

**ANALES DE
FILOLOGÍA
CLÁSICA
18-19
(2005-2006)**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

Decano

Hugo Trincherro

Vicedecana

Ana María Zubieta

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretaria Académica

Silvia Llomovatte

Secretario de Posgrado

Claudio Guevara

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

René Girardi

Secretario de Supervisión Administrativa

Enrique Zylberberg

Subsecretario de Publicaciones

Rubén Calmels

Prosecretario de Publicaciones

Jorge Winter

Coordinadora Editorial

Julia Zullo

Consejo Editor:

Alejandro Balazote - Susana Romanos de Tiratel

María Marta García Negroni - Susana Cella - Myriam Feldfeber

Diego Villaroel - Adriana Garat - Marta Gamarra de Bóbbola

© Facultad de Filosofía y Letras – UBA – 2007

Puan 480 – Ciudad de Buenos Aires – República Argentina

SERIE: REVISTAS ESPECIALIZADAS

ISSN: 0325-1721

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

**ANALES DE
FILOLOGÍA
CLÁSICA**

**18-19
(2005-2006)**

Ciudad Autónoma de Buenos Aires
marzo 2007

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

INSTITUTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA

DIRECTOR

Prof. Dr. Rodolfo P. Buzón

SECCIÓN DE FILOLOGÍA MEDIEVAL

DIRECTOR

Prof. Dr. Pablo A. Cavallero

SECRETARIA TÉCNICO-ADMINISTRATIVA

Prof. Dra. Diana L. Frenkel

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Lic. Andrés Cárdenas

BIBLIOTECARIO

Lic. Martín Pozzi

Dirección: Puan 480 – 4º piso – oficina 457 / C.A.Buenos Aires (1406)

Teléfono: (0054-011) 4432-0606 int. 139

Mail: filologiaclasica@filo.uba.ar

El presente volumen de Anales de Filología Clásica ha sido financiado mediante el aporte de los siguientes proyectos de investigación, radicados en el Instituto de Filología Clásica:

UBACYT F087 (dir. Nora Andrade)

UBACYT F139 (dir. Rodolfo P. Buzón)

UBACYT F069 (dir. Elisabeth Caballero de del Sastre)

UBACYT F153 (dir. Pablo Cavallero)

UBACYT F120 (dir. Jorge Mainero)

UBACYT F201 (dir. Josefina Nagore)

UBACYT F114 (dir. Liliana Pegolo)

UBACYT F040 (dir. María Eugenia Steinberg)

ANALES DE FILOLOGÍA CLÁSICA

18-19 (2005-2006)

INDICE

ARTÍCULOS

RODOLFO P. BUZÓN - LUCAS M. SCAVINO - MARISOL IDIARTE	
El problema de la identidad en los epigramas griegos arcaicos	7
CLAUDIA N. FERNÁNDEZ	
'El pensadero era una fiesta' o cómo interpretar el final de <i>Nubes</i>	21
JORGE MAINERO	
El fin de Príamo en la <i>Eneida</i> y la expresión de la impiedad	41
JOSEFINA NAGORE	
Catulo y Petronio: especularidad e intertextualidad en las desventuras de un triángulo amoroso (<i>Satyricon</i> , 79-82)	61
ROXANA NENADIC	
Apuleyo, orador y poeta. Acerca de <i>Apologia</i> 9-13.4	77
LILIANA PÉGOLO - JULIETA CARDIGNI - FLORENCIA MEARDI	
CRISTIAN RAMÍREZ - ULISES ROMERO	
Topografía y "topothesis" en los <i>Commentarii</i> de Servio: el caso particular de España	109
MARÍA JIMENA SCHERE	
La construcción alegórica en <i>Avispas</i> de Aristófanes	125
MARÍA EUGENIA STEINBERG	
Interpolaciones en el texto de Petronio: F. Nodot y las traducciones del <i>Satyricon</i>	145

RESEÑAS

CASSON, L. (2003) <i>Las bibliotecas del mundo antiguo</i> . (PABLO A. CAVALLERO)	163
GALE, M. R. (2003) <i>Lucretius and the Didactic Epic</i> . (ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE)	166

MARTÍNEZ GÁZQUEZ, J. – FLORIO, R. (2006) <i>Antología del latín cristiano y MEDIEVAL</i> . (PABLO A. CAVALLERO)	170
DE FRANCISCO OLMOS, J. M. (2003) <i>Los usos cronológicos en la documentación epigráfica latina de la Europa Occidental en las épocas antigua y medieval</i> . (MAURO E. ALFONSO ARES)	172
VASILIKOPULU-IONIDU, A. (2005) <i>Introducción a la literatura bizantina</i> . (JULIO CÉSAR LASTRA SHERIDAN)	175

Normas de presentación de trabajos	179
------------------------------------	-----

EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD EN LOS EPIGRAMAS GRIEGOS ARCAICOS

RODOLFO P. BUZÓN (UBA/UCA/CONICET)

LUCAS M. SCAVINO (UBA)

MARISOL IDIARTE (UBA)

filologiaclasica@filo.uba.ar

Se estudian las estrategias que la cultura griega despliega para salvaguardar la memoria del muerto, tomando como caso testigo epigramas funerarios de la época arcaica, época que coincide con una serie de transformaciones sociales, políticas y artísticas. Los epigramas constituyen una fuente histórica que puede arrojar algo de luz respecto del vínculo entre muerte, identidad y cultura. Se ha puesto especial énfasis en algunos elementos del epigrama: el nombre del muerto, las causas de la muerte y su profesión, en la función de la tumba como actualización de un pasado en un presente y con vistas al futuro.

Grecia arcaica / epigramas funerarios / identidad / muerte

In this paper we study the strategies that ancient Greek culture displays in order to preserve the memory of the dead. We take as exemplum the sepulchral epigrams from the archaic period, which coincides with a series of social, politic and artistic changes and developments. Epigrams are, in fact, historical sources that can be used to enlighten the relationship among death, identity and culture. Special emphasis has been given to certain elements: the name of the dead person, its occupation and the causes of decease, regarding the grave as a revival of the past in the present with a prospective look at the future.

Archaic Greece / sepulchral epigrams / identity / death

Desde una perspectiva teórica que apunta a recuperar o reconstruir las representaciones y los significados históricos, es lícito preguntarse de qué manera una cultura determinada despliega estrategias para salvaguardar la memoria del muerto; de qué modo la muerte deja en manos de los vivos la tarea de respetar –o no– la identidad del ausente, es decir, con

qué medios cuenta una sociedad para representar, escribir o, más bien, *inscribir* la muerte. Investigaciones que han tratado el tema, aunque tangencialmente y aplicadas a otras fuentes y desde diversas perspectivas de estudio, ya fueron realizadas con relativo éxito: Erwin Rhode, Bruno Snell, Hermann Fränkel y Jean Pierre Vernant, entre otros, aportaron importantes contribuciones, aunque privilegiando las fuentes literarias.

En medio de esta perspectiva, el epigrama funerario espacializa un entramado de relaciones que pueden arrojar algo de luz respecto del vínculo entre muerte, identidad y cultura, dado que constituye una fuente histórica, uno de los tantos monumentos o artefactos con que cuenta el investigador para inferir, conferir y reconstruir significados lingüísticos y extralingüísticos. Es, en efecto, una realidad arqueológica y literaria:¹ arqueológica en tanto constituye una pieza material de una cultura determinada, con una función específica dentro del entramado de relaciones simbólicas del que formó parte; literaria en su sentido más primitivo y etimológico, ya que más allá de su valor como pieza artística o

¹ LOTMAN (1970) establece una serie de criterios que consideramos pertinentes para fundamentar, desde un punto de vista que supera aspectos meramente formales o inmanentes, la consideración de un determinado artefacto como literario o no literario. Partiendo de la teoría de la comunicación y de las categorías de Emisor y de Receptor, Lotman da cuenta de cuatro posibilidades : a- que un emisor produzca un artefacto con la intención de que sea considerado literatura y que éste sea aceptado como tal por los receptores (sociedad, crítica especializada, espacios de canonización, etc.); b- que un emisor produzca un artefacto con la intención de que sea considerado literatura y que éste no sea aceptado como tal por los receptores; c- que un emisor produzca un artefacto sin la intención de que sea considerado literatura y que éste sea aceptado como tal (es decir, como no literario) por los receptores , y finalmente el caso d- donde un emisor produce un artefacto sin la intención de que sea considerado literatura y que éste sea recibido y leído como literario. Los casos b y d son, en cierto modo, desviaciones, pero que resultan válidas y que expresan la complejidad del circuito artístico.

poética, es un texto, un cuerpo verbal, una realidad lingüística, una de las tantas manifestaciones de la escritura y de la memoria.²

Si, como bien dice Vernant (y un sinnúmero de fuentes tanto del mundo griego como no griego) el olvido es el “agua de la muerte”, y la memoria se organiza como una “fuente de la inmortalidad” (1973:98); si el hombre ha experimentado su intención (no digamos aún “deseo”) de pervivir de alguna manera, de permanecer, de guardar lazos más o menos visibles con el ámbito de los vivos; si, finalmente, existen testimonios que procuran rescatar algo del muerto, aunque más no sea su nombre, entonces, en efecto, podemos hablar de una cultura que *reconoce* la identidad. *Reconoce*, decimos, y no “tematiza”, “ nombra”, “analiza” o “expresa mediante razones y argumentos”. A esto es a lo que apuntaba ya Aristóteles cuando afirmaba que una cosa era *reconocer* (o conocer *que*) y otra muy diferente *saber* (o conocer *por qué*) (*Metph.* I 981a 20-30).

Ahora bien, no es posible hablar de la noción de identidad sin referirse a su opuesto consustancial: la alteridad. Ambas nociones son las dos caras de la misma moneda. Para expresarlo con las palabras de Vernant, “es en el ojo de quien se tiene enfrente, en el espejo que éste supone, donde uno se construye la imagen de sí mismo. No puede existir, entonces, ninguna conciencia de identidad sin este otro en que nos reflejamos y que se opone a nosotros, haciéndonos frente. El sí mismo y el otro, la identidad y la alteridad, van de la mano, constituyéndose recíprocamente” (Vernant, 1989:10). Si bien no podemos pedir a los griegos de la época arcaica nociones y definiciones psicológicas, socioculturales y semióticas acerca de realidades que reconocían y que intuían (pero para las cuales carecían aún de vocabulario o de los medios para analizarlas), los conceptos de identidad y alteridad no sólo

² Al respecto, pueden verse los textos de ONG (1993) y HAVELOCK (2002).

son pertinentes sino imprescindibles. Aunque habrá que esperar hasta Platón para encontrarnos con un discurso explícito en relación con tales conceptos (*Sph* 254e3, *Prm.* 143c2), las nociones están presentes en el período arcaico y se convierten en categorías de análisis con un innegable estatuto metodológico.

La muestra con la que trabajaremos se reduce a cincuenta y seis epigramas funerarios en verso, desde mediados del siglo VII hasta los comienzos del VI, de diferentes zonas de Grecia (continental e islas). La época coincide con una serie de transformaciones sociales, políticas y artísticas que, si bien pueden rastrearse aun antes, se ven con mayor profundidad y cuentan con más documentación a partir del siglo VII. La que más nos importa es la que se relaciona con el cambio de modalidad de los ritos funerarios que, como apunta Robin Osborne (1996:105), comienza en el siglo VIII: se sustituye la cremación por la inhumación (al menos en el caso de los adultos libres), disminuyen los ajuares y ofrendas votivas, se trasladan los cementerios a lugares poco habitados, y bajan de calidad (y de precio) las manufacturas relacionadas con el rito. Esta tendencia alcanzará una interesante cristalización en la Atenas de Solón, quien –como se puede inferir tanto de sus poemas como de los testimonios de Demóstenes (*Contra Marcartatum* 62, 7 y ss.)– prohibirá expresamente la suntuosidad de los funerales y entierros. Con el traslado de las tumbas fuera del ámbito de la ciudad, es decir, del ámbito de los vivos, de la civilización, del entorno de lo familiar y cercano, se hace necesario contar con formas más específicas y comunicativas para recuperar la identidad del muerto. Es entonces cuando comienzan a aparecer con mayor frecuencia las inscripciones en las estelas de piedra, es decir, pequeños trozos escriturarios que, de alguna manera, sustituyen, en gran parte, la parafernalia ostensiva y objetual (joyas, armas, vasijas ornamentadas, etc.) con que se enterraba al muerto. Se podría afirmar que el epigrama permite “eco-

nomizar” en dos sentidos: primero, porque ya no es necesario presentar al difunto con numerosos y variados objetos de lujo, bastan unos pocos y no tan onerosos; y, segundo, porque ello reafirma la función primaria de la escritura, vale decir, representar la ausencia. Ausentes los objetos consustanciales a la ἀρετή del muerto, la escritura los evoca de manera oblicua haciendo mención de atributos o hazañas que permiten reconstruir la esfera simbólica que identifica al muerto, vale decir, la cultura en la que se encuentra inserto.

Cabe señalar que en la época arcaica las prácticas de la escritura y la lectura no estaban ampliamente difundidas, sino que, por el contrario, sólo podía acceder a ellas un reducido estrato social. A causa de esto, los epigramas funerarios de hasta la primera mitad del s. VI reflejan casi exclusivamente el imaginario cultural de la elite que le atribuye al muerto características propias de esa clase vinculadas en su mayoría con la aristocracia: ἀγαθοῦ [καὶ σώφρο]νος ἀνδρός (IG I² 988); ἀρετῆς ἠδὲ σαοφροσύνης (IG I² 986); [ἀν]δρός ἐμοί τε φίλου καὶ ἀγαθοῦ (IG I² 995); γενεᾶς (IG I² 979).

Podemos entonces decir que, “de este modo, y gracias a las cualidades propias de la escritura, un grupo social, en este caso la aristocracia, pudo diseñar un método sencillo y duradero para la reproducción de su ideología, método que, además, era más económico (puesto que a largo plazo era amortizable) que los recursos de la oralidad, que necesitan de una repetición constante” (Buzón-Tomé).

No hace falta apelar a Roger Chartier para afirmar lo obvio, a saber, que hay dos tareas imposibles³ para el *yo*: escribir su propia muerte y escribir el futuro. El recuerdo y la manera en que sobrevivirá la identidad, el *yo*, está siempre –y necesariamente– en ma-

³ Imposibles desde el punto de vista de los textos no ficcionales.

nos de un *otro*. ¿Cómo respetar, dar a conocer y representar la identidad del muerto? En primer lugar, con la mención del nombre propio. En éste, según Bruno Snell, el hombre puede “reconocer la unicidad de la persona como actualización concreta de las potencialidades de la especie humana” (Snell, 1963:277). El nombre propio es uno de los constituyentes básicos de la identidad ya que se asocia explícitamente al acto de ser alguien. Ser reconocido por otro es, en buena parte, ser nombrado.

El elemento central de un epitafio, alrededor del cual todo se articula tanto formal como semánticamente, es el **nombre del muerto**.⁴ Y eso, que parece una verdad de Perogrullo, en verdad no lo es, ya que se han conservado unas pocas, muy pocas inscripciones, con frases de carácter general, no dirigidas a individuo alguno:

[Οὐκ ἤμ]-
ην, [ἐγεί]-
νόμην,
οὐκ ἰμί· οὐ
μέλι μοι⁵

No existía, llegué a ser, no soy; no me importa.

El poder atribuido a conocer o pronunciar el nombre de una persona, se encuentra, en efecto, en lo que se dio en llamar “mentalidad primitiva”, e implica ejercer algún tipo de influencia sobre ese ser. Los antiguos egipcios, a su vez, creían que el nombre era una dimensión esencial del individuo, ya que escribiéndolo o pronunciándolo se hacía vivir o sobrevivir a la persona.

⁴ Hay algunas inscripciones en las que al nombre del muerto se agrega el nombre de quien mandó erigir la honra fúnebre (*SEG* III 55⁴), el del que la construyó o el del que hizo la estela (*IG* I² 1024) e, incluso el del que esculpió el relieve (*IG* I² 978).

⁵ DAIN (1933).

Si bien en el mundo griego esta concepción se nos presenta mucho más atenuada, el nombre conserva algo de su magia antigua⁶, como se ve en las inscripciones que invitan al caminante a interesarse en la tumba:

[Εἴτ' ἀστό]ς τις ἀνήρ εἶτε ξένος ἄλ(λ)οθεν ἐλθών
 Τέτ(τ)ιχον οἰκτίρας ἄνδρ' ἀγαθὸν παρτίω... (IG I² 976)

Ya sea un ciudadano o un extranjero que llega de lejos, que se detenga y que se lamente por Téticho, un varón noble.

e, incluso, a reactualizar la ceremonia fúnebre:

[“Ο]στις μὴ παρ[ε]τύνηχαν' ὅτε [ἐξ]έφερόν με θ[αν]όντα,
 νῦν μ' ὀ[λο]φυσάσθω μν[ῆ]μα δὲ Τηλεφ[άνε]ος. (IG XII 8.396)

Quien no haya estado presente cuando me llevaron al entierro luego de morir, que me lamente ahora. Éste es el recordatorio de Teléfanes.

En segundo lugar, las causas de la muerte⁷, así como la profesión del individuo⁸, apuntan a resaltar la pertenencia a un determinado sector de la sociedad, mediante la evocación de sus formaciones simbólicas, sus valores y jerarquías o instancias ponderables. Aquí, el nombre propio es necesario, pero no suficiente.

El epigrama IG I² 1019 es un caso especial de atribución de cualidades al difunto en cuanto que el monumento está dedicado a un atributo del muerto, su sabiduría:

⁶ Si bien escapa a los límites de este trabajo una incursión en la temática de la palabra mágico-religiosa, el libro de DETIENNE (1990) ofrece un buen panorama.

⁷ IG IV 358, IG IX 1. 521, IG VII 2247.

⁸ IG I² 1019, IG XII 9. 287, IG I² 976.

Μνήμα τὸδ' Αἰνείου σοφίας, ἱατροῦ ἀρίστου.

Éste es un recordatorio a la sabiduría de Eneas, excelso médico.

En lugar de aparecer σοφός como un simple atributo, aparece el sustantivo σοφία como el destinatario de la honra fúnebre, con lo cual se puede hablar de una doble sustitución: por un lado, σοφία la habilidad, como personificación del difunto, y, por *otro*, Μνήμα, según lo entiende Sourvinou-Inwood (1996: 109), en tanto “signo metonímico del muerto en el mundo de los vivos”.

La tumba se convierte en un eje vertical y horizontal. Vertical, porque desde el aquí y ahora, o lo que es lo mismo, desde el presente (confirmado en muchos casos por el *yo* de la inscripción), se transforma en un signo, en un índice que adquiere significado en la medida en que alguien (familiares, conciudadanos, o simplemente un caminante⁹) lo ve y actualiza el recuerdo, o bien toma conocimiento de la memoria del difunto. En este caso, como bien apunta Sourvinou-Inwood (1996:141), se privilegia el término σῆμα para referirse a la tumba. Pero ésta también es un eje horizontal que articula una relación con el pasado, y de manera traslaticia, con el futuro (ya que la función de la tumba es hacer pervivir el recuerdo, por ende, proyectarse hacia adelante). Aquí, en efecto, se privilegia el término μνήμα, que forma parte de una amplia familia de palabras que comparten la raíz *mn* y el campo semántico del recuerdo y la permanencia. En el primer caso, se enfatiza su carácter material, físico, su posibilidad de ser vista, su capacidad indicial, mostrativa, ostensiva. En el segundo, se subraya la función, la tarea básica o la finalidad con que fue concebida: reavivar el recuerdo, activar la memoria. Ambos aspectos se pueden resumir en dos actitudes: la presentación (“ésta es la tumba de...”):

⁹ Cf. FRIEDLÄNDER (1948:135).

Γλευκίτα τόδε σᾶμα τοῦ Κυπρίου τοῦ Σαλαμινίου.
Διότιμός με ἐπέθηκε. (IG IV 49)

Ésta es la tumba de Gleucitas de Salamina, en Chipre.
Diotimo me erigió.

y el apóstrofe o la *invocatio*:

Καλλία Αιγί(θ)οιο. τὸ δ' εὖ προᾶσ[σ', ᾶ] παροδῶτα. (IG VII 2852)

Kalías, hijo de Egipto: Que te vaya bien, caminante.

aspectos que, en algunos casos, conviven en una misma inscripción (IG IX 2.255).

En una y otra situación se presupone la presencia de la segunda persona, con lo cual la tumba y la inscripción juntamente resaltan su función conativa. Tanto una presentación como una invocación existen y son en cuanto hay un *otro* que las patentiza con su presencia y mirada. Es sabido que entre los griegos el sentido de la vista tenía un lugar privilegiado respecto de los otros sentidos. Las inscripciones funerarias vienen a confirmar una vez más esta afirmación, puesto que varios términos relacionados con el campo semántico de la visión aparecen reiteradas veces haciendo especial énfasis en la acción misma de *ver* la tumba. Así, en la IG I² 987 se dice expresamente que la finalidad del monumento es *ser visto*:¹⁰

Σῆμα φί[λ]ου παιδὸς τόδε ἰδεῖν Δι[οκλῆς κατ]έθηκεν
Στησίου, ὃν θάνατο[ς δακρυ]όεις καθ[έ]χει.

Para ser vista, Diocles erigió esta tumba de su querido hijo Etesias, a quien la muerte llorosa lo retiene.

¹⁰ Cf. también FRIEDLÄNDER (1948:81 y 87).

En otros epigramas, si bien no aparecen términos relacionados expresamente con la visión, encontramos referencias explícitas al lector de la inscripción (*παροδῶτα*) y, otras veces, nos hallamos frente a la indicación de que el monumento se encuentra cerca del camino (*ἐγγὺς ὁδός*), es decir, posee una ubicación que facilita su visualización.

La tumba *es* en tanto es percibida; encuentra su razón de ser en el individuo que, al pararse frente a ella y leerla, la reactualiza una y otra vez; en síntesis, presupone a un *otro* que está vivo frente a la muerte efectiva que le es ajena sólo por poco tiempo. La muerte no es, como dice Vernant, el *otro* absoluto; la muerte es un otro que nos define, en tanto seres vivos, como seres mortales; es inherente a nuestra naturaleza y toda estela funeraria es un recordatorio de eso:

...ἐπεὶ καὶ σὲ μένει θάνατος... (IG I² 972)

Pues a ti también te espera la muerte.

En todo caso, Muerte no se opone a Vida, sino más bien a Olvido. O dicho en otras palabras, si Vida y Recuerdo se homologan, Muerte y Olvido son expresiones sinónimas. La tumba no salva de la Muerte, en todo caso, salva del olvido.

Ahora bien, en el caso de los epigramas funerarios, resulta interesante tener en cuenta que el *yo* que presenta la estela no es unívoco. Como pronombre, es decir, como función gramatical, el *yo* puede hacer alusión tanto al muerto (personificado, resucitado por el lenguaje), por ejemplo, en el IG IV 50, donde se lee:

(...) ἐγὼ δ' Ἀντιστάτης υἱὸς Ἀτάρβου / κείμαι τῆιδε (...)

Yo, Antístanes, hijo de Atarbo, yago aquí.

como a la tumba que toma la voz para presentar al difunto (IG IV 49, ya antes citado), o bien a quien la mandó erigir (IG XII 1. 737, IG I² 995) Por lo tanto, el *yo* no es el signo privilegiado y encargado de patentizar su propia identidad (el *yo* no siempre habla de sí), como puede suceder en la lírica o en la autobiografía. Es un índice de subjetividad, en efecto, pero no supone la coincidencia de la identidad del muerto con la voz del epitafio. *Es el sujeto de la enunciación pero no del enunciado*. En la mayoría de los casos aquí analizados, el *yo* introduce y presenta al *otro*, es decir al muerto, al *otro* por excelencia. Ahora bien, el *yo*, no ya como pronombre, sino como conjunto de rasgos que definen a una determinada subjetividad, suele estar presentado por una tercera persona que puede ser la tumba,

Σᾶμα τόδε Ὑψικλέος (...) (IG VII 3478)

Ésta es la tumba de Hypsicles.

o el dedicante, que puede ser un familiar, como en el caso de la IG V 1.720 (en la que se mencionan tres generaciones):

[Γ]λαυκατ[ίαι τόδε] μνᾶμα Κάλας [σπῆσ' Ἄν]θίδα υἱὺς / παι[δί]

A Glaucatias –a su hijo– Kalas, hijo de Antida, erigió este monumento.

o alguien que no necesariamente es un miembro de la familia

Πραξιτέλει τόδε μνᾶμα ρίσων ποίησε θανό[ντι] (...) (IG IV 800)

A Praxíteles, Visón le construyó este monumento.

lo que equivale a decir que es el *otro* el que introduce al *yo*. En esta circunstancia, se invierte la fórmula anterior y el *yo es el sujeto*

del enunciado, pero no de la enunciación. Se puede afirmar, en definitiva, que el epigrama es una instancia polifónica donde coexisten diferentes subjetividades y conciencias.

Con respecto al espacio enunciativo, baste decir que sólo en aquellos casos en los que la muerte tiene lugar lejos de la patria (γῆς ἀπὸ πατροῦσς FR 75) se suele mencionar el lugar de nacimiento:

Σπάρτα μὲν πατρίς ἐστίν, ἐν εὐρυχόροισι Ἀθάναις
ἐθράφθη, θανάτου δὲ ἐνθάδε μοῖρ' ἔχισε. (IG XII 9.286)

Esparta es su patria, fue criado en Atenas de anchos caminos,
y un destino de muerte le sobrevino aquí.

o bien se suele aludir a él de modo oblicuo

(...) Πραξιμένης δ' αὐτῶι γ[αία]ς ἀπὸ πατρίδος ἐνθῶν
σὺν δάμωι τόδε σᾶμα κασιγνήτοιο πονήθη. (IG IX 1.867)

Praxímenes vino de su Patria a esta tierra
a unirse con el pueblo para construir la tumba de su hermano.

El examen global de los distintos elementos que constituyen una inscripción funeraria nos permite, en este punto, inferir algunas conclusiones.

Los griegos, a partir del s. VII, comienzan a modificar de manera significativa su actitud cultural ante la muerte. Anteriormente, la inhumación se realizaba en el ámbito del οἶκος. Luego, con el desplazamiento de los lugares de entierro fuera de la ciudad, surgen, generalmente junto a los caminos, espacios específicos para la muerte, que, debido a su carácter de lugar común, exigen otro tipo de recursos para la identificación de cada muerto. Tal es la función primordial del epitafio. Con la difusión de su uso, surge una nueva forma de construir la identidad, ya que

ahora es posible añadir al simple nombre, cualidades del difunto, causas de su muerte y todo aquello que es digno de ser representado y perpetuado en la memoria. El epitafio reúne las notas esenciales de la identidad de un sujeto o, al menos, los atributos con los que pasará a la posteridad, independientemente de su valor de verdad. En otras palabras, para aventar el peligro del olvido y la disolución de la identidad que conlleva la muerte, la sociedad recurre al uso de artefactos para preservar la memoria del difunto.

Símbolo significativo de un momento histórico donde se produce lo que Bruno Snell llamó *despertar de lo individual*, espacio construido de manera dialógica, convocante, la tumba adquiere el estatuto de una pieza portadora de la subjetividad de diversos modos. Desde el epigrama que consta sólo de un nombre, hasta aquel que incluye la presencia, y por lo tanto, la voz de otros que intervienen en la construcción de la identidad del muerto, los testimonios convalidan una verdadera modificación de la cultura y de sus actitudes y representaciones frente a la muerte. Muerte que sólo la memoria puede mitigar. Muerte que separa y que, al igual que el lenguaje, reúne y convoca.

En una cultura donde la palabra juega un papel fundamental, no es fortuito que la muerte y el lenguaje compartan algo más que un espacio físico (la tumba); comparten, de hecho una misma raíz, la del verbo λέγειν, cuyo significado primario es *recoger* (en éste, como en el caso de *Iliada* y *Odisea*, los huesos del difunto). El lenguaje, el λόγος, supone en sí mismo una ausencia y su consecuente sustitución: la del objeto o la de la persona. La muerte, en tanto no presencia, se actualiza en la epifanía del lenguaje, en las huellas recuperadas por la memoria del *otro*. Un *otro* que, a la vera de un camino, se sobrecoge y estremece al advertir que su propia identidad se construye, inevitablemente, en estrecha relación con la ausencia.

BIBLIOGRAFÍA

- BUZÓN, R.-TOMÉ R. "Voces del más allá", inédito.
- DAIN, A. (1933) *Inscriptions Grecques du Musée du Louvre. Les textes inédits*, Paris.
- DETIENNE, M. (2004) *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, México, 1994.
- DODDS, E. R. (1989) *Los griegos y lo irracional*, Madrid.
- FRÄNKEL, H. (1993) *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto*, Madrid.
- FRIEDLÄNDER, P. (1948) *Epigrammata: Greek Inscriptions in Verse from the Beginnings to the Persian Wars*. With the collaboration of Herbert B. Hoffleit, Berkeley-Los Angeles.
- HAVELOCK, E. A. (2002) *Prefacio a Platón*, Madrid.
- LOTMAN, Y. (1970) *Estructura del texto artístico*, Madrid.
- ONG, W. (1993) *Oralidad y escritura*, México.
- OSBORNE, R. (1998) *La formación de Grecia. 1200-479. a. C.*, Barcelona.
- SNELL, B. (1965) *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid.
- SOURVINOU-INWOOD, Ch. (1996) 'Reading' *Greek Death: To the End of the Classical Period*, Oxford.
- VERNANT, J.-P. (1993) *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Barcelona.
- (2001) *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Barcelona.
- (2001) *La muerte en los ojos: Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Barcelona.

'EL PENSADERO ERA UNA FIESTA'¹ O CÓMO INTERPRETAR EL FINAL DE *NUBES*

CLAUDIA N. FERNÁNDEZ (UNLP/CONICET/UBACYT)
cnf@netverk.com.ar

Nubes es sin duda la comedia más enigmática de Aristófanes y ha sido interpretada de disímiles maneras por los especialistas. Gran parte de esas interpretaciones suelen sobredimensionar su perfil trágico y, en esa dirección, se ha entendido que la obra concluye con el fracaso del héroe. A partir de la revisión de las escenas finales de la comedia –al decir de una de las hipótesis, innovación de la versión segunda– nuestra lectura, en cambio, reconoce en el incendio del Pensadero socrático un acto de justicia poética que refleja toda la exuberancia típica de la *vis* cómica, al tiempo que pone en práctica el *status* heroico del protagonista.

Aristófanes / *Nubes* / escena final / héroe cómico

Clouds is, without doubt, Aristophanes' most elusive comedy, and it has been interpreted in dissimilar ways by scholars. For the most part, these interpretations tend to magnify its tragic profile, and, in the same direction, it has been understood that the play ends with the hero's failure. From the revision of the comedy's finale –according to one of the hypothesis, an innovation of the second version– our reading, contrary to the former, recognizes in the burning of Socratic Reflectory an act of poetic justice that reflects the typical exuberance of comic *vis*, while putting into practice the heroic status of the protagonist.

Aristophanes / *Clouds* / finale / comic hero

No nos equivocáramos en afirmar que *Nubes* es la más enigmática comedia aristofánica. Muy probablemente esta situación puede explicarse por la peculiar versión que nos ha llegado de la pieza: un borrador intermedio, al decir

¹ Aludimos con esta frase a *Paris era una fiesta*, traducción castellana de *A moveable Feast*, de Ernest Hemingway (1964).

de Sommerstein (1991³), entre la versión primera, representada en las Dionisias del 423, y la que finalmente nunca se representó, hacia el año 418.² Habida cuenta de este dato, ha sido una preocupación temprana de la crítica determinar con certeza cuáles fueron las innovaciones que esta *Nubes* segunda presentaba con respecto a la primera. A decir verdad, no hay un acuerdo unánime al respecto. Los testimonios poco fiables de los escolios ciertamente aportaron lo suyo para oscurecer el panorama. Por una de las hipótesis (i: 7-8)³ sabemos que tres partes de la obra diferían de la versión original: la parábasis, el agón y la escena final.⁴

Pero no se trata solo de las innovaciones de la segunda versión en comparación con la primera –cuestión sobre la que no podríamos expedirnos con certeza–, sino de su carácter singular con respecto al resto del corpus aristofánico. El autor habría tenido plena conciencia de esta situación, a juzgar por sus comentarios elogiosos acerca de la sofisticación que *Nubes* había alcanzado, merced a su disposición nueva (*καινὰς ἰδέας*, 547). Y es muy probable que la primera versión fuera, en ese sentido, más experimental que la segunda, puesto que la revisión podría obedecer a la necesidad de adecuarse a los gustos ‘vulgares’ del público –así ha interpretado Hubbard (1991) la reescritura– como consecuencia del fracaso previo, inmerecido e injusto según los comentarios que se dejan oír en la parábasis, cuando se reflexiona sobre el historial de la comedia.

