

Voces, cuerpos, representaciones en la literatura grecolatina y sus proyecciones

Homenaje a la Dra. Alicia Schniebs

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)
Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)



Colección *Studia et Nugae*



Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR



Voces, cuerpos, representaciones en la literatura grecolatina y sus proyecciones

Homenaje a la Dra. Alicia Schniebs

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

Colección *Studia et Nugae*

Voces, cuerpos, representaciones en la literatura grecolatina y sus proyecciones :
homenaje a la Dra. Alicia Schniebs / Darío Pascual Roque Maiorana ... [et al.] ;
Compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; Editado por
María Eugenia Martí ; Stella Maris Moro. - 1a ed. - Rosario : Stella Maris Moro,
2025.

Libro digital, PDF - (Studia et Nugae ; 2)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-01-0305-1

1. Literatura Antigua. 2. Literatura Clásica Latina. 3. Literatura Clásica Griega. I.
Maiorana, Darío Pascual Roque II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío
Pascual Roque, comp. IV. Martí, María Eugenia, ed. V. Moro, Stella Maris, ed.
CDD 880

Foto de tapa: Darío Maiorana

Diseño de tapa: Luciano Duyos / Cintia Espinosa



Dra. Alicia Schniebs

<u>07</u>	Aldo Pricco Querida Alicia. Total, infinita y absolutamente
<u>11</u>	Arturo R. Álvarez Hernández Prop.1.12.16: ¿ <i>aspersis</i> o <i>aspersus</i> ?
<u>21</u>	Mariana Breijo Cuerpos marcados en las <i>Geórgicas</i> de Virgilio
<u>42</u>	Emiliano J. Buis Menandro y las añoranzas hegemónicas: nacionalismo, pasiones políticas y anhelos poéticos en <i>Samia</i>
<u>60</u>	†María Delia Buisel ¿Exclusión del dístico elegíaco en Horacio?
<u>76</u>	María Cecilia Colombani Los límites humanos. Hacia una antropología hesiódica
<u>91</u>	Marcela Coria El léxico de la visión en el proemio del libro segundo de <i>De rerum natura</i> de Lucrecio (<i>DRN</i> II.1-61)
<u>105</u>	María Inés Crespo Τέχνη, κράτος y política en la trama ideológico-semántica de <i>Prometeo Encadenado</i>
<u>121</u>	Gustavo Daujotas Apropiación del código bélico en la elegía erótica latina
<u>136</u>	Viviana Diez Imaginario del hambre y representación de la subalternidad en los monólogos de presentación del <i>parasitus</i> plautino
<u>152</u>	Enzo Diolaiti El recurso de la prosopopeya en el <i>Pro Caelio</i> de Cicerón: una lectura retórico-performativa
<u>166</u>	Cora Dukelsky El retorno de Hefesto al Olimpo: el mito en imágenes
<u>181</u>	Lía Galan Aufilena y Quintia en los epigramas de Catulo
<u>192</u>	Julián Gallego El campesinado y el problema de la pobreza en la Atenas clásica

- 220** Lidia Gambon
Dos ejemplos de confinamiento femenino en la tragedia fragmentaria de Eurípides: *Dánae* y *Los cretenses*
- 238** Aurora López y Andrés Pociña
Las mujeres clásicas antiguas en la inmensa actriz Irene Papas (1929-2022) y en la inolvidable filóloga Alicia Schniebs (1952-2022)
- 248** Darío P. R. Maiorana
"Stultitiast, pater, venatum ducere invitas canes" (St.139). Retórica, expectación, comicidad y relaciones de poder entre Padre e Hijas en *Stichus* de Plauto
- 273** María Eugenia Martí
Un cuerpo cómicamente vulnerable: el monólogo del *parasitus* en *Stichus* de Plauto
- 291** Hernán Martignone
Imperator. Un peplum de Mazzitelli-Alcatena: la historieta total sobre el mundo antiguo
- 311** Stella Maris Moro
Lydus, una máscara lúdica en *Bacchides* de Plauto
- 337** Marcela Nasta
Horacio, epodo 13: una propuesta de lectura
- 362** Roxana Nenadic
Elogio y persuasión en la *Apologia* de Apuleyo
- 383** Jimena Palacios
num me puerum de virgine doctis artibus efficiet?: género y metapoética en el episodio de Ifis e Iante, Ov.*Met.*9.666-797
- 404** Liliana Pégolo
¿Cómo honrar a las mujeres muertas con palabras? El ejemplo de *Parentalia* de Décimo Ausonio
- 420** Martín Pozzi
Calímaco en Manilio: la tradición poética en el espacio
- 430** Aldo Rubén Pricco
Enunciados monologales de la *palliata* plautina. Algunas dinámicas de una retórica escénica
- 450** Maricel Radiminski
Infiernos ovidianos: exilio, inframundo y *locus horridus* en Ov.*Ib.*173-194

- 469** **Ezequiel Gustavo Rivas**
Tira la piedra y (no) esconde la mano: el juego de la *míxis* y de la *poikilla* en el corpus de Luciano de Samosata
- 478** **Elsa Rodríguez Cidre**
Metamorfosis y profecías: Cadmo en *Bacantes* de Eurípides
- 490** **María Eugenia Steinberg**
Ubique naufragium est (*Satyricon* 115.16): el naufragio metafórico y la recepción del énfasis de Petronio en Tácito y otros
- 508** **Marcela A. Suárez**
[...] *Quid pictura fenestrae illa petit?* (*Ecl.*3.7-8). La égloga tercera al concilio mexicano (Ms.1631 BNM): un ejemplo de poesía emblemática
- 524** **Daniel Alejandro Torres**
La lira de Hermes, el lenguaje, el deterioro de la educación argentina y el remedio de la instrucción clásica
- 542** **Patricia Zapata**
Heroización, *auctoritas* e ideología imperial en *Eneida*

Querida Alicia. Total, infinita y absolutamente

Querer prologar este libro conduce, prácticamente, a lo inefable. Justamente, aquello contra lo que Alicia Schniebs trabajaba, puesto que no solo desentrañaba sentidos de lo que estudiaba, sino que invitaba a preguntar, a dudar, en medio de brillantes certezas provisorias. Sin embargo, uno se encuentra, casi, sin palabras. Por ese motivo hemos recurrido a voces cercanas y amigas para que nos acompañen en esta celebración, este homenaje que, en principio, se pensó en medio de su vida, pero ciertos designios nefandos decidieron que partiera, justo en medio de una clase.

Quienes tuvimos la fortuna y la dicha de haber transitado la vida con la entrañable compañía de Alicia Schniebs hemos disfrutado –tal vez, sin saberlo– su vida, en medio de conversaciones fecundas y amenas, clases maravillosas, inigualables, e ideas conmovedoras. Tiendo a pensar que muchos hemos experimentado el secreto deseo de ser como Alicia, de alcanzar (aunque apenas) su solidaridad, generosidad, inteligencia y conocimiento. Parte de su saber consistía en una erudición vasta e impecable que no presumía ante pares para poses jactanciosas, tan habituales, tanto en la filología como en la academia en general. Su saber estaba al servicio de descubrimientos y epifanías ajenas. Ella lo sabía. Por eso, su partida ha dejado orfandades profundas e intensos desconciertos que aún perduran, con una invitación a la tristeza y el desconsuelo que esta publicación intenta sobrellevar y, en lo posible, transformar en posta necesaria para una memoria viva, presente y, sobre todo, plena de esas sonrisas y aquel bienestar que surgían, inevitables, en nuestros encuentros.

Cabe consignar que la Dra. Schniebs fue Profesora Consulta de "Lengua y Cultura Latina I a V" y se desempeñó en los cargos de Profesora Regular Titular con dedicación exclusiva (2009-2020) y de Profesora Regular Adjunta con dedicación exclusiva (1991-2009), entre otros, de los Departamentos de Letras y de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la que, asimismo, estuvo a cargo de seminarios de grado y posgrado. Entre los tópicos de estos cursos se destacan “Mito y religión en el mundo antiguo”, “Retórica

clásica y contemporánea. Retórica y discurso en la cultura grecolatina”, “Diseño de investigación y plan de tesis”, “Concepciones políticas en los textos latinos” y “El cuerpo y sus discursos en la literatura romana del período republicano”. Constituyen, también, testimonio de su fecunda labor filológica sus numerosas publicaciones y brillantes intervenciones en reuniones científicas nacionales e internacionales. En este aspecto –sin soslayar sus lúcidos tránsitos por Cicerón, Virgilio o Valerio Máximo, entre otros autores–, su memorable y excelente *De Tibulo al Ars amatoria* (2006) resulta imprescindible para entender la poesía elegíaca de asunto erótico, al tiempo que *Discursos del cuerpo en Roma* (2011) configura una insoslayable posta de análisis y de categorizaciones para comprender la confluencia de posesión y dominación del cuerpo como recurso para establecer jerarquías dentro del entramado social romano.

He tenido la infinita ventura y el honor de integrar el 27 de mayo de 2022, junto a Lidia Gambón y Julián Gallego, el jurado que evaluó la postulación-continuidad de Alicia Schniebs al frente de la Dirección del prestigioso Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En esa instancia, además de la amplia y lúcida fundamentación de su proyecto y la solvencia y autoridad, se evidenció notoriamente un modo particular de gestionar sitios académicos. En ese sentido, se pudo apreciar la relevancia y excelencia académica de una propuesta sólida, inteligente y, sobre todo, factible e indispensable, en consonancia con las problemáticas de formación, investigación, integración disciplinar e interdisciplinar y de difusión y extensión ineludibles, cimentadas en una necesidad de ampliación y flexibilización de los marcos de una filología “dura”, en pos de una vinculación efectiva con la comunidad y con el territorio. Ese compromiso concreto con la realidad se atestigua claramente, por otra parte, con los dictados que Alicia llevó a cabo en varias oportunidades, a partir de 2011, de “Lengua y Cultura Latinas I y II”, en el marco del Programa UBA XXII de educación en contextos de encierro, en el CUD (Centro Universitario Devoto) y CUE (Centro Universitario Ezeiza), de los respectivos penales federales. Justamente, en 2011 fue la primera vez que se dictó una materia de Letras Clásicas en el penal de Devoto para la carrera de Letras, y nuestra compañera se hizo cargo de ese curso.

A fin de agosto de 2022, durante los acuerdos para su venida a Rosario en octubre, en el encuadre del Centro de Estudios Latinos “Prof. Beatriz Rabaza”, estábamos planeando la clase magistral que Alicia iba a dictar en la cátedra de Lengua Latina II de Letras en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, titulada “Cuerpo, norma y ruptura en el universo discursivo romano.

Algunas reflexiones", un tema que nuestra amiga y colega manejaba con una solidez extraordinaria. En medio de las conversaciones surgió un relato extenso, detallado y profundo de sus experiencias en Tierra Santa durante el mes de septiembre junto a su hermano. Debo confesar que, pese a mi agnosticismo, llegué a experimentar una serena y extraña sensación a partir de sus palabras, dado que su convicción me llevó a asomarme a la maravilla de lo sobrenatural.

En esa oportunidad dijo que quería contarme toda la experiencia personalmente, y escuché algo que, visto desde la perspectiva de los acontecimientos, me provoca una cierta calma o una forma vaga de sosiego, ya que Alicia me confesó que por primera vez en dos años "tenía paz". Aún resuena clara su voz: "Te querría contar toda la experiencia de Tierra Santa personalmente... Estoy con tantas conmociones, con tantas emociones, con tanta movilización interior... Es todo tan intenso. No puedo explicarte... Es mucho, como incomprensible... Lo logramos". Lamentablemente, no se pudo dar ese momento. Por lo pronto, me quedo con su despedida: "Te quiero total, infinita y absolutamente". Esos afectos suponen un vasto motivo de orgullo y honor, a la vez que provocan una honda y calma tristeza que de tanto en tanto se apodera de uno, para devenir cómplice sonrisa con los mejores recuerdos de nuestros vínculos. Por ello, consideramos que este libro puede y debe transformarse en una forma de vitalidad y memoria.

Deseamos, por ende, que esta publicación se haga cargo, aunque modestamente, de una grandeza insuperable, de una solidaridad humana y académica sin equivalencias, en fin, de una inteligencia que emociona.

Resultan diversos y valiosos los tópicos y los abordajes de los trabajos que componen este volumen, los que configuran un amplio y pertinente panorama de las producciones grecolatinas. Mediante sagaces y originales análisis, vemos transitar en esta celebración autores como Petronio, Homero, Tácito, Catulo, Apuleyo, Esquilo, Plauto, Hesíodo, Manilio, Ovidio, Luciano de Samosata, Horacio, Eurípides, Ausonio, Propertio, Lucrecio, Cicerón y Virgilio, como así también consideraciones sobre literatura neolatina. Asimismo, el público lector atisbará temas vinculados con la historia y las dinámicas sociales de Atenas y Roma y sus eventuales representaciones, a lo que se les suman proyecciones no solo literarias, sino también en el soporte de otros géneros. Vaya nuestro agradecimiento total e inmenso a quienes se sumaron con amor, fervor y dedicación extrema a esta convocatoria.

Es el deseo intenso de la Colección *Studia et Nugae* que esta celebración –hecha con amorosidad, admiración y respeto– se avecine a la magnífica figura de Alicia

Schniebs, tanto para memoria y homenaje de quienes la conocieron, como para las nuevas generaciones que, con este volumen, accederán, seguramente, a una figura entrañable, señera e inolvidable de los estudios clásicos.

Total, infinita y absolutamente está Alicia en nuestros corazones.

Aldo Rubén Pricco

**Director Colección *Studia et Nugae*
Centro de Estudios Latinos "Prof. Beatriz Rabaza"
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario**

Prop.1.12.16: ¿*aspersis* o *aspersus*?

Arturo R. Álvarez Hernández
Universidad Nacional de Mar del Plata
arturorobertoalvarez@gmail.com

Resumen: A través de una transmisión escasa y accidentada, el texto properciano ha llegado a la Modernidad con un sinnúmero de anomalías que se han convertido para los editores modernos en otros tantos problemas crítico-textuales. Desde la edición de Lachmann, en 1816, hasta nuestros días, las sucesivas ediciones críticas de la obra properciana han ido dando cuenta de dichos problemas y proponiendo diversas soluciones, de las cuales algunas han logrado amplio consenso, pero muchas, tal vez la mayoría, siguen siendo objeto de controversia. Mi propósito en esta contribución es el de abordar un problema crítico-textual en cierto modo minúsculo, puesto que se refiere a un solo verso y, dentro de él, a una sola palabra. Pero lo he elegido porque ejemplifica bien las diversas orientaciones de la crítica a la hora de establecer el texto de Propercio.

Palabras clave: Propercio; Prop.1.12.16; elegía romana; crítica textual

Abstract: Through a scarce and bumpy transmission, the Propertian text has reached Modernity with countless anomalies that have become so many critical-textual problems for modern editors. From Lachmann's edition of 1816 to the present day, the successive critical editions of Propertian's work have given an account of these problems and proposed various solutions, of which some have achieved broad consensus, but many, perhaps most, remain the subject of controversy. My purpose in this contribution is to address a somewhat minuscule textual-critical problem, since it refers to a single verse and, within it, a single word. But I have chosen it because it exemplifies well the diverse orientations of criticism when establishing Propertius' text.

