapunto en el que los contendientes se formulan preguntas para adivinar. Se trata de la puja de Martín Fierro con el Moreno, en cuya tercera estrofa dice el perseguido héroe:

A un cantor le llaman bueno,
 cuando es mejor que los piores,
 y sin ser de los mejores,
 encontrándose dos juntos
 es deber de los cantores
 el cantar de contra-punto.³⁸

Los payadores no son falsos pastores, como los de Virgilio, Garcilaso y Cervantes, sino auténticos gauchos, que se diferencian también de los pastores de Teócrito por el carácter semi-salvaje

³⁶ Juan sin ropa, es decir: el diablo.

³⁷ R. Obligado, *Santos Vega*, IV 55-60 y 141-144.

³⁸ J. Hernández, *Martín Fierro*, II 30, 13-18.

que les confiere la vida de nuestras pampas y el contacto con los indios.³⁹

Esto significa, además, una transformación *realizante* en el lenguaje, pues nuestros contrapuntistas cantan como hablan los gauchos, ni más ni menos.

Los payadores, como los pastores sicilianos, trovan de dos maneras: o bien el canto monódico, generalmente de amor, o bien el desafío dialogado con preguntas de tipo adivinanza y respuestas ingeniosas, es decir: el contrapunto o canto amebeo en su más esencial consistencia.

³⁹ Concluido el ciclo meramente pastoril en nuestras pampas, asumen la payada los cantores orilleros, otros seres reales, pero con un lenguaje naturalmente distinto en el que las vivencias suburbanas han reemplazado el influjo rústico y más ingenuo de la dilatada y salvaje llanura.