Y no son pocas esas innovaciones. Por regla general la comedia antigua tiende a las reconciliaciones y al festejo. *Nubes*, en

² DOVER (1968) postula que Aristófanes permitió que la versión revisada de la obra, nunca representada, entrara en circulación como texto escrito.

³ Citamos siguiendo la edición de DOVER (1968), para *Nubes*, y la de COULON-VAN DAELE (1923-1930) para el resto de las comedias; las traducciones castellanas son nuestras.

⁴ Sobre las discrepancias entre las dos versiones, ver O'REGAN (1992:133-9).

cambio, acentúa las diferencias y los conflictos, al tiempo que favorece las movibilidades que convierten en antagonistas a los que antes fueron aliados. La presencia de un héroe cómico incompetente como Estrepsíades, condenado aparentemente al fracaso, que protagoniza, además, la escena más violenta de la comedia antigua conservada, como es el incendio del Pensadero socrático, son algunas de las particularidades que han llevado a la crítica a sobredimensionar, a nuestro modo de ver, el perfil trágico de la comedia, al punto que alguien la ha catalogado de híbrido dramático, una suerte de mezcla de comedia y tragedia (cf. Euben 1996:884).⁵ En virtud de esta instancia, nos interesa ahondar en el sentido de la escena final de la comedia, el incendio del Pensadero, que nos enfrenta con un cierre peculiar de comedia y, como ya comentamos, formaría parte de las innovaciones de la segunda versión de la pieza.⁶

Nuestra lectura parte del presupuesto de la existencia de un patrón más o menos básico del género cómico antiguo, en lo formal y en el contenido, patrón que es posible limitar a partir de las propias comedias aristofánicas, en cuya regularidad no han faltado tampoco las diferencias. El reconocimiento de este alto grado de codificación del género, que no opera, insistimos, en contra de la experimentación –y *Nubes* puede dar cuenta al respecto–, provee una directriz fundamental no solo en la creación de la pieza

⁵ En la misma dirección RECKFORD (1991:136) afirma: “It flirts with tragedy, even as it parodies it.”

⁶ Además de la hipótesis citada, el escolio al v. 543 confirma que esta escena no estaba en la primera versión. Según DOVER (1968) el nuevo final comenzaría en el v. 1303, cuando, una vez expulsados los acreedores, el coro anticipa en un breve canto las funestas consecuencias de la educación sofística de Fidípides. No todos avalan ni el número ni la índole de las diferencias entre ambas versiones; para NEWIGER (1957:143-52), por ejemplo, la revisión implicaba muy pocos cambios, y de la misma opinión es RECKFORD (1987:394). Por lo común se especula que la primera *Nubes* concluía con la victoria de Fidípides y/o Estrepsíades.

sino en la lectura de la misma, y este último punto nos parece clave en el momento de especular acerca de cómo deber ser entendido el final de la comedia. Rescatamos, como es fácil de ver, la noción de género no como procedimiento descriptivo o taxonómico, sino como categoría relevante en el proceso de producción e interpretación de una obra. Tal como lo señala Stempel (1988:243-4):

El género histórico se puede considerar como un conjunto de normas que informan al lector sobre la manera cómo deberá comprender el texto: el género es una instancia que asegura la comprensibilidad del texto desde el punto de vista de su composición y de su contenido.

Esa misma codificación vale para los personajes, en lo relativo a su 'psicología', sus esferas de acción y su valor simbólico. Muchas veces esta determinación que limita el rol condiciona rasgos como la edad, el sexo, la ocupación o el *status*. Decir que el héroe cómico juega un determinado rol implica entender que, en tanto se vea involucrado en situaciones predecibles, reaccionará de una manera también predecible.⁷ Ahora bien, en tal sentido, Estrepsíades se presenta a los ojos del público como un héroe cómico poco convencional, al menos en la mayor parte de la pieza. Interesante ver cómo el autor juega en este aspecto con las expectativas de su audiencia, aunque para traicionarlas finalmente. Pues Estrepsíades comparte con sus pares, los otros héroes de

⁷ Usamos el término 'rol' en un sentido técnico, al modo en que Greimas lo define en oposición al actor y al actante, no simplemente en el sentido de 'papel dramático'. Sobre el rol del héroe cómico ver SIFAKIS (1992:134): "[...] Dikaiopolis, Philokleon, Trygaios, and the other Aristophanic characters, may be unique, technically speaking, as characters of specific plays, but in so far as they get involved in predictable situations, to which they react in a predictable manner, they are variants of types".

comedia, los dos rasgos más frecuentes: la vejez y la pertenencia al campesinado.⁸ Sin embargo esa vejez no opera como vínculo con un tiempo heroico pasado contrapuesto a la decadencia del presente, y su índole campesina no lo salva de las corrupciones de los ciudadanos.⁹ Por el contrario, la edad vale como una determinación biológica –se presenta como un viejo, olvidadizo y lento (γέρον κἀπιλήσιμων καὶ βραδύς, 130)– y, para colmo de males, está enfrascado en la empresa de conseguir evitar la paga de unas deudas que con justicia debe pagar.¹⁰ Recordemos que son los gustos aristocráticos de su hijo, obsesionado por los caballos, lo que lo ha llevado a esta penosa situación, y ha creído encontrar en la instrucción sofística, la impartida por Sócrates en el Pensadero, el remedio para la solución de sus problemas: el aprendizaje del argumento más débil, piensa, le permitirá vencer a los acreedores. Ajeno entonces a la nobleza y virtudes de sus pares campesinos, resulta un promotor apasionado de las moralmente dudosas tendencias sofísticas de la época, en vez de un defensor de los nobles valores e ideales del pasado a los que por regla general adhieren los héroes de comedia. Pero su esencial rusticidad lo hace impermeable al conocimiento. La comedia se ensaña con este pobre viejo “ignorante” (135, 492), “bárbaro” (492), “agreste” (646) “duro de aprender” (646), “el más olvidadizo” (790), “el más torpe” (790).¹¹

⁸ Es viejo como Dicéopolis, Filocleón, Trigeo, Peisetero, el pariente de Eurípides y Crémilo, y también campesino, al igual que Diceópolis, Trigeo y Crémilo.

⁹ Es innegable que Aristófanes prefirió a la gente de campo frente a sus conciudadanos. Hay quienes vieron, como CARRIÈRE (1979), que esta valoración se relaciona con los orígenes campesinos y dionisiacos del género cómico. El hombre de campo, en ese sentido, era el que entraba en contacto con las fuerzas naturales.

¹⁰ Explica AMBROSINO (1986-7:118) que una sociedad basada en la *isonomia*, como la ateniense del s. V, reniega de los deudores, pues representan una ofensa al principio de la reciprocidad que vincula a los miembros de la *polis*.

¹¹ Cf. GREEN (1979).

Pero no es únicamente la experiencia nueva de encontrarse con un héroe que no repite los patrones del género, sino algo peor aún: la 'psicología' del incompetente Estrepsíades y su intención de ingresar en la escuela de Sócrates para hacerse de la retórica sofística, impiden cualquier tipo de identificación emocional con el personaje por parte de la audiencia. Con la sola excepción de *Avispas* –comedia que guarda no pocas similitudes con *Nubes*–, público y héroe comparten el deseo del cumplimiento de la brillante idea que este último concibe para superar una crisis, personal o social, que culminaba casi siempre con el beneplácito de todos. En términos de esta identificación que acabamos de señalar se ha explicado el hecho de que el héroe cómico fuera casi siempre un hombre común, ordinario, que alcanzaba, por medios nada comunes, aquello que era el anhelo de todos, como la paz, privada o pública, la riqueza, la igualdad, la tranquilidad de una vida sin pleitos. En *Avispas* al menos cabe la posibilidad de que Bdelicleón, el hijo del protagonista, sea el referente de la audiencia en su rechazo al hábito febril de los atenienses de participar en las cortes. Pero en *Nubes*, en cambio, ningún personaje está en condiciones de cubrir este espacio, y las simpatías del público, entonces, podrían restringirse, con respecto a Estrepsíades, a la injusticia de su endeudamiento opresivo, del cual no es responsable, o a las penurias que le ha ocasionado un matrimonio descompensado –él, un campesino, se ha casado con una aristócrata por culpa de una casamentera–, o al conflicto generacional que lo enfrenta con su hijo, del cual el público podía tener experiencia. Difícil no ver de antemano condenados al fracaso su proyecto de aprendizaje de las armas de la retórica y sus ideales intelectualistas, inscriptos como están en una comedia que se propone, ni más ni menos, echar luz sobre el devastador efecto de la filosofía socrática en el seno de la sociedad ateniense. El objetivo de la pieza, por no decir del autor, colisiona con los ideales del héroe de la

comedia, un caso este excepcional sin duda, y el espectador es exigido a experimentar una incómoda situación de ambigüedad para con el personaje, entre la comprensión y el rechazo. Porque este héroe cómico se encuentra inhabilitado para cargar con el protagonismo que sobrelleva; no solo porque no “puede hacer”, sino porque además “no sabe hacer”, valor modal indispensable para el éxito de la empresa heroica.

El derrotero de Estrepsíades parece seguir sostenidamente el camino hacia el fracaso, desde la desesperación, a consecuencia de las deudas, hasta la humillación (Reckford, 1991). Lo suyo son todas limitaciones. No puede aprender él mismo la doctrina socrática, por lo que el hijo tomará su lugar en la escuela. Y las consecuencias no se dejan esperar. Es que la alegría dura poco, porque el joven reaccionará violentamente ante los requisitos del padre de recitar algún pasaje de los poetas de la vieja generación, y el simposio que los reúne en el festejo de la graduación termina con el apaleo del campesino. Fidípides sabrá argumentar a favor de la legalidad de los golpes, con tanto éxito, que Estrepsíades no hará otra cosa que adherir a sus razones a pesar del perjuicio. Y el público también abogará por cierta justicia poética en el hecho mismo del apaleo, ya que no fue ningún otro, sino él mismo, el que obligó al hijo a ingresar en el Pensadero. El coro de las Nubes, que hasta ese momento parecía estar de su lado,¹² tampoco tardará en abandonarlo y con claridad explican que se trata de un castigo merecido:

αὐτὸς μὲν οὖν σαυτῶ σὺ τούτων αἴτιος,
στρέψας σεαυτὸν εἰς πονηρὰ πράγματα. (1454-5)

Tú eres la causa de estas cosas para ti mismo,
habiéndote volcado tú mismo hacia asuntos sucios

¹² Cf. vv. 412-19, 463-5, 793-6.

¿Pueden las desgracias de Estrepsíades interpretarse en clave trágica? Estas palabras del coro que acabamos de citar, en las que se hace hincapié en la responsabilidad de Estrepsíades en el rumbo de su destino, privan y despojan al personaje de todo atisbo de tragicidad. Veamos por un momento. Bien explica Aristóteles, en su teoría de la catarsis, que los sentimientos expurgados por los espectadores en una representación trágica son la piedad (ἔλεος) y el terror (φόβος). La primera surge como consecuencia de la naturaleza no merecida de la desgracia del héroe (*Poética* 1453a4: “[la piedad] se refiere al que es desgraciado sin merecerlo” –περὶ τὸν ἀνάξιον δυστυχοῦντα–), y la segunda del reconocimiento de la propia vulnerabilidad, en tanto el personaje trágico es igual a nosotros (*Poética* 1453a5: περὶ τὸν ὅμοιον). Ninguna de las dos instancias se aplica a Estrepsíades. No solo porque es culpable de sus males (αἴτιος dice el coro, 1454), imposible apiadarse de él en consecuencia, sino porque, además, resulta, por su falta de sofisticación, rusticidad y dureza, peor que nosotros, espectadores inteligentes como nos cataloga Aristófanes en la misma comedia (vv. 521, 527),¹³ y ajenos, por tanto, de sufrir igual destino. No puede ser considerado entonces el protagonista de *Nubes* un personaje aristotélicamente trágico.

Reparemos ahora en el desenvolvimiento de la clausura de la comedia. Rodríguez Alfageme señala el comienzo del éxodo en el v. 1488,¹⁴ con el arribo de Jantias, un esclavo que alcanza la escalera y la azada que Estrepsíades le había pedido para llevar a cabo la destrucción del Pensadero. De ahí en más los comediantes se desplazarán para derribar el techo (1488). Otro esclavo traerá la antorcha (1490) y, como consecuencia del asedio, los discípulos

¹³ En *Poética* 1449a31-36, Aristóteles define la comedia como “imitación de los peores”, aunque no de toda maldad, sino de lo risible, que es una especie de lo feo.

¹⁴ PICKARD CAMBRIDGE (1927:317) señala un bloque final desde el v. 1452, es decir, no bien concluido el segundo agón.

salen expulsados de la escuela socrática. El primero de ellos lo hace gritando (ιὸὺ ἰού, 1493): los mismos gritos de dolor con los que Estrepsíades había inaugurado la comedia (cf. 1), la mejor ilustración de cómo se ha ejecutado la peripecia cómica y cómo la aflicción que acuciaba al héroe cómico ha sido trasladada a sus contrincantes. Y hasta el propio Sócrates sale repelido, en tanto Estrepsíades, sobre el techo del Pensadero, se encuentra en posesión de las alturas que fueron prerrogativa del filósofo suspendido en la canasta. Y, por supuesto, hay lugar para la burla, como corresponde en comedia:

οὗτος, τί ποιεῖς ἐτέον, οὐπὶ τοῦ τέγους;
ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον. (1502-3)

Sóc. Che, el que está sobre el techo, ¿qué estás haciendo?
Est. Marcho sobre el aire y medito acerca del sol

No puede escapar al espectador que las palabras de Estrepsíades repiten las palabras de Sócrates, cuando daba a conocer las razones de su extravagante suspensión por los aires en los momentos inaugurales de su aparición escénica (cf. 225 y 1503). La comedia no puede ofrecer más señales de que el epílogo implica un verdadero giro con respecto al prólogo de la pieza, señales que se dejan ver en el trueque de los dominios de los espacios físicos (el arriba y el abajo) y del lenguaje: Estrepsíades se apropia del discurso socrático y los socráticos ahora reproducen el lenguaje inarticulado de los gritos de queja. El final de *Nubes*, a nuestro modo de ver, instaura, a último momento por cierto, el orden típico de los cierre de comedia, que suelen ser la inversión del orden, o del desorden si se prefiere, del comienzo.

En un artículo titulado “Was Socrates murdered?” (1977), Kopff dejaba oír sus razones para interpretar que el incendio del Pensadero involucraba el asesinato de Sócrates. Kopff basaba su

interpretación en un hecho histórico. Hacia el 450, los habitantes de Croton habían prendido fuego a la casa de los seguidores de Pitágoras –algunas versiones retenían a Pitágoras dentro– y todos habían muerto quemados.¹⁵ Muy probablemente el final de *Nubes* recordara en algún punto el episodio, lo que no significa que se desarrolle en todos sus detalles y con las mismas implicancias. Siguiendo la misma línea de sentido, Nussbaum (1980) llegó a sugerir que el mismísimo hijo de Estrepsíades, Fidípides, se encontraba también dentro de la escuela, e igual destino le habría alcanzado. Su lectura se basa en el hecho de que antes de dejar la escena, Fidípides rechaza la invitación de su padre de destruir a los filósofos. Efectivamente el joven le dice al padre: “No podría cometer injusticia contra mis maestros” (ἀλλ’ οὐκ ἂν ἀδικήσαιμι τοὺς διδασκάλους, 1467). Sin embargo, nada dicen estas palabras sobre el derrotero del personaje. En lo que atañe al desplazamiento de los actores, el texto provee estas únicas indicaciones, las de Fidípides para con su padre: “Quedate aquí delirando y diciendo pavadas” (ἐνταῦθα σαυτῶ παραφρόνει καὶ φληνάφα, 1475). Tratándose de una suerte de directiva, hasta puede no ser obedecida por el anciano.

Bien ha objetado Sommerstein (1991³) que es poco probable que el viejo hubiera prendido fuego a la escuela sabiendo que su hijo estaba dentro. Suponemos, mejor, que el joven debió de haber ingresado en su propia casa¹⁶ –recordemos que ha termina-

¹⁵ Aristóxeno fr.18W, Jámblico *Vida de Pitágoras* 249. “The parallel with *Nubes* is close. In both cases, a sect of intellectuals combining unusual politics is destroyed by an outraged populace, whose freedom and *mores* they are endangering, by being trapped and burned in a house which is a common meeting place of the sect.” (KOPFF, 1977:117).

¹⁶ Es también discutida la cuestión del número de puertas en la escena cómica. Es muy probable que fueran dos, que una remitiera a la entrada del Pensadero y la otra a la casa del campesino. Sobre la base de la hipótesis de la puerta única, en cambio Kopff supone que, tratándose de la puerta de Strepsíades,

do su instrucción y nada lo retiene en el Pensadero habiendo aprendido ya a argumentar sofisticadamente como se ejemplifica, por otra parte, en los vv. 1179ss. y 1325ss-. Pero más allá de estas cuestiones, no podemos –no debemos– olvidar que se trata de una comedia. Y nadie muere en comedia.¹⁷ Es el propio género, insistimos, el que nos provee en este punto una directriz para nuestra lectura. No hay necesidad de apelar a fuentes históricas –alejadas además en el tiempo– para negar la ejecución de asesinatos, como lo hace Davies (1990), que trae a cuento formas de justicia popular (*Volksjustiz*) materializadas en la remoción del techo, puertas y ventanas en pos de la evacuación de los residentes. Un hecho similar, por otra parte, dramatiza el mimo II de Herondas, un ejemplo literario y, si se quiere, más pertinente, donde el dueño de un burdel se queja ante los jueces de que la puerta de su prostíbulo ha sido incendiada, el lugar destruido, pero nadie ha muerto. Coincidimos con aquellos que sostienen que los habitantes del Pensadero, Sócrates y sus discípulos, escapan del lugar,¹⁸ justificando el éxodo de los actores como corresponde a un final dramático.¹⁹

los del Pensadero no tendrían salida. El techo, en cambio, sí sería el del Pensadero.

¹⁷ Cf. HARVEY (1981), quien fundamenta muy bien las razones por las cuales es imposible pensar en la muerte de Sócrates: como nosotros, recuerda que la gente no muere en el género cómico, por otro lado la obra habla de incendio y no de muerte, el objetivo solo es destruir la casa y en el v. 1503 se escucha la orden de atrapar a Sócrates y sus compañeros.

¹⁸ DOVER (1968) señala el v. 1508 (“persíguelos, pégalos, arrójales...”) como prueba de la persecución, pero KOPFF (1977:118) la descarta porque pueden ser tanto “war cries as commands”.

¹⁹ Ciertamente que las ediciones de Coulon-Van Daele y Cantarella, como señala KOPFF (1977), no indican el momento en que Sócrates y los otros salen de la escuela y todas sus lamentaciones provienen del interior. SOMMERSTEIN (1991³) pauta los movimientos escénicos con más detalle: en el v. 1489 el esclavo Jantias sube al techo, donde lo alcanza Estrepsíades con la antorcha, en el 1492. El discípulo sale en el

La comedia no desconoce la violencia verbal y física, que fue señalada entre los elementos genuinos que revelan los orígenes rituales del género. Abundan los insultos e imprecaciones que expresan un virulento deseo de destrucción, como las fórmulas interjectivas del tipo de “ojalá reventes” (ἐπιτριβείης, *Thesmoforiantes* 557); “ojalá desaparezcas” (ἀπόλοιο, *Nubes* 1236, *Paz* 1288, *Thesmoforiantes* 757, 1005); “ojalá estalles” (διαρραγείης, *Asambleístas* 803, *Plutos* 279, 892), “mueras de mala muerte” (κακῶς ἐξόλοιο, *Thesmoforiantes* 887). De la misma tónica son las quejas de los adversarios más repudiados, como Lámaco en *Acarrienses* (cf. vv. 280ss., 325, 1174) o el pariente de Eurípides en *Thesmoforiantes*, condenado a muerte. Estas expresiones de dolor son claras hipérbolos de efecto humorístico, desproporcionadas en tanto la comedia es inmune a la muerte y ellas carecen, a pesar de su tono trágico, de toda tragicidad. En ese mismo marco deben leerse expresiones como las de los discípulos de Sócrates en *Nubes*: “Nos vas a reventar” (ἀπολεῖς, ἀπολεῖς, 1499), o “Y yo, desafortunado, moriré achicharrado” (ἐγὼ δὲ κακοδαίμων γε κατακαυθήσομαι, 1505), o las del propio Sócrates: “Ay de mí desdichado, infeliz, me voy a ahogar” (οἴμοι τάλας δείλαιος, ἀποπνιγήσομαι, 1504). No aludirían a ningún peligro de muerte inminente.

Pero hay algo más. El incendio del Pensadero ciertamente cobra una importancia primordial para la caracterización del personaje del anciano, hacedor de la catástrofe, pues es el gesto que legitima el lugar protagónico que la obra le había concedido y para el cual parecía estar incapacitado. Porque este personaje disminuido, falto de potencia, sufre un verdadero giro en momentos previos al final de la comedia –nada sorprendente tratándose de

1495. Querefonte habla desde la ventana, ya que parece no ver a los del techo y tan sólo haría efectiva su fuga en el v. 1596, en momentos en que también Estrep-síades y Jantias descienden del techo, para perseguir a todo el círculo socrático en el 1509.

un “vueltero” como lo indica su nombre parlante—. No es algo novedoso que la tragedia provea el modelo para la parodia. Pues Estrepsíades experimenta una verdadera anagnórisis paratrágica, conforme al modelo del τὸ πάθει μάθος esquivo, y reconoce, a partir de las propias desgracias, que su primera decisión, la de aprender a argumentar injustamente, era sin más equivocada:²⁰

ᾧμοι, πονηρά γ', ᾧ Νεφέλαι, δίκαια δέ·
οὐ γάρ με χρῆν τὰ χρήμαθ' ἀδανεισάμην
ἀποστερεῖν. (1462-3)

Ay de mí, Nubes; son cosas malas pero justas;
porque no era necesario que yo evadiera la paga del dinero
que había pedido prestado.

La transformación es tan rotunda que lo primero que vendrá a su mente, en la búsqueda de la venganza, será llevar a Sócrates a juicio, precisamente él, que había luchado para evitar el litigio a causa de deudas. Y al respecto no puede tener tampoco mejor consejero: Hermes será interrogado por el protagonista sobre la conveniencia de su resolución.

καί μοι γενοῦ ξύμβουλος, εἴτ' αὐτοὺς γραφήν
διωκάθω γραψάμενος (1481-2)

Sé mi consejero, si debo llevarlos a juicio
con una acusación

Estrepsíades aprende a ser un héroe de comedia, y nadie

²⁰ RECKFORD (1976:93), en cambio, relaciona con el modelo euripideo: “Reversal and Recognition come close to tragedy, more specifically, to the contemporary Euripidean model.”

como Hermes para encaminarlo en este desafío²¹ –porque Hermes encarna la mítica figura del *trickster* de quien el héroe cómico puede reclamarse heredero, sobre todo en virtud de su *ponería*, esa habilidad para sacar provecho con inescrupulosidad de la que ha hablado Whitman (1964) en su trabajo pionero sobre las características del héroe cómico.²² El incendio del Pensadero, alentado por Hermes, constituye, sin lugar a dudas, la puesta en práctica de su *status* heroico.

El fuego, mejor dicho, las antorchas, resultan en más de una ocasión el elemento festivo por antonomasia. Varias comedias concluyen con escenas que involucran el uso de antorchas, como *Paz, Aves y Ranas* (antorchas que acompañan la procesión) y *Avispas y Asambleístas* con antorchas usadas por nocturnos parranderos (Sommerstein 1991³:231). Por su luminosidad valen como un componente visual simbólico de la celebración triunfal de la comedia. Y no hay necesidad aquí de interpretar de manera contraria, como lo hace Segal (1969:156), para quien este símbolo de regocijo dionisiaco se ha trocado en un arma de destrucción. Sigue siendo este un modo de interpretar que carga las tintas sobre el carácter siniestro del incendio.²³ Sin embargo, en nuestra opinión,

²¹ Estrepsíades le pide consejo a la estatua de Hermes que se encontraba en la puerta de su casa. Para AMBROSINO (1983:90), Hermes resulta el dios olímpico más cercano a las Nubes, por ser dios de los mensajes, la poesía, la retórica. Observamos que en la comedia aristofánica aparece asociado siempre a la imagen de una divinidad engañosa, pícara, versátil. Hermes es un dios de la transgresión, su perfil engañoso prevalece sobre otros rasgos; ver al respecto BURKERT (1985:156-9).

²² A decir verdad, para WHITMAN (1964) Estrepsíades no es un héroe real; aunque gracioso, es patético, no tiene el aura de la salvación personal o social, solo los lineamientos del tonto rústico.

²³ El hecho de que haya tragedias, como *Orestes*, *Suplicantes* y *Troyanas* de Eurípides, que terminen con posibles incendios, no autoriza a pensar este como un final trágico, sino paródico. Más bien confirmarían la posibilidad de que

y según hemos hecho hincapié en la anagnórisis de Estrepsíades, habría que pensar que este acto destructivo puede devenir al mismo tiempo señal de triunfo y estímulo para la celebración. Porque la acción ejecutada por Estrepsíades trasciende la venganza personal que muchos exclusivamente han visto, para erigirse el personaje en ejecutor de una justicia defensora de las divinidades más tradicionales: “han cometido injusticia contra los dioses” (τοὺς θεοὺς ὡς ἠδίκουον, 1509) son las últimas palabras de Estrepsíades. El fuego destruirá el espacio de corrupción de los jóvenes, sede de la enseñanza de la nociva nueva retórica, y la impía nueva religión.

ALGUNAS CONCLUSIONES

La comedia aristofánica concluye en un número variado de formas: con la reconciliación de los semicoros y banquete en *Lisístrata*, con boda en *Paz y Aves*, regocijo general en *Caballeros y Ranas*. Todos estos finales representan la alegría por la victoria del plan del héroe cómico. En más de un caso, una lectura irónica podrá objetar que no todo es lo que parece, pero no será este el momento de ocuparnos de esas interpretaciones. Es común leer que el final de *Nubes*, en cambio, resulta extraño y que debe explicarse este fenómeno por la revisión de la obra (entre otros, Storey 2000:xxx). Es que se piensa que la obra concluye con un fracaso, como propone MacDowell (1995), que considera que el plan de Estrepsíades para evadir sus deudas no ha tenido ningún éxito y que el personaje tampoco está feliz.²⁴ El mismo autor presume ra-

efectivamente fuera posible representar algo parecido a un incendio sobre el escenario griego.

²⁴ Cf. MACDOWELL (1995:136): “Only the revised version of *Clouds* ends in failure”. Con el mismo espíritu trágico interpreta el epílogo AMBROSINO (1986-7),

zponible suponer que la primera versión terminara con la expulsión de los acreedores mediante la ayuda de Fidípides y con algún tipo de festividad, lo cual es posible.²⁵

Es claro que la obra termina con una destrucción, pero esa destrucción, insistimos, representa un triunfo y, por lo tanto, debe entenderse como júbilo y contento.²⁶ La expulsión de Sócrates y de sus acólitos implicaba para el público ateniense, en términos de lo que parece ser la finalidad crítica de la comedia, algo similar a la expulsión del Paflagonio en *Caballeros*, la caída de Lámaco en *Acarnienses*, o el rechazo de la Pobreza en *Plutos*.²⁷ En todos los

que a su criterio no deja espacio a la ilusión, o HUBBARD (1991), que hace hincapié en la falta de una resolución satisfactoria de las partes involucradas y en la frustración generalizada.

²⁵ Sin embargo el mismo autor considera que se trata de una conclusión característica de la comedia aristofánica. A nuestro modo de ver, se trata de todo lo contrario. ¿Podría pensarse como típicamente aristofánica la impunidad de Sócrates, el responsable directo de las enseñanzas de la artera retórica sofística? Las presunciones de MACDOWELL (1995) alcanzan a la incompetencia del público, que no supo interpretar el triunfo de Estrepsíades en la primera versión y creyó ver una adhesión de la comedia a la sofística. Presume que el nuevo final comienza en el v. 1303, pero reconoce inconsistencias y emparches sobre todo en el rol del coro. El cambio de actitud de las Nubes es demasiado inesperado. "The old beginning of the play simple does not prepare the way adequately for the new ending" (p. 149).

²⁶ RECKFORD (1976:96) también considera el incendio como el signo visible del triunfo de Estrepsíades, inclusive habla de un sabor a Saturnalia (p. 100).

²⁷ AMBROSINO (1986-7) afirma, por un lado, que el final probablemente no fuera mal visto por los conciudadanos de Aristófanes, por otro lado, lo califica de cruento, prefigurador de una guerra civil. Para EUBEN (1996: 884), "The play lacks the joyous celebratory ending posited by virtually all critics as essential to resolving the tensions generated in and by comic dramas. Whatever inversions and transgressions take place in the *Clouds* remain in place or at least unresolved". Más tarde afirma, empero, que el orden es restablecido y que triunfa la justicia (p. 907). Con el ejemplo de estas opiniones queremos ilustrar las contradicciones en los juicios de la crítica, plenamente justificados por el carácter también contradictorio de la comedia.

casos citados, estos antagonistas son de naturaleza simbólica y su valencia es retóricamente metonímica, representan una clase social, una tendencia ideológica, un modo de vida, más allá de su individualidad y características particulares. Con ninguno de ellos hay lugar para la piedad, y tampoco debe haberla para con Sócrates. En este punto, la segunda versión de *Nubes*, con la expulsión del antagonista, reinscribe la intriga en el patrón básico del género.

Ahora bien, aunque no puede considerarse experimental el final de *Nubes*, la calificación sí vale para describir la evolución del personaje protagónico, en lo que respecta al proceso de su aprendizaje y a la anagnórisis que echa luz sobre la inconveniencia de su conducta primera, la que lo condujo hacia los sofistas para aprender del argumento injusto. Como muy bien ha observado Pelling (2000:140), resulta un peligro estético demasiado grande dejar al público sin nadie con quien simpatizar en las escenas finales de una comedia.²⁸ El cambio de Estrepsíades y su gesto postrero, el del incendio y la persecución, no hacen sino acercarlo a las expectativas y deseos de la audiencia. Quizá lo más típicamente cómico de la comedia sea precisamente el final.

²⁸ PELLING (2000:138): "Or is it like *Clouds*, where Strepsiadés probably wins (perhaps qualified, in one way or another) audience sympathy as he destroys the school: is the élite symposiast culture here as alien to the audience as Socrates' school there, at least in the set of attitudes which the audience has put on for the comic occasion? The tempting answer is that it is both, that once again different members of the audience can react in different ways and still find it funny".

BIBLIOGRAFÍA*Ediciones:*

- CANTARELLA, R. (1949-1964) *Aristofane: Le Commedie*. Edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, Milano.
- COULON, V. (1923-1930) *Aristophane*. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris.
- DOVER, K. J. (1968) *Aristophanes: Clouds*, Edited with Introduction and Commentary by K. J. Dover, Oxford.
- SOMMERSTEIN, A. (1991³) *Aristophanes: Clouds*, edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, vol. 3, Warminster.