Keywords: Propertius; Prop.1.12.16; Roman elegy; textual criticism

Comencemos por trazar una breve descripción de la elegía 1.12. Los veinte versos que componen esta elegía aparecen en los MSS en continuidad ininterrumpida con los treinta versos de la elegía 1.11. Sin embargo, **N** y **P** presentan *in margine* entre los vv. 30 y 31 una señal de división. Estas señales obedecen sin duda a que, hasta el v. 30, el discurso del poeta-amante (al que llamaremos Propercio sin confundirlo con la persona histórica del poeta) está dirigido a Cintia, mientras que en el v. 31 pasa a interpelar a otro destinatario. La identificación del apostrofado a partir del v. 31 ha sido materia de controversia,¹ pero la conjetura *Pontice* en lugar de *conscia* en el v. 2 (Kraffert, 1864: 683)² ha obtenido amplio consenso y es la que adoptan los editores más recientes. En consecuencia, la elegía 1.12 puede ser descrita como un discurso que el poeta-amante le dirige al poeta Póntico (ya apostrofado en las elegías 1.7 y 1.9), quien le ha reprochado demorarse en Roma en lugar de ir al encuentro de su amada (vv. 1-2). Propercio le informa a Póntico que Cintia en realidad lo ha abandonado y que la separación es total (vv. 3-6); evoca los tiempos felices y conjetura posibles causas de la ruina de ese espléndido amor (vv. 7-12); describe la desolación en que se encuentra (vv. 13-14); expresa su envidia por el amante que puede llorar ante su amada o por el que, sufriendo abandono, puede cambiar de *servitium* (vv. 15-18); declara finalmente que a él no le está concedido renunciar a Cintia ni amar a otra: vv. 19-20: *Mi neque amare aliam neque ab hac desistere fas est: / Cynthia prima fuit Cynthia finis erit.*

El verso del que nos vamos a ocupar forma parte de una de las secciones señaladas. En ella, recurriendo al tópico del *makarismós* (v. 15: *Felix qui potuit...*),³ el poeta-amante hace el elogio de quienes, al contrario de él, resuelven la situación de abandono por parte de la amada mediante una de las dos siguientes conductas: llorar en presencia de ella para recuperar su amor (v. 15: *praesenti flere puellae*); aceptar el abandono y reemplazar el vínculo amoroso perdido por uno nuevo (v. 17: *despectus mutare calores*). Cada una de estas alternativas aludidas en el *makarismós* va acompañada de una sentencia general que le aporta fundamento (vv. 16 y 18).⁴ Para el caso de la segunda alternativa, la sentencia de v. 18 (*sunt quoque translato gaudia servitio*) viene a ofrecer una explicación que justifica plenamente esa conducta: el cambio de *servitium* también puede proporcionar alegría (*gaudia*). Análogamente el v.

¹ Detallado análisis en Fedeli (1980: 288-290).

² Para las citas de las propuestas de enmienda remito a Smyth (1970).

³ Sobre el motivo cf. Fedeli (1980: 296).

⁴ Las soluciones de puntuación del pasaje son diversas. A mi parecer la más clara es la de Fedeli (1984), que opta por poner entre paréntesis los dos pentámetros.

16 aporta una explicación para la conducta del amante que opta por llorar ante la amada para recuperar su amor. El texto *receptus* de este verso es: *non nihil aspersis gaudet Amor lacrimis*. De esta frase nos vamos a ocupar.

Una primera observación que cabe hacer, confirmatoria de la organización lógica de este pasaje, es que los dos versos explicativos tienen un eje común que es el del gozo o alegría (v. 16: *gaudet*; v. 18: *gaudia*). Propercio identifica dos tipos de ‘solución’ que a él le están vedados: en la primera el llanto del amante en presencia de la amada le produce alegría al dios Amor, lo cual es promesa de recuperación del vínculo amoroso; en la segunda la aceptación del abandono por parte del amante lo habilita para un cambio de *servitium* (o sea, de amada) en el que habrá de encontrar alegría. La primera alternativa, entonces, se orienta a la reanudación del vínculo roto, la segunda a la substitución de ese vínculo por otro. La conclusión (vv. 19-20) tiene una lógica menos rigurosa, porque allí el poeta-amante se declara imposibilitado solamente de la segunda alternativa, o sea la de cambiar de *servitium*. Queda a cargo del lector entender que también la primera alternativa, llorar ante la amada, le está vedada, porque, a la luz de los vv. 3-4, se sobreentiende que la amada se mantiene a gran distancia de él.

Todo parece muy claro; sin embargo, al estar de las diversas interpretaciones y de las diversas enmiendas que se han propuesto para la lección *aspersis* del v. 16, resulta evidente que la crítica encuentra cierta dificultad para entender el verso tal como ha sido transmitido. Repasemos primero las propuestas de enmienda: *expersis* (Guyet); *a! sparsis* (Hensius); *aspersus* (Palmer); *abstersis* (Garrod).⁵

Tres de estas enmiendas (*expersis*; *a! sparsis*; *abstersis*) recurren a verbos que han parecido a los críticos relacionarse mejor con *lacrimis*. Efectivamente, el participio *aspersis* del verbo *aspergo*, ‘rociar’, ‘regar’, ‘bañar’, puede resultar un poco extraño en una imagen que hace referencia al llanto del amante: *aspersis lacrimis* significaría literalmente algo como ‘[Amor se complace] de/con (las) lágrimas rociadas/regadas’. Pero las enmiendas que se han propuesto no parecen aportar una solución convincente. La conjetura *expersis* recurre al verbo *expergo*, que significa ‘despertar’, intransitivo o transitivo, en sentido figurado ‘suscitar la atención’.⁶ Aparte de que es verbo de uso muy infrecuente, nunca en juntura con *lacrimae* y sin atestaciones en toda la obra properciana (el poeta usa el derivado *expergiscor* una sola vez en 4.5.73), propone una

⁵ Smyth (1970: 16) consigna también la variante *amor pedibus* (*Itali ap. L. Latinum*) que parece tomada de Prop. 1.1.4 y que en nuestro verso no hace sentido. Para las citas de las propuestas de enmienda remito a la obra de Smyth.

⁶ OLD, s.v. *expergo*: “To awaken, rouse (from sleep); (transf.) To excite, arouse the attention of.”

rara imagen: el llanto como salido de un letargo ([Amor se complace] ‘de/con (las) lágrimas despertadas’). La conjetura *a! sparsis* recurre al verbo *spargo*, este sí muy frecuente en Propercio, que significa ‘esparcir’, ‘difundir’ y también ‘rociar’ (cf. Prop.4.4.46: *lacrimis spargitur ara meis*;⁷ 6.7: *spargite me lymphis*). Es decir que tendríamos el mismo significado de *aspersis*, pero con el ripio de una interjección (*a!*) no muy convincente ([Amor se complace], ay!, de/con (las) lágrimas esparcidas/derramadas’). Salteo la enmienda *aspersus*, que ha logrado bastante consenso, y paso a la conjetura *abstersis*, del verbo *abstergeo/abstergo*, que significa ‘limpiar’, ‘secar’ y que en este caso, en juntura con *lacrimae*, tendría el significado preciso de ‘enjuagar’ ([Amor se complace] de/con (las) lágrimas enjugadas’).⁸ El verbo en sí liga muy bien con las lágrimas, pero en este caso habría que entender que la complacencia del dios es por la reconciliación de los amantes, lo que no parece ser la idea del dístico.

Las propuestas de enmienda que acabamos de considerar, con la excepción de la conjetura *aspersus* (Palmer, 1833), de la que trataremos en particular, no lograron consenso. En general, la crítica se ha orientado a mantener la *lectio tradita* (*aspersis*), aunque con argumentos no necesariamente coincidentes, como veremos a continuación. El *ThlL* s.v. *aspergo* incluye nuestro verso, tal como ha sido transmitido, bajo la acepción “*aliquid minutatim fundens sive spargens aliquo adicio. a. obiectum nude positum est: liquores*”. Consigna varias ocurrencias del verbo anteriores a Propercio: Pl.Bac.247; Truc.366; Var.R.2.11.6; Cic.Div.1.23; Lucr.1.719; ninguna de ellas, tampoco las posteriores, presenta el verbo en juntura con *lacrimae*.

También los comentarios a la obra properciana han tendido a aceptar la *lectio tradita*. Pero se advierte en ellos un empeño en aclararle al lector cuál es el destinatario del ‘rociado’ al que hace referencia el participio *aspersis*.⁹ El verbo *aspergo* puede llevar como objeto directo tanto la materia (líquida en este caso) rociada, como la persona o cosa que recibe el rociado.¹⁰ En nuestro caso el uso del participio pasivo indica que las lágrimas son la ‘materia líquida’ rociada; queda a cargo del lector identificar al destinatario de la acción. Enk (1946: 111); Rothstein (1920: 137); Butler-Barber (1933: 172); Camps (1961: 74) dan por sentado que quien recibe el ‘rociado de

⁷ Cf. *spargo* en juntura con *lacrimae* en Ov.Tr.4.3.42 (OLD, s.v. *spargo*, 8).

⁸ El *ThlL* s.v. *abstergeo/abstergo* testimonia abundantes ocurrencias del verbo en juntura con *lacrimas* (e.g. Lucil.116), entre las que incluye la juntura *abstersis lacrimis*: V. Max.1.1.15; Sen.Dial.9.16.4; 4.21.6; 11.1.1; Curt.5.5.8.

⁹ El articulista del *ThlL* s.v. *aspergo*, al incluir nuestro verso, no explicita el destinatario de la acción.

¹⁰ Lo señala Camps (1961: 74). Cf. OLD s.v. *aspergo*.

lágrimas' es el dios Amor.¹¹ Butler y Barber se cuidan de aclarar que la imagen de nuestro verso les parece 'audaz' (*bold*), pero no tanto como para preferir las enmiendas *ah! sparsis* (Heinsius) o *abstersis* (Garrod). En este contexto creo importante la aclaración de Enk: "*Amor lacrimis aspergi gaudet* (non: *gaudet lacrimis quae sparguntur*)", porque distingue dos formas posibles de entender las implicancias del participio: a) que Amor se complace de ser rociado por las lágrimas de los amantes; b) que Amor se complace de las lágrimas que se esparcen (se sobreentiende que las esparcen los amantes). Como veremos, esta lectura descartada por Enk se acerca bastante a la que considero correcta.

Respecto del destinatario implícito de las lágrimas, Shackleton Bailey (1956: 38) plantea una interpretación diferente. Si bien el estudioso no descarta la lectura que hace al dios Amor el destinatario de las lágrimas,¹² entiende que el v. 16 se refiere, en realidad, al tipo de ofrenda que el dios Amor acepta en sus altares. La ofrenda que reciben los altares de *Amor* son las lágrimas de los amantes, en vez de la habitual ofrenda de sangre requerida por los otros dioses. La imagen de lágrimas vertidas en un altar con carácter de ofrenda la encuentra el crítico en dos pasajes: Stat.*Theb.*12.487 y Luc.2.30.¹³ El argumento no resulta convincente, porque la función del v. 16 es la de fundamentar lo expresado en el v. 15, y en ese verso no se habla de un llanto ante el altar del dios Amor sino ante la amada (*praesenti puellae*). Precisamente este aspecto, muy importante, ha sido destacado por O. Skutsch (1973: 322) que, llamando la atención sobre el participio *praesenti* del v. 15, entiende que las lágrimas causantes del gozo del dios Amor (v. 16) son las que el amante 'le derrama' a su amada.¹⁴ Encuentro muy pertinente este punto de vista, precisamente porque la relación entre los dos versos de nuestro dístico reside en la recurrencia del llanto: *flere* (v. 15), *lacrimis* (v. 16).

En esta misma línea se ubica, a mi entender, el aporte de Fedeli (1980: 297-298) según el cual la juntura *aspersis lacrimis* remite al motivo literario según el cual Amor y Venus se complacen del llanto de los amantes. A las ocurrencias del motivo citadas por

¹¹ Los dos ensayos de traducción que ofrece W. A. Camps en su comentario ejemplifican bastante bien la lectura estándar del texto *receptus*: "[Amor] '*delights to be bedewed with tears*'; literally '*delights when tears are sprinkled on him*' (Camps, 1961: 74). Fedeli (1988: 25), más cauto, traduce así la *lectio tradita*: "*Amore gioisce non poco delle lacrime versate*".

¹² A favor aduce como paralelo Ov.*Ars* 1.233, pero en ese pasaje lo que se describe es la alianza de Baco (el vino) y Cupido (el deseo erótico) en el banquete, lo que está muy lejos de un contexto como el de nuestra elegía. Lo señala acertadamente Fedeli (1980: 297-298).

¹³ Válidas objeciones a esta lectura en Fedeli (1980: 297).

¹⁴ Skutsch, por otra parte, se inclina por la conjetura *qui* (Heinsius) en lugar de *si* en el v. 17, enmienda que Fedeli (1984: 26) rechaza remitiendo a Prop.2.24c. 47-48.

Fedeli (Tib.1.4.71-72; Ov.Ars 1.659-660 y los ejemplos citados en Pichon, 1902: 182)¹⁵ corresponde agregar AP 5.212.1-2, de Meleagro, autor, como se sabe, muy presente en la obra properciana.¹⁶ El testimonio de Tibulo, en el cual se sugiere que Venus favorece (*favet*) al amante que llora, resulta de particular interés para nuestro dístico, porque todo indica que el amante considerado *felix* por Propertio es el que llora en presencia de su amada para recuperar su amor. El aporte de Fedeli, entonces, tiene el mérito de identificar el motivo o tópico que subyace en la imagen de un dios (*Amor*) que goza/se alegra (*gaudet*) no poco (*non nihil*) con las lágrimas que un amante derrama, en este caso concreto las lágrimas que derrama en presencia de su amada (*praesenti puellae*), con las que procura conmoverla. La complacencia del dios es anuncio de su favor, o sea, de la reanudación del vínculo amoroso.

Queda claro, entonces, que, a pesar de las diversas lecturas, la *lectio tradita* tendió a imponerse, tal como lo reflejan las ediciones críticas Barber, 1960 (OCT) y Fedeli, 1984 (BT). Sin embargo, con posterioridad a estas ediciones, tanto la de G. P. Goold (1999) cuanto la de S. J. Heyworth (2007) han adoptado la vieja conjetura de Palmer (1833) *aspersus*.¹⁷ La fundamentación de esta preferencia se encuentra en Heyworth (2009: 60). El crítico considera acertado relacionar, como propuso Skutsch, el *praesenti* del v. 15 con el *aspersis* del v. 16; a favor de esta relación agrega oportunamente la referencia al motivo del llanto de los amantes en Prop.3.8.24. Pero a diferencia de Skutsch, que en base a dicha relación considera que es la amada la destinataria del ‘rociado’ aludido en *aspersis*, Heyworth entiende que es *Amor* el destinatario, por cuanto “*Amor* here stands for the *puella* (as at I i 1-4 , ix 12, 28)”. A esta consideración semántica agrega dos argumentos sintácticos. La construcción *Amor aspersus lacrimis gaudet* tendría una análoga en 3.2.2 *gaudeat ut (in Ω) solito tacta puella sono*. La analogía es completa solo a condición de que se acepte la conjetura *ut* en lugar del transmitido *in*.¹⁸ Pero a este argumento se le pueden oponer, a favor de *aspersis*, otras dos construcciones de *gaudeo* en el mismo Propertio: 3.7.15 *fracta gaudes, Neptune, carina*; 4.1.21 *Vesta coronatis pauper gaudebat asellis*. Heyworth aduce también que en las otras dos ocurrencias propercianas de *aspergo* (2.24.3 y

¹⁵ De entre los numerosos pasajes citados por Pichon (1991: 131-32) cabe destacar: Prop.1.9.7; 3.6.37; 8.24; 25.5.