Bibliografía citada:

- AMBROSINO, D. (1983) "Nuages et sens. Autour des Nuées d'Aristophane", *Quaderni di storia*, 9, pp. 3-60.
- (1986-7) "Aristoph. Nub.46 s. (il matrimonio di Strepsiade e la democrazia ateniese)", *Museum criticum*, 21-22, pp. 95-127.
- BURKERT, W. (1985) *Greek Religion*, Cambridge (MA) (Título original: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart, 1977).
- CARRIERE, J. C. (1979) *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivie d'un choix de fragments*, Paris.
- DAVIES, M. (1990) "'Popular Justice' and the end of Aristophanes' 'Clouds'", *Hermes*, 118, pp. 237-42.
- EUBEN, J. P. (1996) "When there are grey skies: Aristophanes *Clouds* and the political education of democratic citizens", *South Atlantic Quarterly*, 95, pp. 881-918.
- GREEN, P. (1979) "Strepsiades, Socrates and the abuses of intellectualism", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 20, pp. 15-25.
- HARVEY, F. D. (1981) "Nubes 1493ff.: Was Socrates Murdered?", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 22, pp. 339-43.
- HUBBARD, T. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca.
- KOPFF, E. (1977) "Nubes 1493 ss.: was Socrates murdered?", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 18, pp. 113-122.
- MACDOWELL, D. M. (1995) *Aristophanes and Athens. An Introduction to the*

- Plays*, Oxford.
- NEWIGER, H-J. (1957) *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München.
- NUSSBAUM, M. (1980) "Aristophanes and Socrates on learning practical wisdom" en J. HENDERSON (ed) *Aristophanes: essays in interpretation*, Cambridge, pp. 43-97.
- O'REGAN, D. (1992) *Rhetoric, Comedy and Violence of Language in Aristophanes Clouds*, New York & Oxford.
- PELLING, CH. (2000) *Literary Texts and the Greek Historian*, London & New York.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1927) *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.
- RECKFORD, K. (1976) "Father-beating in Aristophanes' *Clouds*" en S. BERTMAN (ed.) *The Conflict of Generations in Ancient Greece and Rome*, Amsterdam, pp. 89-118.
- (1987) *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Volume 1, Chapel Hill.
- (1991) "Strepsiades as a Comic Ixion", *Illinois Classical Studies*, 16, pp. 125-36.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (1997) "La structure scénique du prologue chez Aristophane" en P. THIERCY – M. MENU (edd.) *Aristophane: La langue, la scène, la cité*. Actes du colloque de Toulouse, 17-19 Mars 1994, Bari, pp. 43-65.
- SEGAL, CH. (1969) "Aristophanes Cloud-chorus", *Arethusa*, 2, pp. 143-161.
- SIFAKIS, G. (1992) "The Structure of Aristophanic Comedy", *Journal of Hellenic Studies*, 112, pp. 123-142.
- STEMPEL, W-D (1988) "Aspectos genéricos de la recepción", en GARRIDO GALLARDO (ed.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid.
- STOREY, C. (2000) "Introduction", en *Aristophanes, Clouds*, Translated, with notes by Peter Meineck, Indianapolis.
- WHITMAN, C. H. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (MA).

EL FIN DE PRÍAMO EN LA *ENEIDA* Y LA EXPRESIÓN DE LA IMPIEDAD

JORGE MAINERO (UBA)
jmainero@fibertel.com.ar

Es conveniente estudiar la religión romana desde la perspectiva de la impiedad para comprender el sentir de los antiguos. Virgilio se preocupa (*A. II*, 506-558) por subrayar la impiedad con que son abatidos por Pirro, junto a un altar, el anciano rey Príamo y su hijo Polites. Sus muertes son sacrílegas: el lugar de la veneración se ha transformado en lugar de la matanza. Puede aducirse que se vuelven verdaderos sacrificios humanos. Si es así, se da una inversión del significado etimológico del término *sacrificium*, que aquí designa un acto de barbarie destinado a desacralizar al ser que lo ejecuta.

impiedad / sacrilegio / sacrificio / inversión del sentido / desacralización

It is convenient to study the Roman religion from the perspective of the ungodliness to understand the feeling of the ancient Romans. Virgil (*A. II*, 506-558) emphasizes the ungodliness with which the old king Priam and his son Polites are brought down by Pyrrhus, close to an altar. Those deaths are sacrilegious: the place of the worshiping has been turned into a spot for slaughter. It can be argued that they become real human sacrifices. If so, there is an inversion of the etymological meaning of the term *sacrificium*, which in that case would designate an act of barbarism destined to desecrate the one who carries it out.

ungodliness / sacrilege / sacrifice / inversion of the meaning / desecration

1. IMPIETAS Y PIETAS

Hace unos años John Scheid puso de manifiesto la conveniencia de analizar los hechos religiosos por la negativa, desde el ángulo de la impiedad, como expediente válido para dilucidar aspectos específicos de la mentalidad romana. “Este punto de vista posibilita un camino, quizás el camino más se-

guro para el conocimiento del sentir religioso de los romanos. Estudiando el escándalo, la impiedad y su represión, el historiador moderno puede alcanzar la esencia de la religión antigua".¹

Los casos propuestos para ilustrar esta aseveración van desde el mero error ritual, involuntario y más bien cercano a la imprudencia, consistente en un olvido, una falta o un descuido que hacen que el efecto religioso de la ceremonia reste incompleto, determinando por ello la necesidad de su repetición o *instauratio*, ya sea en forma total o parcial, hasta el sacrilegio deliberado, como el robo de objetos sagrados² o la violación de un santuario, o bien la consumación de un homicidio en un contexto sacro, acciones siempre inexpiables.

Un ejemplo preciso de *sacrilegium* es ofrecido por Tito Livio al narrar la historia de Quinto Pleminio, legado de Escipión, que en el 204 d.C., después de la toma de Locros, en Calabria, violenta y roba los templos:

Iam auaritia ne sacrorum quidem spoliatione abstinuit; nec alia modo templa uiolata sed Proserpinae etiam intacti omni aetate thesauri, praeterquam quod a Pyrrho, qui cum magno piaculo sacrilegii sui manubias rettulit, spoliati dicebantur. (Liv. 29.8.9)

Su codicia ya ni siquiera se abstuvo del saqueo de las reliquias sagradas, y no sólo fueron robados los templos, sino además los tesoros de Prosérpina, respetados en cualquier época, salvo que se decía que habían sido expoliados por Pirro, quien debió devolver el producto de su sacrilegio, junto con una gran ceremonia expiatoria.

¹ SCHEID (2001:35).

² Cf. ERNOUT –MEILLET (1979:586). "*Sacrilegus* ha pasado del sentido de 'ladrón de objetos sagrados' (ιερόσυλος) a la acepción más amplia de 'sacrilego, profanador'". El empleo de *sacrilegium* se incrementa en época imperial.

La comunidad romana es comprometida en primer lugar: ante la impiedad se despierta el temor religioso, de modo que el Senado envía delegados que restituyen el tesoro, ofrecen sacrificios expiatorios, detienen a Pleminio y lo envían a Roma. El impío resulta totalmente ajeno a la expiación, cuyo agente es, en rigor, la comunidad misma a través de sus representantes. Más aún, el culpable muere oscura e indignamente en el fondo de un calabozo, después de sufrir mutilaciones en el rostro durante las grescas suscitadas entre sus cómplices por la disputa del botín.³ Tal como apunta Scheid, “se diría que los impíos pierden la razón y se convierten en monstruos”,⁴ luego fracasan en todas sus empresas y mueren repentinamente de una muerte deshonorosa, resultado inexorable del castigo divino.

Con respecto a la impiedad, en fin, se constata que el acento no está puesto en el delito en sí, sino en el miedo de que la mancha inexpiable se propague a toda la república, imponiéndole la carga de fracaso que comporta, a pesar de la larga tradición piacular. En este sentido, parece esclarecedora la continuidad significativa que se observa en el uso de los adjetivos *purus* y *pius*, cuya conexión etimológica permanece en duda.⁵

El concepto positivo, la *pietas*, era definido por Cicerón a su manera, como se consigna a continuación: *est enim pietas iustitia adversus deos*.⁶ Estaba fundada en una dialéctica de la reciprocidad (cf. la fórmula *do ut des*), según la cual la benevolencia de los

³ Cf. Liv. 29.9.6-7 y 29.22.9.

⁴ SCHEID (2001:38).

⁵ Cf. GLARE (1997:1384): “*pius*: tal vez emparentado con *purus*. [...] 1. Fiel a los propios deberes morales; [...] 2. Devoto en el cumplimiento de las obligaciones religiosas; [...] 3. Apegado al cumplimiento de las obligaciones familiares o sociales”. La raíz de *purus* es **peuǵ-* (“limpiar, purificar”); cf. WATKINS (2000:67).

⁶ Cic., *N.D.* 1.116.

dioses inmortales se correspondía con el respeto y el culto que les prodigaban a ellos los mortales. La *pietas* es entonces una parte de la justicia, y puede comprenderse como una aplicación de la *religio*.

Robert Turcan ha hecho notar que “para un romano, ésa es la razón de ser de un derecho pontifical. En la fórmula a enunciar para un sacrificio, se aclara al dios que se le hace tal ofrenda *ut tibi ius est* (Cato, *Agr.*, 139). Pero al *ius* de los hombres corresponde el *fas* de los dioses: lo que es lícito o no (*nefas*) según su decisión. Por lo demás, *fas* no se discute, a diferencia de *ius*: es un absoluto que pertenece sólo a los dioses”.⁷

2. POLITES Y PRÍAMO

Virgilio se preocupa por destacar especialmente la impiedad con que son abatidos el viejo rey Príamo y parte de su prole. Pone en escena en el libro segundo de la *Eneida* (vv. 506-558) un relato sobre la suerte última del monarca que incluye varias líneas aptas para analizar el tema de la falta de piedad. Príamo se ciñe las armas por mucho tiempo en desuso y sale al encuentro del eácida Pirro, que a su vez lo va a herir de muerte junto a un gran altar, a cielo abierto. Apenas comenzado el pasaje, el poeta describe con sumo cuidado el escenario del drama que se avecina:

Aedibus in mediis nudoque sub aetheris axe
ingens ara fuit iuxtaque ueterrima laurus
incumbens arae atque umbra complexa penatis.
Hic Hecuba et natae nequiquam altaria circum,
praecipites atra ceu tempestate columbae,
condensae et diuom amplexae simulacra sedebant. (2.512-518)

⁷ TURCAN (1998:14). *Fas* es la condición necesaria para la anuencia divina. *Si fas est*, se le dice a Júpiter para que acepte la designación del segundo rey, Numa Pompilio (Liv. 1.18.9).

En medio de los santuarios, y bajo la bóveda desnuda del cielo, existió un gigantesco altar, y al lado un antiquísimo laurel, que se inclinaba sobre el altar y abrazaba con su sombra a los Penates. Aquí Hécuba y sus hijas en vano se sentaban en torno a los altares, como palomas espantadas por una negra tempestad, apiñadas y abrazando las estatuas de los dioses.

La écfrasis virgiliana ha puesto el foco en el centro axial del ara, en los Penates que, como dioses domésticos, simbolizan la mansión familiar, en el laurel cuyas ramas trenzadas servían para coronar a los atletas, pero también, depositadas como ofrendas sobre los sepulcros, para representar el anhelo de vida a partir de su verdor. Este lugar va a ser en lo sucesivo objeto de una doble profanación, por las muertes sangrientas de Polites, primero, y de Príamo, después.

Ecce autem elapsus Pyrrhi de caede Polites,
unus natorum Priami, per tela, per hostis
porticibus longis fugit et uacua atria lustrat
saucius. Illum ardens infesto uulnere Pyrrhus
insequitur, iam iamque manu tenet et premit hasta.
Vt tandem ante oculos euasit et ora parentum,
concidit ac multo uitam cum sanguine fudit. (2.526-532)

Pero he aquí que Polites, uno de los hijos de Príamo, habiendo escapado de la masacre de Pirro, huye a través de los dardos, a través de los enemigos, por los largos pórticos, y recorrer herido los atrios vacíos. Pirro, enfurecido, lo persigue aprestándose al golpe mortal, y pronto lo retiene con su mano y lo oprime con su lanza. Cuando finalmente logró llegar ante los ojos y rostros de sus padres, sucumbió y exhaló la vida con abundante sangre.

Acto seguido, Príamo maldice eufemísticamente al matador de su hijo, y no se priva de aludir a Neoptólemo como descen-

diente bastardo de Aquiles, dada su conducta, antes de caer como nueva víctima de su ira.

Cui Pyrrhus: "Referes ergo haec et nuntius ibis
Pelidae genitori. Illi mea tristia facta
degeneremque Neoptolemum narrare memento.
Nunc morere." Hoc dicens altaria ad ipsa trementem
traxit et in multo lapsantem sanguine nati,
implicuitque comam laeua, dextraque coruscum
extulit ac lateri capulo tenuis abdidit ensem.
Haec finis Priami fatorum, hic exitus illum
sorte tulit Troiam incensam et prolapsa uidentem
Pergama, tot quondam populis terrisque superbum
regnatorem Asiae. Iacet ingens litore truncus,
auolsumque umeris caput et sine nomine corpus. (2.547-558)

Pirro a él [le respondió]: "Por consiguiente, irás como mensajero y referirás estas cosas a mi padre, el hijo de Peleo. Acuérdate entonces de contarle mis tristes acciones y la degeneración de Neoptólemo. Ahora muere". Diciendo esto, arrastró hasta los altares mismos al que temblaba y se resbalaba en la abundante sangre del hijo, y aferró su cabellera con la mano izquierda, y con la derecha alzó la reluciente espada y la hundió en el costado hasta la empuñadura. Éste fue el fin de Príamo, este término, por decisión del destino, tuvo aquél que vio a Toya incendiada y a Pérgamo desmoronada, otrora dominador soberbio sobre tantos pueblos y tierras del Asia. Yace en la playa un gran tronco, y una cabeza arrancada de los hombros, y un cadáver sin nombre.

La historia del acabamiento de la vida del rey troyano supone, para Jacques Perret, un recordatorio de la figura de un notorio jefe militar: "más que de dudosas leyendas [...] que localizaran fuera del palacio la muerte de Príamo, Virgilio ha recordado la muerte de Pompeyo, también 'soberbio conquistador del Asia',

más tarde degollado, mutilado [...] y abandonado sobre la arena del mar".⁸ Pero antes, y ante todo, los decesos de Polites y de Príamo son sacrílegos: el lugar de la veneración se ha transformado impiadosamente en el lugar de la matanza.

3. PIRRO Y POLIDORO

Un pasaje de la *Eneida* que forma secuencia narrativa con el anterior, el discurso de Andrómaca ante Eneas en el libro III (vv. 321-343) pone de relieve las consecuencias del desdén hacia la *pietas* exhibido por el hijo de Aquiles:

Nos patria incensa diuersa per aequora uectae
 stirpis Achilleae fastus iuuenemque superbum
 seruitio enixae tulimus; qui deinde secutus
 Ledaeam Hermionen Lacedaemoniosque hymenaeos
 me famulo famulamque Heleno transmisit habendam.
 Ast illum ereptae magno flammatus amore
 coniugis et scelerum furiis agitatus Orestes
 excipit incautum patriasque obruncat ad aras.
 Morte Neoptolemi regnorum reddita cessit
 pars Heleno, qui Chaonios cognomine campos
 Chaoniamque omnem Troiano a Chaone dixit,
 Pergamaque Iliacamque iugis hanc addidit arcem. (3.325-336)

Yo, llevada por diversos mares después que nuestra patria fue incendiada, he sufrido la arrogancia de la estirpe de Aquiles y a un joven soberbio, forzada a la esclavitud. Él, persi-

⁸ En su edición de Virgilio, *Enéide*, I-IV (1992: 164). Servio ya percibía esta intención de Virgilio, al relacionar el epíteto *ingens*, referido al cuerpo inerte del rey, con el sobrenombre de Pompeyo: *Magnus*. Cf. Maurus Servius Honoratus, *In Vergilii carmina commentarii (Aen. II.)*, ed. de Georgius Thilo et Hermannus Hagen, Leipzig, B. G. Teubner, 1881.

guiendo luego a Hermíone, la hija de Leda, y un casamiento lacedemonio, me transfirió a mí, su esclava, al esclavo Héleno, para que fuera su posesión. Pero a aquél, incauto, lo toma por sorpresa Orestes, excitado por el gran amor a su prometida robada, y atormentado por las visiones furiosas de sus crímenes, y lo mata junto a los altares patrios. Con la muerte de Neoptólemo, una parte de sus reinos pasó, entregada como recompensa, a Héleno, que llamó "caonios" a los campos y "Caonia" a toda la región por el nombre del troyano Caón, y añadió una Pérgamo y esta torre de Ilión en las alturas.

El fin del eácida en manos de Orestes funciona en el orden narrativo como una especie de contrapaso o compensación, dada su evidente simetría con el que el destino le había impuesto al anciano Príamo. Así, no hay impunidad para el impío, a quien, por justicia a la vez divina y poética, le toca la misma suerte que a otros infirió.

Previamente, en el principio del libro III, se mostraba otro ejemplo del carácter irreparable de la mancha, cuando Eneas llega a la costa tracia y pretende ofrecer un sacrificio augural, sólo para encontrarse con signos inesperados: ramas que sangran y arbustos que hablan. Antepasado de los romanos, Eneas es empirista como ellos, que no cesaban de buscar aquello que pudiera revelarles la voluntad de los dioses.

*Accessi uiridemque ab humo conuelleres siluam
conatus, ramis tegerem ut frondentibus aras,
horrendum et dictu uideo mirabile monstrum.
Nam quae prima solo ruptis radicibus arbor
uellitur, huic atro liquontur sanguine guttae
et terram tabo maculant. Mihi frigidus horror
membra quatit gelidusque coit formidine sanguis. (3.24-30)*

Me acerqué, intentando arrancar del suelo una rama verde, para cubrir los altares con el follaje, y veo un prodigio sorprendente y

horrible de contar: pues a este primer arbusto que es arrancado del suelo, ya quebradas sus raíces, le manan gotas de sangre oscura, y ellas manchan la tierra con su corrupción. Un frío estremecimiento me sacude los miembros, y se me hiela la sangre de espanto.

El motivo del árbol sobre la tumba, que sangra después de un crimen, es muy conocido en la tradición del cuento popular, como lo ha destacado Raymond Bloch. A continuación surge la voz de la sombra de Polidoro, otro de los hijos de Príamo, al que habían matado sus anfitriones tracios infringiendo la ley de la hospitalidad. “El desgraciado Polidoro, asesinado en las condiciones más impías, huésped como era de los tracios, y dejado además sin sepultura, constituye una mancha execrable para la tierra que lo acoge, que ha quedado por esto mismo maldita”.⁹ El efecto contaminante de la mancha es subrayado por su advertencia a Eneas:

“Quid miserum, Aenea, laceras? iam parce sepulto,
parce pius scelerare manus. Non me tibi Troia
externum tulit aut cruor hic de stipite manat.” (3.41-43)

¿Por qué, Eneas, desgarras a un desdichado? Respeta ya a un muerto, cuídate de mancillar tus piadosas manos. Ni Troya me alumbró ajeno a ti, ni esta sangre fluye de un tronco.

Ni siquiera el *pius Aeneas*, el héroe cuya naturaleza está definida por la piedad, está libre del peligro de contagio, de manera que abandona con los suyos aquella tierra ominosa sin otra demora que unos precipitados ritos de purificación. Éstos libran a los troyanos de la contaminación a la que estuvieron expuestos, pero no llegan a limpiar los miasmas del lugar, de donde huyen

⁹ BLOCH (1986:236).

con premura. Queda en claro que el *imperium*, el “poder soberano” que Eneas va a ejercer, no le es connatural, sino correlativo a su sentido de subordinación frente a lo divino. Él, pues, refleja con fidelidad este esquema de pensamiento: es el héroe que da cumplimiento al ritual, el que respeta los *Manes* y lleva los *Penates* de su patria originaria, y por lo tanto es también quien recibe el poder temporal a cambio.

4. LATINO Y ÉNEAS

¿Qué resonancia tiene aún el fin de Príamo en el plan posterior de la *Eneida*? Ausente el monarca, quedan sus pertenencias reales como símbolos efectivos de una transferencia de poder que ha de beneficiar a Eneas. Él mismo ha descubierto progresivamente, del segundo al sexto canto del poema, su compleja misión de salvar a los dioses troyanos y ofrecerles una nueva patria sobre la que él habrá de reinar. De tal suerte, la visión de Héctor, la teofanía de su madre Venus, el signo divino dado a su hijo Iulo y la aparición de su esposa Creusa amplifican la conciencia del héroe en el libro segundo; hacen lo propio los oráculos del libro tercero y el mensaje de Mercurio, portavoz de Júpiter, en el libro cuarto, para superar la tentación del amor púnico; el *descensus ad inferos* del libro sexto hace que él, junto a la sombra de su padre Anquises, vea por fin claro su destino, al contemplar el encumbramiento de una Roma por venir. De allí en más, ha culminado la *Odisea* romana, y da comienzo una suerte de *Iliada* del Lacio: una estación de guerras crueles, sin las cuales no es posible cumplir con lo pre-visto.

En el libro VII se nos presenta inmediatamente al rey Latino, hijo de Fauno¹⁰ y padre de Lavinia, un epónimo de la raza cuya

¹⁰ Fauno estaba en estrecha relación con el mundo salvaje. Esta deidad parece haber ejercido su jurisdicción sobre las tierras no cultivadas y sobre el bos-

existencia conforma un programa abierto como la de Eneas,¹¹ de quien, en virtud de una alianza, se convierte en suegro, y con quien compartirá la monarquía y la victoria final. Latino encarna una función productora, rige un pueblo del linaje de Saturno en los fértiles campos del Lacio, busca la paz y provee la tierra y la esposa (Lavinia) destinadas a Eneas. Ambos completan una colegialidad, que traslada a la prehistoria de Roma el dualismo manifestado por los cónsules en época republicana.

Pero la situación inicial incluía la pretensión de Turno a la mano de Lavinia; de allí en más, los cambios que sobrevendrán son inducidos por los signos divinos.

Laurus erat tecti medio in penetralibus altis
 sacra comam multosque metu seruata per annos,
 quam pater inuentam, primas cum conderet arces,
 ipse ferebatur Phoebosacrasse Latinus,
 Laurentisque ab ea nomen posuisse colonis.
 Huius apes summum densae (mirabile dictu)
 stridore ingenti liquidum trans aethera uectae
 obsedere apicem, et pedibus per mutua nexis
 examen subitum ramo frondente pendit.
 Continuo uates: "Externum cernimus" inquit

que, concebido como un espacio misterioso, caótico y aterrador. En los *Fasti*, él mismo se califica de *agrestis* (3.315-16: *di sumus agrestes et qui dominemur in altis / montibus*), en el sentido etimológico de "salvaje, feroz". Cuando las tierras incultas se transforman en campos cultivados, ya no se invoca a Fauno, sino a Silvano, protector de la agricultura.

¹¹ Cf. DUMÉZIL (1977:318). El autor propugna allí, asimismo, esta visión de conjunto: "Los *fata* individuales jalonan los seis últimos cantos. No hay héroe importante en uno u otro bando que no se sepa o no se sienta marcado. Pero la mayor parte de estos programas [...] son programas cerrados, sin otro porvenir que una muerte estéril". Es el caso de los jóvenes Lauso y Palante, de Camila y de Mecencio, de Turno y aun del mismo Evandro. Hay sólo tres excepciones: los programas abiertos de Eneas, Latino y Tarcón.

“aduentare uirum et partis petere agmen easdem
partibus ex isdem et summa dominarier arce.” (7.59-70)

Había un laurel en medio del palacio, en los profundos santuarios, de sagrado follaje y durante muchos años conservado con respeto, que se decía que el mismo padre Latino, habiéndolo hallado cuando fundara las primeras torres, lo había consagrado a Febo y había puesto a partir de él el nombre de laurentes a los colonos. Apiñadas abejas (¡cosa admirable de decir!), llevadas con fuerte zumbido a través del límpido cielo, invadieron lo más alto de su copa y, entrelazadas recíprocamente sus extremidades, quedó colgado el súbito enjambre de una rama frondosa. Al instante dice un adivino: “Vemos que se aproxima un extranjero y que su tropa, venida del mismo sitio [que el enjambre], busca el mismo sitio, y reina en la cúspide de la fortaleza”.

Al prodigio del enjambre (forma de adivinación inductiva o por signos) se añade, acto seguido, el oráculo de Fauno (forma de adivinación inspirada), que confirma la necesidad de rechazar los *conubiis Latinis* (v. 96) con Turno, en beneficio de aquel forastero cuya sangre ha de regir un imperio tan extenso como la carrera solar desde el Oriente al Occidente. Estos signos prefiguran toda la *Iliada* romana, como trama presentada a la luz de lo divino. La voz paterna penetra paulatinamente en la mente de Latino, que de este modo queda bien predispuesta hacia lo nuevo: por eso recibe favorablemente al troyano Ilioneo, portador de dones que pertenecieron a Príamo, en una embajada que deja expedito el camino de la alianza.

“Dat tibi praeterea fortunae parua prioris
munera, reliquias Troia ex ardente receptas.
Hoc pater Anchises auro libabat ad aras,
hoc Priami gestamen erat, cum iura uocatis

more daret populis, sceptrumque sacerque tiaras
 Iliadumque labor uestes.”
 Talibus Ilionei dictis defixa Latinus
 obtutu tenet ora soloque immobilis haeret,
 intentos uoluens oculos. Nec purpura regem
 picta mouet nec sceptrata mouent Priameia tantum
 quantum in conubio natae thalamoque moratur,
 et ueteris Fauni uoluit sub pectore sortem:
 hunc illum fatis externa ab sede profectum
 portendi generum paribusque in regna uocari
 auspiciis, huic progeniem uirtute futuram
 egregiam et totum quae uiribus occupet orbem.
 Tandem laetus ait: “Di nostra incepta secudent
 auguriumque suom! dabitur, Troiane, quod optas;
 munera nec sperno. Non uobis rege Latino
 diuitis uber agri Troiaee opulentia derit.
 Ipse modo Aeneas, nostri si tanta cupidost,
 si iungi hospitio properat sociusque uocari,
 adueniat, uoltus neue exhorrescat amicos.” (7.243-265)

“Te da, además, unos pocos regalos de la anterior fortuna, reliquias recogidas de Troya que ardía. Con este [cáliz de] oro Anquises hacía libaciones junto a los altares; éste era el ornato de Príamo cuando, según la costumbre, diera leyes a los pueblos convocados, y éstos el cetro, y la sagrada tiara, y los vestidos, labor de las mujeres de Ilión.” Por tales palabras de Ilioneo, Latino mantiene baja su faz, inmóvil, en una especie de contemplación, y volviendo los ojos atentos, los clava en el suelo. Y ni la púrpura bordada conmueve al rey, ni los cetros de Príamo lo conmueven tanto cuanto se demora [pensando] en el matrimonio y el tálamo de su hija, y revuelve bajo su pecho la profecía del viejo Fauno. [Piensa] que éste es anunciado por los hados como aquel yerno salido de casa extranjera, y que es llamado a sus dominios por auspicios semejantes, y que tendrá a causa de su valor una descendencia egregia, que

ocupará además todo el orbe con sus fuerzas. Finalmente dice, alegre: “¡Los dioses favorezcan nuestros proyectos y su propio augurio! Se te dará, troyano, lo que deseas. Y no desprecio tus regalos. Siendo Latino el rey, no os faltará la fertilidad del rico campo, ni la opulencia de Troya. Por lo tanto, que venga el mismo Eneas, si su deseo de nosotros es tan grande, si tiene prisa por gozar de nuestra hospitalidad y por llamarse nuestro aliado, y que no tema a rostros amigos.”

El sentido de continuidad es aquí evidente. Latino, suegro futuro de Eneas, recibe las prendas y atributos reales de Príamo, los que, sin embargo, a la larga pasarán inevitablemente a manos del yerno en cierne, su heredero. La *pietas* del jefe troyano de esta forma lo ha habilitado para convalidar en Italia los símbolos del poder que Príamo ejerciera en Troya. La decapitación de Príamo será compensada por la coronación de Eneas, que encabeza un pueblo del que provendrá “un imperio sin fin.”¹² La *impietas* que signara la muerte del viejo rey queda, en fin, suprimida y superada, transformada por el destino final de los enéadas, desagraviada por su integración en el proceso transpersonal del devenir de la gloria de Roma.

5. LA FUNCIÓN DEL SACRIFICIO

En conformidad con lo dicho, puede aducirse que las violaciones de los santuarios y los pactos son, en las situaciones narrativas estudiadas, algo sacrílego, de donde devienen en definitiva verdaderos sacrificios humanos, una praxis que los romanos en la época clásica ya habían dejado de lado. Apenas se cuentan algunos

¹² Como profetizara Júpiter a los romanos en A. 1.256 y ss., en el curso de su diálogo con Venus: “*His ego nec metas rerum nec tempora pono, / imperium sine fine dedi* (vv. 278-79).

sacrificios de enemigos durante el siglo III a.C., en circunstancias por otra parte excepcionales. En el 228 a.C, por ejemplo, una pareja de galos y otra de griegos (dos hombres y dos mujeres) fueron enterrados vivos en el *Forum Boarium*, en tiempos de las guerras ilíricas; después de la derrota en *Cannae* frente a Aníbal, en el 216 a.C., se repitió el mismo ritual, tras consultar los libros sibilinos. Tito Livio describe este hecho como *minime Romano sacro* (22. 57. 6). Por último, en el año 97 a.C. un decreto del senado declaró la ilegalidad de los sacrificios humanos en la Urbe. En cambio, se practicaban unos sacrificios sustitutivos hacia el 14 de mayo, que consistían en arrojar al Tíber desde el puente Sublicio unos muñecos de junco o *Argei*. Esta tarea era ejecutada por las Vestales, tras una procesión presidida por los Pontífices.¹³

Pueden ponerse en relación con la *Eneida*, dado su trasfondo helenizante, algunas conclusiones de Jean-Pierre Vernant a propósito del sacrificio sangriento de los griegos. Él planteaba la cuestión de si en la $\theta\nu\sigma\acute{\iota}\alpha$ la inmolación no asume, según el contexto y la organización simbólica de la ceremonia, significaciones, valores, funciones que pueden ser diversos. Recordaba Vernant que Hubert y Mauss, en su *Ensayo sobre la naturaleza y funciones del sacrificio*, observaban ya que el sacrificio es una consagración, pero no toda consagración es sacrificio (la unción, por ejemplo). Uno de los rasgos distintivos del sacrificio es que tiene lugar entre tres términos, puesto que el ser consagrado sirve de intermediario entre el sacrificador y la divinidad. Gracias a la mediación de la víctima, los dos mundos, lo sagrado y lo profano, entran en contacto y se penetran, aunque sigan siendo distintos. La consagración implica siempre, en el rito sacrificial, la destrucción del objeto, consumido por el fuego si se trata de una oblación vegetal; degollado, inmolado, si se trata de un animal. No hay sacrificio

¹³ Cf. ADKINS-ADKINS (1996:197). Para los *Argei*, v. Ov., *Fast.* 5.621-662.

sin mediación, no hay mediador, ciertamente, que no sea víctima. Ahora bien, “la ceremonia del sacrificio podría definirse como el conjunto de procedimientos que permiten abatir a un animal en condiciones tales que la violencia parezca excluida, y que el acto de matar revista un carácter que lo distinga netamente del asesinato, situándolo en otra categoría, separado de aquello que los griegos entendían como crimen de sangre (φόνος)”.¹⁴

¿Cómo explicar que se ve saltar la sangre de Políxena, no la de los cerdos o cabras? “No se puede escapar a la conclusión de que, en la imagería, las dos maneras de figurar el acto de matar se responden al tiempo que se oponen, jugando la ausencia y la presencia de sangre como marcas distintivas para subrayar la distancia entre el sacrificio animal, al término del cual la vianda puede ser ritualmente consumida, y el que, bajo apariencia fraudulenta de sacrificio, en realidad es lo contrario: una violencia impía, un espantoso asesinato.”¹⁵

La oposición entre θυσία y φόνος hace comprender que el ser humano no es apto para ser sacrificado, como no lo es para ser comido. No hay en Grecia sacrificio humano que no sea también un acto desviado o monstruoso: la construcción simbólica del sacrificio ubica al hombre en su lugar, entre las bestias y los dioses. Sin contraposición, Virgilio hace reverberar en el marco connotativo del texto literario una inversión del sentido etimológico del término *sacrificium*,¹⁶ puesto que en los pasajes analiza-

¹⁴ VERNANT (1981:7).

¹⁵ VERNANT (1981:8) está citando ideas de Jean-Louis Durand, expresadas en DETIENNE-VERNANT (1979).

¹⁶ *Sacrificium* es un término compuesto de base nominal (*sacer*, procedente del tema *sakro-, constituido por *sak- y sufijo -ro-) y base verbal (*facio*, de la raíz *dhē-) que designa un “hacer sagrado”, un conjunto de operaciones rituales por las cuales cierto ser es sustraído al ámbito profano. La raíz *dhē- (“poner”) se presenta en *facio* con grado cero y sufijo -k-: *dhē-k-. Cf. ROBERTS-PASTOR (1997:41).

dos los sacrificios no son ritos de consagración, sino todo lo contrario, es decir, actos de barbarie condenados a desacralizar al ser que los ejecuta. Por eso en la *Eneida* acarrearán impureza y mancha ritual, contaminación incesante,¹⁷ o bien generan la agónica maldición de Príamo que, en último término, recae sobre el que actúa como su sacrificador. Virgilio ha optado por la deconstrucción del sistema simbólico sacrificial, por su identificación en estos casos con el crimen aberrante, que representa siempre una manifestación irrevocable de impiedad.

BIBLIOGRAFÍA

- ADKINS, L.–ADKINS, R. (1996) *Dictionary of Roman Religion*, New York.
- ALTHEIM, F. (1956) *Römische Religionsgeschichte*, 2 vol., Berlin.
- BAYET, J. (1971) *Croyances et rites dans la Rome antique*, Paris.
- (1976) *La religion romaine. Histoire politique et psychologique*, Paris.
- BEARD, M.–NORTH, J.–PRICE, S. (1998) *Religions of Rome*. vol. 1: *A History*; vol. 2: *A Sourcebook*, Cambridge.
- BENVENISTE, É. (1989) *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, Paris.
- BLOCH, R. (1968) *Los prodigios en la antigüedad clásica*, Buenos Aires.
- (1986) “La religión romana” en *Historia de las Religiones. Las religiones antiguas III*, pp. 224-285, México.
- (1985) *La adivinación en la Antigüedad*, México.
- (1993) *Los etruscos*, Buenos Aires.

¹⁷ Resulta reveladora la siguiente distinción de BENVENISTE (1989:187-188): “El término latino *sacer* encierra una representación que es para nosotros la más precisa y específica de lo sagrado. En latín se manifiesta del mejor modo la división entre lo profano y lo sagrado; también en latín se descubre el carácter ambiguo de lo “sagrado”: consagrado a los dioses y saturado de una población imborrable, augusto y maldito, digno de veneración y causante de horror. Este doble valor es propio de *sacer*; él contribuye a distinguir *sacer* y *sanctus*”.

- CUMONT, F. (1987) *Las religiones orientales y el paganismo romano*, Madrid.
- BUCK, C. D. (1992) *A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages*, Chicago and London.
- DETIENNE, M.–VERNANT, J. P. (1979) *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris.
- DUMÉZIL, G. (1977) *Mito y epopeya*, vol.I, *La ideología de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos*, Barcelona.
- (1979) *Idées romaines*, Paris.
- (1987) *La religion romaine archaïque, avec un appendice sur la religion des Étrusques*, Paris.
- (1981) *Mythe et épopée*, vol. III, *Histoires romaines*, Paris.
- ERNOUT, A. – MEILLET, A. (1979) *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris.
- FREYBURGER, G. (1986), *Fides. Étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu' à l' époque augustéenne*, Paris, Les Belles Lettres.
- GLARE, P. G. W. (ed.) (1997) *Oxford Latin Dictionary*, New York-Oxford.
- JONES, P.–PENNICK, N. (1995) "Rome and the western Mediterranean" en *A History of Pagan Europe*, pp. 25-52, Londres-New York.
- LEHMANN, Y. (1981) *La religion romaine, des origines au Bas-Empire*, Paris.
- MARTINDALE, Ch. (ed.)(1997) *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge.
- OGILVIE, R. M. (1995) *Los romanos y sus dioses*, Madrid.
- PORTE, D. (1985) *L' étimologie religieuse dans les Fastes d' Ovide*, Paris.
- PÖSCHL, V. (1970) *Die Dichtkunst Virgils*, trad. inglesa de Gerda Seligson: *The Art of Vergil. Image and Symbol in the Aeneid*, Michigan.
- QUINN, S. (ed.)(2000) *Why Vergil?*, Illinois.
- ROBERTS, E.–PASTOR, B. (1997) *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, Madrid.
- SCHEID, J. (2001) *Religion et piété à Rome*, Paris.
- SCHILLING R. (1954) *La religion romaine de Vénus, depuis les origines jusqu' au temps d' Auguste*, Paris.
- (1979), *Rites, cultes, dieux de Rome*, Paris.
- (1993) "Roman Religion. The Early Period" en M. ELIADE (ed.) *The Encyclopedia of Religion*, 16 vol. Ed. digital en Cd-Rom: New York.

- SCHULTZ, U. (dir.)(1993) *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid.
- SEZNEC, J. (1987) *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid.
- THOMAS, J. (1981) *Structures de l'imaginaire dans l'Eneide*, Paris.
- TUPET, A. M. (1976) *La magie dans la poésie latine*, Paris.
- TURCAN, R. (1988) *Religion romaine. I. Les dieux; II. Le culte*, 2 vol., Leiden-New York.
- (1992) *Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris.
- (1998) *Rome et ses dieux*, Paris.
- VERNANT, J. P. (1981) "Théorie générale du sacrifice et mise à mort dans le ΘΥΣΙΑ grecque" en *Le sacrifice dans l' Antiquité*, pp. 1-31, Genève, Fondation Hardt.
- VIRGILIO (1992) *Enéide*, I-IV, ed. J. Perret, t. I, Paris, Les Belles Lettres.
- VIRGILIO (1989) *Enéide* V-VIII, ed. J. Perret, t. II, Paris, Les Belles Lettres.
- VIRGILIO (1987) *Enéide* IX-XII, ed. J. Perret, t. III, Paris, Les Belles Lettres.
- WATKINS C. (2000) *The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots*, Boston-New York.

CATULO Y PETRONIO: ESPECULARIDAD E INTERTEXTUALIDAD EN LAS DESVENTURAS DE UN TRIÁNGULO AMOROSO (*SATYRICON*, 79-82)

JOSEFINA NAGORE (UBA)
jnzand@sinectis.com.ar

Este trabajo analiza los caps. 79 a 82 del *Sat.* con los siguientes objetivos: a) presentar las relaciones de especularidad entre este pasaje y otro anterior: los caps. 9 a 11; b) puntualizar su trama intertextual y señalar los objetivos presuntos de ese montaje; c) observar los efectos de lectura que provoca la confluencia de ambos recursos en el texto. La conclusión es que tanto la especularidad como la relación intertextual con poemas épicos y la poesía de Catulo desafían la verosimilitud del relato y provocan en los lectores sorpresa y distanciamiento.

Catulo / Petronio / especularidad / intertextualidad

This paper examines the chapters 79 to 82 of the *Satyricon* with the following objectives: a) to present the mirror scenes between this passage and that of the previous chapters 9 to 11; b) to report its intertextual construction and to point out the presumable objectives of that construction; c) to observe which effects the combination of both resources has on the readers. The analysis concludes that the mirror scenes and the intertextual relation with epic poems and Catullus' poetry defy the narrative's verisimilitude and create surprise and distance on the readers.

Catullus / Petronius / mirror Scenes / intertextuality

Este trabajo analiza los caps. 79 a 82 del *Sat.* con los siguientes objetivos: a) presentar las relaciones de especularidad entre este pasaje y otro anterior: los caps. 9 a 11, y sopesar sus implicancias; b) puntualizar su trama intertextual y señalar los objetivos presuntos de ese montaje; c) observar los efectos de lectura que provoca la confluencia de ambos recursos en el texto.

En relación con esta problemática recordaré algunas observaciones de Frederick Jones en un artículo aparecido en 1991, titulado “Realism in Petronius”:¹ se refiere a la presencia reiterada en el *Sat.* de dos elementos que atentan contra la verosimilitud del relato: las coincidencias² y las escenas especulares, tanto en una situación de proximidad como a la distancia.³ Su conclusión es: “Petronius seems to be actively defying the more general concept of verisimilitude, an activity made possible (and pointed) because of a surface layer of that quality”.⁴

CAP. 79

Como dijimos, a partir del parágrafo 8 del cap. 79 se presenta una serie de acciones y palabras que remiten especularmente al cap. 11 de la novela; en ambos se desarrolla la fase final de un enfrentamiento entre Encolpio y Ascylo en torno de Gitón, el *puer* de quien está enamorado el protagonista. Los *scholastici*, luego de haber logrado escaparse de la casa de Trimalción y de encontrar el camino hacia su *stabulum* gracias a la precaución de Gitón – nueva Ariadna⁵, ingresan en él. Encolpio poetiza –precisamente en endecasílabos falecios, versos frecuentes en la obra de Catulo– sobre su relación con Gitón y cuenta que, mientras dormía, Ascylo le “robó” a Gitón y se lo llevó a su cama. Encolpio, irritado por la situación, despierta con azotes a Gitón y le propone a Ascylo separar sus vidas; entonces dividen sus pertenencias.

En el cap. 11 han ocurrido acciones semejantes: allí también Encolpio y Gitón, luego de un rato de placer (11.1), son descubrier-

¹ JONES (1991:105-120).

² JONES (1991:108).

³ JONES (1991:109 y n. 13).

⁴ JONES (1991:110).

⁵ PANAYOTAKIS (1995:111).

tos por Ascylo, quien ha entrado con violencia a la habitación; el intruso se burla de ambos y azota a Encolpio. Y anteriormente, en los caps. 9 y 10, que integran con el 11 una unidad narrativa, ocurren hechos del mismo tipo: Gitón le ha contado a Encolpio el intento de Ascylo de violarlo, lo que produce el ataque de Encolpio a Ascylo y los insultos que intercambian ambos. Después de una laguna que se interpone en el texto conservado, Encolpio le propone a su contrincante seguir cada uno su camino, lo que es aceptado por aquél, pero pospuesto para el día siguiente.

Dejando de lado la complejidad de las relaciones afectivas entre los integrantes del triángulo amoroso y también los puntos oscuros de ambos relatos, atribuibles en parte al estado lacunoso del texto, llama la atención la reiteración de acciones, llevadas a cabo por los mismos sujetos frente a los mismos personajes o a otros. En efecto, el placer compartido por la pareja de Encolpio y Gitón es interrumpida con violencia por Ascylo en ambos episodios (11.2-3 y 79.9); Ascylo le da latigazos a Encolpio cuando lo descubre en la cama con Gitón (11.4) y Encolpio despierta a latigazos a Gitón cuando éste está en la cama con Ascylo (79.11); en los dos pasajes Encolpio le propone a Ascylo separarse (10.4 y 79.11), a lo que éste accede (10.5 y 79.12); ambos relatos se cierran con una expresión semejante, dicha por Ascylo: *dividere puerum*, presentada como una prohibición en el primer caso y como una exhortación en el segundo (11.4: '*sic dividere cum fratre nolito*'.⁶ ; 79.12: '*age*' inquit '*nunc et puerum dividamus*'.⁷ Inclusive en 80.1 (*at ille [Ascylos] gladium parricidali manu strinxit*)⁸ parece haber un eco de las palabras de Gitón a Encolpio en 9.5 ('*cum ego proclamarem, gladium strinxit et ...*'),⁹ textos que entrañan cierta am-

⁶ "No dividirás así las cosas con tu amigo."

⁷ "¡Vamos! –dijo– dividamos también ahora al joven."

⁸ "Pero aquel desenvainó su espada con mano asesina..."

⁹ "Como yo gritara, desenvainó su espada y..."

bigüedad, dado que tanto *dividere* como *gladium* pueden tener un significado sexual, especialmente tratándose de un ámbito homosexual.¹⁰

En los caps. 9 a 11 hay marcas textuales que permiten detectar la ironía del autor: a) en 9.7, después de presentar el primer insulto de Encolpio a Ascylo, el narrador acota: *inhorrescere se finxit Ascylos...*¹¹; b) en 10.3, luego del profuso intercambio de ataques verbales entre ambos (9.8-9), añade: *itaque ex turpissima lite in risum diffusi pacatius ad reliqua secessimus.*(10.3).¹² De modo que la hostilidad entre Encolpio y Ascylo desarrollada en los caps. 9-11 parece perder entidad, transformarse en ficción, y desaparece por completo del foco narrativo hasta el cap. 79. Así la narración efectuada se des-realiza,¹³ y sólo quedan en pie palabras y gestos efectistas de los personajes imbricados en ella. Contribuyen a este “efecto de irrealidad” la especularidad de ambas secuencias narrativas y el hecho de que Encolpio y Ascylo no se hayan separado luego de la primera pelea. Estas observaciones coinciden plenamente con la afirmación de Jones acerca del desafío al realismo que Petronio ejecuta de manera sostenida. Podríamos añadir que quizá Petronio esté experimentando y problematizando el acto mismo de narrar.

Por otra parte, la especularidad de estas acciones contribuye no sólo a perfilar el cap. 79 como un replanteo de los sucesos presentados al comienzo de la novela, sino a configurar el mundo y el espacio afectivo de la narración como un laberinto: mientras se busca escapar de una situación oprimente, el personaje regresa al

¹⁰ Cf. ADAMS (1990:20, 21, 151 y 219). Sobre el pasaje de *dividere puerum*, v. BARCHIESI (1999 [1986]:125-141, esp. 129-130).

¹¹ “Ascylo fingió estar indignado...”

¹² “Y así, habiendo pasado insensiblemente de la querrela más desagradable a la risa, nos dedicamos a hablar pacíficamente de otras cosas”.

¹³ Sobre el problema del realismo en Petronio, v. también CONTE (1996:cap. 6).

mismo lugar o a la misma situación afectiva. El efecto iterativo y expansivo de las escenas-espejo produce cierta confusión en el lector, que redundante en su distanciamiento: lo obliga a detenerse y a reflexionar retrospectivamente sobre ese mundo cerrado en el que se mueven los personajes.

A partir del § 10 se observa la presencia de un hipotexto homérico: los vv. 188-192 del Canto I de *Iliada*, cuando Aquiles, luego de escuchar a Agamenón, que le dice que se llevará a Briseida, γέρας de Aquiles, está frente a dos alternativas: sacar la espada y matarlo o calmar su cólera. La actitud de Encolpio, como la de Aquiles, es la menos violenta. Llama la atención que precisamente en este momento Encolpio diga a Ascylo:

[...] 'quoniam' inquam '**fidem** scelere violasti et communem **amicitiam**, res tuas ocius tolle et alium locum quem polluas quaere.' (79.11)

[...] le dije: "Ya que violaste la fidelidad y nuestra común amistad con esta mala acción, junta en seguida tus cosas y busca otro lugar que mancillar."

Aquí aparecen conceptos propios de la poesía amorosa de Catulo y de los poetas elegíacos: a) la *fides* como base de la relación amorosa, b) la referencia al amor como *amicitia*. Y además, estas palabras están dirigidas a Ascylo, de quien en ese momento Encolpio no está enamorado. En 79.10 la *fides* está también asociada al amor.¹⁴

¹⁴ Se encuentra además una expresión que recuerda la fórmula utilizada por un marido romano para comunicarle a su mujer que quiere divorciarse (*res tuas habe*). Cf. PANAYOTAKIS (1995: 113, *adn.* 6).

CAP. 80

Persiste como hipotexto el Canto I de la *Ilíada*: Gitón es llamado *praeda* por Ascylto (80.1), y *praemium* por Encolpio (80.8), palabras que recuperan el significado del griego γέρας,¹⁵ sustantivo con el que Aquiles alude a Briseida en *Ilíada* 1.356, cuando le cuenta a Thetis lo sucedido. De modo que el paralelo heroico de Gitón es la joven Briseida.

Los párrafos 3-4 presentan un montaje intertextual de sumo interés:

inter hanc miserorum dementia[m] infelicissimus puer tangebatur utriusque genua cum fletu petebatque suppliciter ne Thebanum par humilis taberna spectaret neve sanguine mutuo pollueremus **familiaritatis clarissimae sacra**. ‘quod si utique’ proclamabat ‘facinore opus est, nudo ecce iugulum, convertite huc manus, imprimite mucrones. ego mori debeo, qui **amicitiae sacramentum** delevi’. (80.3-4)

En medio de nuestra mísera demencia, el muchacho, muy desdichado, abrazaba nuestras rodillas llorando y nos pedía como suplicante que esa humilde taberna no contemplara la lucha de los hermanos tebanos ni mancháramos con sangre el vínculo sagrado de una famosísima amistad. “¡Y si de todos modos es necesario un crimen –proclamaba–, aquí está mi cuello desnudo, volved hacia mí las manos, hundid aquí vuestras espadas! Soy yo quien debe morir, que destruí el sacramento de la amistad.”

¹⁵ Las dos significan originariamente ‘botín tomado al enemigo’, luego se diferencian, ya que *praemium* implica la parte del botín tomada al enemigo que se ofrece al dios que dio la victoria o al general vencedor, y de ahí significa ‘recompensa legítima’. Cf. ERNOUT-MEILLET, *s.v.*

Cuando Encolpio y Ascylo se disponen a luchar entre sí por el *puer*, éste habla –tanto en el discurso indirecto como en el parlamento– como un personaje de la épica o de la historiografía o de la tragedia. En efecto, el parlamento de Gitón en 80.4 puede remitir a las palabras de Niso en el Canto 9 de *Eneida*, vv. 427-430, o a las de las sabinas en Livio 1.13. 1-3 o a las de Yocasta en Séneca, *Phoenissae*, vv. 443-449: en todos los casos el/la hablante pide que dirijan sus armas contra él/ella y explica las causas de su culpabilidad; así se proyectan sobre el *puer* las imágenes de héroes épicos o trágicos. Pero, como ocurre habitualmente en el *Sat.*, el acercamiento intertextual a los géneros “altos”, que proporciona un efecto de clímax, implica siempre un alejamiento radical de aquellos, con su resultado contrario, el anticlímax, y su corolario de parodia y comicidad,¹⁶ presentes en este caso a partir del desajuste entre la situación de la enunciación y el enunciado.

Debe de ser especialmente significativo que en este segmento de carácter “heroico” aparezca también –y por segunda vez en esta secuencia narrativa–, la trama conceptual de la poesía de Catulo y de la elegía: Gitón se refiere a la relación entre ellos tres como *familiaritatis clarissimae sacra* (80.3) y se considera culpable de haber destruido el *amicitiae sacramentum* (80.4), es decir que subyace la vinculación del amor con lo sagrado¹⁷ y la referencia al amor como *amicitia*.¹⁸ En seguida, cuando Gitón elige a Ascylo

¹⁶ Para el comentario de este pasaje v. BARCHIESI (1999 [1986]:129-130), LA PENNA (1994:123-134) y CONTE (1996:78-81 y esp. ad n. 10).

¹⁷ Catulo, 109. 3-6: di magni, facite ut vere promittere possit /atque id sincere dicat et ex animo,/ut liceat nobis tota perducere vita/ aeternum hoc sanctae foedus amicitiae. (Grandes dioses, haced que pueda prometerlo verdaderamente y que lo diga con sinceridad y desde su corazón, para que nos sea posible mantener durante la vida entera este juramento eterno de amistad sagrada.)

¹⁸ Catulo, 77.3-4: eripuisti, eheu nostrae crudele venenum/ vitae, eheu nostrae pestis amicitiae! (Me la arrebataste, ¡ay!, cruel veneno de nuestra vida, ¡ay!, peste de nuestro cariño.)

para quedarse con él, el tono melodramático de la narración asciende: se presentan el deseo de Encolpio de suicidarse y las imágenes finales del abandono, lo que implica la aparición del tópico elegíaco del *exclusus amator*.

egreditur superbus cum praemio Ascyltos et paulo ante carissimum sibi commilitonem fortunaequae etiam similitudine parem in loco peregrino destituit abiectum. (80.8)

Se marcha Ascylto arrogante con su premio y deja abandonado en un lugar extraño al que hasta poco antes era su muy querido compañero y además de suerte semejante.

CAP. 81

Continúa la relación intertextual con el Canto I de *Íliada*: Aquiles, dolido porque le llevaron a Briseida por orden de Agamenón, se dirige a la orilla del mar solo –para poder desahogarse y dejar de ser el guerrero invencible– y, llorando, le dirige sus lamentos a su madre (vv. 248-351). Pero existe una profunda diferencia entre el monólogo de Encolpio y el parlamento de Aquiles: mientras éste, luego de lamentarse por la pérdida de su τιμή, narra la expedición a Tebas y las acciones en torno de Criseida y Briseida y le pide ayuda a Thetis, Encolpio presenta una enumeración de acciones criminales supuestamente cumplidas por él mismo, pronuncia una invectiva contra Ascylto y Gitón y jura vengarse de ellos. Nuevamente, la aproximación de Encolpio a Aquiles da lugar al máximo alejamiento: el primero es un enamorado víctima de una traición, el segundo, un caudillo menoscabado en su τιμή: el anti-héroe de la novela *vs.* el héroe de la épica.

El modelado del monólogo de Encolpio (parágrafos 2-6), sobre cuyo contenido se ha discutido bastante, debe mucho a dos

pasajes del Canto 2 de *Eneida*: cuando Eneas ve a Helena (vv. 577-588) y cuando Anquises se niega a irse de su casa (vv. 664-670): las frases interrogativas que presentan las imágenes de la derrota enfrentadas a las de los enemigos victoriosos llevan al héroe y a Encolpio a la decisión de ejercer la venganza.

También aquí, en este segmento de carácter “heroico” aparecen referencias a la soledad y al desprecio, motivos de la poesía elegíaca:

ibi triduo inclusus redeunte in animum **solitudine** atque **contemptu verberabam aegrum planctibus pectus** et inter tot altissimos gemitus frequenter etiam proclamabam [...] (81.2-3)

Encerrado allí durante tres días, al evocar en mi ánimo la soledad y el desprecio, golpeaba mi pecho enfermo de dolor y entre tantos profundísimos gemidos gritaba con frecuencia [...]

El final del parlamento de Encolpio, puntuado por la palabra *solitudo* (§§ 4 y 6), presenta interesantes características:

[...] quid ille alter? qui [tamquam] die togae virilis stolam sumpsit, qui ne vir esset a matre persuasus est, qui opus muliebri in ergastulo fecit, qui postquam conturbavit et libidinis suae solum vertit, reliquit **veteris amicitiae nomen** et, pro pudor, tamquam mulier secutuleia unius noctis tactu omnia vendidit. iacent nunc amatores adligati noctibus totis, et forsitan mutuis libidinibus attriti derident **solitudinem meam**. sed non impune. nam aut vir ego liberque non sum, aut noxio sanguine parentabo **iniuriae meae**.’

[...] ¿Qué es el otro? El que el día en que debió tomar la toga viril se puso un vestido, el que fue persuadido por su madre para que no fuera hombre, el que en el ergástulo hizo trabajos

femeninos, el que, después que confundió y cambió el sitio de su placer, abandonó el nombre de una vieja amistad y –¡ay, pudor!– como una mujer que persigue a los hombres, vendió todo por el contacto de una sola noche. Ahora los amantes yacen unidos noches enteras, y quizás, agobiados por los goces mutuos, se burlan de mi soledad. Pero no será impunemente. Pues o yo no soy hombre ni libre o vengaré mi injuria con su sangre criminal.”

Aparecen resaltadas en negrita algunas palabras propias del léxico catuliano que luego se trasladan a la elegía romana: *veteris amicitiae nomen, solitudinem meam, iniuriae meae*. El primer sintagma recuerda probablemente el v. 4 del poema 109 de Catulo:

di magni, facite ut vere promittere possit,
 atque id sincere dicat et ex animo,
 ut liceat nobis tota perducere vita
 aeternum hoc sanctae foedus amicitiae.¹⁹

Encontramos también el tópico elegíaco del *exclusus amator* y la referencia a la traición como *iniuria*.

En este momento del desarrollo narrativo culmina, pues, el empleo intertextual de la poesía de Catulo, creciente desde que se inició en el cap. 79 (79.11 (Encolpio refiriéndose a su relación con Ascylo), 80.3 y 80.4 (en boca de Gitón), 81,4.5.6 (Encolpio refiriéndose a su relación con Ascylo y luego con Gitón). No debe de ser casual que esa probable relación con Catulo aparezca precisamente en este monólogo en el que Encolpio plantea, mediante una serie de oposiciones de género: *virum, toga virilis*, por un lado; por otro, *tamquam puellam, stolam, opus muliebre, tamquam mulier secutuleia*, que ni Ascylo ni Gitón son exponentes del género

¹⁹ v. nota 17.

al que parecen pertenecer. Quizás el empleo del léxico catuliano esté relacionado aquí con un intento de provocar en el lector cierta sensación de perplejidad al observar en un texto la contigüidad de vivencias y conceptos opuestos: el código de la poesía de amor catuliana, enfrentado a los vínculos amorosos de los protagonistas del *Sat.*

CAP. 82

Este capítulo está dedicado en su primera parte al desarrollo del *furor* del protagonista mediante un montaje intertextual en torno del Canto 2 de *Eneida*,²⁰ unido al motivo del duelo en la épica.²¹ En el *Sat.* el conjunto de coraza, escudo, yelmo y lanza de los héroes épicos queda reducido a la espada. Encolpio, en lugar de dirigirse, como los héroes, al lugar indicado para la lucha, se dedica a alimentarse, con lo que se quiebra el tono épico logrado y se marca la divergencia entre la *Eneida* y el *Satyricon*.

En seguida se recupera el ámbito épico del Canto 2 de *Eneida*, en el que el *furor* del protagonista lo lleva repetidas veces a lanzarse a combatir;²² en el texto de Petronio hay una acumula-

²⁰ Para la comprensión de este pasaje y de la mitomanía de Encolpio, v. CONTE (1996:1-12).

²¹ Cf. DAMIANI (1999:39-59).

²² Ejemplos del Canto 2: 'arma amens capio; nec sat rationis in armis,/ sed glomerare manum bello et concurrere in arcem/ cum sociis ardent animi; furor iraque mentem/ praecipitat, pulchrumque mori succurrit in armis.' (vv. 314-317) (Tomo las armas enloquecido; no hay razonamiento al tomarlas, sino que mi ánimo arde por reunir un puñado de hombres para el combate y por correr con mis compañeros hacia la ciudadela; el furor y la ira agitan mi mente y se me ocurre una hermosa muerte en armas..); 'talía iactabam et furiata mente ferebar...' (v. 588). (Decía tales cosas y me dejaba llevar por mi mente enfurecida...)

ción de palabras que indican la belicosidad de Encolpio mientras se dirige por los pórticos de la ciudad buscando a Ascylo y Encolpio para matarlos, pero de pronto lo increpa un soldado, que le pregunta a Encolpio a qué legión o a qué centuria pertenece. Mientras en la épica, como afirma Damiani,²³ al encuentro de los contendientes le sigue un intercambio de amenazas e insultos, aquí se trata simplemente de una pregunta de orden práctico que le dirige un soldado a otro. Encolpio le responde con una mentira y entonces el soldado le pregunta:

'age ergo' inquit ille 'in exercitu vestro phaecasiati²⁴ milites ambulant?' (82.3)

Aquel dijo: "Vamos, pues, ¿en vuestro ejército los soldados se pasean con zapatos blancos?"

Sin que haya ninguna escaramuza, el soldado le ordena depone las armas y precaverse: hace uso, como vencedor, de su derecho a despojar de sus armas al vencido:

despoliatus ergo, immo praecisa ultione retro ad deversorium tendo paulatimque temeritate laxata coepi grassatoris audaciae gratias agere. (82.4)

Así pues, despojado de mi espada, o más bien, cortada toda posible venganza, vuelvo a mi hospedaje y, mientras poco a poco decaía mi temeridad, empecé a agradecer la audacia de aquel ladrón.

Encolpio, pues, deja de lado el deseo de venganza y agradece la audacia del soldado; su actitud está en las antípodas de la de

²³ DAMIANI (1999:40 y 58).

²⁴ Eran zapatos de cuero blanco, de origen griego, usados por las mujeres (Fortunata, en 67.4) y por sacerdotes.

un héroe épico: prefiere seguir viviendo, vencido –y ni siquiera por sus enemigos verdaderos–, a haberse enfrentado con sus contrincantes. Encolpio mismo se excluye del mundo de la epopeya. Si bien Petronio ha construido cuidadosamente en esta secuencia narrativa un clima épico, que quiebra repetidas veces –una invectiva contra los enemigos traicioneros, un héroe decidido a todo para vengarse, una escena de duelo–, su único objetivo es precipitar a Encolpio de ese mundo y mostrarlo, acentuando el anticlímax, como un anti-héroe.

CONCLUSIONES

Por una parte, el efecto iterativo y expansivo de las escenas-espejo (caps. 9 a 11 y 79) contribuye a: a) sugerir un “efecto de irrealidad”; b) configurar el mundo y el espacio afectivo de la narración como un laberinto, en el que los personajes retornan al mismo lugar o a la misma situación afectiva; c) producir confusión y distanciamiento en los lectores.

Por otra, la relación intertextual con la épica, especialmente con la *Eneida*, es constante en el *Sat.* y es de nivel paródico. En el texto petroniano que hemos analizado asoman hipotextos de la *Ilíada* y la *Eneida* que desarrollan las isotopías Encolpio/Aquiles y Encolpio/Eneas, llevan la narración a un clímax y en seguida, una vez percibida la disonancia entre el enunciado y la situación, se presenta un anticlímax, con la comicidad consiguiente y la diferenciación entre el mundo épico y el novelesco, entre el héroe y el anti-héroe. Como efecto de lectura, la disonancia indicada produce cierta confusión en el lector, que desencadena no sólo la comicidad sino también su distanciamiento.

A las características anteriores se une, como hemos observado, el empleo del léxico y de conceptos propios de la poesía de

Catulo y ciertas referencias a tópicos elegíacos, como el del *exclusus amator*. Podemos afirmar que en este caso la relación es de imitación; y, dentro de la clasificación propuesta por Genette, se trata de una caricatura, cuya función es la “dérision”.²⁵ Partiendo del hecho de que la poesía amorosa romana, a diferencia de la griega, implica en general una relación afectiva –real o ficticia– prevalentemente heterosexual,²⁶ parecería que el empleo por parte de Petronio de una serie de lexemas y de tópicos propios de la poesía catuliana (y algunos de la elegía) podría tener como objetivo que los personajes se apropiaran de ellos equiparando el amor homosexual y el heterosexual. Pero cuando se observa que Encolpio utiliza esa fraseología no sólo para referirse a su amor por Gitón, a quien parece amar verdaderamente, sino también para indicar su relación con Ascylto, y que además la emplea Gitón, cuya característica central es la hipocresía,²⁷ se infiere que la finalidad de Petronio parece ser la de poner en evidencia y cuestionar la existencia de una fraseología y una cosmovisión estandarizadas para la expresión del sentimiento amoroso –idealizado y basado a su vez en una idealización de la mujer–.

El cuestionamiento del código genérico empleado por Catulo y desarrollado por los poetas elegíacos romanos que Petronio concreta, proviene del hecho de que lo emplean indiscriminadamente los tres integrantes del primer triángulo amoroso del *Sat.*, que no poseen en absoluto sentimientos idénticos y que se refieren a sentimientos diferentes de los que habían plasmado aquellos poetas. El empleo de ese léxico y de esa trama conceptual provoca en el lector un distanciamiento, una sensación de extrañeza, reforzada por la especularidad de ciertas acciones y por la constante vinculación intertextual con la *Iliada* y la *Eneida*. Y ade-

²⁵ GENETTE (1982:92).

²⁶ FEDELI (1993:145).

²⁷ GEORGE (1966:*passim*).

más ese cuestionamiento se profundiza en la mente del lector en la medida en que determinadas expresiones que atentan contra la verosimilitud (véanse como ejemplos los caps. 9.7 y 10.2) niegan por sí mismos la pertinencia del empleo de ese código, que queda caricaturizado.