¹⁶ Baste recordar la alusión a AP 12.101.1-4 de Meleagro en la apertura misma del L.1 (1.1-4).

¹⁷ Ya adoptada antes por Luck (1964: 41). También P. Fedeli la ha adoptado recientemente (2021: vol. I, 40).

¹⁸ Pero a favor de la construcción *gaudere in...* en este pasaje pueden señalarse dos ocurrencias de esa juntura en Propertio: 2.4.18; 4.8.63.

3.14.15) el objeto directo no es el líquido rociado sino la persona o cosa destinataria del rociado. No creo que dos ejemplos sean suficientes para establecer una “norma”, puesto que, como hemos señalado ya, el verbo admite ambas posibilidades. En cambio, creo que debe considerarse a favor de *aspersis* la costumbre muy evidente de los elegíacos latinos de cerrar el primer hemistiquio del pentámetro con un adjetivo (que puede ser participio) cuyo correspondiente sustantivo cierra el segundo hemistiquio, ambos con la misma terminación. Esta disposición, curiosamente, se da en los dos pentámetros de nuestro pasaje y en ambos casos el primer elemento es un participio: *aspersis... lacrimis; translato... servitio*.¹⁹

En suma, me parece evidente que los argumentos de orden sintáctico aducidos por Heyworth no son decisivos y que pueden ser rebatidos con otros igualmente válidos. En cuanto a la pretendida equivalencia entre *Amor* y *puella*, entiendo que ni en nuestro pasaje ni en los otros dos citados por Heyworth cabe entender que *Amor* es una forma de referirse a la *puella*. En particular el estilo sentencioso del v. 16 requiere que la figura mentada sea la del *deus Amor*, no la de la amada. El extraño planteo de Heyworth puede sintetizarse del siguiente modo: la juntura *aspersis... lacrimis*, precedida de la juntura *praesenti flere puellae*, implica que las lágrimas referidas son las que el amante derrama ante su amada (tesis de Skutsch), pero la amada en el v. 16 está representada por la figura de *Amor*, que es, entonces, quien recibe metafóricamente la profusión de lágrimas. Así entendido el dístico, Heyworth concluye que el texto resulta más claro si se reemplaza *aspersis* por *aspersus*: “The point would be made more clearly by *aspersus*”. No puedo evitar la impresión de que el crítico, en lugar de enmendar un texto presuntamente mal transmitido, corrige al autor. O bien, que ajusta el texto para adecuarlo mejor a la lectura estándar del texto *receptus*.²⁰

Por mi parte, considero que la conjetura *aspersus* de Palmer (1833), revalorada por los más recientes editores de Propertio, es completamente superflua, puesto que la *lectio tradita* permite entender, según el consenso más general, que el llanto al que se refieren tanto el v. 15 como el v. 16 es el del amante en presencia de su amada. Superflua, creo, pero también equívoca, porque habilita la interpretación, ya propuesta

¹⁹ Considerando exclusivamente las junturas de adj. + sust. en las que los dos elementos presentan la misma terminación, en el L. I computamos 88 casos, de los cuales 13 son con participio: 3.12; 36; 4.4; 6.20; 22; 34; 10.12; 12.46; 48; 15.2; 26; 38; 16.38; 18.16. A los casos de secuencia adj. + sust. se les podrían agregar otros ocho de secuencia sust. + adj. Sobre esta tendencia de organización del pentámetro cf. Fedeli (1980: 69).

²⁰ Cf. en particular las traducciones de Camps en nuestra n. 11.

por Shackleton Bailey, de que el v. 16 se refiere a una ofrenda de lágrimas ante el altar del dios.²¹ En mi opinión los argumentos de Skutsch (1973) y Fedeli (1980) en defensa de la lección *aspersis* siguen siendo válidos y, además, compatibles entre sí. Ellos nos permiten entender que el v. 16 es una sentencia general referida al motivo literario que le atribuye al dios Amor complacerse con las lágrimas de los amantes. Esas lágrimas son las que los amantes derraman en determinados momentos del vínculo amoroso y que el dios ‘recibe’ con alegría como si fueran ‘ofrendas’ consagradas a él. El uso de un verbo como *aspergo*, que adquiere aquí cierta connotación ritual,²² apunta a conferirle al llanto ese matiz de ofrenda. Una traducción posible del texto *traditus* sería, en mi opinión:

Feliz quien ha podido llorar en presencia de su amada
(Amor se complace no poco de una ofrenda de lágrimas [=de lágrimas ofrendadas])

A favor de entender que este pasaje properciano responde al motivo de *Amor* como dios que se complace con las lágrimas de los amantes, quiero sumar un texto que no encuentro citado por los críticos que se han ocupado de nuestro v. 16. El motivo tiene una ocurrencia importante en un pasaje de la *Égloga* 10 de Virgilio (*Ecl.*10.28-30), pasaje en el cual el dios Pan amonesta al poeta-amante Galo, agonizante de amor en la Arcadia, con las siguientes palabras:

"*Ecquis erit modus?" inquit "Amor non talia curat,
nec lacrimis crudelis Amor nec gramina riu
nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae".* 30

La idea que expone este discurso de Pan es que el dios Amor, definido *crudelis*, no se sacia nunca de lágrimas, así como no se sacia la gramilla del agua de los arroyos, las abejas del codeso y las cabritas de las frondas. Tres aspectos de este testimonio me parecen de especial interés para la comprensión de nuestro verso properciano. El primero es que se trata, también, de una sentencia general sobre el *deus Amor*; el segundo es que le atribuye al dios una suerte de ‘avidez’ por las lágrimas de los amantes (correlativa del gozo que señala Propertio), sin que ello implique algún tipo de acto

²¹ Basta considerar las siguientes traducciones del verso con la lección *aspersus*: “*Love takes great joy in being sprinkled with tears*” (Goold, 1999); “*Amore gioisce non poco quando viene spruzzato di lacrime*” (Fedeli, 2021). En ambos casos no resulta fácil entender que el llanto aludido es el del amante ante su amada.

²² Este aspecto está bien señalado en Shackleton Bailey (1956: 38), donde se cita Cic.*N.D.*3.88; Sen.*Tro.*1106.

ritual ante un hipotético altar del dios; el tercero y más importante es que la sentencia pronunciada por Pan está motivada por las ‘lágrimas’ que derrama, en la ficción del poema, un poeta elegíaco (Cornelio Galo) que ha sido abandonado por su amada (Licoris), quien se encuentra físicamente muy lejos de él (*Ecl.*10.22-23; 46-49). Si bien no hay recurrencias léxicas que indiquen un procedimiento alusivo, toda la primera parte de nuestra elegía 1.12 desarrolla una situación de abandono y distancia de la amada respecto de su amante (vv. 3-4; 11-12) que bien puede considerarse deudora de la del Galo de la *Égloga* 10. A esta hipótesis contribuye decisivamente el hecho de que la misma situación de abandono (planeado por Cintia pero conjurado por el poeta) es el tema de la programática elegía 1.8, esta sí portadora de claras alusiones al Galo de la *Égloga* 10 (cf. especialmente 1.8.7-8 y *Ecl.*10.48-49).²³

A la luz del Galo abandonado de la *Égloga* 10, cuyas lágrimas, al decir de Pan, podrían fluir infinitamente sin lograr conmover al cruel dios Amor, se entiende mejor la admiración-vidia que expresa Propertio (*felix qui potuit...*) por el amante que ha podido derramar sus lágrimas en presencia de la amada (*praesenti puellae*), en otras palabras, el amante que ha podido ofrendar sus lágrimas al dios Amor llorando ante su amada. Y es que, contrariamente a la amonestación del dios Pan, que expresa la mirada ‘arcádica’, crítica respecto del llanto del amante elegíaco Galo, la convicción del poeta elegíaco Propertio es la de que las lágrimas son parte necesaria del *servitium amoris* y ellas le son agradables al dios Amor. Es verdad que el poeta-amante de nuestra elegía está privado de la posibilidad de llorar ante su *puella*, como lo estaba el Galo de la *Égloga* 10; pero la secuencia de lamentos que se suceden a lo largo de la elegía y la rotunda declaración final (*Mi neque amare aliam neque ab hac desistere fas est: / Cynthia prima fuit Cynthia finis erit*, vv. 19-20) tienen todo el aspecto de un ‘llanto’ que, a diferencia del de Galo en la *Égloga* 10, tal vez termine logrando la *praesentia* de la *puella* y alcanzando, con ello, el favor del dios Amor. A esta esperanza, implícita en el dístico final, no puede renunciar el *servus amoris*.

²³ El estudio de la significación metapoética de la *Égloga* 10, en tanto señaladora de los ‘confines’ entre bucólica y elegía, fue inaugurado por G. B. Conte en el célebre artículo Conte (1980). En Álvarez Hernández (2017) he tratado la incidencia de la *Égloga* 10 en la obra de los poetas elegíacos. Entiendo que la elegía 1.12 –al igual que la 1.1 y la 1.8– se nutre del diálogo programático entre bucólica y elegía iniciado –al menos según lo que nos ha llegado– por la *Égloga* virgiliana.

Bibliografía

Fuentes

- Barber, Eric A. (1960). *Sexti Properti Carmina* recognovit brevisque adnotatione critica instruxit E. A. B. Oxford: Oxford University Press.
- (1933). *The Elegies of Propertius*, ed. by H. E. Butler and E. A. Barber, Oxford: OUP.
- Camps, W. A. (1961). *Propertius Elegies Book I*, ed. by W. A. C. Cambridge: Cambridge University Press.
- Enk, Petrus J. (1946). *Sex. Propertii Elegiarum Liber I (Monobiblos)*. Edidit P. J. E. Leiden: Brill.
- Fedeli, Paolo (2021). *Properzio, Elegie*. Vols. I-II. A cura di P. Fedeli. Milano: Mondadori.
- (1988). *Properzio. Elegie*. A cura di P. Fedeli. Firenze: Sansoni.
- (1984). *Sexti Properti Elegiarum Libri IV*. Edidit P. Fedeli. Stuttgart: Teubner.
- (1980). *Sesto Properzio. Il primo libro delle elegie*. Introduzione, testo critico e commento a cura di P. Fedeli. Firenze: Olski.
- Goold, G. P. (1999). *Propertius. Elegies*. Edited and translated by G. P. Goold. Cambridge-London: Harvard University Press.
- Heyworth, Stephen J. (2007). *Sexti Properti Elegos*. Critico apparatu instructos edidit S. J. Heyworth. Oxford: Oxford University Press.
- Lachmann, Carolus (1816). *Sex. Aurelii Propertii carmina* emendavit ad codicum meliorem fidem et annotavit C. L. Hildesheim-New York: 1973 [=Lipsiae 1816].
- Luck, Georg (1964). *Properz und Tibull. Elegien*. Lat. u. deutsch, übertragen, eingeleitet und erläutert von G. Luck. Zürich: Artemis Verlag.
- Rothstein, Max (1920). *Propertius Sextus Elegien*, erklärt von M. R. mit einem Nachwort zu Teil I und II in Band II von R. Stark. Erster Teil: 1. und 2. Buch; Zweiter Teil: 3. Und 4. Buch. Dritte unveränderte Auflage, Dublin/Zürich 1966 [=1920].

Instrumenta

- OLD=Oxford Latin Dictionary (2012 [2.^a ed.]). Ed. por P. G. W. Glare. Oxford: Oxford University Press.
- ThL=Thesaurus Linguae Latinae. <https://thesaurus.badw.de/en/project.html>.

Estudios

- Álvarez Hernández, Arturo R. (2017). “La incidencia de la bucólica virgiliana en el desarrollo de la elegía erótica latina”, en Álvarez Hernández, A. R. & Weiss, I. M. (eds.). *Bukolik und Liebeselegie zwischen Antike und Barock / Bucólica y elegía erótica entre la Antigüedad y el Barroco*. Würzburg: Königshausen & Newmann, 63-86.
- Conte, Gian B. (1980). “Il genere e i suoi confini: interpretazione della decima egloga”, en *Il genere e i suoi confini*. Torino: Stampatori, 7-43.
- Heyworth, Stephen J. (2009). *Cynthia. A Companion to the Text of Propertius*. Oxford: Oxford University Press.
- Krafft, Adalbert (1864). Zu Propertius. *Philologus*. 21 (1-4): 354-356. <https://doi.org/10.1524/phil.1864.21.14.354>.
- Pichon, René (1902). *Index verborum amatoriorum*. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag, 1991 [=1902].
- Shackleton Bailey, David R. (1956). *Propertiana*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Skutsch, Otto (1973). “Readings in Propertius”. *The Classical Quarterly*. 23 (2): 316-323.
- Smyth, William R. (1970). *Thesaurus criticus ad Sexti Propertii textum*. Leiden: Brill.

Cuerpos marcados en las *Geórgicas* de Virgilio¹

Mariana Breijo
Universidad de Buenos Aires
mbreijo@gmail.com

Resumen: El trabajo aborda el problema de la visión antropomórfica de la naturaleza en las *Geórgicas* de Virgilio a partir de las nociones de penetrabilidad y visibilidad como implícitos ideológicos intrínsecos de la sociedad romana, que permiten establecer relaciones jerárquicas entre los distintos estamentos y seres de la naturaleza. A partir del análisis puede observarse que el *agricola* domina la naturaleza del mismo modo que los *viri* en la sociedad dominan los cuerpos sometidos a su control y dominio, lo cual implica no solo una universalización sino también legitimación de la estructura social romana. La mirada, en su doble valía como instrumento de penetración y como marca léxica del género didáctico, permite además ubicar tanto a enunciador maestro como a los destinatarios aprendices en la misma esfera estatutaria, jerárquicamente por encima de los distintos objetos pacientes de mirada y control.

Palabras clave: cuerpo; mirada; poder; Virgilio; *Geórgicas*

Abstract: The paper addresses the issue of the anthropomorphic view of nature in Virgil's *Georgics* through the concepts of penetrability and visibility as intrinsic ideological elements of Roman society. These concepts enable the establishment of hierarchical relationships among various social strata and natural beings. The analysis reveals that the farmer dominates nature in the same way that the *viri* in society control and exert authority over the bodies under their influence. This not only implies universalization but also a legitimization of the Roman social structure. The gaze, in its dual role as an instrument of penetration and as a lexical marker of the didactic genre, further situates both the master narrator and the learning recipients within the same status sphere, hierarchically above the various objects subjected to observation and control.

Keywords: body; gaze; power; Virgil; *Georgics*

¹ El presente trabajo tiene origen en la monografía final de aprobación del Seminario de Doctorado “El Cuerpo y sus Discursos en la Literatura Romana del Período Republicano” dictado en 2010 por la Dra. Alicia Schniebs, de quien tuve la dicha y el honor de ser alumna.

A excepción de algunos artículos o capítulos aislados,² la primera obra dedicada al tratamiento del cuerpo en la obra virgiliana es *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, publicada en 1985, en la que Philippe Heuzé se propone “mettre en évidence les diverses images du corps humain dans toute l'œuvre de Virgile, les laisser se regrouper en ensembles cohérents et prêter l'oreille aux diverses langages qu'elles parlent” (1985: 4). En la introducción, el autor señala que la obra central de estudio será la *Eneida*, no solo por su longitud, sino también porque su condición narrativa le otorga un lugar destacado a la puesta en escena, en particular a la del cuerpo, a diferencia de lo que ocurre en las otras obras virgilianas. Por ello afirma, a propósito de las imágenes del cuerpo humano en las *Geórgicas*, que

...se trouve que l'examen de ce second texte est plus décevant encore qu'on ne le pensait. A l'occasion de cette extraordinaire méditation sur l'effort humain, on s'attendait à voir promue la représentation de l'homme au travail au milieu de décors rustiques. Elle fait presque totalement défaut. Force est de constater que la grande réflexion sur les lois de la nature et du labeur humain ne passe pas par l'image du corps (1985: 10).