Así, atentando contra la verosimilitud, mostrando la disonancia que existe entre determinados enunciados y la situación de enunciación, Petronio sorprende y distancia a sus lectores: los hipotextos, ridiculizados a partir de su transcontextualización, dejan entrever su pertenencia a otro momento cultural y a otro sistema axiológico. De este modo Petronio invalida el canon literario de su época.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, J. N. (1990) *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore.
- BARCHIESI, A. (1999 [1986]) "Traces of Greek Narrative and the Roman Novel: a survey" en S. J. HARRISON (ed.) *Oxford Readings on the Roman Novel*, Oxford, pp. 124-141.
- COLLIGNON, A. (1892) *Etude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le "Satyricon"*, Paris.
- C. VALERII CATULLI *Carmina*. Ed. R.A. Mynors, Oxford, 1967.
- CONTE, G. B. (1996) *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius' "Satyricon"*, Berkeley-Los Angeles-London.
- DAMIANI, G. (1999) "Il duello: dal serio al parodico (Petron. *Sat.* 82)", *Aufidus*, 39, pp. 39-60.
- ERNOUT, A.-MEILLET, A. (1959) *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine. Histoire des Mots*. Paris.
- FEDELI, P. (1993) "La poesia d'amore" en CAVALLO, G.-FEDELI, P.-GIARDINA, A. (eds.) *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, vol 1, pp. 143-176.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris.
- GEORGE, P. (1966) "Style and Character in the *Satyricon*", *Arion*, 5.1, pp.

336-358.

JONES, F. M. (1991) "Realism in Petronius" en H. HOFMANN (ed) *Gröningen Colloquia on the Novel*, t. IV, pp. 105-120.

LA PENNA, A. (1994) "Me, me adsum qui feci, in me convertite ferrum...! Per la storia di una scena tipica dell'epos e della tragedia", *Maia*, 46, pp. 123-134.

LÉTOUBLON, F. (1993) *Les lieux communs du roman: Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden [Mnemosyne Supplementum, 123]

PANAYOTAKIS, C. (1995), *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the 'Satyrica' of Petronius*, Leiden [Mnemosyne Supplementum, 146].

PETRONIUS, *Satyricon Reliquiae*. Ed. K. Müller, Stuttgart, Teubner, 1995.

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

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

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

Apuleyo / Apologia / poesía / retórica / argumentación

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

Apuleius / Apologia / poetry / rhetoric / argumentation

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

- ¹ Agradezco a la prof. Elisabeth Caballero de del Sastre y a la Dra. Eleonora Tola sus valiosos comentarios y su inestimable ayuda en la realización de este trabajo.
- ² El caso, tal como lo presenta Apuleyo, es conocido: los parientes de Emilia Pudentila, viuda de Sicinio Amico y casada en segundas nupcias con Apuleyo, lo acusaron de haberse valido de artes mágicas para conquistarla y acceder así a su fortuna. Sicinio Pudente, hijo menor de Pudentila, formuló los cargos, y Sicinio Emiliano, hermano del primer marido de Pudentila, cumplió

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

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

- ³ Basándose en la información disponible en la *Apología*, así como en otros testimonios indirectos, la tendencia general de la crítica es incluir ambas composiciones, junto con la dedicatoria de un dentífrico citada en *Apol.* 6.3, en una antología de poesías de Apuleyo, hoy perdida, conocida bajo el nombre de *Ludicra* –traducción de Παίγνια, término que designó en el período helenístico a numerosas compilaciones de poemas cortos y de variedad métrica–. Acerca de la existencia y de las características de la colección, cf. HUNINK (1998:449-451) y HARRISON (2000:16-20).
- ⁴ Las observaciones disponibles en los comentarios de Marchesi (pp. 60-61) y Hunink (pp. 42-43) citados en la bibliografía, en HARRISON (2000:18-19) y COURTNEY (2003:394-395) se ocupan acabadamente de los motivos líricos y eróticos presentes en los poemas, así como de sus antecedentes griegos y latinos y de sus posibles filiaciones. El comentario de Hunink (p. 45) repara en algunas innovaciones de Apuleyo. Los estudios mencionados, al que se suma el de FACCHINI TOSI (2000:122), ofrecen también información léxica y estilística. Para las connotaciones mágicas cf. el comentario de Hunink (p. 42).
- ⁵ Seguimos la numeración y el texto de la edición de Hunink que figura en la bibliografía; todas las traducciones son nuestras.

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

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

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

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

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

⁸ HUNINK (1998:454).

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

¹⁰ PACK (1939-40:76).

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

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

LOS TEXTOS CULPABLES

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

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

¹¹ HUNINK (1998:452, 458-460).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Indudablemente, los juegos en torno de la polisemia son uno

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LOS TEXTOS Y EL DISCURSO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

UNA DUALIDAD PELIGROSA O EL CONTROL DE LA POLISEMIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SILENCIOS Y ALUSIONES DE LA DEIXIS

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

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

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

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

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

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

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

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

³² Cf. ERNOUT & THOMAS (1964:§219b).

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

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

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

LOS POEMAS DE PLATÓN: ¿ARGUMENTOS O INSPIRACIÓN?

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

ἀστήρ πρὶν μὲν ἔλαμπες ἐνὶ ξωοῖσιν Ἐῶος·
νῦν δὲ θανῶν λάμπεις Ἑσπερος ἐν φθιμένοις. (10.8)

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵ Cf. LIDDELL & SCOTT (1996⁹), s. v.

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

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

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

ὦ ἐμὸν ἐκμήνας θυμὸν ἔρωτι Δίων (10.10)

Oh, Dion, que encendiste mi alma de deseo.

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

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

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

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

APULEYO Y SU POÉTICA DE LA CONNIVENCIA

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Ediciones

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

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

Estudios

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

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

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

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

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

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

³⁶ BRADLEY (1997:215-219).

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

TOPOGRAFÍA Y “TOPOTHESIA” EN LOS *COMMENTARII* DE SERVIO: EL CASO PARTICULAR DE ESPAÑA

LILIANA PÉGOLO, JULIETA CARDIGNI,
FLORENCIA MEARDI, CRISTIAN RAMÍREZ y
ULISES ROMERO (UBA/UBACYT)
pegolabe@gmail.com

Tras la reestructuración de los límites del Imperio concluida en el siglo IV d.C., la presencia de España en el comentario de Servio a la *Eneida* de Virgilio es clave, ya que dista del imaginario de los escritores latinos contemporáneos a Virgilio e inmediatamente posteriores. Servio necesita definir la noción de lugares geográficamente existentes (topografía) para distinguirlos de aquellos que estaban en la imaginación de viajeros y poetas (“topothesia”).

Servio / España / topografía / topothesia / historia

The new Imperial distribution operated in IV A. D modified the mental map of the Late Antiquity, and due to this Servius needs to redefine the notion of geographically existent places (topography) to separate them from those that lived in the imagination of the travelers and poets (topothesia) when writing his commentary to Virgil's *Aeneid*. Consequently, Spain becomes an essential presence in the commentary, considering it differs from the topography of Virgil's contemporary and immediately latter Latin writers.

Servius / Spain / topography / topothesia / history

La nueva distribución imperial propiciada desde la época del emperador Diocleciano (siglo III d. C. y comienzos del siglo IV d. C.) estableció modificaciones en el mapa mental de los hombres del Tardoantiguo.¹ Desde esta perspectiva Servio,

¹ Se llama “Tardoantiguo”, “Antigüedad Tardía” o “Bajo Imperio” al período histórico que comprendió desde el imperio de Diocleciano, o más particular-

un gramático de las postrimerías de la cuarta centuria, necesitó definir la noción de lugares geográficamente localizables, para distinguirlos de aquellos que estaban en la imaginación de los viajeros, cada vez más asiduos, y en las obras de los poetas.

Entre las variadas reformas que Diocleciano llevó a cabo, se encontraba la división de las provincias existentes en unidades territoriales menores, las cuales a su vez estaban comprendidas en circunscripciones más amplias llamadas diócesis.² De las cuarenta y ocho provincias que existían en el siglo III d. C., el número se acrecentó a ciento cuatro. En época de Constantino, estas diócesis formaban parte de unidades administrativas superiores llamadas “*praefecturae*”, a cargo de un “*praefectus praetorio*”.

El imperio a lo largo de su existencia experimentó tres grandes divisiones administrativas importantes: una realizada por Octavio, la segunda a cargo de Vespasiano y sobre la base de esta última, otra bajo el dominio del mencionado Diocleciano.³ En lo que respecta a la península ibérica, los documentos del siglo IV d. C. que se hallan a disposición de los estudiosos, hacen referencia a una división en unidades menores agrupadas bajo el nombre de “*Diocesis Hispaniarum*”; esta comprendía también algunos territorios del norte de África.⁴ La cantidad de provincias varía, según las fuentes, entre seis y quince. En cuanto a la categoría y evolución administrativa de las mismas, no hay datación precisa; pero

mente, desde la instauración de Constantino, en el siglo IV, hasta el siglo VII. Para esta periodización se tuvieron en cuenta las afirmaciones y la cronología utilizada por CAMERON (1998:21-22).

² ARCE (1982:31).

³ CAMERON (1998:17).

⁴ ARCE (1982:33-38) menciona las siguientes fuentes: *Laterculus veronensis* o “Lista de Verona”; el *Breviarium* de Rufus Festus, que recoge en su capítulo V de una fuente de la administración imperial, una división de las provincias hispanas; el *Laterculus* de Polemius Silvius; la *Notitia Dignitatum*; y la *Cosmographia* de Julius Honorius.

la promoción general de regiones "praesidiales" a rango consular, puede establecerse temporalmente en la época constantiniana.⁵

Los límites de las nuevas demarcaciones, así como las razones que motivaron esta división, constituyen aún hoy una cuestión difícil de resolver. El criterio adoptado parece tener un origen de carácter estratégico y económico-militar, lo cual implica que no se tuvieron en cuenta los factores étnicos ni los geográficos.⁶ Al observar el mapa de las provincias hispánicas a lo largo del siglo IV d. C, es posible advertir que las consulares ("Lusitania", "Baetica" y "Gallaecia") se hallan en la zona occidental de la península; mientras que las de carácter presidial ("Tarraconensis", "Carthaginiensis" y "Baleares") se encuentran en la mitad oriental. A esto se suma el hecho de que "Emerita" constituía la capital de la diócesis de "Hispania", visualizándose un desplazamiento desde el mar Mediterráneo hacia el océano Atlántico.⁷

⁵ ARCE (1982:37), basándose en el *Breviarium* de R. Festus, señala la existencia de dos clases de rangos administrativos para las provincias de la "Diocesis Hispaniarum", el "consularis" y el "praesidialis". El primer tipo provincial está a cargo de un "vir consularis" y el segundo a cargo de un "praeses". Más adelante, en pág. 38, el autor afirma que dos son los problemas relacionados con la "Diocesis": por un lado no hay una datación segura del momento en que tuvo lugar el cambio de rango de los gobernadores y, por otra, el momento de la creación de la "Diocesis" misma y del "vicarius Hispaniarum", que tenía bajo su jurisdicción a los gobernadores provinciales.

⁶ De la lectura de las fuentes no se constata que se haya seguido un criterio de orden geográfico para la delimitación de los rangos provinciales, ni para la extensión de sus límites, como así tampoco de cuáles fueron sus respectivas capitales. En general, tal como afirma ARCE (1982:49), las razones seguidas por el emperador Diocleciano estuvieron orientadas a facilitar el control de las vías por donde transportar la recaudación impositiva y el abastecimiento del ejército. Asimismo el fraccionamiento territorial hacía posible controlar los recursos y poner coto a posibles usurpadores. Esta maquinaria fiscal se va a mantener hasta avanzado el siglo V, momento en el cual se produce una disolución progresiva del entramado estatal, según señala CASTELLANOS (1999:15).

⁷ ARCE (1982:52). El autor no concuerda totalmente con esta afirmación, soste-

Este era el panorama geográfico de España en época de Servio: sobre esta descripción histórica el gramático entrecruza en su comentario los conceptos de “fabula”, “argumentum” e “historia”; es decir, desde una motivación realista el gramático opone los hechos inverosímiles, que corresponden al primer elemento de la trilogía, calificados como contrarios a la naturaleza (“fabula est dicta res contra naturam, sive facta sive non facta”).⁸

Por el contrario, a las acciones verosímiles y verdaderas que se ajustan al orden natural y que se refieren a los dos términos restantes, Servio las define así: “historia est quicquid secundum naturam dicitur, sive factum sive non factum”.⁹ Desde esta perspectiva deben tenerse en cuenta las afirmaciones de Caterina Lazzarini; la estudiosa italiana sostiene que la novedad más importante en la poética serviana consiste en neutralizar la oposición “factum”/“non factum” para moverse, únicamente, en el campo de la operación literaria, es decir, de la reproducción de la realidad: la “fabula” se reduce a lo inverosímil; en cambio la “historia” y el “argumentum” pertenecen al terreno de la naturaleza.¹⁰

En particular, es importante destacar el hecho de que Servio realiza amplias referencias a “Hispania” cuando así lo considera necesario en el marco de la interpretación del texto; pero estas referencias no aparecen explícitamente mencionadas en la obra virgiliana. Esto presupone una diferencia en cuanto a la imagen y concepción del mundo, que llevaría al gramático a incluir comentarios geográficos que no se ajustan al material mitológico y poé-

niendo que las provincias “praesidiales” desempeñaron un papel igualmente importante en la administración peninsular.

⁸ Servio al comentar *Aen.* I, 235 afirma “la fábula es la cosa dicha contra la naturaleza, sea que haya sucedido o que no haya sucedido”.

⁹ “La historia es cualquier cosa que se dice según la naturaleza, sea que haya sucedido o no haya sucedido”.

¹⁰ LAZZARINI (1984:123). Cf. CASSIN (1995:473-489).

tico preexistente, cumpliéndose así la dicotomía entre lo inverosímil y lo verosímil.

Es así que surge la oposición entre “topothesia” y topografía, que Servio hace explícita en sus comentarios al verso 159 del libro I de *Eneida*. El marco co-referencial del mencionado hexámetro muestra a los compañeros de Eneas, agotados tras la tormenta inicial, en el momento que vuelven hacia las costas de Libia.¹¹ Allí se encuentra un puerto natural que se forma en la isla de orillas rocosas y carácter semicircular. A propósito de este lugar el gramático señala:

est in secessu topothesia est, id est fictus secundum poeticam licentiam locus. ne autem videatur penitus a veritate discedere, Hispaniensis Carthaginis portum descripsit. ceterum hunc locum in Africa nusquam esse constat, nec incongrue propter nominis similitudinem posuit. nam topographia est rei verae descriptio. (1.159)

Hay en un lugar retirado¹² es una “topothesia”, es decir, un lugar ficticio según la licencia poética. Sin embargo para que no parezca que se aleja profundamente de la verdad, describe el puerto de la Cartago hispánica. Tampoco consta que este

¹¹ Virgilio, *Aen.* 1.157-164: Defessi Aeneadae, quae proxima litora, cursu/ contendunt petere et Libyae vertuntur ad oras./ Est in secessu longo locus: insula portum/ efficit objectu laterum, quibus omnis ab alto/ frangitur inque sinus scindit sese unda reductos/ hinc atque hinc vastae rupes geminique minantur/ in caelum scopuli, quorum sub vertice late/ aequora tuta silent. (“Los cansados compañeros de Eneas procuran buscar/ cuáles son los litorales próximos en su curso y se vuelven hacia las costas de Libia./ Existe un lugar en una larga separación: la isla produce/ un puerto en la oposición de sus lados, en los cuales toda onda de alta mar/ se rompe, y se separa en pliegues que vuelven hacia atrás./ Aquí y allí enormes rocas y escollos dobles/ amenazan el cielo, bajo cuyo vértice ampliamente/ callan, seguros, los mares.”).

¹² Obsérvese que el uso de la negrita corresponde a la “entrada” o “lemma” del comentario.

lugar no esté en ningún lugar de África, pero congruentemente lo puso a causa de la similitud del nombre. Pues la topografía es la descripción de algo verdadero.

Se considera que este pasaje es una imitación de Homero en el que se describe un lugar imaginario. Podría pensarse que Virgilio, particularmente, está valiéndose del recurso de la “*ékphrasis*” o “*evidentia*”¹³ al reproducir una pintura de inspiración homérica perteneciente al segundo estilo pompeyano.¹⁴ La lectura que Servio hace del pasaje no contempla estas posibilidades metaficcionales; como es habitual y apropiado a su oficio de gramático el comentarista propone, en cambio, una clasificación binaria entre la realidad y la ficción literaria. De este modo opone a la ficción surgida de la aplicación de la figura retórica por parte del poeta (“*id est fictus secundum poeticam licentiam locus*”), la descripción de lugares verificables y en consecuencia verdaderos (“*rei verae descriptio*”).

Esta concepción binaria forma parte de una de las estrategias didácticas de Servio, y tiene como finalidad definir y eliminar posibles ambigüedades; el comentarista lo manifiesta a lo largo del texto a través de una serie de ejemplos, entre los cuales no faltan

¹³ Cf. WINSOR LEACH (1988:3-24). La autora señala que la “*ékphrasis*” poética, en tanto figura de discurso, se halla al servicio de la práctica retórica más que de una percepción interpretativa; su objetivo es lograr verosimilitud mediante la transformación del lector en un espectador que visualiza la obra de arte. Véase BARCHIESI (1997:271), cuando refiere que en la actualidad la crítica considera la “*ékphrasis*” como la descripción de una obra de arte; en cambio en la antigüedad implicaba una esfera mucho más amplia, ya que incluía la fuerza visual y el impacto emocional del arte verbal.

¹⁴ El segundo estilo pompeyano se extiende desde el año 80 a. C hasta aproximadamente el 20 a. C., y se caracteriza por la aparición de frisos murales de inspiración helenística y por elaborar una tendencia de líneas evanescentes anticipatoria del impresionismo moderno.

las consideraciones de índole más teórica acerca de las categorizaciones de los lugares geográficos, como en 1.530:

locvs comparatione orbis totius Italia locus est; nam provincia locus non potest dici. (1.530)

Existe un lugar Italia es un lugar en comparación con todo el mundo; pues una provincia no puede ser llamada lugar.

Resulta paradójico el hecho de que un término como “locus”, que cuenta con una amplia variedad de significados, sea utilizado por Servio para delimitar el Imperio, entendido como la totalidad del orbe, en relación con las provincias que lo componen. Al decir “locus”, Virgilio se refiere a Italia; pero en el imaginario serviano, no podría recibir tal denominación, por tratarse de un territorio dependiente de un gobierno central.¹⁵

En el comentario pueden observarse varias denominaciones para referirse a España; una de ellas es “Hesperia”. Para evitar la ambigüedad que supone este término en cuanto a su referente, Servio utiliza el mismo procedimiento de dicotomía conceptual. En otra entrada del verso ya citado, el gramático afirma:

Hesperiam Hesperiae duae sunt, una quae Hispania dicitur, altera quae est in Italia. quae hac ratione discernuntur: aut enim Hesperiam solam dicis et significas Italiam, aut addis ‘ultimam’ et significas Hispaniam, quae in occidentis est fine. (1.530)

Hacia Hesperia Hay dos Hesperias, una que se denomina Hispania, otra que está en Italia. Por esta razón se discierne:

¹⁵ Cf. FOWLER (1997:74). El crítico señala que el comentario serviano puede ser estudiado como un documento para comprender, precisamente, cuál era la ideología del siglo IV en lo que se refiere a lo político, lo retórico y lo pedagógico.

en efecto, si se dice solamente Hesperia, significa Italia, pero si se agrega “última” significa Hispania, porque está en el confín de occidente.

Servio establece sistemáticamente una comparación entre referentes reales y usos ficcionales; así, señala más adelante en el comentario al mismo hexámetro virgiliano:

et haec est vera Hesperia, ab Hespero dicta, id est stella occidentali. ceterum Italia Hesperia dicitur a fratre Atlantis, qui pulsus a germano Italiam tenuit eique nomen pristinae regionis inposuit, ut Hyginus docet. (1.1530)

Esta es la verdadera Hesperia [España], llamada así por Héspero, la estrella de occidente; por lo demás se llama a Italia Hesperia por su hermano Atlante, quien expulsado por su hermano gobernó Italia y le impuso el nombre de la primitiva región, como enseña Higino.

A partir de la anterior dicotomía puede aplicarse la distinción semántica entre topografía y “topothesis”. La primera responde a la necesidad de establecer una relación de verdad con la realidad; en cambio el segundo término proviene de la concepción fabular o mítica, que suele manifestarse en los textos poéticos. Ambas Hesperias existen, pero Servio vuelve una vez más a establecer una distancia epistemológica entre lo “verum” y lo “fictum”: hay una Hesperia verdadera cuya etiología responde a motivos geográficos y astronómicos, y otra que es una construcción mítico-literaria de características narrativas.

Otra modalidad del uso fabular se advierte en el comentario al verso 484 del libro IV, también referido a España, esta vez como espacio mítico en el que se sitúa el relato del jardín de las Hespérides:

hesperidum templi custos Hesperides, Atlantis filiae nymphae, secundum fabulam hortum habuerunt, in quo erant mala aurea Veneri consecrata, quae Hercules missus ab Eurystheo occiso pervigili dracone sustulit. re vera autem nobiles fuerunt puellae, quarum greges rufam lanam habentes abegit Hercules occiso eorum custode; unde mala fingitur sustulisse, hoc est oves: nam μήλα dicuntur, unde μελονόμος dicitur pastor ovium. propter ruborem autem lanae, quae similis auro est, existimasse eos qui audierant, mala aurea in Africa nasci. (4.484)

El guardián del templo de las Hespérides las ninfas Hespérides, hijas de Atlante, según la fábula tenían un jardín, en el cual estaban las manzanas doradas consagradas a Venus, que Hércules, enviado por Euristeo, robó una vez asesinado el dragón que vigilaba. Sin embargo según la historia verdadera eran muchachas nobles, cuyos rebaños de lana roja Hércules se llevó una vez asesinado su custodio; por eso se imagina que robó manzanas, es decir, ovejas: pues se denomina μήλα (manzanas), de lo cual se llama al pastor de ovejas μηλονόμος (‘conductor de manzanas’). A causa de lo rojizo de la lana, que es similar al oro, se imagina que aquellos que escucharon consideraron que las manzanas doradas nacen en África”.¹⁶

Una vez más Servio propone una interpretación para oponer ficción y realidad; en este caso se trata de una lectura evemerista sobre el último de los trabajos de Hércules. El comentarista convierte cada elemento del relato legendario en actores posibles de una historia verosímil, tal la transformación de las ninfas Hespérides, hijas de Atlante, en muchachas poseedoras de rebaños de ovejas, las cuales se caracterizan por tener un pelaje rojizo de tin-

¹⁶ Cf. GRAVES (1985:II, 181-188) enumera y analiza diversas opiniones sobre la ubicación del jardín de las Hespérides.

tes dorados. Estos animales, en el mito, son representados por las manzanas áureas que Hércules debe llevar a Euristeo.

Si se tienen en consideración las últimas afirmaciones de Servio acerca del origen de las manzanas rojas, se deduce que parte de los comentaristas de la Antigüedad creía que el jardín de las Hespérides estaba localizado en África. Sin embargo, pueden reconocerse variadas localizaciones para este espacio mítico, que responden a diferentes concepciones acerca de los confines occidentales; pero en realidad se trata de una construcción utópica, dado que es un lugar inexistente que generó una serie de disputas geográficas.

Dentro del didactismo geográfico, Estrabón señala que varios poetas sitúan relatos míticos en los confines de Iberia, que incluirían las Islas de los Bienaventurados y las costas de Gadir, donde estaban instalados los fenicios. Estos sitios coinciden con los espacios por donde habrían transcurrido las expediciones en busca de las manzanas de oro.¹⁷

Otro término utilizado por Servio para referirse a España es "Iberia" y sus derivados. Así, en el comentario al verso 913 del libro XI, Servio aclara que el topónimo "Iberia" es una derivación del nombre que recibe el río Íbero:

gurgite hiberno oceano occiduo, id est Hispano. Hispaniam autem Hiberiam ab Hiberno flumine constat esse nominatam. (11.913)

En el remolino íbero en el océano occidental, es decir, hispano. Pues consta que Hispania es denominada Iberia a causa del río Íbero.

La denominación de "Iberia" se circunscribe usualmente a la periferia occidental, por eso Servio aclara a qué Iberia se refiere el

¹⁷ Estrabón 3.2.13.

texto correspondiente al verso 582 del libro IX; en este caso el poeta alude al color de la púrpura en la vestimenta del hijo de Arcente.¹⁸ Hay otro motivo por el cual es necesaria la especificación, ya que el texto de Virgilio permite efectuar una doble lectura del término "ferrugo": o bien remite al sustantivo "ferrum",¹⁹ o bien, por ampliación del campo semántico, al color de la púrpura. Al desambiguar el término "Hibera", Servio determina los diferentes componentes lexemáticos:

'Hibera' autem modo non Hispana, sed Pontica: nam Hiberia pars Ponti est inter Persidem et Armeniam, ubi optime colores diversi tinguntur, ut ostendit Horatius dicens "herbasque quas Iolcos atque Hiberia mittit, venenorum ferax". (9.582)

'Íbera' de ninguna manera es la Hispana, sino la Póntica; pues Hiberia es una parte del Ponto entre Persia y Armenia, donde se tiñen diversos colores con gran calidad. Como muestra Horacio al decir 'las hierbas a las que Hiberia, fértil en venenos, envía a Yolcos.'

Como en el caso de las dos Hesperias, Servio demuestra que existen dos Hiberias que necesitan ser diferenciadas, y para eso recurre a la etimología de la Hiberia Póntica, basada en la proliferación de una planta que se desarrolla en esa zona y que la caracteriza. Se trata de la voz "iberís",²⁰ la cual designa un tipo de en-

¹⁸ Virgilio, *Aen.* 9.581-582: Stabat in egregiis Arcentis filius armis, / pictus acu chlamydem et ferrugine clarus Hibera, ("Se erguía con armas egregias el hijo de Arcente, / bordado con aguja en cuanto a su clámide y luminoso por la púrpura íbera").

¹⁹ Recuérdesse que España era el territorio en donde se encontraban las mayores minas de hierro de la Antigüedad. Es posible admitir que Virgilio esté aludiendo a ambas posibilidades, ya que en el verso anterior, como se afirmó, hace referencia a las armas del hijo de Arcente.

²⁰ Véase CHANTRAINE (1974, T. III)

redadera que crece alrededor de monumentos y paredes.²¹ Asimismo, con el nombre de “Hiber” se remite a una tribu que habita al sur del Cáucaso y que da nombre al país “Hiberia”.²²

Resta considerar otra denominación para el territorio de la Península Ibérica: se trata de “Hispania”. En general, las alusiones que están unidas a este término se enlazan con la historia de Roma, particularmente, con la guerra desarrollada entre romanos y cartagineses. Aníbal, durante la Segunda Guerra Púnica, atravesó el territorio hispánico para entrar a Italia por los Alpes. En el comentario al hexámetro 843 del libro VI, puede leerse:

scipiadas hi gemini fratres fuerunt. qui cum fortissime dimicarent in Hispania apud Carthaginem novam, quae Spartaria dicitur, insidiis interempti sunt. (6.843)

A los Escipiones estos fueron hermanos gemelos, quienes, como lucharan en España muy valientemente, en Cartagena, que se denomina espartaria, fueron derrotados con trampas.

Servio alude a los acontecimientos producidos en la última década del siglo III a.C.: mientras las operaciones bélicas romanas tenían éxito en Italia y en Sicilia, en España, P. Cornelio Escipión y su hermano Gneo reconquistaban en un primer momento la ciudad de Sagunto, para perderla posteriormente a manos de los cartagineses. La ciudad de “Carthago Nova”, la actual Cartagena, era un centro civil y militar en la Hispania Citerior que había refundado Asdrúbal en el año 228 a. C., y funcionó como base para la conquista cartaginesa de España. La denominación de “espartaria” que hace Servio sobre esta ciudad se debe a la abundancia de esparto en la región.²³

²¹ FORCELLINI (1940, T. III)

²² Véase OLD (1996)./ Cf. Prisciano *Inst.* en KEIL Gr. L. II, p. 234.

²³ Cf. OCD (1957) s.v. “Hispania”.

Otra de las citas servianas sobre "Hispania", entre las veinticuatro que se encuentran a lo largo del comentario a *Eneida*, tiene como protagonista a Aníbal, quizá el más temible de los enemigos de antaño y el que mejor encarnara la simbología de "lo otro". En *Eneida* 10. 13, que coincide con el concilio de los dioses, es Júpiter quien de manera profética anuncia las guerras púnicas; al respecto dice Servio:

alpes inmittet apertas emphasis est; non enim dixit 'per Alpes inmittet exercitum'; sed 'ipsas Alpes', quas patefecit non sibi tantum sed omnibus gentibus, quae secundum Catonem et Livium muri vice tuebantur Italiam: quas Hannibal post bella Hispaniae, quae XVII annis confecit, ante exustas aceto infuso rupit. (10.13)

Enviará los Alpes abiertos: es un énfasis; en efecto, no dijo 'a través de los Alpes enviará el ejército', sino 'los mismos Alpes', que abrió no tanto para sí, sino para todos los pueblos, que según Catón y Livio, haciendo las veces de defensas, protegían a Italia: a estos Aníbal luego de la guerra de España, que duró dieciséis años, Aníbal los abrió luego de quemarlos con vinagre derramado.

El jefe cartaginés, mencionado por el gramático en catorce oportunidades, es el arquetipo de los enemigos de Roma, que pareciera proyectarse en los conductores de los pueblos bárbaros que amenazaban al Imperio romano, a finales del siglo IV y comienzos del siguiente. Servio completa el comentario a este verso con la enumeración que hace Varrón de los cinco pasos que permitían atravesar los Alpes. Cuatro de ellos eran naturales: el de los ligures, el utilizado por Pompeyo, el que recorrió Asdrúbal para entrar en Italia, y el que fue llamado "paso de los griegos". La quinta vía es un ejemplo de la inteligencia estratégica de Aní-

bal, quien, valiéndose de recursos extraídos de la vida cotidiana, sorprendió a la oficialidad romana. Este arrojó llamó también la atención de autores como Tito Livio y Juvenal.²⁴

La recurrencia al tema de las guerras púnicas por parte de Servio demuestra la preocupación ante el enemigo latente, representado por las diferentes poblaciones germánicas que asediaban las fronteras imperiales. Según R. P. C. Hanson,²⁵ el Imperio estaba a punto de colapsar al producirse la invasión a Italia en los primeros años del siglo V. Precisamente el “desastre irreversible” tendrá como vía la ruta que Aníbal había abierto casi siete siglos atrás, ya que la enorme invasión bárbara procedente del Rin entrará a través de Bélgica, Galia y España. En consecuencia, Aníbal funciona como una figura alegórica de esta nueva forma de otredad.

CONCLUSIONES

La diversidad de denominaciones para referirse a España, que se hallan en el comentario a la Eneida, refleja diferentes imaginarios que preexisten al texto de Servio; estas representaciones seguían operando culturalmente y, aún así, necesitaban ser explicadas para una mejor comprensión por parte de sus alumnos, los primeros receptores del texto. Cada una de estas voces remite a una línea lingüística, geográfica, o histórica particular, que Servio se ocupa de aclarar a partir de oposiciones binarias, conforme a su esquema didáctico.

Si bien el mundo del siglo IV d. C. es un mundo más completo, y en consecuencia, más conocido; el rigor de la burocracia administrativa imperial lo condujo a su atomización. Es necesario

²⁴ Liv. 21.37; Juv. *Sat.* 10.153. El vinagre, según Plinio el Viejo (*Hist. Nat.* 23.57) se usaba para disolver cierto tipo de rocas en las minas de España.

²⁵ HANSON (1976:272-287).

reponer la memoria histórica de los espacios geográficos, los cuales funcionan como signos de cierto conocimiento del pasado. Servio utiliza el texto virgiliano para actualizar, desde la narración mitológica, el imaginario de su época.

Por otra parte, en cuanto al imaginario utópico, este sigue produciendo nuevas búsquedas entre viajeros y lectores; de ahí que la indeterminación geográfica del texto poético requiera de definición. Servio, en su afán de desmitificar los espacios sin límites, insiste en acotarlos en un marco geográfico concreto, que no puede desligarse de su significación histórica. De esta manera el gramático, como lector de signos, busca fijar a través de la norma lingüística los "fines" de las diversas codificaciones que el hombre ha trazado para el mundo donde vive.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, J. (1982) *El último siglo de la España romana: 284- 409*, Madrid.
- BARCHIESI, A. (1997) "Virgilian narrative: ecphrasis" en Ch. MARTINDALE (ed) *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge.
- CAMERON, Av. (1998) *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía*, 395-600, Barcelona.
- CASSIN, B. (1995) *L'effet sophistique*, Paris.
- CASTELLANOS, S. (1999) *Calagurris Tardoantigua. Poder e ideología en las ciudades hispanovisigodas*, Murcia.
- CHANTRAINE, Ch. (1974) *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque. Histoire des mots*, Paris.
- FORCELLINI, A. (1940) *Lexicon Totius Latinitatis*, Padua.
- FOWLER, D. (1997) "The Virgil commentary of Servius" en Ch. MARTINDALE (ed) *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge.

- GRAVES, R. (1985) *Los mitos griegos*, Madrid.
- HANSON, R. P. C. (1976) "The Reaction of the Church to the Collapse of the Western Roman Empire in the fifth Century", *VC*, 26, pp. 272-287.
- LAZZARINI, C. (1984) "*Historia/fabula*: forme della costruzione poetica virgiliana nel commento di Servio all' *Eneide*", *MD*, 12, pp. 117-144.
- MYNORS, R. A. B. (1972) *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford.
- Oxford Classical Dictionary* (1957), Great Britain.
- Oxford Latin Dictionary* (1996), New York.
- THILO, G.-HAGEN, H. (1881-1887) *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*, Leipzig.
- WINSOR LEACH, E. (1988) *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton.

LA CONSTRUCCIÓN ALEGÓRICA EN AVISPAS DE ARISTÓFANES

MARÍA JIMENA SCHERE (UBA)
jimenaschere@hotmail.com

La alegoría en *Avispas* se caracteriza por tres rasgos específicos: 1) está construida a partir de metáforas tópicas sobre zánganos y aguijones, que se han utilizado tradicionalmente con el sentido figurado de *haraganería*, *maldad*, *inutilidad* y *flaqueza*; 2) introduce variantes en relación con el tópico, mediante la inversión paródica; 3) produce una *literalización* de la metáfora: los jueces se transforman literalmente en avispas. Las metáforas animalizadas se corresponden con algunos postulados de la cosmovisión griega tradicional. La pervivencia de la comicidad de esta alegoría es producto, en parte, de la conservación de metáforas animalizadas con sentido peyorativo en las lenguas modernas.

alegoría / tópicos / animalización / metáforas cómicas / cosmovisión tradicional

The allegorical construction in *Wasps* has three distinctive characteristics: 1) is based on topic metaphors about drones and stings; these words are traditionally used in a figurative way, to mean laziness, meanness, uselessness and weakness; 2) It introduces some changes in the topic making a parodical inversion; 3) It makes the metaphor literal: the judges are transformed literally in wasps. The metaphors of animals are connected with the traditional Greek ideology. This allegory maintains his comic effect because the modern languages continue to use metaphors of animals with a negative meaning.

allegory / topics / metaphors of animals / comic metaphors / traditional cosmovision

1. LA ANIMALIZACIÓN

La construcción alegórica en *Avispas* utiliza como recurso central la animalización de la figura de los jueces atenienses. El recurso de la animalización no es rasgo exclusivo de la obra de Aristófanes, sino común a los diferentes géneros y autores cómicos antiguos.

En los géneros serios e idealizantes, como la épica, encontramos también numerosos símiles sobre distintos animales. Pero se trata en este caso de símiles de tono serio y no de imágenes cómicas o ridiculizantes. Estos símiles responden a la ideología aristocrática, que atribuía determinadas características distintivas a ciertos animales.

Encontramos comparaciones ridiculizantes, de carácter cómico, entre hombres y animales recién en la lírica arcaica. Arquíloco introduce la fábula en el poema lírico y se vale de comparaciones con animales para burlarse de determinados personajes. También el poeta arcaico Semónides utiliza la comparación entre mujeres y animales con fines satíricos. Asimismo, la *Batracomiomaquia*, poema épico burlesco, se vale de la animalización como recurso cómico fundamental.

La animalización permite trazar una línea de continuidad entre los distintos géneros y autores cómicos, y es producto de la fusión con la fábula. La construcción alegórica propia de la fábula ha pasado a los géneros cómicos para adquirir un efecto degradante.

Podemos comprobar que Aristófanes ha utilizado en *Avispas* un recurso tradicional. Pero la animalización en *Avispas* se caracteriza por tres rasgos específicos, que analizaremos en este trabajo: en primer lugar, la alegoría animalizada no es producto de la mera invención del autor, sino que parte de metáforas tópicas y cristalizadas y de símiles tradicionales sobre avispas y zánganos. En segundo lugar, el comediógrafo no se limita a reproducir el tópico tradicional, sino que introduce variantes en relación con éste, adaptándolo a su blanco satírico. En tercer lugar, la alegoría y la metáfora sobrepasan el mero plano lingüístico: en la realidad de la ficción aristofánica los jueces no son como avispas, sino que se han transfigurado literalmente en avispas.

Analizaremos con detalle cada uno de estos rasgos específicos de la construcción alegórica en *Avispas* y, en último término,

la relación entre la alegoría aristofánica y ciertos esquemas de pensamiento de la ideología aristocrática.

1. 1 EL USO DE METÁFORAS TÓPICAS

La construcción alegórica de Aristófanes no es producto de la libre invención, sino que, por el contrario, se origina en usos metafóricos tradicionales, que asocian la figura de las avispas e insectos similares con sentidos negativos. Tal es el caso, por ejemplo, de los términos *kefên* (zángano), *sféx* (avispa), *kéntron* (aguijón), *kentéo* (aguijonear). El término *kefên* se utiliza con el sentido metafórico de haragán. Aristófanes lo emplea para satirizar la figura de los políticos, a quienes acusa de sacar el máximo rédito económico de la guerra y los tributos, y de explotar a los jueces pagándoles un magro salario (1112-1116):

Εἷς τε τὴν ἄλλην διαίταν ἔσμεν εὐπορώτατοι
 πάντα γὰρ κεντοῦμεν ἄνδρα κάκπορίζομεν βίον.
 Ἄλλὰ γὰρ κηφήνες ἡμῖν εἰσὶν ἐγκαθήμενοι
 οὐκ ἔχοντες κέντρον, οἳ μένοντες ἡμῶν τοῦ φόρου
 τὸν πόνον κατεσθίουσιν οὐ ταλαιπωρούμενοι.¹

Para la subsistencia somos muy hábiles porque aguijoneamos a todos los hombres y nos ganamos la vida. Pero entre nosotros hay zánganos sin aguijón; ellos permanecen (aquí) y se comen el fruto de nuestro tributo, sin soportar fatigas.

El término *kefên* tiene varios sentidos metafóricos: haragán y decrepito. También significa plagiarlo en sentido literario. En este caso, se registra en usos tardíos, por ejemplo, en Plutarco (*Vidas paralelas*, 242a).

¹ El texto ha sido extraído de la edición de COULON (1924).

Con el sentido figurado de haragán, lo utiliza Hesíodo en un símil en *Los trabajos y los días* (v. 303 a 305):

τῶ δὲ θεοὶ νεμεσῶσι καὶ ἀνέρες ὃς κεν ἀεργὸς
 ζῶη, κηφήφεσσι κοθούροις εἵκελος ὄργην,
 οἷ τε μελισσάων κάματον τρύχουσιν ἀεργοὶ
 ἔσθοντες²

Los hombres y los dioses se indignan contra el que vive sin hacer nada, con un carácter semejante a los zánganos sin aguijón, que consumen el esfuerzo de las abejas comiendo sin trabajar.

Los versos de Aristófanes son muy similares a éstos y seguramente estén parodiando los versos de Hesíodo. Obsérvese el paralelo entre los dos pasajes: *se comen el fruto de nuestro esfuerzo sin soportar fatigas* (Aristófanes); *consumen el esfuerzo de las abejas comiendo sin trabajar* (Hesíodo). La variante que introduce Aristófanes resulta funcional a su construcción alegórica: los zánganos consumen el esfuerzo, ya no de las abejas, sino de las avispa-jueces.

Encontramos un símil semejante en la *Teogonía* (594-602) en el relato del mito de Pandora. Allí se caracteriza a las mujeres como una desgracia para el sexo masculino y se las compara con zánganos. Las mujeres son *xunéonas érgon argaléon, causantes de hechos terribles* (601-2), igual que los zánganos: *kakôn xunéonas érgon, causantes de malas obras* (595). En este pasaje de Hesíodo, no sólo encontramos la referencia a los zánganos como haraganes que viven del trabajo ajeno, sino también una alusión a su maldad natural. Este último rasgo plasmado por Hesíodo en su símil también está claramente presente en la caracterización aristofánica de los políticos-zánganos.

² Utilizamos la edición de MAZON (1947).

Es necesario remitirnos también a la sátira del poeta arcaico Semónides. Semónides parte del mito de Pandora de la *Teogonía* para construir su tipología satírica sobre las mujeres. En el poema, cada tipo diferente de mujer ha nacido de distintos animales y elementos de la naturaleza: la mujer hija del cerdo es sucia, la hija del mar es inestable, la mujer creada del barro sólo se preocupa por comer, clara referencia al mito de Pandora y a la imagen de la mujer-zángano de Hesíodo (v.24). Semónides caracteriza una serie de mujeres indeseables para el hombre y rescata únicamente a la mujer nacida de la abeja. No se puede descartar tal vez algún dejo de ironía en este elogio. Sin embargo, tanto la caracterización de Hesíodo como de Semónides sobre las abejas es positiva; tal vez sea por eso que Aristófanes ha introducido la variante de las avispas explotadas por zánganos, en lugar de las abejas. No encontramos alabanzas a las avispas en la literatura griega. De todos modos, si bien puede haber matices en la caracterización de las diferentes clases de insectos con aguijón en distintos autores, las referencias al aguijón mismo son siempre negativas. Por ejemplo, en la fábula *Las abejas y Zeus* Hsr. (172, Ch. 234), encontramos una caracterización negativa de las abejas y de su aguijón: Zeus castiga a las abejas por su perversidad haciendo que mueran cada vez que pican. Es indudable que el aguijón constituía una metáfora tópica o cristalizada con el sentido figurado de daño o maldad.

En otros autores posteriores a Hesíodo, también se registran sentidos metafóricos negativos del término zángano. En *Bacantes* de Eurípides encontramos un uso del término que sugiere la existencia de una metáfora lexicalizada con el sentido de *persona indifensa, decrepita, inútil* (1364-5):

KA. Τί μ' ἀμφιβάλλεις χερσίν, ὦ τάλαινα παῖ,
 ὄρνις ὅπως κηφῆνα πολιοχρῶν κύκνος;³

Kadmo le pregunta Ágave: ¿Por qué me rodeas con tus brazos, hija desdichada, como un pájaro, un cisne a un ser canoso e inútil (kefên)?

En *Troyanas* de Eurípides, Hécuba también compara mediante un símil su cuerpo viejo e inútil con el de un zángano (192). Estos dos sentidos figurados diferentes pero relacionados (*haraganería* e *inutilidad*) están claramente presentes en la construcción alegórica del personaje del político-zángano.

En castellano, asimismo, el término zángano conserva estos dos sentidos figurados registrados en la lengua griega: *persona haragana* y *persona débil*. El *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia define *zángano* en sentido literal como el macho de la abeja reina que carece de aguijón y no labra miel, y de ahí, en sentido figurado: *hombre holgazán que se sustenta de lo ajeno.// Hombre flojo, desmañado y torpe*. También el inglés conserva el sentido metafórico de persona haragana. Es evidente que los sentidos metafóricos del griego han pasado a las lenguas modernas.

En último término, también encontramos numerosas apariciones del término en el libro octavo de *República*. Platón utiliza el símil de los zánganos para criticar el gobierno oligárquico. Compara a los oligarcas con zánganos haraganes, pero todavía más dañinos porque a diferencia de los zánganos, afirma, tienen un aguijón muy punzante (552c). Los zánganos de Platón, como los de Aristófanes, son ricos y explotan al resto de los ciudadanos. Platón utiliza, además, el adjetivo derivado *kefenódes* (*que tiene una naturaleza propia de zángano*); este uso sugiere la existencia de una metáfora lexicalizada. Sin embargo, dicho adjetivo aparece

³ Utilizamos la edición de GRÉGOIRE (1993).

atestiguado sólo en usos tardíos como sinónimo de inútil y una sola vez en la obra de Platón en el libro octavo de *República* (554 b 7-8):

κηφηνώδεις ἐπιθυμίας ἐν αὐτῷ διὰ τὴν ἀπαιδευσίαν μὴ
φῶμεν ἐγγίγνεσθαι, τὰς μὲν πτωχικάς, τὰς δὲ κακούρ-
γους...;⁴

¿No podremos afirmar que la falta de educación ha hecho nacer en él (en el oligarca) deseos que corresponden a la naturaleza de los zánganos [κηφηνώδεις ἐπιθυμίας], unos siempre mendicantes, otros inclinados siempre a obrar mal...?

Es evidente que el símil de los zánganos, con todos sus sentidos negativos –maldad, haraganería e indefensión o decrepitud– tiene un uso tópico en la literatura griega. Aristófanes se basa en este uso, lo recrea y lo adapta a su blanco satírico.

También el término *kéntron* (aguijón) tiene un uso tópico negativo. Significa en primera instancia picana para azuzar al caballo. Se refiere, además, a cualquier instrumento puntiagudo, como por ejemplo, la punta de la lanza. En sentido metafórico, significa *estímulo, tortura, dolor*. Referido animales se traduce como *aguijón* de avispas y de abejas, y de allí, se asocia metafóricamente a la condición de *persona malvada*. Por su parte, el verbo *kentéo*, que también Aristófanes utiliza en su alegoría, significa *aguijonear*, y en su segunda acepción *herir*.⁵

⁴ Utilizamos la edición de BURNET (1957).

⁵ RECKFORD (1987:236) asigna al aguijón un simbolismo fálico. Focaliza el análisis en el aspecto sexual evocado por la imagen del aguijón, pero no considera su uso tópico en la literatura griega con sentidos asociados a la idea de maldad. HUBBARD (1991:122), por su parte, apoya la tesis de Reckford en cuanto a la interpretación de *kéntron*. Otros autores, como TAILLARDAT (1965), también han trabajado las metáforas en Aristófanes, pero no hacen referencia específica al uso metafórico de *kefên* y *kéntron*.

Analizaremos algunos usos del término *kéntron* en diferentes autores para comprobar su valor tópico. Eurípides lo emplea en *Suplicantes* con el sentido metafórico de *maldad, sentimiento hostil*, en un pasaje de corte político, que lo acerca al uso registrado en Aristófanes. Teseo describe tres clases de ciudadanos: los ricos, los pobres y los del medio. Afirma que, con excepción de la clase media, las clases bajas y altas son perjudiciales para el Estado. Utiliza el término *kéntron* para referirse a los pobres (241-2):

[...] νέμοντες τῷ φθόνῳ πλέον μέρος,
εἰς τοὺς ἔχοντας κέντρ' ἀφιᾶσιν κακά⁶

Entregándose a la envidia la mayor parte del tiempo, lanzan sus malos agujones contra los que tienen.

La utilización del término en este pasaje sugiere la existencia de una metáfora lexicalizada.

Por su parte, Sófocles en *Edipo rey* también utiliza el término agujón con sentido metafórico (1317):

[...] οἶον εἰσέδω μ' ἄμα
κέντρων τε τῶνδ' οἴστρομα καὶ μνήμη κακῶν.⁷

¡Cómo se me clavan al mismo tiempo la picadura de estos agujones y la memoria de mis males!

Edipo se lamenta de la *picadura de los agujones*, haciendo referencia a la dolorosa herida de sus ojos y a los sucesos dolorosos que le han sido revelados. Es interesante detenerse en el término *oístrema*; significa literalmente picadura, especialmente de tábano. Deriva del término *oístros* que significa tábano, agujón, y de ahí,

⁶ El texto pertenece a la edición de SEAFORD (1996).

⁷ Utilizamos el texto de la edición de JEBB (1996).

en sentido metafórico tormento, pasión, locura. Este término del mismo campo semántico que *kéntron* también tiene sentidos metafóricos negativos. Esto sugiere que la picadura de insectos tenía en la lengua griega un valor metafórico cristalizado. Los dos términos comparten el sentido metafórico de tormento, pero *kéntron* se registra en usos asociados a la maldad, y *oîstros*, en cambio, se asocia con la pasión y la locura. El sentido de maldad es mucho más pertinente que el de locura dentro de la construcción alegórica de Aristófanes. Seguramente, por eso, el comediógrafo ha preferido siempre utilizar este primer término.

En *Hipólito*, Eurípides emplea el sustantivo *kéntron* para referirse al sentimiento amoroso: se trata en este caso del “aguijón de amor” (v. 39 y 1301). Este uso se acerca al sentido metafórico de *oîstros* (*pasión*).

Asimismo, algunas fábulas de Esopo, como *Las avispas, las perdices y el labrador* (Hsr. 235, Ch. 330) y *Las avispas y la serpiente* (Hsr. 236, Ch. 331), también utilizan con sentido alegórico la figura de las avispas, que suelen atormentar a los demás animales con su dañino aguijón.

Podemos comprobar cómo Aristófanes aprovecha los usos tópicos, tal vez metáforas fosilizadas, del campo semántico de avispas, zánganos y aguijones para construir una ficción alegórica y satírica acorde con el imaginario griego. Si a primera vista la alegoría de las avispas sugiere la creación de una imaginativa metáfora nueva creada por el autor, el análisis de metáforas y similares tópicos ha demostrado que Aristófanes parte de metáforas de uso tradicional para construir su ficción alegórica. Sin embargo, recrea estas metáforas tópicas con sentidos nuevos, asociados a los sentidos de base. La metáfora es reinventada y revitalizada, y adquiere así nuevos significados posibles. Si bien no podemos asegurar que se trate de usos fosilizados de la lengua cotidiana griega, o que sean por el contrario meros tópicos literarios, algunos

de los ejemplos analizados sugieren en efecto la existencia de sentidos cristalizados.

La utilización y el aprovechamiento de metáforas tópicas y/o lexicalizadas le aportan mayor eficacia a la construcción alegórica, ya que el efecto cómico se apoya en lugares comunes, conocidos y compartidos por el público del comediógrafo. Aristófanes construye sus personajes a partir de estos tópicos (los jueces-avispas, los políticos-zánganos).

En último término, analizaremos brevemente otro pasaje de *Avispas* para apreciar la manera como el autor se vale de lugares comunes sobre animales. En un diálogo al comienzo de la obra, el esclavo Sosias le cuenta al esclavo Jantias un sueño que ha tenido (31-36):

Ἦδοξέ μοι περὶ πρῶτον ὕπνον ἐν τῇ πυκνῇ
ἐκκλησιάζειν πρόβατα συγκαθήμενα,
βακτηρίας ἔχοντα καὶ τριβώνια·
κάπειτα τούτοις τοῖσι προβάτοις μούδockey
δημηγορεῖν φάλαινα πανδοκεύτρια,
ἔχουσα φωνὴν ἐμπερημένης ὕος.

Me pareció en el primer sueño que en la Pnix unas ovejas sentadas en conjunto realizaban una asamblea con bastones y pequeñas capas. Y luego me parecía que a estas ovejas les hablaba como demagogo una ballena que se traga a todos con voz de cerdo quemado.

El sustantivo *próbaton* significa oveja o animal para sacrificio. En la fábula se suele asociar el rebaño de ovejas con la estupidez, por ejemplo, en *Los lobos y las ovejas* (Hsr. 158, Ch. 217). Las ovejas representan siempre al animal indefenso, amenazado por la figura del lobo devorador. Aristófanes sustituye la figura del lobo por la de la devoradora ballena-demagogo. Hay que tener en cuenta que algunas fábulas, como *Los lobos y las ovejas*, son de corte polí-

tico y tratan sobre la relación entre el pueblo y su gobernante. Aristófanes ha elegido precisamente la metáfora de las ovejas, que tiene claras connotaciones políticas.

El cerdo también se asocia con el sentido metafórico de *estupidéz*. Lo encontramos, por ejemplo, en Píndaro (Olímpica 6.90.) También hemos visto su uso en Semónides (la mujer-cerdo), relacionado con la inmundicia, como en las lenguas modernas.

El sustantivo *fálaina* significa ballena y cualquier monstruo devorador. El demagogo se asocia así no sólo con lo animal sino también con lo monstruoso. La sustitución del par tradicional lobo-oveja por el disparatado par oveja-ballena debe tener la intención de sugerir este último sentido. La utilización y al mismo tiempo la distorsión del lugar común acentúa el efecto cómico.

Nuevamente, en el marco del sueño de Sosias, Aristófanes animaliza a los personajes, no de modo caprichoso, sino ajustándose a metáforas tópicas con claro sentido negativo. De esta manera, ataca a demagogos y ciudadanos, ejes de la vida política ateniense. Al mismo tiempo, recrea los tópicos tradicionales, para adaptarlos a su blanco satírico y a los nuevos sentidos que intenta sugerir.

1.2 MODIFICACIONES DEL TÓPICO TRADICIONAL

Analizaremos con mayor detalle las variantes que introduce Aristófanes en relación al tópico tradicional del aguijón y las avispas en los versos 1070 a 1090:

Εἴ τις ὑμῶν, ὦ θεαταί, τὴν ἐμὴν ἰδὼν φύσιν
εἶτα θαυμάζει μ' ὄρων μέσον διεσφηκωμένον,
ἥ τις ἡμῶν ἐστὶν ἐπίνοια τῆς ἐγκεντριίδος,
ῥαδίως ἐγὼ διδάξω, καὶ ἄμουσος ἦ τὸ πρῖν.

Ἔσμεν ἡμεῖς, οἷς πρόσεστι τοῦτο τοῦροσπύγιον,
 Ἄττικοὶ μόνοι δικαίως ἐγγενεῖς αὐτόχθονες,
 ἀνδρικότατον γένος καὶ πλεῖστα τήνδε τὴν πόλιν
 ὠφελῆσαν ἐν μάχαισιν, ἥνικ' ἦλθ' ὁ βάρβαρος,
 τῷ καπνῷ τύφων ἄπασαν τὴν πόλιν καὶ πυρρολῶν,
 ἐξελεῖν ἡμῶν μενοινῶν πρὸς βίαν τάνθηρνια.
 Εὐθέως γὰρ ἐκδραμόντες ξὺν δορὶ ξὺν ἀσπίδι
 ἐμαχόμεσθ' αὐτοῖσι, θυμὸν ὀξίνην πεπωκότες,
 σταὶς ἀνήρ παρ' ἄνδρ', ὑπ' ὀργῆς τὴν χελύνην ἐσθίων
 ὑπὸ δὲ τῶν τοξευμάτων οὐκ ἦν ἰδεῖν τὸν οὐρανόν.
 Ἄλλ' ὅμως ἐωσάμεσθα ξὺν θεοῖς πρὸς ἐσπέραν·
 γλαῦξ γὰρ ἡμῶν πρὶν μάχεσθαι τὸν στρατὸν διέπτετο.
 Εἶτα δ' εἰπόμεσθα θυννάζοντες εἰς τοὺς θυλάκους
 οἱ δ' ἔφευγον τὰς γνάθους καὶ τὰς ὀφρῦς κεντούμενοι·
 ὥστε παρὰ τοῖς βαρβάροισι πανταχοῦ καὶ νῦν ἔτι
 μηδὲν Ἄττικοῦ καλεῖσθαι σφηκὸς ἀνδρικότερον.

Corifeo: Si alguno de ustedes, espectadores, al ver mi figura se pregunta con admiración al ver mi cintura de avispa cuál es el significado de nuestro aguijón, yo se lo explicaré fácilmente aunque antes haya sido ajeno a la musas. Nosotros, los que tenemos esta rabadilla, somos con justicia los únicos atenienses de raza, originarios del país, un linaje muy viril y que ha prestado a la ciudad el mayor auxilio en las batallas, cuando llegó el bárbaro llenando de humo toda la ciudad y prendiéndole fuego, con el deseo de apoderarse por la fuerza de nuestros avisperos. En seguida, corriendo con lanzas y escudos, combatimos contra ellos, luego de haber bebido espíritu de vinagre, colocado un hombre junto a otro hombre, mordiéndose los labios de ira; y por las flechas no era posible ver el cielo. Pero, sin embargo, los rechazamos a la tarde con ayuda de los dioses. Porque una lechuza, antes de combatir, voló por nuestro ejército. Luego, los perseguimos clavándoles (como a atunes) arpones en los sacos y ellos escapaban picados en las mandíbulas y las cejas. De modo que entre los bár-

baros en todas partes todavía ahora nada es considerado más viril que una avispa ática.

Aristófanes invierte paródicamente en boca del coro de avispas el sentido negativo tradicional del símil. El aguijón se convierte en un signo de distinción y nobleza de linaje. De este modo, se ridiculizan los postulados de la ideología aristocrática y se parodia el tópico tradicional. También ridiculiza el sentimiento nacionalista ático, tan característico de la Atenas democrática y de los discursos de Pericles, por medio de la burlesca reivindicación de la virilidad de las avispas atenienses en la lucha contra el *bárbaro*.

Al mismo tiempo, se parodian ciertos tópicos de la épica, mediante la idealización heroica de las avispas en la batalla. Aristófanes satiriza a la sociedad ateniense y al mismo tiempo parodia géneros tradicionales. Ésta es una característica propia de autor: asociar los recursos satíricos a los recursos paródicos.

La inversión paródica del tópico tradicional sobre avispas y aguijones refuerza el efecto cómico del pasaje. Dicho efecto no sólo es producido por la animalización de los jueces, sino que se acrecienta por la inversión burlesca de la metáfora tópica o lexicalizada. A la luz del rastreo de los sentidos tópicos de los términos referidos al campo semántico de avispas y zánganos, podemos comprobar que la comicidad del pasaje sería mucho mayor para el público de la época que para el lector contemporáneo, debido al contraste producido entre el discurso de autoelogio del coro de avispas y los sentidos tópicos tradicionales.

1.3 LITERALIZACIÓN DE LA METÁFORA

Nos concentraremos en el tercer rasgo característico de la alegoría aristofánica en *Avispas*. En esta obra, la metáfora sobrepasa el me-

ro plano lingüístico: en la realidad de la ficción aristofánica los jueces no son como avispas, sino que se han transfigurado en avispas.

La fórmula de la metáfora (A=B) se modifica mediante la completa transformación de A en B. De este modo, la metáfora sustituye al objeto mismo. En el contexto del mundo ficcional, fantástico e irreal de la comedia aristofánica, donde todo es posible, la metáfora se ha concretizado y literalizado; dentro de este marco, resulta verosímil la efectiva transformación de los jueces en avispas, así como cualquier otro hecho que vaya en contra de la lógica y de la racionalidad. Se extrema así el procedimiento metafórico que según Lakoff y Jonson consiste en entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra:⁸ en el mundo de libre invención que construye Aristófanes, los tópicos metafóricos tradicionales sobre zánganos, abejas, avispas y agujijones se han transformado en realidad ficcional. La metáfora adquiere una entidad que no tiene en el mero plano del lenguaje y deja de ser un mero recurso lingüístico para convertirse en un recurso dramático: la construcción del personaje de la avispa-juez.

Se podría decir que toda alegoría, en alguna medida, consiste en extender el procedimiento metafórico y en literalizar una metáfora. Por cierto, podemos señalar una notable influencia de las alegorías propias de la fábula en la obra del comediógrafo. Pero en la fábula la animalización sería cumple la función de ilustrar un principio moral abstracto.⁹ La moraleja implícita o explícita tiende a quebrar la ilusión alegórica. Los animales representan por convención al hombre común. La literalización aristofánica, en cambio, se aleja de los usos claramente codificados de la fábula. Aristófanes utiliza de un modo paródico el procedimiento alegórico propio de la fábula.

⁸ LAKOFF-JOHNSON (1998:41).

⁹ Sobre la caracterización del género de la fábula cf. STIERLE (1989).

2. ANIMALIZACIÓN Y PENSAMIENTO TRADICIONAL

La metáfora cómica, a diferencia de la metáfora en su uso corriente, se caracteriza por tener un efecto degradante. Ésta suele asociar un *término bajo* a un *término alto* para generar el efecto cómico a partir del contraste. La animalización en Aristófanes tiene la finalidad satírica y degradatoria de atacar a determinados blancos, como jueces, políticos y ciudadanos. La animalización funciona en Aristófanes, a diferencia de la fábula, como un recuso netamente satírico y denigratorio.

Se podría pensar que la animalización es un procedimiento inverso o una variante de la personalización. La personalización consiste en atribuir acciones o cualidades humanas a seres o entidades no humanas. Se trata de un recurso poético y estetizante, por el contrario, la animalización en Aristófanes tiene un efecto antipoético, y desidealizante.

Lakoff y Johnson analizan la personificación como recurso metafórico,¹⁰ pero no han trabajado sobre las metáforas animalizadas. Las metáforas de animales son un recurso metafórico importante en el marco de nuestra investigación, por su recurrencia en la lengua griega antigua, así como en las lenguas modernas. Hay innumerables ejemplos sobre el valor cómico degradante de las metáforas animalizadas en nuestra lengua: por ejemplo, burro, vaca, víbora. En castellano, como hemos visto, mantenemos los mismos sentidos metafóricos del término *zángano* que el griego antiguo. La cultura occidental conserva la asociación de lo animal con lo bajo, propia del pensamiento griego, hecho que no ocurre en otras culturas no occidentales, que atribuyen un carácter sagrado a los animales. Asimismo, las lenguas modernas mantienen el carácter satírico de las metáforas cristalizadas sobre animales.

¹⁰ LAKOFF-JOHNSON (1998:71-72).

Lakoff y Johnson han subrayado que las metáforas impregnan el lenguaje cotidiano y condicionan la visión del mundo del hablante, su modo de pensar y de actuar.¹¹ Teniendo en cuenta estas afirmaciones, no resulta casual el uso recurrente de metáforas animalizadas en la literatura griega, ya que este recurso es coherente con la cosmovisión griega tradicional. Dentro del pensamiento griego, el hombre se ubica entre dos alteridades: una de orden superior (los dioses) y otra de orden inferior (los animales). Lo animal y lo divino sirven para fijar y delimitar la justa medida de lo humano. Se condena al hombre que excede la justa medida e intenta asemejarse a los dioses y también al hombre que se acerca a lo bestial. El héroe de la tragedia griega, por ejemplo, es un ser semidivino que se encuentra por encima de la medida y, por lo tanto, debe caer de este lugar de superioridad. Si tomamos el ejemplo de *Edipo rey*, éste pasará de su posición de rey divinizado a la de mendigo, salvaje y vagabundo. El hombre que llega a sobrepasar la justa medida debe caer luego por debajo de la condición humana; son las dos caras del mismo proceso.¹²

Los géneros trágicos se centran en personajes idealizados, que luego descienden a lo infrahumano. Los géneros cómicos, en cambio, se centran en personajes que por naturaleza están por debajo de lo humano, según la definición aristotélica: “Homero imita y reproduce a los mejores [...], mientras que Hegemón de Taso, primer poeta de parodias y Nicóxares, el de la *Deílida* (*epopeya de los cobardes*) a los peores”.¹³

Por lo tanto, la animalización se corresponde perfectamente con el rasgo definitorio del género. La animalización de la comedia y la idealización heroica de la tragedia fijan el límite de la justa medida de lo humano.

¹¹ LAKOFF-JOHNSON (1998:39).

¹² VERNANT-VIDAL-NAQUET (1987:128).