De este modo justifica la “place modeste” que las *Geórgicas* ocupan en su investigación, a saber, un apartado dedicado al tratamiento de los animales en el tercer libro y esporádicas menciones a lo largo del estudio. Finalmente, entre las conclusiones de la obra afirma: “si l'on excepte en partie les *Georgiques*, le corps humain est bien représenté dans l'œuvre de Virgile” (1985: 635).

Una revisión de la bibliografía específica sobre la problemática del cuerpo en la obra virgiliana permite observar las escasas contribuciones que posteriormente se han realizado y que se circunscriben casi exclusivamente a la *Eneida*.³ Los estudios dedicados a las *Geórgicas* que aluden al tema de la corporalidad se refieren a la humanización de distintos seres, en particular de los animales, con interpretaciones

² Merece destacarse el apartado “La imagen personificante en las *Geórgicas*” en *La imagen en la poesía de Virgilio* de González Vázquez, en el que el autor afirma que el “alma épica del poeta se despierta, por lo general, en su tratamiento de los animales y, en menor proporción, en el de las plantas, auténticos héroes del poema (...). Si tierra, plantas y animales se convierten de alguna manera en los personajes épicos o héroes del poema, parece lógico esperar en contrapartida su personificación más o menos acusada” (1980: 163).

³ Uno de ellos es el trabajo que A. Bowie publica en 1998 sobre el episodio de Dido y Eneas en la *Eneida* a partir del estudio de los cuerpos de estos personajes, en particular del de Eneas. Allí, como Heuzé, señala en el apartado “The Body in Virgil” que se dedica a esta obra: “to show that the body and what happens to it is a notable aspect of the work” en tanto “the whole narrative is first set in motion through the agency of a desired body” (1998: 59).

retóricas, alegóricas, políticas y estilísticas de las que son subsidiarios.⁴ Sin embargo, el simple cotejo del léxico corporal, que el propio Heuzé lista en su investigación,⁵ permite verificar una muy numerosa presencia de términos corporales a lo largo de toda la obra, e incluso de algunos otros que no son tenidos en cuenta por este investigador.⁶ Esta observación nos ha llevado a preguntarnos qué cuerpos son los mencionados en la obra, a qué o quiénes corresponden y por qué se les atribuye una corporalidad tal. Para intentar dar respuesta a estas inquietudes, argumentaremos que el tratamiento didáctico de la materia geórgica se desarrolla a través de la presentación de los distintos estamentos de la naturaleza como cuerpos –principalmente, pero no exclusivamente, antropomórficos– pasibles de ser vistos, controlados y dominados por los varones nucleares de la sociedad romana y propietarios de la tierra. Para ello, propondremos, a partir de los conceptos de penetrabilidad (Walters: 1997) y visibilidad (Barscht: 2006) como principios estructurantes de la sociedad romana, que en las *Geórgicas* el orden social y político piramidal se proyecta a la naturaleza toda a través de la metáfora del cuerpo. De este modo, el desarrollo discursivo didáctico expondría en su devenir un orden gnoseológico capaz no solo de reproducir la centralidad y la preeminencia del *vir*, sino también de organizar una estructura jerárquica en la naturaleza toda.

La penetrabilidad, definible como la posibilidad de que un cuerpo sea invadido de modo tal que su autonomía como sujeto racional y moral se vea comprometida o alterada, organiza el protocolo sexual romano al establecer distintos niveles de permeabilidad: desde el *vir*, como penetrador impenetrable en un polo, hasta el esclavo, en el polo opuesto como arquetipo del cuerpo pasivo (Walters: 1997). Este concepto organiza una sociedad piramidal, falocéntrica y relacional, que Walters (1997: 41) describe en los siguientes términos:

⁴ En general el centro de atención está puesto en el libro III (ganado menor y mayor) y en parte en el IV (abejas). Por citar solo algunos ejemplos de ningún modo exhaustivos, cf. Wilkinson (1969: 94), Boyle (1986: 59 ss.) y, en especial, Gale (1991).

⁵ Cf. Heuzé (1985: 17-8). El listado consta de los siguientes lexemas: *caput, vortex, os, facies, voltus, capillus, crinis, coma, cesaries, frons, tempora, supercilium, nares, genae, oculus, lumina acies, labrum, labellum, dens, guttur, fauces, mala, mentum, lanugo, collum, venter, truncus, cervix, iugulum, pectus, gremium, mamma, sinus, papilla, venter, alvus, latus, ilia, tergum, dorsum, inguen, pubes, artus, membra, humerus, bracchium, lacertum, cubitus, pugnus, manus, dextra, laeva, sinistra, palma, digitus, pollex, ungis, crus, femur, genu, poples, sura, calx, pes, planta, sanguis, cruor, vena, nervus, ossa medullae fibrae, viscera, cerebrum, pulmo, cor, praecordia, stomachus, iecur, costa, spina, sudor, lacrima, corpus, cadaver*.

⁶ A los contemplados por Heuzé añadimos en las *Geórgicas*: *uber, barba, lingua*. Sobre el léxico latino del cuerpo cf. Ernout (1951), André (1991).

The pattern that emerges is that of a social pyramid. At the apex are the small class of *virī*, true men, adult Roman citizens in good standing, the impenetrable penetrators. Just below them are sets of people –freeborn male youths and respectable women– who are potentially penetrable because they are not, or not yet, men, but who are defined (because of their family connections with respectable Roman men) as inviolable, and therefore under the protection of the law. Below them, on the lowest slopes of the pyramid, are those, whether male or female, who are beatable and sexually penetrable. A sexual protocol that proclaims itself to be about gender-appropriate behavior turns out to be part of a wider pattern of social status, where the violability or inviolability of the body is a privileged marker of such status.

Esta postura es luego ampliada por estudiosos como Fredrick, quien si bien parte de la propuesta de Walters, señala que “sexual penetrability was not disembedded from the social, political, and economic exercise of power in ancient Rome” (2002: 259), de modo tal que la penetrabilidad se configura como un criterio axiológico capaz de revelar la distribución del poder y sus tensiones, a la vez que se constituye en fundamento ideológico de distintas marcas discursivas, inscriptas en los textos como parte del código compartido por emisores y receptores de los mismos.⁷ Una de ellas se halla en la concepción de la mirada como una forma de penetración. Como observa Fredrick (2002: 1-3), resulta reveladora la falsa etimología varroniana según la cual *video* “ver” deriva de *vis* “violencia, fuerza”, lo que da cuenta de una concepción ideológica, institucionalizada por el saber del gramático, más que de una certeza histórico-gramatical. No en vano la justificación de esta relación asocia la vista con el poder de la mirada masculina para violar el cuerpo femenino (*vis*, “violación”, “ataque sexual”).

En este sentido, Bartsch (2006) desarrolla también la noción divulgada en la Antigüedad según la cual la visión poseería una cualidad táctil de largo alcance que le permitiría hacer contacto con la cosa vista e incluso provocar una reacción física en el cuerpo mirado (Bartsch, 2006: 4). La caracterización de la mirada como una acción táctil cumple un papel destacado en la constitución identitaria de los sujetos, y en el caso del *vir* romano,⁸ esto supone la penetración y posesión de los otros que, miembros o no de su *familia*, se constituyen en extensiones útiles de su propia corporalidad. Por

⁷ En este sentido resultan elocuentes las palabras de Diez; Nenadic; Palacios; Pozzi; Schniebs y Tola, (2011: 10): “la capacidad comunicativa de estas representaciones del cuerpo requiere que emisores y destinatarios compartan no solo los códigos y las formaciones discursivas que intervienen en su inscripción en los textos, sino también y muy especialmente el sistema de valores y conductas vigente para este aspecto de la vida humana en ese contexto cultural”.

⁸ En contrapartida, la cualidad táctil de la mirada choca con la visibilidad esperada para el *vir* por lo que en palabras de Schniebs (2010: 241-2): “un *vir* que pretenda ser calificado como tal habrá de transformar su cuerpo en un objeto opaco, para lo cual tendrá no solo que silenciar lo más posible su estatuto biológico y toda conducta que ponga en evidencia sus apetitos sino evitar cualquier acción que exhiba su condición ‘corpórea’ y lo asemeje así peligrosamente a aquellos a quienes pretende dominar”.

este motivo, la secuencia ver, tocar, penetrar, dominar constituye un modo específico de ejercicio del poder sobre otros, que no solo debe ser ejercido sino también enseñado.

No reviste por ello novedad alguna señalar el papel destacado que los discursos didácticos cumplen en la tarea de conservación y propagación de los principios ideológicos y estructuras axiológicas de una sociedad –la romana en este caso–. Tampoco resulta sorprendente que las distintas realizaciones léxicas de la vista o del ver sean marcas discursivas preponderantes en el discurso didáctico: ver es la principal acción a través de la cual tanto quien enseña como quien aprende tiene contacto con los cuerpos circundantes para conocerlos, para penetrarlos podríamos decir, y dominarlos. Recordemos en este punto las palabras de Cicerón (*Off.*1.105) cuando afirma, a propósito de las diferencias entre el hombre y los animales, que *hominis autem mens discendo alitur et cogitando, semper aliquid aut anquirat aut agit, videndique et audiendi delectatione ducitur*. Lo propio del hombre, y más precisamente del *vir*, es la actividad intelectual, en la que se destaca el aprendizaje y el pensamiento, pero también el deleite de ver y de oír. En consecuencia, la ficción didáctica no solo plasma los implícitos ideológicos y culturales en torno a la figura del *vir* como dominador de los otros que son cuerpos, sino que reconoce la pertenencia social compartida entre maestro y aprendiz al reproducir esos implícitos en la codificación pedagógica del conocimiento transmitido, esto es, enseñar a ver es también enseñar a dominar.

En el caso de las *Geórgicas* estas consideraciones teóricas hallan su expresión en el circuito mínimo de la ficción didáctica,⁹ donde enunciador maestro y destinatarios alumnos comparten su cualificación identitaria como *viri* –actuales o en formación–, mientras que la materia geórgica, objeto de conocimiento, constituye el “cuerpo” del saber a dominar. La complejidad de la caracterización de destinatario merece que le dediquemos unas palabras,¹⁰ ya que deslindar sus características ha sido materia de análisis de múltiples estudios y un *locus communis* de la mayoría de los trabajos dedicados a la obra. Recordemos brevemente que el destinatario/destinatario de la obra poética es Mecenas (1.2), pero los destinatarios de la materia geórgica son los *agricolae*,

⁹ Cf. Servio *ad Georg.*, *proem.*; Para un resumen crítico de las principales posturas y opiniones sobre el género didáctico, cf. Pozzi (2010). Cf. también Dalzell (1996: 8-34) y Volk (2002: 25-68).

¹⁰ No podemos aquí desarrollar las distintas lecturas y posiciones que se han hecho acerca del destinatario, dejando de lado incluso las confusiones y solapamientos entre la caracterización de los destinatarios propuestos y los lectores reales, fuente a menudo de las discrepancias. Sugerimos la lectura de Dalzell (1996: 104-131) y especialmente la de Schiesaro (1993).

también llamados *viri, coloni, pastores*.¹¹ A esto se suma la presencia de César, a quien el poeta pide protección para su empresa en beneficio de los ignorantes campesinos (1.41 *ignaros agrestis*).¹² Presentaremos a continuación dos posturas, independientes, pero complementarias entre sí, relevantes para nuestra propuesta porque analizan desde distintos puntos de vista la relación entre los destinatarios propuestos y la audiencia contemporánea. Por un lado, Reay (2003: 22) señala que “Virgil’s poem represents to its contemporary audience of estate’s owners a mirror image of their ideal Roman self: the *dominus* as individual farmer or herdsman as a latter-day Cincinnatus or Romulus”, aun cuando la realidad económica y social del período tardorrepblicano distara mucho de ser la de aquellos tiempos idealizados. La gestión agrícola de entonces se caracterizaba por la existencia de propietarios más o menos ausentes de sus fincas, las cuales eran trabajadas o bien por esclavos o bien por trabajadores libres contratados (Reay, 2003: 20; Thibodeau, 2011: 19-23). La solución a esta contradicción entre el ideal agrícola¹³ y la vida de la élite terrateniente fue resuelta mediante la percepción y uso de los esclavos como extensiones protéticas del cuerpo del *dominus*: “in agricultural and pastoral contexts, slaves were likewise extensions of the absent master’s body” (Reay, 2003: 20-21). Los esclavos, en tanto cuerpos poseídos, performaban las actividades y labores como instrumentos del amo ausente.

Thibodeau, por su parte, afirma que el poema se sirve de una serie de recursos para proveer al lector la experiencia imaginaria de ser un agricultor (*playing the farmer*), lo cual implica una representación o fantasía vívida que no necesariamente debe tener correlato en la experiencia ordinaria romana. Para ello, señala que

¹¹ Cf. 1.100-1: *Vmida solstitia atque hiemes orate serenas, / agricolae* (“Agricultores, rogad por húmedos veranos e inviernos apacibles”). 2.35-6: *Quare agite, o propios generatim discite cultus / agricolae* (“Por lo tanto, ¡vamos! aprended, agricultores, los cultivos apropiados según las especies”). 3.288: [...] *hinc laudem fortes sperate coloni* (“Esperad fuertes campesinos alabanza de esto [labor]”). 3.420 *cape robora, pastor...* (“toma palos de roble, pastor...”); 1.210: *exercete, viri, tauros* (“Haced ejercitar, varones, los toros”).

¹² Sobre los veteranos de guerra repentinamente convertidos en agricultores, Horsfall (1995: 65) afirma taxativamente que “Virgil is evidently talking about the learned reader, familiar with the subject-matter of centuries of mythological poetry. Not, as used once to be supposed, a public of veterans watching anxiously over their first crop of millet on their new allotments”. En el mismo sentido se había pronunciado también Konstan (1993: 17) al afirmar que “the general reader imagined in the text is not likely to identify with the rustic farmers but rather with Virgil’s sophisticated patron. (...) There is no distance between the individual addressee and the audience of cultivated readers; as for those genuinely in need of instruction in farming, they are unlikely to acquire for this purpose a manuscript of the *Georgics* and do not constitute –within the terms of the text– a genuine readership at all.”

¹³ Sobre la tradición hesiódica del *autourgós*, cf. Horsfall (1995: 68). Sobre el ideal agrícola en las *Geórgicas*, cf. G.1.299 *nudus ara, sere nudus* “ara desnudo, siembra desnudo”, de origen hesiódico, aplicado aquí posiblemente en alusión a Cincinato (Mynors, 1990: *ad loc.*); G.2.412-3 *laudato ingentia rura, exiguum colito* “alabad los enormes campos, cultivad el pequeño”.

Vergil takes great pains to develop the ethos of his addressee in the *Georgics*. He does this partly by varying his forms of address and the tone of his exhortations, partly by planting small clues in the backdrop, details that tell us something about the social background. [...] The addressee's occupations vary from book to book, so that in addition to playing the farmer he also serves, by turn, as vine-trimmer, cowherd, shepherd, and beekeeper. Amidst all these sharp shifts in representation, the nobility and the decorousness of the *Georgics'* world remain constant (Thibodeau, 2011: 72).