¹³ *Poética* 1448^a 11-19.

Aristóteles también utiliza este mismo esquema de pensamiento para definir al hombre político. El hombre que se encuentra *ápolis* es un subhombre o está por encima de la condición humana.¹⁴ El individuo que no puede vivir en comunidad es una bestia o un dios.¹⁵

Las metáforas animalizadas con finalidad degradatoria son un fiel reflejo de la ideología aristocrática sobre la justa medida y la doble alteridad. Mientras que el hombre con rasgos de superioridad, el héroe, se asemeja a los dioses, el hombre con rasgos negativos es degradado a la categoría de lo animal.

El rebajamiento aristofánico de la figura de los jueces y políticos se vale de todos estos postulados tradicionales. El demagogo, el juez y el ciudadano, ejes fundamentales de la vida ciudadana y democrática, son degradados quitándoles su condición humana. De este modo, Aristófanes utiliza eficazmente las metáforas tópicas sobre insectos, y los postulados aristocráticos subyacentes, para construir su sátira política en consonancia con el imaginario griego.¹⁶ En todos los usos metafóricos analizados, puede advertirse cierta referencia a la naturaleza. Sin embargo, en todos ellos interviene la convención cultural. Hay que tener en cuenta que los sentidos asociados a cada animal en particular difieren entre distintos fabulistas griegos y entre las fábulas de culturas diversas.

¹⁴ VERNANT-VIDAL-NAQUET (1987:148).

¹⁵ *Política*, I, 1253 a 2-29.

¹⁶ DOVER (1972) sostiene que *Avispas* reviste el carácter de una sátira moral más que política. MACDOWELL, por su parte, recalca que la crítica de Aristófanes no se focaliza contra los jueces o el sistema jurídico ateniense sino sobre la manipulación de los políticos en relación con el poder judicial. Desde nuestro punto de vista, *Avispas* no sólo es una sátira moral, sino también, de modo indisociable, una sátira política que tiene como blanco el mal desempeño de jueces y políticos.

Bergson ha subrayado que la risa siempre es la risa de un grupo.¹⁷ Lo cómico resulta cómico en la medida en existan códigos sociales vigentes y compartidos. La sátira alegórica de *Avispas* tiene máxima eficacia cómica porque, precisamente, está en consonancia con el esquema de pensamiento tradicional sobre la justa medida de lo humano y la doble alteridad, y porque se basa en conocidos tópicos. Si todavía el lector actual encuentra cómica esta alegoría es porque muchos de los tópicos metafóricos han sobrevivido como herencia cultural, o bien porque las lenguas modernas occidentales conservan metáforas animalizadas con sentidos peyorativos y satíricos.

CONCLUSIONES

La animalización es un rasgo propio de los géneros cómicos, que está en consonancia con la ideología aristocrática. Pero el recurso de la animalización adquiere en Aristófanes características particulares.

Hemos analizado tres rasgos propios de la construcción alegórica en *Avispas*. En primer lugar, Aristófanes construye su ficción alegórica en base a tópicos metafóricos tradicionales. Desde Hesíodo en adelante, las metáforas y los símiles sobre avispas, abejas, zánganos y aguijones tienen un uso reiterado en los autores griegos con el sentido figurado de haraganería, maldad, inutilidad y flaqueza. Encontramos estos tópicos en la fábula, en los autores trágicos, en Platón y en usos tardíos. Aristófanes, por su parte, invierte paródicamente en boca de las avispas el carácter negativo del tópico. El aguijón se transforma en signo de distinción y las avispas se caracterizan así mismas como el mejor exponente de la virilidad ateniense. Toda la alegoría resulta una paro-

¹⁷ BERGSON (1991:14).

dia del tópico tradicional y, asimismo, una sátira de la realidad política y social de Atenas.

Por otra parte, Aristófanes extrema el procedimiento alegórico y literaliza la metáfora tradicional. La imagen de los insectos con aguijón es llevada al absurdo mediante la sustitución del objeto por su metáfora. En el contexto del mundo ficcional aristofánico, donde todo es posible, los jueces se han transformado en verdaderas avispas.

La utilización del tópico tradicional, su literalización y la inversión paródica son los rasgos que caracterizan la construcción alegórica en *Avispas*.

Asimismo, la sátira alegórica tiene máxima eficacia cómica porque está en consonancia con el esquema de pensamiento tradicional sobre la justa medida de lo humano y la doble alteridad. La pervivencia de su comicidad para el lector actual es producto, en parte, de la conservación de metáforas animalizadas con sentido peyorativo en las lenguas modernas.

BIBLIOGRAFÍA

- BARNET, I. (ed.) (1957) *Platonis Opera*. Oxford, Oxford University Press.
- BERGSON, H. (1991) *La risa*. Buenos Aires, Losada. [1900]
- COULON, V. (1924)(ed.) *Aristophane. Les guèpes. La paix*. Paris, Les Belles Lettres.
- GRÉGOIRE, H. – PARMENTIER, L. (1959)(ed.) *Euripide. Héraclès. Les suppliants. Ion*. Paris, Les Belles Lettres.
- DOVER, K. L. (1972) *Aristophanic Comedy*, California.
- HUBBARD, T. K. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca y Londres.
- JEBB, R. C. (1966)(ed.) *Sophocles. The Oedipus Tyrannus*, Amsterdam.
- LAKOFF, G. – JOHNSON, M. (1998) *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid.
- MACDOWELL, D. M. (1995) *Aristophanes and Athens*, Oxford.

- MAZON, P. (1947)(ed.) *Hésiode. Théogonie. Le travaux et les jours*, Paris, Les Belles Lettres.
- MOLINO, J. – SOUBLIN, F. – TAMINE, J. (1979) “La métaphore”, *Languages*, 54.
- RECKFORD, K. J. (1987) *Aristophanes’ old-and-new comedy*, Chapel Hill y Londres.
- SEAFORD, R. (ed.) (1996) *Euripides: Bacchae*, Warminster.
- STIERLE, K. (1989) “La historia como ejemplo, el ejemplo como historia” en *Lingüística interdisciplinaria (El discurso histórico)*, Buenos Aires.
- TAILLARDAT, T. (1965) *Les images d’ Aristophane. Études de langue et de style*, Paris.

INTERPOLACIONES EN EL TEXTO DE PETRONIO: F. NODOT Y LAS TRADUCCIONES DEL *SATYRICON*

MARÍA EUGENIA STEINBERG (UBA/UBACYT)
mes@filo.uba.ar

El presente trabajo se propone desestimar la tradicional consideración de la interpolación como fraude, y sostener con R. J. Tarrant que se puede entender la interpolación correctamente si se la ve como una reescritura originada en la relación entre lectores y textos en diversas épocas. Se trabaja para ello con Petronio, *Satyricon* y con las traducciones de Walter Kelly (London 1854) y de Louis de Langle (Paris 1914), para mostrar un criterio de lectura que intenta “solucionar” la fragmentación del texto transmitido, y para evaluar las consecuencias que tales reescrituras tienen en la divulgación del texto.

interpolación / falsificación / atétesis / reescritura / traducción / criterios de lectura

The aim of this paper is to reject the traditional consideration of interpolation as forgery, and to support with R.J. Tarrant that an interpolation –such as the one of Nodot– can be correctly understood if it is seen as a rewriting originated in the relationship between readers and texts in different times. Petronio’s *Satyricon* and two translations of it (Walter Kelly, London, 1854 and Louis de Langle, Paris, 1914) have been studied to develop a reading criterion that tries to “solve” the fragmentary character of the transmitted text, and to evaluate the consequences that such rewriting has when the text is published.

interpolation / forgery / athetesis / rewriting / translation / reading criteria

EL INTERPOLADOR: ¿*FALSARIUS* O *COLLABORATOR*?

En el vocabulario de la Crítica Textual, “interpolación” puede entenderse de dos maneras básicas: en su sentido más amplio, corresponde al significado clásico de *interpōlare*, y denota cualquier alteración intencional en las palabras de un texto. Se incluye, por ejemplo, el reemplazo de una palabra oscura o difícil por un sinónimo más simple, una banalización. En

otras palabras, una interpolación es todo aquello que hay que expurgar al enmendar un texto.¹ En su sentido más acotado, “interpolación” denota un tipo delimitado de alteración, la inserción de una materia ajena en el cuerpo del texto original y de este modo el interpolador tiende a engañar al lector y por ello es un *falsarius* que adultera los escritos de otro.

Para J.P. Sullivan,² considerado paladín de un generoso uso de la atétesis en el *Satyricon* por A. Pardini,³ las interpolaciones pueden clasificarse en cinco categorías: 1) errores del copista, 2) interpolaciones adscriptivas; 3) breves inserciones; 4) interpolaciones conectivas; 5) interpolaciones explicativas. Todas estas formas de interpolar apelan a la estructura y a las relaciones sintácticas del texto interpolado respecto del texto preexistente. Por eso es interesante la categoría que introduce Tarrant de la “interpolación colaborativa”. Esta interpolación lleva implícita, a nuestro criterio, una actitud de colaboración con el texto para mejorarlo, o de colaboración con el lector para facilitarle la interpretación, o de colaboración con el autor del texto original que ya no está presente para completar “a su manera” las lagunas que la historia del texto produjo. Si el interpolador colabora al ejercer su acción sobre el texto, ¿podría llamárselo *collaborator* en lugar de *falsarius*? y ¿cuál debería ser la actitud frente a esto por parte del editor, o del traductor?

Nos proponemos desarrollar en varios niveles esta categoría de la interpolación colaborativa.

Un copista de textos antiguos en la Edad Media puede cometer errores voluntarios o involuntarios a partir de los ejemplares que copia. Aun cuando los errores sean voluntarios, la operación debería ser considerada de valor relativo respecto de la crítica

¹ Cf. TARRANT (1987:281-298); PARDINI (1996:177-195).

² SULLIVAN (1976:96).

³ PARDINI (1996:177).

textual si bien queda por delante el estudio de esa voluntad como emulación del modelo y fundamento de la enmienda. Insertada en el curso de la historia de los textos latinos, la interpolación cobra un relieve especial por hallarse en la base de esa voluntad de imitación.

Un interpolador que intenta llenar voluntariamente las lagunas de un texto que ha llegado a sus manos con otro texto de producción propia, despliega un tipo de conjetura cuya evaluación en nuestra manos –más allá de que implica su propia producción pues se aleja del texto lacunoso recibido– no debería fundarse en denostar su presentación de la supuesta evidencia, sino en la preservación de un material que de otra manera se hubiera perdido, y en la oportunidad de ver trabajar una mente de la época en que la interpolación se produjo. Desde una perspectiva historicista, entonces, la validez de la interpolación es indiscutible. En su clasificación de las interpolaciones en la poesía latina Tarrant introduce la denominación de ‘interpolación colaborativa’ mediante la cual intenta dirigir la atención hacia un espacio interpretativo que deje afuera la idea de fraude o engaño del interpolador. En ese sentido el interpolador pasa de ser considerado un *falsarius* a tomar el papel de un *collaborator*, alguien que se esfuerza por imitar al modelo por un ejercicio propio de escuela, o por un divertimento elegante. La marca distintiva de una interpolación colaborativa es un deseo de prolongar, de elaborar o incluso de sobrepasar el texto que la inspira. Tal es el caso estudiado ya abundantemente de los poemas del *Corpus Tibullianum* y del *Culex*, cuyos autores deseaban nada menos que ponerse a prueba en el desafío de escribir “a la manera de” y de ningún modo hacer pasar sus producciones como originales de Tibulo y de Virgilio respectivamente. Para Tarrant, hay textos que inspiran estos esfuerzos de los interpoladores, puesto que son más pasibles de ganar texto intercalado por su exhuberancia, su retórica o su tra-

ma. En estos textos que ‘convocan’ al lector colaborador a participar en la escritura, hay razones internas que promueven la interpolación.⁴ La situación de las variantes de autor es semejante, en la medida en que tal evidencia es la primera señal de la recepción de un texto por parte de su propio autor, se manifiesta el hecho de que las reescrituras no siempre están en manos de otros, por ello admitimos con Tarrant que un autor puede ser su propio primer interpolador. En el caso de la variante de autor, hay que tener en cuenta el proceso genético de producción del texto original y luego, el del texto con cambios promovidos por el propio autor o por algún copista “colaborador”. Para Enrico Flores⁵ de dos variantes será la “variante de autor” la que menos se acerque al *usus scribendi* del autor, por cuanto su propia reescritura será el fruto de una reflexión posterior, de una producción colaborativa, en dirección a mejorar la expresión del texto original, casi como una enmienda, con el objetivo de una reescritura. Un editor entonces no debería eliminar del texto la segunda variante pues podría ser en sí misma propia del autor. En nada serviría aplicar los principios de la crítica textual en el caso en que se deseara descubrir el texto que el autor consideró definitivo, por cuanto habría que enmendar precisamente esa variante, en dirección a la originaria. Una genética del texto daría como resultado sin embargo, las dos variantes, escritura original y reescritura reflexiva lo cual permitiría estudiar las razones del cambio fundadas en cuestiones políticas, artísticas, históricas, etc.

⁴ R. J. Tarrant menciona que el primer lector de *Metamorfosis* que introduce una interpolación ‘colaborativa’ es el propio Ovidio. Se trata de los pasajes 7.135-36 y 11.600.1. Al respecto, señalamos las dobles redacciones de Lucrecio que funcionan como evidencias de que el propio autor repitió bloques que no llegaron a su lugar definitivo por falta de tiempo. El propio autor colabora consigo mismo interpolando pasajes en el proceso de escritura.

⁵ FLORES (1980:85-91).

LAS INTERPOLACIONES EN EL TEXTO DE PETRONIO

En las ediciones críticas del texto de Petronio, desde la de Bücheler (Berolini apud Weidmannos, 1862) hasta las últimas de K. Müller (Stutgardt, 1995) y de K. Giardina-R. Cuccioli-Melloni (Paravia, 1995) se han puesto de manifiesto las atétesis de pasajes del texto considerados interpolaciones. El criterio de K. Müller de su primera edición de 1961 influido por la rigurosidad de E. Fraenkel se vio modificado en sus posteriores ediciones hasta culminar en la de 1995 con una declaración que intenta justificar el cambio de actitud frente al problema. De este modo, queda explicada la anterior evaluación y se renuevan las lecturas en la medida en que, al cambiar el criterio, deben revisarse los estados anteriores del texto. El procedimiento con las interpolaciones señaladas en 1961 consistía en atetizar palabras o expresiones que figuraran en un contexto inmediato, tomadas de allí por el interpolador para aclarar el sentido del texto. Reconoce K. Müller en 1995 que es necesario volver atrás en algunos pasajes eliminados en la primera edición para rescatarlos.

Mencionaremos un ejemplo de esta marcha y contramarcha que en cierta forma desestabiliza el pacto implícito entre editores y traductores.⁶ Es frecuente la reedición con cambios del texto latino, no siempre fundados en nuevas evidencias (por ejemplo, K. Müller y la cuarta edición para Teubner), pero no así la de las traducciones, que permanecen fieles a las primeras ediciones vigentes en el momento de la realización de la traducción.

K. Müller 1961.

c. 22, 3 ss. Duo Syri *expilaturi* [lagoenam] triclinium intraverunt, dumque inter argentum avidius rixantur, diductam fregerunt lagoenam. Cecidit etiam mensa cum argento, et excus-

⁶ Sobre esta cuestión cf. STEINBERG (2000).

sum forte altius poculum ancillae super torum marcentis caput fregit. Ad quem ictum exclamavit illa pariterque et fures prodidit et partem ebriorum excitavit. Syri [*illi qui venerant ad praedam*], postquam deprehensos se intellexerunt, pariter secundum lectum conciderunt...

Dos sirios entraron en el triclinio para robar [un cántaro], y mientras se pelean arduosamente en medio de la vajilla de plata, rompieron el cántaro que habían separado. Cayó también la mesa con la vajilla de plata y una copa caída por casualidad desde arriba le rompió la cabeza a una esclava adormecida encima del lecho. Ante este golpe, aquella se puso a gritar y al mismo tiempo puso en evidencia a los ladrones y despertó a una parte de los ebrios. Aquellos sirios [que habían llegado para robar], después de darse cuenta de que habían sido apresados, cayeron al mismo tiempo en el segundo lecho...

K. Müller (1961) comenta con respecto a la interpolación de la palabra *lagoenam*:

in his verbis praeter illud *lagoenam* recte olim a Jahnio deletum aliud inhaeret emblema. Syros illos ad furandum venisse his aperte significavit Petronius (3 *expilaturi*, 4 *fures*), at non satisfacit interpolatori molesto qui in 5 inculcavit *illi qui venerant ad praedam*.

En estas palabras, además de *lagoenam* en otro tiempo borrada correctamente por Otto Jahn, se encuentra otra interpolación. Petronio señaló con toda claridad que aquellos sirios habían llegado para robar (*expilaturi* 3, *fures* 4), pero no satisfizo al pesado interpolador quien agregó en 5 *aquellos que habían venido para robar*.

Esto implica la atétesis de *illi qui venerant ad praedam* por parte de Müller. Además, se acepta la exclusión de *lagoenam* realiza-

da por Otto Iahn. En Müller 1995 encontramos señaladas como interpolación tanto el término *lagoenam* (3) como *Syri* (5), atetizada por Kraffert⁷ como señala el aparato crítico.⁸ En Giardina-C. Melloni la presentación es la misma. Es decir que ya para esta oportunidad, la frase explicativa, que en 1961 era una clara interpolación: *illi qui venerant ad praedam*, ha sido declarada frase original de Petronio. En Bücheler, sólo se señala como interpolación la palabra *lagoenam* sin hacer ningún comentario sobre la otra cuestión.

E. J. Prieto⁹ en su traducción de Petronio no considera interpolaciones ni a los “sirios” ni a su función específica, es decir “aquellos que habían entrado para robar”, y en la nota despliega un comentario considerable acerca de la xenofobia de los romanos y la atribución a otros pueblos (griegos, sirios, judíos, íberos, tracios, galos y capadocios) de la causa de sus males “por un mecanismo proyectivo muy natural” (nota 57 p.221), como promotores de los vicios, y en especial a los griegos, como responsables de “la quiebra y el descrédito en que habían caído las convicciones, virtudes y creencias sobre las que se había edificado el poder romano”. E. Prieto, quien ya conocía la última postura de Müller, ha mantenido su posición conservadora del texto tal como lo traen los *excerpta longiora* (L) pues hay un sustento cultural desplegado en su nota que apoya la reiteración del nombre del pueblo extranjero de los sirios y del vicio atribuido a ellos por los romanos como específico, el robo. En el mismo sentido, cabe traer a colación el motivo del robo en el banquete como rasgo de com-

⁷ *Neue Beitrage zur Kritik und Erklarung lateinischer Autoren*. Programm Verden 1888, laudatus ab H. Stubbe (1933:158).

⁸ Pardini remite la atétesis de *Syri* a DELZ (1962:679).

⁹ PRIETO (2002:33) enumera las tres ediciones consultadas (Bücheler 1862, Ernout 1923 y Müller-Ehlers 1965) y aclara que señaló en las notas, “donde parecía oportuno, las vacilaciones de lectura entre los manuscritos”.

portamiento típico de los esclavos en Tac. *Hist.* I 48.¹⁰

Complois deinde manibus in tantum repente risum effusa est, ut timeremus. Idem ex altera parte et ancilla fecit, quae prior venerat, idem virguncula, quae una intraverat.

La frase *idem virguncula quae una intraverat* (18.7) “la misma muchachita que había entrado con las otras” está omitida en el manuscrito T, pero en G se la agrega en el margen (cf. App.Cr. Bücheler.21), no es posible dilucidar si aparece en el margen de G copiado de otro manuscrito o más probablemente como una glosa explicativa del copista que necesitó aclarar para mayor comprensión del lector: que la risa de Quartilla se expandió no sólo a la ancilla *quae prior venerat* sino también a la muchachita que había entrado con ellas. Cuando F. Bücheler, en 1862, realiza la *collatio* de los manuscritos de Petronio para lograr el establecimiento del texto para su edición, evalúa que esta glosa debe ser incorporada al texto, a pesar de que T la omite. De este modo, genera una irrupción del margen dentro del texto, con lo cual otro editor algún día tendrá argumentos para denominar a esto una interpolación. Hasta el presente ello no ha sucedido, lo cual habla de la pertinencia del aporte de Bücheler. Esto se debe probablemente al hecho de que la incorporación del texto que estaba en el margen implica para la narración una suerte de equilibrio, no sólo desde el punto de vista sintáctico, al presentar el paralelismo de *idem ... idem* sino también la evidencia de que las figuras femeninas que participan de la risa y de la amenaza contra los muchachos son tres, y esto tranquiliza los ánimos de cualquier lector, que encontrará en seguida que también son tres las personas de sexo masculino que participan en este episodio. La interpolación

¹⁰ Citado por ARAGOSTI-COSCI-COTROZZI (1988).

es colaborativa desde la perspectiva del lector. Pero, de este modo, a nuestro criterio, se banalizan las posibilidades de significación del texto, o se impone la interpretación que el siglo XIX, en este caso, le dio al texto de Petronio en este pasaje. En todo caso, será útil para abonar desde una perspectiva histórica el estudio de la participación de los editores en la forma del texto que hoy leemos.

UNA INTERPOLACIÓN “COLABORATIVA” DE GRAN ALCANCE

En 1654, fue descubierto por Marino Statileo en la biblioteca de Nicolo Cippico en Traù (en la costa dálmata) un manuscrito (A)¹¹ que contenía entre otros textos, la *Cena de Trimalción*, es decir los capítulos 26.7 a 78 del *Satyricon*. Hasta ese momento, no se conocían estos capítulos. La *editio princeps* contenía desde el año 1482 partes anteriores y posteriores a la *Cena de Trimalción* y sólo algunos fragmentos iniciales, el cap. 55 de la misma *Cena*, y algunos proverbios. Esta primera edición de Petronio se realizó en Milán, en la imprenta de Franciscus Puteolanus, sobre la base de la familia O de manuscritos –*excerpta breviora o vulgaria* un consensus de ediciones. La *editio princeps* se reeditó en Venecia (1499) y en París (1520). Prueba de este estado del texto es la edición de Petronio de M.H. Goldast que hemos podido consultar en el tesoro de la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).¹² De manera que al encontrarse el manuscrito de Traù, y tras la difusión de las primeras copias luego de la primera impresión en Padua en 1664, surgió la controversia: si el manuscrito hallado era o no un texto genuino de Petronio. El resultado fue favorable a la

¹¹ GASELEE (1915).

¹² Dicho ejemplar, editado por Goldast (Frankfurt, 1621), figura en el inventario de creación de la Biblioteca Central a fines del siglo XIX. Cf. STEINBERG (2004).

autenticidad del texto, entre otras razones porque éste coincidía exactamente con las lagunas que traía el texto que se tenía hasta entonces.¹³ Por el *incipit* del manuscrito H, es probable que haya sido copiado en 1423. El umbral de acceso a este texto es el título en letras rojas que el *rubricator* de H escribió al comenzar el texto de Petronio para separarlo del de los otros autores: PETRONII ARBITRI SATYRI FRAGMENTA EX LIBRO QVINTODECIMO, ET SEXTODECIMO.¹⁴ El copista comunica que lo que sigue a continuación son fragmentos tomados de los libros 15 y 16 de su apógrafo. Los lectores por su parte, –entre quienes contamos a los filólogos y eruditos– han intentado establecer la extensión total de la novela de Petronio, a partir de esta línea de acceso al texto. Las reconstrucciones que se han intentado para el texto completo de Petronio conjeturan desde un total de 16 o 18 libros (Paratore, 1933), 20 libros (Sullivan, 1968), 24 libros pero más breves (Van Thiel, 1971). Encontramos que esta imprecisión de la longitud de la obra es un factor de los que podría denominar “originados en el propio texto”. Hay algo atractivo en el hecho de buscar el contenido de las lagunas y encontrarlo casualmente escondido en una biblioteca.

En tal sentido deben entenderse los deseos del poeta del siglo XVII Giambatista Marino, quien en su poema *Adone* describe al protagonista en una visita guiada por una galería de grandes obras literarias perdidas (10.158ss). En su recorrido descubre a Petronio, Livio, Tácito, la *Medea* de Ovidio, Cornelio Galo, Lucrecio, Enio, Accio, Pacuvio, Tucca y Varo. El texto fragmentario convoca al llenado de las lagunas, a la enmienda de lo incompleto, para facilitar su lectura, despierta el ansia de la *aemulatio*. Y es aquí donde se pone en juego la interpolación colaborativa. Se podría afirmar que este tipo de escritura imitativa como las que si-

¹³ El relato de detalle se encuentra en GASELEE (1915:introd.).

¹⁴ Para el *incipit* como umbral al texto de Petronio, cf. STEINBERG (2000).

guen a un modelo se basa no en la reproducción de texto, sino en la imitación de cualidades genéricas y estilísticas de ese texto, que el imitador asume como cualidades destacadas que se vuelven productivas. Afirma Barchiesi¹⁵ que escribir “a la manera de” sólo es posible si el texto es tratado como modelo genérico, con rasgos que se puedan generalizar.¹⁶

La interpolación de Nodot, durante muchos años, ha sido considerada el resultado de una pluma mediocre en manos del militar-filólogo francés F. Nodot (1650-1710). La circunstancia del manuscrito Traguriense descubierto años antes en Dalmacia hizo que el anuncio del descubrimiento en 1688 de un manuscrito copiado en Belgrado y la consecuente publicación de un Petronio completo despertara el interés y fuera creíble, habiéndose ya demostrado que el fragmento de Traú había resultado auténtico. Sin embargo, el escepticismo sobre la autenticidad ganó terreno en seguida y la interpolación de Nodot fue atetizada por algunos, aunque buena parte de la crítica de fines del siglo XVII y del XVIII admitió esta interpolación como texto genuino. Lo interesante es que a pesar de que la primera edición cuidada por Nodot –que incluía también el texto de la *Cena*– fue seguida de muchas reimpressiones –la última, de alrededor del 1800– (*Titi Petronii Arbitri, Equitis Romani Satyricon: Cun fragmentis. Albae Graecae recuperatis anno 1688, Coloniae Agrippinae 1691*), el texto latino es muy difícil de encontrar.¹⁷ En cambio, este texto ha prosperado en las traducciones del *Satyricon* de Petronio, como por ejemplo en las dos evidencias que hemos enfocado a título de ejemplo para este trabajo: la edición de W. K Kelly, London 1854, que se encuentra en la Donación Dobranich de la Biblioteca Central de la FFyL-UBA desde 1916, y la edición de Petrone *Satyricon* editada por Louis de

¹⁵ Cf. BARCHIESI (1984:95-96).

¹⁶ Sobre la generalización, Cf. GENETTE (1982).

¹⁷ LAES (1998:358-402).

Langle, Paris, 1914, cuyo ejemplar pertenece a una biblioteca particular.¹⁸ No ha podido probarse si Nodot –quien no tenía suficientes conocimientos de latín como para producir un texto que emulara a Petronio y por ello muy probablemente no fuera el autor de la mencionada copia realizada del ejemplar de Belgrado, según se dijo– sabía de su origen falso. La responsabilidad de la falsificación ha sido atribuida por W. Stolz.¹⁹ (Mainz 1987) al ambiente cultural de Grenoble, donde un abogado y literato Nicolas Chorier (1612-1692)²⁰ y un literato, Pierre Linage de Vauciennes,²¹ parecen haber tenido una relación amistosa con Nodot y profundos deseos de colaborar con el texto.

LUOIS DE LANGLE JUSTIFICA LA INTERPOLACIÓN POR RAZONES INTERNAS:

La edición de Luois de Langle (*L'oeuvre de Pétrone : Le Satyricon*. Traduction nouvelle et complète, avec Introduction et Notes par Louis de Langle. Paris, Bibliothèque des Curieux, 1914. Collection « Les Maîtres de l'Amour ») fue reeditada en 1923. En la introducción, pp.12ss., para explicar de qué manera el texto del *Satyricon* ha llegado a nosotros en fragmentos sucesivos, luego de enumerar un primer fragmento de 1476 (impreso en Milán en

¹⁸ Steinberg, R. *Bibliotheca Zamorensis*.

¹⁹ STOLZ (1987).

²⁰ Nicolas Chorier (1612-1692) es autor de *Elegantiae latini sermonis, seu Aloisia Sigeia Toletana De arcanis amoris et Veneris adjunctis fragmentis quibusdam eroticis [liber]* editado en latín en Leiden, 1757. Se lo describe como el libro erótico más infamante del siglo XVII. No sería extraño pues que hubiera colaborado con Petronio, su texto y sus lectores.

²¹ Pierre Linage de Vauciennes es autor de *Le Differend Des Barberins Avec Le Pape Innocent X*, Paris, 1678 y de *L'origine veritable du soulèvement des Cosaques contre la Pologne*, Paris, 1674.

1482) al que se le agregaron, en 1565, el *Codex Sambucus* (publicado en Viena en 1564 y en Anvers 1565) y el *Codex* de Pithou, encontrado por Corvin en un convento de Budé en 1587, de Langle menciona el *Codex Traguriensis*, publicado en Padua en 1664. Éste contenía la *Cena*, cuyos primeros capítulos ya se conocían y ensamblaba perfectamente con las aventuras de Encolpio y con las de Eumolpo, y restablecía así la continuidad entre las partes ya conocidas.

Mediante este cuadro de situación, Louis de Langle justifica, por la persistencia de las lagunas que volvían oscuro el sentido del texto y dificultaban su lectura, la manera feliz en que fueron llenadas por el manuscrito descubierto por Dupuis en Belgrado, traducido por Nodot y editado por Leers de Rotterdam (*Introd.* p.14). Acto seguido, el traductor hace saber al lector que:

Nous n'avons pas exclu de cette traduction les fragments de Nodot, parce que, suivant la remarque de Basnage, ils donnent de la liason à un ouvrage qui n'en avait pas et en rendent la lecture facile et agréable.

Sostiene su argumento en el criterio de Jacques Basnage (1653-1723), un escritor protestante del siglo XVIII, historiador de la iglesia, quien los justifica, pues los fragmentos de Nodot dan unión a una obra que no la tenía y hacen la lectura más fácil y agradable. Sin embargo, agrega que los fragmentos descubiertos más tarde por Marchena²² en Saint-Gall, que son también inauténticos, no tienen el mismo mérito de hacer la obra más legible. "Nous avons donc jugé inutile de les traduire".

²² El abate Marchena nació en Sevilla en 1768 y murió en Madrid en 1821. Dio a conocer un fragmento importante que completaba el episodio de Quartila.

W. K. KELLY EXPLICA SU CRITERIO

La edición de W. K. Kelly, London 1854 es una Antología de textos eróticos que se titula: *Erotica, The Elegies of Propertius, The Satyricon of Petronius Arbiter, and the kisses of Iohannes Secundus. Literally translated and accompanied by poetical versions from various sources. To which are added, the love epistles of Aristaenetus translated by R. Brinsley Sheridan and Mr. Halhed*. Llama la atención desde el prólogo del editor que introduce el texto de Petronio el reconocimiento de la inclusión del texto de Nodot, con el argumento siguiente:

La curiosa novela de Petronio ha llegado a nosotros desafortunadamente en un estado muy mutilado. Esta circunstancia sugirió a un tal Francis Nodot la idea de publicar lo que pretendió fuera el *Satyricon* completo, tomado, según se dijo, de un manuscrito encontrado en la captura de Belgrado en 1688. Las adiciones de Nodot son manifiestamente espúreas; pero dado que sirven de alguna manera para llenar lagunas en la historia, se suelen imprimir en las ediciones modernas junto al texto genuino, diferenciado por el tipo de letra. Se ha observado la misma disposición en esta traducción, de la cual es responsable el editor del presente volumen en su totalidad.²³

Y luego se inicia un texto de Petronio que, para los académicos habituados al comienzo *in medias res* de un presumible Encolpio pronunciando su discurso crítico en la escuela de retórica, es una novedad indiscutible. Especialmente porque el discurso de Encolpio dice:

[Hace tanto que te prometí narrar mis aventuras que resolví cumplir mi compromiso hoy, ahora que felizmente nos hemos

²³ La traducción es nuestra.

encontrado no sólo para hablar de asuntos de educación sino también para sazonar nuestra alegre conversación con cuentos agradables. Fabricius Veientus ya había pronunciado hábilmente su discurso sobre los abusos de la religión y expuesto el furor profético con el que los sacerdotes vergonzosamente comentan misterios de los cuales con frecuencia no saben nada; pero] *¿acaso otro tipo de furias domina ... (...)*

De este modo, con la colaboración de Nodot (o de quien fuera el interpolador que promovió las reescrituras que luego se interpolaron) se llega a insertar en un contexto lógico la pregunta retórica de Encolpio con la que comienza *in medias res* el texto conservado: *num alio genere furiarum...?* (1.1). El objetivo de ofrecer una versión al lector que satisfaga las expectativas de unidad, se cumple. El Petronio que leerán los lectores de esa edición será el Petronio correspondiente a la época, al interés del editor, al horizonte de expectativas del público receptor.