Ambas lecturas resultan complementarias ya que mientras Thibodeau devela la experiencia ficcional que les permite a los lectores de la élite disfrutar del protagonismo del poema mediante el borramiento de todo aquello que resultaba mundano, Reay expone el fundamento ideológico que les permitía en su condición de *viri* disfrutar de la centralidad de la vida política y social a expensas de la invisibilización de los otros a su servicio. De este modo, la caracterización proteiforme de los *agricolae* de ningún modo suspende la condición que tienen todos en común, esto es, ser *domini*. Si bien la ausencia de este término en las *Geórgicas* resulta llamativa, sin embargo, como revela Reay, la configuración identitaria de *dominus* como propietario de la tierra es también aplicada en los tratados sobre agricultura contemporáneos a aquellos que son identificados como *agricola*, *colonus* y *pastor* y destaca que estos términos “were marked, freighted terms in Virgil's Rome, for they could be used to refer both to small-scale farmers and herdsmen, and to estate owners” (Reay, 2003: 32). Por nuestra parte, nos permitimos agregar a estos también el término *viri* (1.210), que no aparece relevado en ese trabajo, pero que a nuestro entender debe ser incluido, no solo porque se encuentra en un contexto sintagmático equivalente al de los anteriores, sino porque es un término directamente vinculado a la noción de *dominus*. Esta cualificación identitaria del destinatario resulta un elemento clave que da sustento a la idea de que la transmisión didáctica de los preceptos geórgicos se desarrolla, independientemente de su contenido, utilidad o aplicación, según los fundamentos ideológicos de la sociedad romana, y que las distintas *personae* del discurso didáctico (Konstan, 1993: 12) comparten su estatuto como *viri*. En consecuencia, tanto el enunciador-maestro como su destinatario explícito y la audiencia más amplia de destinatarios delineados en el texto “interactúan” en una esfera privilegiada en la que tanto el conocimiento como su transmisión se llevan a cabo a través de la mirada, mientras que los objetos de conocimiento son presentados por el enunciador-maestro como cuerpos pacientes de esos sujetos que aprenden a dominarlos.

El uso protético de los cuerpos en las *Geórgicas* se evidencia en las numerosas ocasiones en que aparecen aludidas algunas personas, posiblemente esclavos o

trabajadores libres contratados, que son identificados por la actividad que realizan, es decir, son cuerpos que hacen¹⁴ al servicio de los *vir*. Un ejemplo interesante se presenta en libro 1.316-318:

*saepe ego, cum flauis messor**em** induceret aruis
agricola et fragili iam stringeret hordea culmo,
omnia uentorum concurrere proelia uidi.*

A menudo he visto, cuando el agricultor metía al segador en los rubios campos y ya recogía la cebada de frágil tallo, desatarse toda la batalla de los vientos.

Como puede observarse se establece una designación jerárquica específica, en la que el *agricola* ordena y el *messor* para obedecerle se introduce corporalmente en los campos a hacer lo ordenado. A propósito de este pasaje, Thibodeau (2011: 29) señala además que el uso del verbo *inducere* sugiere la idea del general que lidera su ejército, lo cual deja fuera de toda duda la distribución jerárquica de roles: el segador es el cuerpo protático que ejecuta la orden del *vir* agricultor. Por último, aparece también en este pasaje la forma *vidi* como marca discursiva didáctica que garantiza la adquisición del conocimiento transmitido. Pero el uso protático de los cuerpos no se limita a que otros cumplan las órdenes de sus amos, sino que los cuerpos mismos son instrumentos de experimentación que el *vir* observa. Tal uso se hace evidente en los versos 246-247 del libro 2 en los que el enunciador maestro enumera algunas estrategias para reconocer los diferentes tipos de tierra y en el último caso señala: *at sapor indicium faciet manifestus et ora / tristia temptantum sensu torquebit amaro* (“pero además el sabor manifiesto hará de indicio y torcerá las bocas de los que la prueben, disgustadas por el amargo sabor”). El cuerpo, en este caso la boca, de los *temptantes*, es el lugar donde se produce el experimento y la deformación del rostro es la marca observable por el *vir*. El cuerpo de los probadores, posiblemente esclavos, se exhibe a través de los *indicia*, signos

¹⁴ Tal es el caso de la lista de agentes caracterizados por un nombre deverbativo formado por la raíz verbal que nombra la tarea que desarrolla con el sufijo agentivo *-tor*. Así nos encontramos con un *arator* (1.261; 2.207; 3.517; 4.512), *messor* (1.316), *agitator* (1.273), *putator* (2.28), *vinitor* (2.417), etc. Queda exceptuado de este grupo *pastor*, ya que como hemos señalado anteriormente era un término identificado con *dominus* y, por lo tanto, equivalente a *agricola*. También aparecen formas participiales sustantivadas como *serens* (1.193 *serentis*), *temptans* (2.247 *temptantum*) que aluden a ellos por el trabajo que realizan. Por último, quedan los que simplemente son *alii* (1.264). La centralidad dada a través de estos mecanismos lingüísticos a las actividades en detrimento de los sujetos que las realizan equivale en última instancia a la invisibilidad social en la que viven aquellos que solo son mirados y observados en tanto cuerpos y dominados a partir del mismo.

interpretables por la mirada penetrante del *vir*, que puede de este modo mantener la opacidad de su propio cuerpo y neutralizar el riesgo de mostrar un rostro desfigurado.¹⁵

Ahora bien, como esbozábamos anteriormente, la corporalidad no solo de los seres humanos sino también de los distintos estamentos de la naturaleza, desde los astros, pasando por la tierra, los árboles, el ganado y hasta las abejas, es descripta propedéuticamente como un repertorio marcas visibles para el *vir*. Además, recordemos que la mirada, y en especial el uso de distintas formas del verbo *videre*, constituye una de las formas más marcadas del discurso didáctico y que su uso no necesariamente refiere al acto concreto de ver (Horsfall, 1995: 71; Gibson, 1997). Sin embargo, el hecho mismo de que la apelación a la mirada no pueda ser considerada de forma literal sino más bien como una marca discursiva es lo que nos permite afirmar que su uso devela el implícito ideológico que subyace en la didaxis y que reproduce los modos de circulación y ejercicio del poder: enseñar es enseñar a ver. Tomemos algunos versos de las *Geórgicas* a modo de ejemplo:

*Atque haec ut certis **possemus discere signis**,
aestusque pluuiasque et agentis frigora uentos,
ipse pater statuit quid menstrua luna moneret,
quo signo caderent Austri, quid saepe **uidentes**
agricolae propius stabulis armenta tenerent* (Verg.G.1.351-355).

Y para que pudiéramos aprender estas cosas con signos certeros, el calor, las lluvias y los vientos que traen frío, el padre mismo estableció qué puede advertir mensualmente la luna, bajo qué signo amainan los Austros, por qué indicio a menudo los agricultores, al verlo, prefieren mantener el ganado más cerca de los establos.

La condición que se les atribuye a los *agricolae* es la de *videntes*, es decir, que tienen la capacidad de ver, que en este contexto supone además la capacidad de discernir y lo que ven e interpretan son los *signa* que constituyen la materia de aprendizaje, del mismo modo que el enunciador maestro y los destinatarios de la enseñanza. El *vir agricola* a través de su mirada identifica los *signa* que la naturaleza le muestra y así puede controlarla, de modo tal que el mundo natural parece ofrecer al *vir* una corporalidad delatora. Lo interesante aquí es que, como veremos, esos *signa* son marcas corporales

¹⁵ Es interesante en este sentido reflexionar sobre el tratamiento de la figura de Proteo en el libro 4, en tanto la dominación física de su cuerpo, cuya característica definitoria es la transformación y con ella la ausencia de *signa* interpretables, es la condición *sine qua non* para que Aristeo obtenga la información necesaria para reparar su ofensa y así lograr, con las enseñanzas de su madre Cyrene, el renacimiento de su enjambre de abejas.

en seres que aparecen representados en mayor o menor medida como cuerpos pasibles de ser interpretados, de ser leídos en beneficio del veedor.¹⁶

Posiblemente los ejemplos más claros se encuentren en los pasajes en los que el enunciador maestro enseña a predecir los fenómenos climáticos a través de la observación de los astros, de modo tal que no sean un obstáculo para las actividades humanas: *hinc tempestates dubio praediscere caelo / possumus, hinc messisque diem tempusque serendi...* (1.252-3: “de aquí podemos aprender a reconocer de antemano las tempestades por el cielo dudoso, de aquí el tiempo de las mieses y la época de siembra...”), para lo cual *nec frustra signorum obitus speculamur et ortus / temporibusque parem diuersis quattuor annum* (1.257-8: “no en vano espiamos las salidas y puestas de los astros y el año pareado en cuatro estaciones distintas”). El uso del verbo *speculari* resulta significativo porque es un término técnico de la observación militar (García-Hernández, 1976: 134), que marca la intencionalidad de la mirada disimulada: se observan los astros como se observa el campamento enemigo con el fin de obtener información ante un posible ataque, pero al mismo tiempo es la observación metódica uno de los pilares de la formulación de hipótesis y construcción del conocimiento. Nótese además el uso del lexema *signum* para referirse a los astros que a la vez activa en la metáfora bélica el movimiento de los estandartes. La polisemia implícita en el pasaje dota a los agentes de la mirada, en este caso, el *nos* inclusivo del poeta maestro que comparte con sus destinatarios las estrategias de aprendizaje, de cualidades militares, racionales y observacionales propias del *vir*.

Semejante tratamiento reciben la luna y el sol en el pasaje del libro 1 dedicado a las señales climáticas. En los vv. 424-431 del libro 1, el *ego* didáctico-poético dice:

*Si uero solem ad rapidum lunasque sequentis
ordine respicies, numquam te crastina fallit
hora, neque insidiis noctis capiere serенаe.
luna reuertentis cum primum colligit ignis,
si nigrum obscuro comprehenderit aera cornu,*

¹⁶ El término *signum* designa de modo general cualquier “marca distintiva”, y más especialmente una “marca escrita, impresa, fija para establecer una posición, propiedad, etc.”. Cf. Ernout y Meillet (1967) y OLD, s.v. A partir de allí puede adquirir distintos matices que en última instancia remiten a la condición de ser ‘indicador visible’ de ‘algo’ para ‘alguien’. Si bien en las *Geórgicas* este lexema aparece aplicado a distintos designados, tales como “estandarte” o “insignia militar” (cf. 3.235; 4.108), “estatua” u “obra de arte” (cf. 3.34) y signo zodiacal (cf. 1.239, 257, 254), el valor semántico más frecuente es el que señala una marca física, tal como se observa en 1.236 *pecori signum... impressit* “imprimió su marca al ganado”, o a través del verbo *signare* en *signare... aut partiri limite campum* (1.125) “señalar o dividir el campo con un lindero”, *in cortice signant* (2.269) “marcan en la corteza”, *vestigia pulvere signent* (3. 171) “marquen sus huellas en el polvo”, o bien, como en el ejemplo anteriormente citado, indica las señales visibles en otros que los hacen interpretables (1.229, 351, 394, 439, 463, 471; 3.440, 504; 4.219, 253).

*maximus agricolis pelagoque parabitur imber;
at si **uirgineum** suffuderit **ore ruborem**,
uentus erit: uento semper **rubet** aurea **Phoebe**.*

Si en verdad vuelves la mirada al abrasador sol y a las lunas que siguen en orden, nunca te engañará la hora matutina ni serás atrapado en las trampas de la noche serena. Tan pronto como la luna recoge sus fuegos que regresan, si encierra negra niebla en su oscuro cuerno, se preparará una enorme tormenta para los agricultores y el mar; pero si se extiende por su cara un rubor virginal, habrá viento: con el viento siempre se ruboriza la áurea Febe.

La presencia del verbo *respicere* da cuenta de la actividad visual del destinatario marcada por una dimensión intencional (García-Hernández, 1976: 140, 171). Además aparece la personificación de la luna en la figura de la diosa Febe, recurso que permite atribuir al astro no solo una corporalidad, femenina en este caso, sino también una conducta: la apariencia rosada de la luna en tiempos de clima ventoso es asimilada en términos de lenguaje corporal a la ruborización de la *virgo* pudorosa, caracterización propia de la diosa ante el roce del viento por su cuerpo.¹⁷ La atribución de una conducta humana manifestada corporalmente se convierte en un signo visible –y recordable gracias a la personificación que conjuga la referencia mítica con la social– marcado en el cuerpo, que es la clave semiótica a través de la cual la mirada que la reconoce puede descifrar sus secretos.¹⁸

En el caso del sol, la corporalidad semiótica del astro es más evidente:

*sol quoque et exoriens et cum se condet in undas
signa dabit; solem certissima signa sequentur,
et quae mane refert et quae surgentibus astris (Verg.G.1.438-9).*

El sol, tanto al salir como cuando se esconde en las olas, te dará señales certeras; las señales más certeras siguen al sol, tanto las que trae por la mañana como las que al salir las estrellas.

*hoc etiam, emenso cum iam decedit Olympo,
profuerit meminisse magis; nam saepe **uidemus**
ipsius in **uultu uarios errare colores**:
caeruleus pluuiam denuntiat, **igneus** Euros;
sin maculae incipiunt rutilo immiscerier igni,
omnia tum pariter uento nimbisque **uidebis**
feruere: non illa quisquam me nocte per altum
ire neque a terra moneat conuellere funem (Verg.G.1.451-456).*

Será muy útil recordar también esto cuando ya decline tras recorrer el Olimpo; pues a menudo vemos cambiar varios colores en el rostro de este: el azulado

¹⁷ Resulta interesante contrastar este pasaje con el rubor en el rostro de Lavinia en la *Eneida*. Para una discusión sobre el tema, cf. Cairns (2005). Sobre la ruborización como expresión física del *pudor*, cf. Kaster (1996: 7, 9-10).

¹⁸ Nótese además el uso del verbo *fallere* ‘engañar’.

anuncia lluvia, el ígneo, los Euros; pero si las manchas empiezan a mezclarse con el fuego brillante, entonces verás que todo bulle por el viento y las nubes: que nadie me exhorte en aquella noche a andar por lo alto ni a soltar la amarra de la tierra.

Como en el pasaje de los probadores de tierra antes mencionado, el sol muestra en su rostro (*vultu*) los *signa* observables por el *agricola*. Recordemos en este punto que el término *vultus* señala el rostro en tanto expresión que denota los estados del ánimo.¹⁹ Los cambios en el rostro son entonces signos que expresan una corporalidad y que en el juego de relaciones de poder suponen la exhibición de una debilidad que ubica ese cuerpo en una posición dominada.²⁰

Otro tanto puede decirse del tratamiento de la tierra porque, cual estrato más bajo de la pirámide, su conocimiento permite penetrar físicamente su corporalidad.²¹ En este sentido, la descripción física de la tierra tiene sorprendentes similitudes con el funcionamiento del vientre de la mujer según los romanos:

*saepe etiam sterilis incendere profuit agros
atque leuem stipulam crepitantibus urere flammis:
siue inde **occultas uiris et pabula terrae**
pinguia concipiunt, siue illis omne per ignem
excoquitur uitium atque exsudat inutilis umor,
seu pluris calor ille uias et caeca relaxat
spiramenta, **nouas** ueniat qua **sucus** in herbas,
seu durat magis et **uenas** astringit hiantis,
ne tenues pluuias rapidius potentia solis
acrior aut Boreae penetrabile frigus adurat* (Verg.G.1.84-93).