Con los ejemplos presentados, se pone en evidencia el riesgo potencial al que están sometidos los textos, si se pretende expurgarlos de todo cuanto la historia de la transmisión ha ido produciendo. También queda claro que las ediciones especializadas de textos de la antigüedad deben ser en realidad ediciones de la historia de esos textos. El lector de una traducción debería ser convenientemente informado de las peculiaridades de la transmisión del texto latino, incluyendo variantes de lectura, enmiendas, conjeturas e interpolaciones, explicadas en las notas.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Nos hemos encontrado con una traducción del *Satiricón* de Petronio (1973) de Biblioteca Edaf, Madrid. La traducción del texto es de Fernando Ayuso y el prólogo (llamado "Introducción" en el

índice y en el cuerpo del texto) está a cargo de Víctor de Lama de la Cruz. En el apartado “El *Satiricón*, un rompecabezas para la crítica”, el prologuista deja constancia de que “el fraude de Nodot fue pronto descubierto, pero la mayoría de las ediciones posteriores lo recogen como curiosidad”. Y a continuación acota: “Nosotros hemos preferido dejar fuera esas páginas apócrifas” (p. 19). Luego de esta afirmación se podría esperar un texto controlado, regido por el buen criterio de un editor serio, pero al comenzar la obra en la así llamada primera parte, se lee: “Mucho tiempo hace que os prometí el relato de mis aventuras, y hoy voy a cumplir lo ofrecido ...” Con lo cual queda demostrado el divorcio entre el traductor y el prologuista quienes trabajaron independientemente: en honor a la inocencia de ambos, el uno creía que el texto de Petronio incluía la interpolación de Nodot; el otro, el editor, publicaba su prólogo sin haber leído el texto al que debería haber servido de introducción.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGOSTI, A.-COSCI, P.-COTROZZI, A. (1988) *Petronio: l'episodio di Quartilla (Satyricon 16-26.6)*, Bologna.
- BARCHIESI, A. (1984) *La traccia del modello: Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa.
- CHORIER, N. (1757) *De Elegantiae latini sermonis, seu Aloisia Sigeia Toletana De arcanis amoris & Veneris adjunctis fragmentis quibusdam eroticis [liber]*, Leiden.
- DE LANGLE, L. (1914) *L'oeuvre de Pétrone: Le Satyricon*. Traduction nouvelle et complète, avec Introduction et Notes par Louis de Langle, Paris, Bibliothèque des Curieux, Collection «Les Maîtres de l'Amour», reed. 1923.
- DELZ, J. (1962) “Review of Müller (1961)”, *Gnomon*, 34, pp. 676-84.
- FLORES, E. (1980) *Le scoperte di Poggio e il testo di Lucrezio*, Napoli.

- GASELEE, S. (1915) *Codex Traguriensis which contains the Cena Trimalchionis of Petronius* (a collotype reproduction with introduction and a transcript), Cambridge.
- GENETTE, G (1982) *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris.
- KELLY, W. K. (1854) *Erotica, The Elegies of Propertius, The Satyricon of Petronius Arbiter, and the kisses of Iohannes Secundus. Literally translated and accompanied by poetical versions from various sources. To which are added, the love epistles of Aristaenetus translated by R. Brinsley Sheridan and Mr. Halhed*, London.
- LAES, C. (1998) "Forging Petronius: François Nodot and the Fake Petronius Fragments", *Hum.Lov.*, 47, pp. 358-402.
- PARDINI, A. (1996) "L'atetesi in Petronio: Considerazioni teorico-pratiche", *A&R*, 41.4, pp. 177-195.
- PRIETO, E. J. (2002) *Petronio, Satiricón, Traducción, Prólogo y Notas*, Buenos Aires.
- STEINBERG, M. E (2000) "Márgenes y umbrales en el *Satyricon* de Petronio" en AAVV, *Voces en conflicto, espacios en disputa*, Buenos Aires.
- (2004) "La recepción de los clásicos en Argentina: un *Satyricon* de Frankfurt 1621 en Buenos Aires", ponencia presentada en FIEC 2004 (Ouro Preto).
- STOLZ, W. (1987) *Petrone's Satyricon und François Nodot (ca. 1650-ca. 1710): ein Beitrag zur Geschichte literarischer Fälschungen*, Stuttgart.
- STUBBE, H (1933) *Die Verseinlagen im Petron*, (Philologus, Supplementband XXV, Heft 3.), Leipzig.
- SULLIVAN, J. P. (1976) "Interpolations in Petronius", *PCPhS*, 22, p. 96.
- TARRANT, R. J. (1987) "Toward a typology of interpolation in Latin poetry", *TAPhA*, 117, pp. 281-298.

RESEÑAS

CASSON, LIONEL (2003) *Las bibliotecas del mundo antiguo*. Barcelona: Ediciones Bellaterra S. L., 175 pp. ISBN 84-7290-211-0.

De lectura atrapante, este libro pasa revista a la historia de la constitución, desarrollo y organización de las bibliotecas desde el Antiguo Oriente hasta, a pesar del título, bien entrado el medioevo, si bien en esta última etapa no se aplica el mismo detenimiento.

A lo largo de sus páginas se describe el surgimiento de los repositorios de Tiglatpileser y Asurbanipal en el Cercano Oriente y los de Hattusa en el mundo hitita, respecto de los cuales los testimonios sugieren una orientación selectiva de las colecciones y muestran ya entonces los peligros de las sustracciones y del maltrato del material. El autor detalla la importancia del papiro egipcio y las diversas técnicas de fabricación de libros. Se detiene en la fundación de una biblioteca de variado contenido, mérito de Grecia, así como en la divulgación de la composición y tenencia de libros, a fines del s. V a. C. Entre las bibliotecas particulares, la de Aristóteles parece haber sido la primera organizada, con un modelo que sirvió para la de Alejandría.

A la gran biblioteca de Alejandría, a su carácter general, completo y doble, a sus sucesivos directores (organizadores, catalogadores, comentadores, glosistas, gramáticos), dedica el autor una notoria porción de las páginas totales, enmendando la creencia de su destrucción en el año 48 a.C., que fue parcial como en el 270 d. C.,

hasta que los musulmanes la arrasaron en 642. No descuida Casson, sin embargo, los datos sobre Pérgamo, Antioquía, Cos, Atenas, Rodas, y el papel de los *gymnásia* en la vida de las bibliotecas.

También es detallada la presentación de este hecho cultural en Roma, donde el autor señala la existencia de bibliotecas particulares y públicas; de las veintinueve registradas con carácter público se detiene en las de Asinio Polión, Augusto, las dos de Trajano y la de Caracalla. Destaca que Roma dio a sus depósitos de libros una disposición diferente de la griega: armarios contra las paredes, con acceso directo del público lector, en lugar de pequeñas salas con libros, comunicadas con un pórtico para la lectura. El personal a cargo, los fondos incluidos, los servicios ofrecidos, son reseñados cuidadosamente antes de pasar a la enumeración y descripción de algunas de las numerosas bibliotecas del mundo romano (Pompeya, Como, Bolsena, Pérgamo, Atenas, Cartago, Timgad, Halicarnaso, Rodiápolis, Patras, Tíbur), para detenerse en la de Áquila o Celso en Éfeso, dado que ésta es la mejor conservada ediliciamente.

Un capítulo se dedica al paso del rollo al códice; de este fenómeno destaca Casson el papel del cristianismo en su propagación y la necesidad organizativa de adaptar estantes a la nueva conformación del libro.

El último apartado, "al filo de la Edad Media", señala la decadencia acarreada en Occidente por las invasiones bárbaras, frente a la perduración de las bibliotecas en Bizancio, gracias a Teodosio, Justianiano, los centros teológicos y los monasterios. Pero rescata de Occidente el repertorio con el que sin duda contaba Isidoro de Sevilla y la relevancia del monasterio de *Vivarium* para el desarrollo de los *scriptoria* y, por lo tanto, de la nueva imprenta de las bibliotecas medievales.

Creemos útil hacer algunos comentarios, referidos ya al contenido ya a la traducción. En cuanto al contenido:

- 1) En p. 52 Casson transcribe un glosario helenístico: “*Melodia* Término obsoleto para ‘tragedia’. Véanse los comentarios de Calímaco”; comenta que esta “entrada hace referencia al significado obsoleto de un término de uso corriente, y menciona la fuente de la información (nada menos que el ilustre Calímaco)”. En realidad, el glosario no hace referencia a ‘tragedia’ como la entendemos nosotros (género dramático) sino a la acepción tardía de ‘canto’, que era la que tenía en griego clásico el vocablo *melodía*. Esa acepción tardía de *tragodia*, ‘canto’ (que retoma un valor originario) es la que se impuso como sentido habitual en todo el medioevo y dura hasta el presente;
- 2) la disposición de las bibliotecas romanas es elogiada frente a la griega; sin embargo, razones de espacio (pero también de seguridad) han hecho que muchas bibliotecas actuales volvieran a la estructura griega o a algo parecido a ella: un gran salón con libros en sus paredes desperdicia mucho espacio; hoy se tiende a hacer ‘pequeñas salas’ o pasillos con estantes a ambos lados, que permiten aprovechar más el espacio de depósito, mientras que se reserva otro ámbito para la lectura, análogo al pórtico griego;
- 3) en p. 140 se dice que Constantino “funda” Constantinopla en el año 324, lo cual no es exacto: el emperador da ese nombre a una ciudad ya existente, Bizancio, la cual, al ser declarada capital del Imperio Romano dos años después (*Néa Róme*), crece rápidamente en importancia.

La presente edición española es una traducción del original inglés publicado en Yale University en 2001. La traductora mantiene formas latinas o quizás latino-inglesas de ciertos nombres (Chaereas, Caerellia) que deberían haber sido castellanizados como lo ha sido correctamente todos los demás. La frase “Código de Teodosiano” (p. 139) puede ser un *lapsus calami* por la cercanía

de “Justiniano”, y no sabemos si el uso de “ambos” referido en el contexto a tres núcleos es un error del original (p. 106).

La rápida traducción de esta obra al español es un indicio de su importancia, pues ella hace más accesible a un público amplio un estudio erudito que resulta fructífero no sólo para el estudioso de la Antigüedad desde la perspectiva histórica, filológica o literaria, sino también para el interesado en la ‘cultura’ en sentido lato, sus orígenes y desarrollo, y particularmente para los bibliotecólogos, que encuentran en este libro una nueva aportación para su especialidad, ya en cuanto ‘datos’ históricos, ya en tanto fuente de ideas para la reflexión sobre su quehacer.

PABLO A. CAVALLERO (UBA – CONICET)
pcavalle@filo.uba.ar

GALE, MONICA R. (2003) *Lucretius and the Didactic Epic*, London, Bristol Classical Press, 70 pp.

Este libro es una de las publicaciones de la colección *Classical World Series* editado por primera vez en el año 2001. La autora respeta los objetivos de la serie: brindar un acercamiento provechoso a Lucrecio y a su obra, tanto para aquellos que lo leen en su lengua original como para los que lo hacen en traducciones. En una apretada síntesis ofrece en seis capítulos un panorama general de toda la problemática del género didáctico y de la obra de Lucrecio.

Así leemos, en el capítulo primero, *The Didactic Tradition*, que los primeros poetas didácticos fueron pensadores serios cuya poesía actuaba como medio de comunicación de ideas morales y filosóficas así como de información práctica o técnica. A fines del

siglo V a.C., esas funciones habían sido superadas por el rápido desarrollo de la prosa escrita y lo didáctico parecía declinar ostensiblemente. Cuando volvió a resurgir con los poetas del período helenístico, se había convertido en una manifestación literaria bastante diferente de la poesía de Hesíodo y Empédocles. De los poemas didácticos escritos en este período, tres han sobrevivido intactos: los *Phainomena* de Arato y los *Theriaka* y *Alexipharmaka* de Nicandro. Si bien, al menos en el caso de Arato, se sabe que siguió un modelo específico de prosa que procedió a trasladar en verso, ambas obras presentan un arte refinado y una autoconciencia intelectual de su calidad típica de la época helenística, que no se dirige hacia una audiencia popular sino a una elite intelectualmente selecta. Así la elegancia artística y un grupo escogido de aprendices fue entonces considerado la calidad más deseable a la que un poeta podía aspirar. No obstante, Arato, influido por el temprano desarrollo del estoicismo, al señalar las constelaciones en el cielo de modo tal que nosotros seamos capaces de reconocer el tiempo y las estaciones, y podamos pronosticarlas, hace que los *Phainomena*, según la crítica actual, puedan ser leídos como una obra que simultáneamente se vincula con la astronomía y la teología, así como el tema de Hesíodo es a la vez la agricultura, el gravoso trabajo y la justicia.

Esta fue la tradición que heredó Lucrecio. Desde Hesíodo hasta Arato se había desarrollado un tipo de épica breve, que conectaba temas técnicos o científicos con principios éticos o teológicos que impartían un mensaje moral a sus lectores. La poesía didáctica es así aquella que nos proporciona una información específica y concreta y nos enseña cómo debemos vivir, cómo debemos relacionarnos con nuestros semejantes humanos y con los dioses. La poesía oral se había extendido por Grecia mucho antes que la prosa escrita, y la épica fue la más seria y respetable clase de poesía. Pero en el tiempo de los filósofos presocráticos la prosa

escrita se había esparcido y fortificado lo suficiente para ser una alternativa válida para los escritores. ¿Por qué Lucrecio y sus predecesores, se pregunta M. Gale, eligieron escribir filosofía en verso a pesar de los límites que el metro y el ritmo les imponían? Un modo de responder a esta pregunta es simplemente apelar al innato conservadurismo de los antiguos poetas. Así como la épica mitológica continuó escribiéndose esencialmente como lo había hecho Homero, también tal como Hesíodo había escrito sobre un tema técnico en verso, las sucesivas generaciones de poetas se limitaron a hacer lo mismo. Pero si esta respuesta explica la supervivencia de lo didáctico como género, no explica porqué un filósofo como Empédocles, que tenía ideas claras e importantes para comunicar a sus lectores, eligió componer un poema didáctico en lugar de escribir en prosa como otros filósofos contemporáneos a él lo habían hecho.

Para Mónica Gale existe una explicación satisfactoria que radica en considerar las dos cualidades comúnmente asociadas con la poesía en el mundo antiguo: la autoridad y la seducción. La asociación entre poesía y autoridad (conferida de modo divino) presente en Homero y Hesíodo es mantenida por los poetas/filósofos presocráticos, los que comunican sus ideas de un modo que se asimila más estrechamente a una revelación mística que a un argumento de la razón. Lucrecio sigue esta tradición: pide a Venus que confiera su *lepos* o gracia al poema que va a componer y a la vez presenta en los versos proemiales a su mentor filosófico, Epicuro, cuyas huellas pretende seguir.

Esto nos remite a la segunda cualidad asociada con la poesía en el mundo antiguo: la seducción. El poder de la poesía, que puede ser peligroso, logra también servir para un buen propósito. Lucrecio en un famoso pasaje (1.936-50 repetido en 4.11-25) se compara con un médico y así como para los niños la miel hace más dulce el remedio, la poesía vuelve su mensaje menos aburri-

do o más comprensible y confiere al escritor la autoridad y el poder de la retórica.

En el segundo capítulo, Gale analiza la relación de Lucrecio con Epicuro, fuente de la autoridad del poeta, para abordar en el tercero algunas de las estrategias o efectos poéticos y retóricos empleados por el poeta para lograr la aceptación de su mensaje filosófico.

Poco es lo que se sabe de la vida de Lucrecio pero del poema se desprende una fuerte personalidad o *persona* (el carácter que el escritor o el orador adopta dentro de la obra, que puede o no coincidir con el del autor) que asume la función de *praeceptor* cuyo objetivo es convertir a sus lectores al epicureismo. La obra tiene un destinatario histórico aludido pocas veces en el poema por su nombre, C. Memmius, cuyo principal papel dentro de la obra es mediar entre nosotros y el *praeceptor*, de modo de otorgar al maestro un alumno con el cual nos podemos identificar, ser advertidos de sus errores para evitarlos y cuyo progreso finalmente podemos emular. M. Gale no comparte la opinión de una corriente de la crítica actual (Cf. P. Mitsis, "Didactic coercion in *De Rerum natura*", *MD*, 31, 1993) que propone un discípulo necio en *De Rerum natura*. Por el contrario, propone a partir de una cuidadosa lectura una relación didáctica en la que el alumno (tanto Memmio como nosotros) logra un progreso gradual a lo largo de los seis libros y al final del poema está listo para continuar solo sus estudios. La aparente antinomia entre el himno a Venus en el libro primero y la descripción de la plaga en el libro seis, se resuelve si se considera que Venus nos seduce en el poema pero pronto es reemplazada por las fuerzas de la naturaleza y el placer, al asegurarse que los dioses no interfieren en nuestro mundo. Esta estrategia se repite en el libro 2 en el pasaje de la *Magna Mater* (2.600-60) y toda vez que se refiere a un mito, el poeta siempre se ocupa escrupulosamente de dar, al mismo tiempo, la verdad epicúrea.

En los capítulos cinco y seis con una brevedad no exenta de claridad y conceptuosidad, M. Gale formula una composición para el poema que contempla a lo largo de toda la obra ciclos sucesivos de nacimiento y muerte, los que se constituyen como un principio estructural. Es de destacar la oportunidad de acompañar los temas más importantes con diez ilustraciones de pinturas, relieves y esculturas que señalan desde el siglo II a.C. hasta el Renacimiento las influencias que coexisten y que hacen posible visualizar las relaciones que interactúan en la obra de Lucrecio y a partir de ella.

El carácter didáctico del breve comentario de M. Gale se pone de manifiesto en la sugerencia de nueve temas de posible estudio y la indicación de una bibliografía general sobre la obra de Lucrecio y de su antecesor, Epicuro. Lo señalado convierte a este libro en un importante aporte no sólo para el lector sino también para la enseñanza y el análisis del poeta latino más citado y menos estudiado en nuestros días.

ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE (UBA/UBACYT)
ecaballero@speedy.com.ar

MARTÍNEZ GÁZQUEZ, JOSÉ - FLORIO, RUBÉN (coordinadores)
Antología del latín cristiano y medieval. Introducción y textos.
Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur,
2006, 251 pp. ISBN 987-1171-38-2.

Mostar “la cultura que se expresa en la lengua latina a lo largo de la Edad Media” (p. 5) es el objetivo de este arduo trabajo de recopilación de textos de muy variado tipo, entre los que se dio prioridad a aquéllos menos difundidos.

En estas páginas se incluyen, en extensión completa o parcial, once textos bíblicos, tres litúrgicos, veintitrés poemas lírico-religiosos y trece lírico-profanos, tres poemas épico-religiosos y seis épico-heroicos, dos dramas religiosos, tres comedias elegíacas, tres actas notariales, siete textos cronísticos, tres hagiográficos, tres moralizantes, diecinueve enciclopédicos, cuatro herbarios, un lapidario, dos de cómputo temporal, cuatro astronómicos, uno sobre el concepto de 'ciencia'; tres traducciones del griego, seis del árabe; dos obras mozárabes y cinco epitafios. Todos ellos aparecen en su forma latina, sin traducción, precedidos por noticias introductorias seguidas de bibliografía básica, e iluminados con notas varias.

Cierra el volumen una bibliografía selecta que recoge más de un centenar de títulos, entre obras instrumentales, ediciones y bibliografía secundaria.

Fruto del esfuerzo de docentes-investigadores de la Universidad de Barcelona (J. Martínez Gázquez y C. Ferrero Hernández) y de la Universidad Nacional del Sur (R. Florio, M. Garelli, N. Iglesias, E. Zaina), esta obra es el resultado de varios años de labor sostenida. Ella ofrece a la comunidad académica fuentes originales –y en algunos casos poco citadas– para el estudio y el conocimiento del latín medieval mediante un repertorio de gran variedad en su temática, su estilo, sus destinatarios e intenciones.

Por todo ello saludamos elogiosamente esta nueva aportación que, además de valiosa en sí, resulta novedosa y será sin duda gravitante entre los estudiosos del medioevo latino.

PABLO A. CAVALLERO (UBA – CONICET)
pcavalle@filo.uba.ar

DE FRANCISCO OLMOS, JOSÉ MARÍA (2003) *Los usos cronológicos en la documentación epigráfica latina de la Europa Occidental en las épocas antigua y medieval*. Madrid: Castellum, 338 pp. ISBN: 84-931960-5-3.

Al trabajar con testimonios antiguos, sea cual fuere su soporte, nos enfrentamos a la dificultad de evaluar su cronología a partir de las fechas que exhibe. No se trata de una cuestión menor sino de un punto fundamental a la hora de caracterizar la funcionalidad histórico-social o su valor documental. Este manual de intenciones necesariamente didácticas y prácticas, no pretende ser exhaustivo en cuanto a todos los distintos usos cronológicos ni explicar los cálculos astronómicos sobre los que se basan, sino “acercarnos a los que fueron de uso mayoritario en las inscripciones latinas realizadas durante la República y el Imperio, así como los utilizados en los documentos epigráficos escritos en Hispania y también en la mayor parte del occidente europeo en la época postimperial altomedieval y en las centurias siguientes hasta la finalización de este período” (p. 5).

Hace varios años que este profesor de la Universidad Complutense se afana en la materia como hemos podido comprobar en la lectura de sus anteriores trabajos sobre epigrafía, numismática y otras ciencias documentales. Recordemos especialmente *La datación por magistrados en la epigrafía y numismática de la República Romana* (Madrid, Castellum, 2001), obra que ya podemos calificar de consulta obligada para la sucesión de dignatarios hasta Augusto, pues ofrece las listas íntegras de cónsules, dictadores, triunfadores, *suffecti*, y otros, mejorando de este modo la información de los clásicos manuales de F. K. Ginzel y A. E. Samuel. El autor reconoce su deuda con sus antecesores teóricos sobre el tema, a los cuales remite para completar la información que exceda los límites del presente trabajo.

La obra que reseñamos se estructura en torno a cuatro grandes bloques. El primero se ocupa de la época republicana e imperial. Una breve introducción histórica, donde se estudian los orígenes del calendario romano y su evolución hasta convertirse en el sistema Juliano (con la posterior reforma de Augusto), da paso al estudio del cómputo de los días *ad Kalendas* y al de las eras y ciclos más utilizados: el de las Olimpíadas, *ab Urbe Condita*, el de las colonias o fundaciones, el de las eras regionales de Mauritania e Hispania y algunos usos específicos, como el de la era cesariana o la del origen del mundo. Todos los apartados son ejemplificados mostrando los mecanismos de conversión al uso actual. A continuación, se ilustra la no poco engorrosa datación consular y post-consular, que nos obliga a estar atentos a las diferentes realidades históricas de la región de procedencia de la inscripción, pues, si bien este sistema fue predominante en las épocas republicana e imperial, decayó a partir del s. VI con el auge de las nuevas identidades políticas occidentales, aunque perduró en Italia hasta el s. VIII, equiparando los años de reinado del emperador de Constantinopla con su data consular, y, en forma residual, hasta principios del s. X, con referencia a los gobernantes carolingios. El sistema de datación imperial no conlleva problemas particulares, según leemos, ya que no reemplazó el uso consular sino que lo completó; el autor explica las características de las diferentes posibilidades formularias, según aludan a la titulación imperial, a la indicción (pontificia, bizantina o bedana), a los años de reinado del emperador, o a la *damnatio memoriae*. Por último, se estudian otras leyendas, como las que refieren el *cursus honorum* de un personaje y llevan por tanto una cronología implícita.

El segundo apartado se ocupa de los usos surgidos tras el advenimiento del cristianismo y, en particular, los de la época medieval hispana. En primer lugar, se exponen las divergencias entre las eras hispánica, de Constantinopla y cristiana. A conti-

nuación se enumeran los distintos estilos de datación (circunciación, navidad, encarnación, pascual, etc.) que se basaban en el Año del Señor, y se enseñan los modos de ajustar las divergencias con el calendario actual. El cómputo de los días no reporta mayores dificultades que conocer las particularidades de la 'kalendación' medieval, de las ferias, del santoral cristiano y el mozarabe, de la *consuetudo bononiensis* (o sistema 'de los días andados y por andar') y, naturalmente, del estilo directo o actual. Los ciclos litúrgicos son ilustrados a partir de una serie de ejemplos de utilización de las tablas basadas en la letra dominical. Aunque son escasos los documentos que posean referencias a las horas del día o las canónicas, un breve acápite se dedica a ellas. En cuanto a las cronologías basadas en sucesiones, el autor se detiene en las indexaciones visigóticas y post-visigóticas por los años de reinado y en las pontificias. La exposición de unos pocos conceptos básicos astronómicos (número áureo, epacta, regulares lunares) permite trabajar con el calendario juliano, asentado sobre el ciclo de Metón, y con las noticias de concurrentes y regulares solares. Por último, se señalan algunos cuantos ejemplos de concomitancia referencial y de usos infrecuentes.

La sección tercera se dedica los calendarios musulmán y judío, cuyos sistemas de cálculo temporal dejaron huella en muchos lugares de Occidente y en especial en la Península Ibérica. El primero se rige por la lunación y comienza su cómputo en el año de la Hégira. Al tiempo que se nos ilustra sobre las fórmulas matemáticas de conversión rápida y las festividades, se nos advierte de la necesidad de consultar las tablas comparativas para evitar los desajustes producidos por la distinta duración de los años lunar y solar y por su distinta relación de inicio. Respecto al segundo, de naturaleza lunisolar y que empieza en el año de la creación del mundo, el autor reconoce su particular dificultad y aconseja examinar manuales específicos para su estudio. Se detiene en el

uso de las tablas y en los rudimentos teóricos sobre la duración común o embolismal de los distintos años, así como en las principales celebraciones del almanaque. Finaliza con la presentación de una inscripción hispana que contenía todos estos usos: los epitafios (castellano, latino, hebreo y árabe) del Rey Fernando III el Santo en su primitivo mausoleo de la Catedral de Sevilla.

Se completa la obra con las tablas más usuales en estos estudios: la Era Olímpica (776 a.C.-421 d.C.), los Cónsules del Imperio (395-566), las tablas pascuales (325-princ. del s. XVI; incluye: indicción, letra dominical, fecha de la Pascua, epacta, número áureo, concurrente y Era de España), las tablas de divergencias pascuales (326-786), los calendarios litúrgicos (G-A), los Introitos de la Misa, el calendario y santoral hispano-mozárabe, los calendarios musulmán y hebreo (hasta princ. s. XVI) y la lista de Papas (1047-1549). Cierra el estudio una breve bibliografía de obras de consulta. Nos hallamos ante un buen texto de iniciación para los interesados en los estudios cronológicos y, en particular, quienes deseen comenzar a estudiar las dataciones contenidas en las inscripciones epigráficas peninsulares.

MAURO E. ALFONSO ARES (UBACYT / CSIC)
meares@ile.csic.es

VASILIKOPULU-IONIDU, AGNÍ (2005) *Introducción a la literatura bizantina*. Traducción: César García, Roberto Quiroz, Roberto Soto. Selección de textos y traducción: Miguel Castillo Dider. Santiago de Chile: Centro de Estudios Griegos Bizantinos y Neohelénicos "Fotios Malleros", Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 143 páginas. ISBN 956-19-0470-9.

Este breve manual dirigido a estudiantes interesados en dar los primeros pasos en el sendero de la literatura bizantina es una excelente herramienta por su claridad, esquematismo y sencillez. Sin abundar en detalles, la autora brinda ideas generales que ayudan al lector a incorporar los conceptos básicos e imprescindibles que le permitirán avanzar en la comprensión del mundo literario bizantino.

La obra está organizada en cinco capítulos. El primero de ellos es una escueta introducción a los conceptos de la materia y una justificación de la relevancia del estudio de la literatura bizantina. En segundo lugar encontramos un apartado dedicado al estilo literario, donde se desarrollan las categorías estéticas de lo bello y lo sublime y se analiza el ambiente socio-político y cultural en el que la literatura bizantina se desarrolló. La tercera sección se dedica a mostrar los caracteres generales de la literatura bizantina junto con una breve periodización de la misma. El cuarto apartado está dedicado a la evolución de la lengua griega en el período bizantino. En ella se destacan no sólo sus diferencias con respecto al griego precedente, sino también la nueva incorporación léxica proveniente de otras lenguas y los distintos registros hablados en el mismo imperio. Por último la autora ofrece un interesante capítulo acerca de los distintos géneros literarios de los que se compuso la literatura bizantina. Este apartado es más nutrido que los anteriores y proporciona una buena base para la comprensión de la variedad literaria que gestó el oriente cristiano medieval.

A modo de anexo se encuentra una sección con los instrumentos bibliográficos más importantes en el área de los estudios bizantinos, tales como series de ediciones, diccionarios, bibliografía auxiliar y una nómina de revistas especializadas indispensables para cualquier lector interesado en continuar la investigación.

La presente edición concluye con un compendio de pequeños pasajes en prosa y en verso a cargo del equipo de traductores, que ilustran lo expuesto a lo largo de la obra. En él se pasa revista a varios de los más destacados escritores bizantinos, comenzando por Gregorio Nacianceno para continuar con Pablo Silenciaro, El Cantar de Armuris, Ana Comnena y algunos poemas pandrómicos, entre otros. En definitiva, los lectores que deseen iniciarse en el estudio de la extensa literatura bizantina encontrarán en este trabajo un instrumento didáctico indispensable para dicho fin.

JULIO CÉSAR LASTRA SHERIDAN (UBA)
juliolastra@gmail.com

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

PRESENTACIÓN

Las colaboraciones se presentarán en un diskette de 3½ en formato RTF con dos impresiones a simple faz, una de ellas anónima. Se adjuntará una hoja con los datos personales, pertenencia académica y un email de contacto para ser publicado. Los trabajos se enviarán a:

Instituto de Filología Clásica
Facultad de Filosofía y Letras
Puan 480 – 4º piso – oficina 457
Ciudad de Buenos Aires (1406)
República Argentina

RESÚMENES

Los artículos llevarán un resumen de no más de cien palabras y una lista de cinco palabras claves. En ambos casos el autor deberá proveer una versión en inglés y otra en castellano.

FORMATO DEL TEXTO

El cuerpo del texto se compondrá en fuente Times New Roman de 12 puntos con espaciado de 1½. Las notas van a pie de página en tamaño de 10 puntos y espaciado sencillo. Para el texto en alfabeto

griego se utilizarán preferentemente fuentes Unicode. Las palabras griegas transliteradas deben llevar sus correspondientes acentos. Las citas textuales en el cuerpo del texto van entre “comillas dobles” (sin bastardillas) y las citas destacadas se colocan en párrafo aparte sangrado. Los términos en idiomas extranjeros se colocan en *bastardilla*. Las citas extensas de autores clásicos deben incluir su correspondiente traducción.

BIBLIOGRAFÍA

Las referencias bibliográficas se colocarán en nota al pie, siguiendo el esquema AUTOR (año:página). Al final del artículo se desplegarán las referencias de acuerdo a las siguientes normas: a) títulos de libros y nombres de revistas en *bastardilla*; b) títulos de capítulos y artículos “entre comillas dobles”; c) para libros, incluir solamente lugar y año de edición; d) para revistas y capítulos, es necesario proporcionar el volumen y las páginas de inicio y fin. Para las abreviaturas de revistas se sigue *L'Année Philologique*.