A menudo también fue provechoso incendiar los campos estériles y quemar la paja liviana con llamas crujientes: bien porque de ahí las tierras conciben fuerzas ocultas y alimentos espesos, bien porque todo vicio es cocido a través del fuego y se evapora la humedad inútil, o bien aquel calor dilata más vías y respiraderos ciegos, por donde nuevas savias vitales llegan a las hierbas, o bien las endurece más y contrae las venas entreabiertas, para que ni las finas lluvias ni el más penetrante poder del abrasador sol ni el penetrante frío del Bóreas las queme.

Nótese en este pasaje, además de los términos que pueden ser aplicados a un cuerpo, la preponderancia que adquiere el calor y más precisamente la cocción de la tierra para convertirse en un cuerpo fértil capaz de alimentar las hierbas que son su producto. Más

¹⁹ Cf. Ernout y Meillet (1967: s. v.); Cic. *Leg.*1.27, *Off.*1.102-3.

²⁰ El ejemplo del sol es además particularmente interesante porque, unos versos más adelante, el enunciador didáctico al referirse al eclipse que anticipó el asesinato de César, señala que el sol cubrió su cabeza (**caput obscura nitidum ferrugine textit** 1.467 “cubrió su brillante cabeza con una oscura herrumbre”) en señal de luto.²⁰ La corporización del astro posibilita la traslación de los fenómenos celestes a los cánones sociales de conducta, de modo tal que aquel pasa a formar parte del esquema de relaciones simbólicas de poder.

²¹ Para un análisis léxico estilístico del tratamiento de las imágenes personificantes de la sexualidad de la naturaleza, cf. (González Vázquez 1980: 164-171).

allá de la práctica agrícola concreta, lo llamativo del pasaje es que esta explicación remite a la descripción del cuerpo de la mujer como una cocina. Bodiou (2004: 163) explica que “le corps des femmes est une cuisine, elle est le ventre qui porte l’enfant au chaud au creux de sa matrice, un four au sein duquel elle mène le fœtus à son terme.” Según añade, los tratados hipocráticos “explicitent les changements qui s’opèrent entre le mélange des liquides séminaux et la formation de l’embryon. La chaleur du four est l’agent de séparation et de transformation des liquides en solide”. El horno, que es el útero, cocina el *fœtus* a partir de la intervención masculina, capaz de transformar la sangre menstrual muerta en un elemento activo para la vida. Así, el proceso de cocción comienza en el momento mismo de la concepción cuando, como afirma Dupont (2002: 117-8), “le sperme masculin inverse le processus de dissolution et transforme ce cru pourrissant qu’est le sang menstruel de la femme en un cuit vivant”. La sangre espesa alimenta al feto durante todo el embarazo y “c’est ainsi que le fœtus grossit et durcit comme un fromage.” El cuerpo femenino a partir de la intervención masculina, y por acción del calor, nutre el *fœtus* y lo alimenta hasta el nacimiento.²² Las similitudes resultan evidentes: el calor del fuego (*incendere*) fertiliza los campos estériles, del mismo modo que la intervención masculina fecunda el cuerpo estéril de la mujer. El calor hace posible que la tierra, así como el vientre femenino transforma la sangre en alimento, conciba fuerzas ocultas y el alimento *pinguis*, es decir, espeso, grasoso, semejante, podríamos imaginar, a aquel que engorda y endurece al *fœtus* como un queso, y a través del cual recibe la fuerza vital (*sucus*).

La imagen de la tierra como un vientre humano fecundo se completa si añadimos conocido pasaje del libro 2 en el que la lluvia aparece como metáfora de la fecundación de la tierra por parte del cielo: *tum pater omnipotens fecundis imbribus Aether/ coniugis in gremium laetae descendit, et omnis/ magnus alit magno commixtus corpore fetus*. (Verg.G.2.325-327: “Entonces el omnipotente padre Éter desciende hacia el seno de su fértil esposa con lluvias fecundas, y, grande, mezclado con el gran cuerpo, alimenta todos los frutos”). El Éter en su estatus de *pater* fecunda el cuerpo de la tierra, y él mismo alimenta los frutos, mezclado con ella, del mismo modo que el semen masculino coagula la sangre menstrual femenina para convertirla en alimento del *fœtus*.

²² Bodiou (2004: 164) añade que “Venu au monde, le nouveau-né trouvera naturellement au sein de sa mère la nourriture de ses premiers jours car la mécanique féminine va opérer, transformant le nourriture et le sang de ses règles qui ne s’écoule pas encore, en lait.”

Establecida la condición corporal femenina de la tierra, veamos cómo esa corporalidad se ofrece a la vista:

*Nunc locus aruorum ingeniis, quae robora cuique,
quis color et quae sit rebus natura ferendis (Verg.G.2.177-8).
(...)
at quae pinguis humus dulcique uligine laeta,
quique frequens herbis et fertilis **ubere** campus, (Verg.G.2.184-5).
(...)
hic tibi praeualidas olim multoque fluentis
sufficiet Baccho uitis, hic fertilis uuae, (Verg.G.2.190-1).
(...)
nigra fere et presso pinguis sub uomere terra
et cui putre solum (namque hoc imitatur arando),
optima frumentis (...) (Verg.G.1.203-5).*

Ahora es el momento para las cualidades de los campos, qué fuerzas tiene cada una, qué color y cuál es la naturaleza para la que es productiva. (...) Pero la tierra espesa y fértil en dulce humedad, y el campo que es abundante en hierbas y fértil por su nutritivo suelo (...) esta te suministrará en un tiempo viñas fuertes y que chorrean mucho vino, esta, fértil en uvas. (...) La tierra negra y espesa bajo el presionado arado y cuyo suelo es blando (pues eso imitamos al arar) es la mejor para los cereales (...).

El aspecto físico de la tierra resulta central para su reconocimiento y para la determinación de la producción específica a la que será asignada, lo cual evoca el tipo de descripción física con la que los vendedores de esclavos mostraban sus mercancías (Bradley, 1994: 51 ss.). Debe señalarse el uso de *uber*, término específico para nombrar tanto el pecho femenino como la ubre animal, que en este caso aparece por primera vez registrado con el valor de “suelo rico por sus cualidades nutritivas” (*OLD*, s. v.). Tal coincidencia no parece ser casual: nos inclinamos a pensar, a la luz de otras innovaciones semánticas que se evidencian en esta obra, que se trata en realidad de un desplazamiento metafórico del lexema corporal –propiciado por el adjetivo homónimo–, puesto que la corporización de la tierra permite que el sentido literal “fértil por su ubre/pecho” se traslade a través de las “cualidades nutritivas” a la riqueza del suelo, completando de este modo la caracterización de la tierra como un cuerpo femenino.

También los árboles aparecen corporizados en las *Geórgicas*. El género gramatical femenino de los nombres de los árboles en latín, sumado al hecho de ser productores de frutos, favorece la presentación de los mismos como cuerpos femeninos, aunque con algunas diferencias respecto de la tierra. Así, en la enumeración de los distintos tipos de árboles desarrollados por la naturaleza (*natura*) o bien por la experiencia humana (*usus*) (2.9-34) se indica que *Parnasia laurus / parua sub ingenti*

matris se subicit umbra (2.18-9: “el pequeño laurel del Parnaso se levanta bajo la enorme sombra de su madre”) y poco después *hic plantas tenero abscindens de corpore matrum / deposuit sulcis* (2.23-4: “este, tras arrancar gajos del tierno cuerpo de las madres, los plantó en surcos”). El uso de un término como *mater*, cargado de un valor social, político y jurídico específico,²³ si bien puede interpretarse como archilexema del campo,²⁴ también admite una interpretación más específica en ese contexto, observable a partir del contraste con el cuerpo de la tierra. Mientras esta exhibe completamente su cuerpo productor, tanto por su vientre como por sus senos, asemejándose a la *nutrix*, los árboles mantienen incólumemente su condición de *mater*. La tierra es “más cuerpo”, muestra más su corporalidad que el árbol, que parece gozar de un estatus superior. De este modo, las relaciones y jerarquías sociales *nutrix/mater* se corresponden con las representaciones corporales femeninas.

Además, el cuerpo del árbol puede ser marcado también por la acción de un tercero que deja su huella en la corteza. Tal es el caso de la cicatriz (*cicatrix*) que la mordida de una oveja deja como marca visible:

*frigora nec tantum cana concreta pruina
aut grauis incumbens scopulis arentibus aestas,
quantum illi nocuere greges durique uenenum
dentis et admorsu signata in stirpe cicatrix* (Verg.G.2.376-379).

Y ni los densos fríos ni la cana escarcha o el pesado calor que descansa sobre las rocas sedientas, la dañan tanto como el rebaño y el veneno de su duro diente y la cicatriz marcada en el tronco mordido.

Las cicatrices constituyen un elemento sumamente significativo a la hora de la identificación social de los cuerpos: salvo las heridas de guerra, limitadas a ciertas zonas del cuerpo, social y simbólicamente legitimadas, el resto eran consideradas como formas de penetración en los cuerpos.²⁵ De este modo, las cicatrices eran las marcas visibles y legibles en el cuerpo que identificaban principalmente a los seres periféricos y a los excluidos socialmente como los esclavos, criminales, *infames*, etc. (Baroin, 2002: 33-4). En este pasaje aparece entonces la posibilidad de interacción entre estratos inferiores, en los que los animales se ubican como penetradores de los árboles y de la

²³ Cf. Thomas (1991: 120) al respecto de *mater* dice que “se reconocía como ‘madres’ a todas las esposas que habían dado hijos o hijas a su marido. Con este reconocimiento obtenían una honorabilidad, una dignidad, incluso una ‘majestad’, a través de las cuales se manifestaba el brillo cívico, aunque no político de su función.”

²⁴ Sobre el lexema *mater* como término neutro de *nutrix* y *genetrix*, cf. García Jurado (2003: 42-4).

²⁵ Para un desarrollo sobre el significado e implicancias de las cicatrices en los cuerpos, cf. Diez; Nenadic; Palacios; Pozzi; Schniebs y Tola (2011: 15-16).

tierra. Además del lexema *cicatrix* que remite a una corporalidad humana, se evidencia gracias al participio *signata* la condición significante del cuerpo: son en definitiva *corpora signata*, cuerpos marcados, escritos y legibles, interpretables que se ofrecen a la mirada penetrante de quienes los poseen.²⁶

La humanización de los animales ha sido largamente trabajada por la crítica desde distintas perspectivas. Para ilustrar nuestra propuesta, tomaremos dos pasajes, uno en el que el cuerpo del caballo funciona como indicador para la selección de sementales; y el otro, en el cual los cuerpos de las abejas remiten a una estructura social jerárquica. El primero de ellos es el siguiente:

*Nec non et pecori est idem dilectus equino:
tu modo, quos in spem statues summittere gentis,
praecipuum iam inde a teneris impende laborem.
continuo pecoris generosi pullus in aruis
altius ingreditur et mollia crura reponit;
primus et ire uiam et fluuios temptare minacis
audet et ignoto sese committere ponti,
nec uanos horret strepitus. illi ardua ceruix
argutumque caput, brevis aluus obesaque terga,
luxuriatque toris animosum pectus. honesti
spadices glaucique, color deterrimus albis
et giluo. tum, si qua sonum procul arma dedere,
stare loco nescit, micat auribus et tremit artus,
collectumque premens uoluit sub naribus ignem.
densa iuba, et dextro iactata recumbit in armo;
at duplex agitur per lumbos spina, cauatque
tellurem et solido grauiter sonat ungula cornu (Verg.G.3.72-88).*

La elección es la misma para el ganado equino: tú inmediatamente, a los que decidas someter para esperanza de la especie, ya desde potrillos dedicales un trabajo particular. Continuamente el potro de buena raza avanza en los campos más erguido y baja, suaves, las patas; se atreve, el primero, a marchar y probar los ríos amenazadores y a enfrentarse al desconocido puente, y no teme los varios ruidos. Tiene una cerviz alta y la cabeza erguida, el vientre pequeño y la espalda fornida, y su pecho animoso rebosa de músculos. Nobles son los castaños y los grises, los blancos y cenicientos tienen el peor color. Además, si acaso las armas suenan a los lejos, no sabe estar en un sitio, sacude las orejas, le tiemblan los miembros, y relincha oprimiendo el fuego reunido bajo sus narices. La crin es espesa y descansa sacudida en la espaldilla derecha; la doble espina se extiende por el lomo y la pezuña cava la tierra y suena gravemente con su sólido cuerno.

Nótese la descripción física del caballo como fuerte indicador de su carácter y conducta: el modo de andar y caminar, su actitud con respecto a los otros y su conducta frente a diversas circunstancias. El cuerpo mismo completa luego la descripción: cada elemento indicado (partes del cuerpo, colores) remite a una caracterización física que convierte el

²⁶ Cf. también Verg.G.4.15.

cuerpo del animal en un objeto pasible de ser leído semióticamente.²⁷ La selección del ejemplar destinado a proveer la simiente, esto es, a ser el continuador de la especie (*in spem statues summittere gentis*) reviste una importancia central para el control de la procreación. La dominación y control de la descendencia, posible gracias a la identificación de las características corporales de los potenciales sementales, corresponde al propietario (*statues*) interesado en conservar y acrecentar su patrimonio en cuantía y calidad, que no es otro que el *vir* destinatario. La necesidad de tal control de la natalidad no es exclusiva de los animales, puesto que parámetros semejantes se utilizaban también a la hora de decidir y controlar la procreación de los esclavos que como *res mancipii* era decidida por su propietario (Rousselle, 1991: 335-7).

El segundo pasaje elegido corresponde al episodio de las abejas del libro IV, tantas veces analizado en sus semejanzas -y diferencias- con la sociedad romana, que como esta establece relaciones jerárquicas a partir de los cuerpos de los individuos:

*alter erit maculis auro squalentibus ardens
nam duo sunt genera: hic melior insignis et ore
et rutilis clarus squamis; ille horridus alter
desidia latamque trahens inglorius aluum.
ut binae regum facies, ita corpora plebis:
namque aliae turpes horrent, ceu pulvere ab alto
cum uenit et sicco terram sput ore uiator
aridus; elucent aliae et fulgore coruscant
ardentes auro et paribus lita corpora guttis.
haec potior suboles, hinc caeli tempore certo
dulcia mella premes, nec tantum dulcia quantum
et liquida et durum Bacchi domitura saporem (Verg.G.4.91-102).*

Uno será brillante con manchas rugosas de oro, pues hay de dos linajes: este es el mejor, destacado por su rostro y brillante por sus rutilantes escamas; aquel otro es horrible por la pereza y arrastra sin gloria el vientre hinchado. Así como son dos los rostros de los reyes, así los cuerpos de la plebe: pues unas, repugnantes, horrorizan como cuando desde la espesa polvareda viene un sediento viajante y escupe tierra con la boca seca; las otras relucen y brillan con fulgor, ardientes por el oro, y sus cuerpos ungidos por gotas pares. Esta es la mejor descendencia, de aquí en cierta época del año obtendrás dulces mieles, y no tan dulces como líquidas y aptas para suavizar el fuerte sabor de Baco.

Como puede observarse, la caracterización de las abejas permite estratificarlas socialmente a partir de sus rasgos físicos. Del mismo modo que en la sociedad romana

²⁷ No puede soslayarse en este punto la importancia que la fisiognomía revistió en la antigüedad para la caracterización moral y ética a partir de la descripción de los rasgos físicos. En el caso de los sementales equinos, podríamos sugerir aquí que Virgilio está utilizando una fisiognomía animal para su descripción como código compartido entre emisor y destinatarios; sin embargo, tal tarea constituiría un trabajo en sí mismo. Sobre la fisiognomía en la Antigüedad, cf. Evans (1969) y Wilgaux (2008).

la circulación de los cuerpos construye identidades y jerarquías, aquí vemos claramente diferenciados dos estamentos equivalentes a la dicotomía patricios y plebeyos. Pero más aún, tenemos también una diferenciación entre los primeros: no todos los miembros de la clase principal reciben la misma descripción: por un lado, aparece un selecto grupo destacado por su nobleza (*insignis*) y su brillantez (*clarus*);²⁸ por otro, un segundo grupo exhibe una corporalidad vergonzante. Las plebeyas en cambio son definidas propiamente como *corpora*, porque son precisamente eso, cuerpos. También entre ellas es su cuerpo el que denuncia su conducta y calidad y en él se observan los rasgos que denotan también su carácter y productividad.²⁹

A modo de conclusión podemos afirmar que, tras la visión antropomórfica de la naturaleza, tantas veces analizada por la crítica virgiliana, subyace el sistema axiológico de distribución y circulación del poder de la sociedad romana, inscripto en el tratamiento de los cuerpos a través de los conceptos de penetrabilidad y de visibilidad. La presentación corporizada de los distintos estamentos de la naturaleza permite establecer relaciones jerárquicas entre los seres: en el ápice se encuentra el *agricola*, en sus varias denominaciones, representante del *dominus*, esto es, del *vir*; luego aquellos otros nombrados solo por la actividad que realizan y cuya corporalidad sirve como prótesis del cuerpo del *vir* y como espacio de experimentación para producir efectos visibles; más abajo de la pirámide los animales, los árboles, la tierra. A excepción del *agricola*, todos los otros son penetradores penetrables en distintos grados, salvo la tierra, que es solo penetrable. De este modo, la naturaleza toda en las *Geórgicas* se encuentra regida por los mismos principios ideológicos que la sociedad romana, lo cual implica no solo una universalización sino también, y lo que parece ser más relevante, una legitimación de esa estructura, en la que el *agricola* en la obra domina la naturaleza del mismo modo que los *viri* en la sociedad dominan los cuerpos sometidos a su control y dominio.

La vista, en su doble valía de medio de conocimiento y medio de penetración, permite a su vez separar al enunciador y los enunciatarios por sus funciones como maestro y aprendices, a la vez que los ubica en el espacio común de los *viri*. Tomemos por caso el pasaje de la cicatriz en la corteza del árbol: la oveja muerde –penetra– el

²⁸ Para una lectura del pasaje que contempla las características físicas de la abeja-rey y su relación con la monarquía y la política contemporánea, cf. Powell (2013: 247 ss.).

²⁹ Un apartado específico merecería el tratamiento de las enfermedades, las que también pueden ser conocidas a través de *signa*, que delatan además sus causas: *morborum quoque te causas et signa docebo* (3.440: “también te enseñaré las causas y las marcas de las enfermedades”). Cf. Verg.G.4.251-259.

tronco, pero es el *agricola* quien ve esa marca y la interpreta. De este modo, la mirada constituye un privilegio identitario que no solo se utiliza como estrategia didáctica para la transmisión del conocimiento, sino que la capacidad penetrante de la vista es parte de la enseñanza para los potenciales *vir*i destinatarios de la didaxis, que en su calidad de sujetos de pleno derecho, interactúan en un mismo nivel por sobre los distintos objetos pacientes de mirada y control. Podríamos añadir ahora que enseñar no es solo enseñar a ver, sino enseñar a ver cuerpos.

Esperamos que esta primera aproximación al tema permita mostrar que, si bien los cuerpos humanos no tienen un papel protagónico en la obra, su presencia opaca constituye el elemento develador de nuevos niveles de análisis, así como de una red de relaciones internas de poder y subordinación, basadas en la compleja interacción de los cuerpos.

Bibliografía

Fuentes

- Mynors, Roger A. B. (ed., com.) (1990). *Virgil, Georgics*. Prefacio de G. M. Nisbet. Oxford: Oxford University Press.
- Winterbottom, Michael (ed.) (1994). *M. Tulli Ciceronis. De Officiis*. Oxford: Oxford University Press.

Instrumenta

- Ernout, Alfred y Meillet, Antoine (1979). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- OLD=Oxford Latin Dictionary (2012 [2.^a ed.]). Ed. por P. G. W. Glare. Oxford: Oxford University Press.

Estudios

- André, Jacques (1991). *Le vocabulaire latin de l'anatomie*. Paris: Les Belles Lettres.
- Baroin, Catherine (2002). "Les cicatrices ou la memoire du corps", en Moreau, Philippe (ed.): *Corps Romains*, Grenoble: Millon, 26-46.
- Barstch, Shadi (2006). *The Mirror of the Self. Sexuality, Self-Knowledge and the gaze in the Early Roman Empire*. Chicago: Chicago University Press.
- Bodiou, Lydie (2004). "De l'utilité du ventre des femmes. Lectures médicales du corps féminin", en Prost, Francis y Wilgaux, Jérôme (dirs): *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 153-166.
- Bowie, Angus (1998). "Exuvias effigiemque: Dido, Aeneas and the body as sign", en Monserrat, Dominique (ed.): *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the human body in Antiquity*. London: Routledge, 57-79.
- Boyle, Antony (1986). *The Chaonian Dove. Studies in the Eclogues, Georgics, and Aeneid of Virgil*. Leiden: Brill.
- Bradley, Keith (1994). *Slavery and society at Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cairns, Francis (2005). "Lavinia's blush (Virgil Aeneid 12.64-70)", en Cairns, Douglas (ed.): *Body language in the Greek and Roman Worlds*. Swansea: Classical Press of Wales, 195-213.
- Dalzell, Alexander (1996). *The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Vergil, and Ovid*. Toronto: University of Toronto Press.
- Diez, Viviana; Nenadic, Roxana; Palacios, Jimena; Pozzi, Martin; Schniebs, Alicia y Tola, Eleonora (2011). "Cuerpos (d)escritos", en Schniebs, Alicia (coord.): *Discursos del cuerpo en Roma*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 7-40.
- Dupont, Florence (2002). "Le lait du père romain", en Moreau, Philippe (ed.): *Corps Romains*. Grenoble: Millon, 115-138.
- Ernout, Alfred (1951). "Les noms des parts du corps au latin". *Latomus*. 10: 3-12.
- Evans, Elizabeth (1969). *Physiognomics in the Ancient World*. Philadelphia: American Philosophical Society.
- Farrell, Joseph (1991). *Virgil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic. The Art of Allusion in Literary History*. Oxford: Oxford University Press.
- Fredrik, Dominique (2002). *The Roman Gaze. Vision, Power and the Body*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Gale, Monica (1991). "Man and beast in Lucretius and the Georgics". *Classical Quarterly*. 41 (2): 414-426.
- García Jurado, Francisco (2003). *Introducción a la semántica latina. De la semántica tradicional al cognitivismo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- García-Hernández, Benjamín (1976). *El campo semántico de 'ver' en la lengua latina*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Gibson, Roy (1997). "Didactic poetry as 'popular' form: a study on imperatival expressions in Latin didactic verse and prose", en Atherton, Catherine (ed.): *Form and content in Didactic Poetry*. Bari: Levante, 67-115.
- González Vázquez, José (1980). *La imagen en la poesía de Virgilio*. Granada: Universidad de Granada.
- Hellegouarc'h, Joseph (1979). *Le Vocabulaire Latin des Relations et des Partis Politiques sous la République*. Paris: Les Belles Lettres.
- Heuzé, Philippe (1985). *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*. Paris: École Française de Rome.
- Horsfall, Nicholas (1995). *A companion to the study of Virgil*. Leiden: Brill.
- Kaster, Robert. (1996). "The shame of the Romans". *Transactions of the American Philological Association*. 127: 1-19.
- Konstan, David (1993). "Foreword: to the reader". *Materiale e discussioni per l'analisi dei testi classici*. 31: 11-22.
- Powell, Anton (2013). *Virgil the Partisan: a study in the re-integration of Classics*. Wales: Classical Press of Wales.
- Pozzi, Martín (2010). *Aproximaciones a la poesía didáctica latina*, en Schniebs, Alicia (coord.). *Debates en Lenguas Clásicas*, tomo II. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 105-130.
- Reay, Brendon (2003). "Some addressees of Virgil's *Georgics* and their audience". *Vergilius*. 49: 17-41.
- Rousselle, Aline (1991). "La política de los cuerpos: entre procreación y continencia en Roma", en Duby, Georges y Perrot, Michelle (eds.): *Historia de las Mujeres*, tomo I. Madrid: Taurus, 317-372.
- Schiesaro, Alessandro (1993). "Il destinatario discreto. Funzioni didascaliche e progetto culturale nelle *Georgiche*". *Materiale e discussioni per l'analisi dei testi classici*. 31: 129-147.
- Schniebs, Alicia (2010). "El cuerpo del ciudadano: alternativas de una metáfora en Cicerón", en Fornis Vaquero, César; Gallego, Julián; Lopez Barja, Pedro y Valdés, Miriam (eds.): *Dialéctica Histórica y Compromiso Social. Homenaje a Domingo Plácido*. Zaragoza: Pórtico, 237-252.
- Thibodeau, Philip (2011). *Playing the Farmer: representations of rural life in Vergil's Georgics*. California: University of California Press.
- Thomas, Yan (1991). "La división de los sexos en el derecho romano", en Duby, Georges y Perrot, Michelle (eds.): *Historia de las Mujeres*, tomo I. Madrid: Taurus, 115-182.
- Volk, Katharina (2002). *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. Oxford: Oxford University Press.
- Walters, Jonathan (1997). "Invading the Roman Body: Manliness and impenetrability in Roman Thought", en Hallet, Judith and Skinner, Marilyn (eds.): *Roman Sexualities*. Princeton: Princeton University Press, 29-43.
- Wilgaux, Jérôme (2008). "La physiognomonie antique: bref état des lieux", en Wilgaux, Jérôme y Dasen, Véronique (dirs.): *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 185-196.
- Wilkinson, Lancelot (1969). *The Georgics of Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press.

Menandro y las añoranzas hegemónicas: nacionalismo, pasiones políticas y anhelos poéticos en *Samia*

Emiliano J. Buis

CONICET/ Filosofía y Letras/Derecho, UBA
Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires
ebuis@derecho.uba.ar

Resumen: Una lectura de las obras de Menandro desde un interés centrado en las relaciones exteriores y la normatividad diplomática permite superar la idea tradicional de que la Comedia Nueva se aleja de la representación escénica de los asuntos públicos. En este trabajo me interesa ofrecer una interpretación de algunos pasajes de la obra *Samia* que, precisamente, rescate las variadas referencias al mundo ateniense en contraposición con las naciones extranjeras. En clave afectiva, esa antítesis se materializa en una serie de dispositivos tendientes a describir las emociones positivas del Ática frente a los pesares relacionados con el Bósforo. Desde el punto de vista político, mediante metáforas concretas y el recurso a emociones como la añoranza (*póthos*) por un imperialismo pasado, los ancianos Démeas y Nicerato instalan un sutil nacionalismo que termina por emplazar a la ciudad de Atenas en un sitio de preeminencia (caracterizado por la curación y la luminosidad) frente a la oscuridad y enfermedad con las que se identifica a Bizancio. Estas operaciones literarias sobre el escenario de la comedia permiten repensar el cosmopolitismo helenístico y postular, desde las fuentes dramáticas, una mirada más compleja sobre el fenómeno de lo “internacional” en tiempos de expansión macedónica.

Palabras clave: Menandro; nacionalismo; *Samia*; emociones; Atenas

Abstract: A reading of Menander's plays from an interest focused on foreign relations and diplomatic normativity is useful to overcome the traditional idea that New Comedy rejects the dramatic representation of public affairs. In this paper, I am interested in offering an interpretation of some passages of the play *Samia* which discloses multiple references to the world of Athens as opposed to foreign nations. From an affective dimension, this antithesis is materialized in a series of devices describing the positive emotions of Attica as opposed to the sorrows related to the Bosphorus. From the political point of view, through concrete metaphors and recourse to emotions such as longing (*pothos*) for past imperialism, the elders Demeas and Nikeratus will install a subtle nationalism that ends up placing the city of Athens in a place of preeminence (characterized by healing and luminosity) as opposed to the darkness and sickness with which Byzantium is identified. These literary operations on the comic stage make us rethink Hellenistic cosmopolitanism and postulate, on the basis of theatrical sources, a more complex look at the phenomenon of internationalism in times of Macedonian expansion.

Keywords: Menander; nationalism; *Samia*; emotions; Athens

Introducción¹

Releer las obras preservadas del *corpus* menandro –a menudo menospreciadas o subestimadas en la crítica literaria referida a la comediografía antigua– permite revertir algunas de las afirmaciones tradicionales con relación a sus temas de interés, al contenido de sus argumentos y a la naturaleza de su puesta en escena. En efecto, los textos que han llegado a nuestros días (recuperados en gran parte por los descubrimientos papirológicos del siglo XX) dan cuenta en muchos casos de complejas tramas que, si bien mayormente centradas en el plano doméstico, no dejan de estar atravesadas por alusiones a los asuntos públicos contemporáneos. Estas referencias, que pueden ser evidentes o sutiles, nos llevan a repensar el alcance de lo político en la Comedia Nueva, un género que –a pesar del progresivo deterioro en que se ven sumidas las *póleis* clásicas– no se desprende de la realidad helenística en la que se instala con la expansión macedónica por el mundo griego.²

En el marco de proyectos de investigación mayores en los que participo,³ la propuesta de este trabajo consiste en analizar algunos pasajes de la obra *Samia* de

¹ El tema escogido en este homenaje pretende evocar a la querida Alicia Schniebs. En primer lugar, porque una primera versión de este trabajo fue presentado por vía remota en las II Jornadas de Literatura Helenística y I Jornadas de Cultura Helenística e Imperial Griega "Rupturas y continuidades en mil años de cultura griega" (24-26 de noviembre de 2022), que fue el último evento organizado por el Instituto de Filología Clásica (IFC) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en el que participé cuando lo dirigía Alicia. Además, fue ella también quien, hace ya varios años, me invitó a contribuir con un artículo en la publicación propia del IFC, *Anales de Filología Clásica*, y allí también propuse un análisis en clave jurídico-política de una obra menandrea (Buis, 2014). El hecho de que la época helenística, en general, y la comedia de Menandro, en particular, constituyan umbrales y bisagras entre el mundo griego y el universo romano no deja de ser significativo a la hora de recordar a una brillante colega y amiga que supo entender con una rigurosidad impecable, en su análisis de la poesía latina, los ricos cruces literarios entre ambos contextos lingüísticos y culturales. Finalmente, caigo ahora en la cuenta de que la añoranza, de la que me ocupo en estas páginas, no deja tampoco de vincularse con la evocación afectiva que me produce pensar en Alicia a través de las palabras.

² Ver, al respecto, algunos aspectos de este interés menandro por la realidad sociopolítica contemporánea en Webster (1953: 103-110), Bañuls Oller y Morenilla Talens (2009) y Henderson (2014: 184-190). Acerca de la falta de alusiones abiertas al plano político, ver Traill (2008: 11-12). Las sutiles presencias de estas cuestiones han llevado a conclusiones antitéticas: autores como Wiles (1984) u Owens (2011) identificaron tendencias oligárquicas en Menandro, mientras que otros como Hofmeister (1997) o Lape (2001 y 2004) han preferido ver en sus obras inclinaciones democráticas.

³ Me refiero al Proyecto de Investigación UBACYT 20020190100205BA "Representar el *páthos*. Dinámicas emocionales y regulaciones afectivas en los testimonios literarios e iconográficos de la antigua Grecia" (Modalidad 1, Tipo C, Conformación III), con lugar de trabajo en el Instituto de Filología Clásica (FFyL-UBA), y al Proyecto FONCyT PICT 2019-2019-01645 "Pasiones (com)partidas: las emociones en los fragmentos de tragedia, comedia y drama satírico de la Atenas del s. V a. C." (Categoría: Tema Abierto, Tipo A), dirigido por la Investigadora Responsable Prof. Dra. Claudia Nélica Fernández, aprobado por Res. ANPCyT 015/2021, con alta en marzo de 2021, con sede en la Universidad Nacional de La Plata. El tema de este capítulo, por lo demás, se alinea en mi investigación actual del CONICET

Menandro que, precisamente, remiten a las particularidades de la realidad ateniense en contraposición con lo que acontece en tierras extranjeras. Un examen de estas menciones en clave afectiva –sobre todo en torno de la emoción del *póthos*– permite apreciar el despliegue por parte del comediógrafo de toda serie de dispositivos tendientes a describir subjetivamente una valoración positiva del mundo griego frente a los pesares relacionados con el Bósforo. Con ello, Menandro instala en boca de sus personajes una suerte de predilección explícita por el universo de la *pólis* frente al contexto bárbaro, en una clara operación literaria destinada a volver sobre los viejos valores de un pasado ateniense glorioso, ahora bajo la órbita macedónica. En ese sentido me interesará mostrar aquí de qué modo, sobre la base de ese anhelo hegemónico, Menandro logra rescatar y propugnar la supremacía cultural de su propia comedia en términos metateatrales.

1. Las antinomias en *Samia*

Solo conocemos alrededor de dos tercios de la comedia *Samia*. Tal vez representada hacia el 320-314 a. C, ciertos elementos en los fragmentos conservados permiten reconstruir el argumento de la obra.⁴ En efecto, se sabe que en la pieza un anciano, Démeas, se había enamorado de una cortesana de Samos, de nombre Crísida. Su hijo adoptivo, Mosquión, a su vez, se enamora de Plangón, la única hija de un vecino pobre llamado Nicerato. Durante una ausencia prolongada de los dos ancianos, que viajan a Bizancio por negocios, Plangón es violada una noche por Mosquión, quien le promete a la madre de la joven pedir la mano y casarse una vez vuelto Nicerato. Sin embargo, el niño nace antes del regreso y todos pergeñan un plan para ocultar el nacimiento del bebé por temor a una represalia del anciano: lo harían pasar por hijo de Crísida, que había dado a luz un bebé que no sobrevivió.

Así las cosas, regresados los dos viejos y dispuestos a celebrar la boda entre sus hijos, la trama avanza con una serie de malentendidos: Démeas oye por casualidad que el padre del niño es Mosquión y cree entonces que Crísida lo había engañado con su

sobre “La materialización de la política exterior ateniense. Objetos, cuerpos y emociones internacionales en el drama cómico griego”.

⁴ Lamagna (1998: 28-36); Pice y Castellano (2001: 16-23); Sommerstein (2013: 10-14). Mucho más difícil es postular una datación por la ausencia de alusiones internas a acontecimientos contemporáneos; se ha sostenido que la obra corresponde al primer período de producción literaria de Menandro y que se debió de representar antes del 314 a. C. Cf. Sommerstein (2013: 44-46). Siguiendo una lectura un poco extrema que pretende valerse de supuestas alusiones a la intervención macedónica en la vida política ateniense, Webster (1974: 4) y Treu (1969: 241) han propuesto fechar la obra muy tempranamente: la sitúa poco después del 322 a. C., en las postrimerías de la guerra lamia.

hijo adoptivo; en castigo, la expulsa del hogar a ella y a la criatura. A pedido de su esposa, Nicerato sale a defender a la joven samia, a quien cobija en su hogar con el bebé, pero pronto advierte que el joven Mosquión no es inocente y tiene en efecto una relación con la concubina samia de su padre. A la cancelación de la boda entre Mosquión y Plangón le suceden nuevas desinteligencias cuando, luego de que Mosquión confiesa a su padre que el hijo es de él y de Plangón, Nicerato ve a su hija amamantando y se enfurece; Mosquión huye ante la embestida del anciano y Démeas (que en este punto logra comprender todo y perdona a su hijo) quedará en escena para enfrentar a su vecino, iracundo y descontrolado, con palabras y acciones. Superado ese enfrentamiento verbal, habrá lugar para la reconciliación y la celebración de la ceremonia nupcial con el cierre de la obra.

En el constante despliegue de cólera que plantea la obra, que he estudiado en un trabajo previo en el que presté atención a los dispositivos emocionales de los que se vale Menandro en la comedia,⁵ hay lugar para debatir las causas que provocan una ira aparentemente injustificada. Y es, en este punto, que el plano doméstico-privado en el que se desenvuelve el argumento deja lugar para lo que, en mi opinión, resulta una interesante reflexión política. En efecto, al ver a Démeas enloquecido, Nicerato va a sugerir que fue el viaje compartido al Mar Negro lo que produjo que sufriera de una enfermedad referida al humor de la bilis negra; la razón de ello es que aquella zona remota se ve descripta como un lugar altamente propicio para el desarrollo de enfermedades:

Ni. ἄλλ' ἔστ' ἐκεῖνος ἡδύς. οὐκ ὀργίζετο
εὐθύς; διαλιπὼν δ', ἀρτίως;
Χρ. ὃς καὶ φράσας
εἰς τοὺς γάμους μοι τᾶνδον εὐτρεπῆ ποεῖν
μεταξὺ μ' ὥσπερ ἐμμανῆς ἐπεισπεσῶν
ἔξωθεν ἐκκέκλεικε.
Ni. Δημέας χολᾷ.
ὁ Πόντος οὐχ ὑγιεινὸν ἐστὶ χωρίον.
πρὸς τὴν γυναῖκα δεῦρ' ἀκολουθεῖ τὴν ἐμήν.
θάρρει· τί βούλει; παύσεθ' οὗτος ἀπομανεῖς,
ὅταν λογισμὸν ὦν ποεῖ νυνὶ λάβῃ (vv. 412-420).⁶

Ni. — Pero este (Démeas) es agradable. ¿No se encolerizó en ese entonces, pero lo hace ahora tras cierto tiempo? **Cr.** —Después de indicarme que dejara todo listo

⁵ Buis (2022). Sobre la ira en los personajes ancianos de Menandro, ver además los trabajos de Konstan (2010) y Schere (2023).

⁶ La edición del texto griego de *Samia* que aquí se utiliza corresponde, en todos los casos, a Sommerstein (2013). Las traducciones al español incluidas en este trabajo me pertenecen.

adentro para la boda, entró de repente al lugar como un loco y me echó afuera. **Ni.**— Démeas está afectado de la bilis negra. El Ponto no es una región sana. Vení, seguí a mi mujer. Tené confianza. ¿Qué querés? Él se calmará de su locura cuando tome conciencia de lo que está haciendo ahora.

El diálogo resulta interesante pues está construido en torno de una serie de antítesis conceptuales. Al Ponto, descripto aquí como causante de emociones negativas, soledad y descontrol, Nicerato opone el lugar presente, el *oîkos*, donde prima la compañía familiar, la confianza, la tranquilidad y la razón.⁷ Se trata en boca del personaje de un interesante juego de antinomias mediante el cual, identificando en el paisaje bárbaro un motivo para la bilis negra (χολαῖ, v. 416), se deja entrever –de modo sutil– una afectividad positiva, saludable y mesurada, ligada de cerca al mundo griego propio de la *pólis*, en oposición a las tierras extranjeras.

Este planteo no está aislado. Con algunos cambios menores, se trata en definitiva del mismo contrapunto que ya se había hecho explícito en el primer acto de la pieza, cuando Démeas y Nicerato hacían su ingreso en escena tras volver de su estancia en el exterior:

- [Δη. ...]ουν μεταβολῆς αἰσθάνεσθ' ἤδη τόπου,
ὅσον διαφέρει ταῦτα τῶν ἐκεῖ κακῶν;
Πόντος· παχεῖς γέροντες, ἰχθῦς ἄφθονοι,
ἀηδία τις πραγμάτων. Βυζάντιον·
ἀψίνθιον, πικρὰ παντ'. Ἄπολλον. ταῦτα δὲ
καθαρὰ πενήτων ἀγαθ'. Ἀθῆναι φίλταται,
πῶς ἂν [γ]ένοιθ' ὑμῖν ὅσων ἔστ' ἄξιοι,
ἵν' ὧμεν ἡμεῖς πάντα μακαριώτατοι
οἱ τὴν πόλιν φιλοῦντες. εἴσω παράγετε
ὑμεῖς. ἀπόπληχθ', ἔστηκας ἐμβλέπων ἐμοί;
Ni. ἐκ[ε]ῖν' ἐθαύμαζον μάλιστα, Δημέα,
τῶν περὶ ἐκεῖνον τὸν τόπον· τὸν ἥλιον
οὐκ ἦν ἰδεῖν ἐνιότῃ παμπόλλου χρόνου·
ἀῆρ παχύς τις, ὥς ἔοικ', ἐπεσκότει.
Δη. οὐκ, ἀλλὰ σεμνὸν οὐδὲν ἐθεᾶτ' αὐτόθι,
ὥστ' αὐτὰ τὰναγκαῖ' ἐπέλαμπε τοῖς ἐκεῖ.
Ni. νῆ τὸν Διόνυσον, εὖ λέγεις (vv. 96-112).

De.— ¿... percibís ya el cambio de lugar, cuánto se diferencia esto de los males de allá? ¡El Ponto! Ancianos gruesos, copiosos pescados, un fastidio de asuntos. ¡Bizancio! Ajenjo, todo amargo. ¡Apolo! En cambio, estas cosas son los bienes limpios de los pobres. ¡Atenas querida! ¡Cómo podrías tener todo lo que te merecés, para que nosotros fuéramos los más afortunados en todo, quienes amamos a la

⁷ Por Πόντος se abarca la totalidad del Mar Negro, como sostiene Arnott (2014: 239-240) al examinar la evidencia acerca de los fenómenos climáticos relacionados con la bruma oscura a la que se referirá el próximo pasaje que analizo.

ciudad! Ustedes, pasen para adentro. ¡Te quedaste duro! ¿Estás fijo mirándome? **Ni.**— Lo que me asombraba más, Démeas, de aquel sitio era el sol; a veces no era posible verlo por mucho tiempo. Un aire grueso, como parece, lo ensombrecía. **De.**— No, no se veía nada venerable ahí, de modo que sólo iluminaba para los de allá las cosas imprescindibles. **Ni.**— Por Dioniso, decís bien.

En este intercambio de ideas, la oposición es el recurso privilegiado en las palabras de los dos personajes y se vale de una serie de estrategias discursivas.⁸ De hecho, la entrada de los ancianos, que implica un desplazamiento físico desde el exterior, replica lo que en el contenido del discurso de Démeas aparece como un cambio (μεταβολή, v. 96) que permite contrastar aquello en lo que difieren (διαφέρει, v. 97) los dos emplazamientos de la comparación.⁹ Mientras que, en términos cómicos, el Ponto involucra de modo exagerado y negativo el caos inherente a una riqueza burda y a una abundancia de bienes “amargos”,¹⁰ Atenas es definida por su irónicamente positiva austeridad. Así, la alusión que —como vimos— hará Nicerato al Mar Negro como causante de enfermedades parece presentarse aquí reforzada mediante su tensión con el espacio ateniense, signado en cambio por la limpieza o pureza (καθαρά, v. 101) de los bienes propios.

Pero no solo son los objetos lo que favorecen la antítesis: la brecha entre los dos sitios se instituye, al mismo tiempo, en términos visuales sobre la base de una “luminosidad” física e intelectual. Al sostener que en Bizancio la falta de sol lleva al recuerdo de la sombra (y por lo tanto de la opresión y la ignorancia de lo oculto), se sugiere, para el caso de Atenas, una experiencia opuesta, marcada por la luz, la transparencia y, por lo tanto, el saber.¹¹ Junto con la vista, el sonido acompaña la descripción, a tal punto que los andariveles sobre los que se instala la tensión alcanzan incluso el plano de la sintaxis. La distancia entre ambos lugares es replicada, pues, en la variación oracional: mientras que la referencia al mundo oriental se presenta mediante

⁸ Las ediciones aquí plantean ciertas dudas con respecto a la distribución de versos entre Démeas y Nicerato; cf. Sommerstein (2013: 133). Arnott (2014: 238-239) se ocupa, por ejemplo, de criticar aquellas ediciones que optaron por asignar los vv. 98-101 a Nicerato, en vez de Démeas.

⁹ Sommerstein (2013: 132-133) resalta la semejanza de este vocabulario con el utilizado por Aristóteles para referirse a la “locomoción” y a los desplazamientos.

¹⁰ Fountoulakis (2009: 99) insiste en que lo primero que se dice de Bizancio y el Ponto es que allí vieron “males” (κακά, v. 97). Para él, el trasfondo de esta comparación radica en la consagración, a lo largo de la obra, de una superioridad étnica griega.

¹¹ Acerca de los precedentes trágicos de esta consagración de Atenas frente a las ciudades extranjeras, ver Fountoulakis (2009: 103-106).

breves oraciones unimembres y desarticuladas,¹² al hablar de la *pólis* ateniense se incluye una elaborada pregunta retórica que responde, en el fondo, a una elaborada reflexión propia del plano luminoso e intelectual que se describe.

2. “Atenas querida”: erotismo y anhelo político

La importancia del lenguaje figurado con la que se construye la propaganda ateniense en el diálogo entre los ancianos también merece una particular atención. De hecho, puede señalarse que el bienestar “merecido” de la *pólis*, tildada de querida (φιλιταται, v. 100), la vincula con la imagen feminizada de una *parthénos* en condiciones de ser entregada a un hombre, a tal punto que los varones ciudadanos, “bienaventurados”, se perciben como sus “amantes”: οἱ τὴν πόλιν φιλοῦντες (v. 104). La dimensión erótica del vínculo entre los nacionales y la patria, como es sabido, reproduce un dispositivo metafórico muy presente en los textos políticos de fines del s. V a. C.¹³ Baste recordar aquí, en el libro II de la *Historia de la Guerra del Peloponeso*, la célebre “Oración Fúnebre” atribuida por Tucídides a Pericles, en la que el *strategós* impulsaba a los *polítai* a admirar el poder de la ciudad y a convertirse en sus amantes (ἐραστὰς γιγνομένους αὐτῆς, 2.43.1).¹⁴

En este punto, y sobre la base de la exclusión de lo foráneo, en los versos citados de *Samia* parece delinearse cierta postura nacionalista¹⁵ que, en un plano afectivo, traduce en la nueva realidad helenística –mediante cierto discurso de rechazo al mundo no griego– un sentimiento de nostalgia hacia un pasado de dominio hegemónico.¹⁶ En términos de memoria emotiva, es factible observar cómo, a la hora de preguntarse por lo que Atenas *debería merecer*, mediante invocaciones y el uso de un potencial condicional, el pasado se convierte en un verdadero objeto de añoranza (*póthos*).¹⁷ Este

¹² Pice y Castellano (2001: 56) ya identificaron en las palabras de Nicerato una serie de nombres propios y expresiones en asíndeton, con un “ritmo spezzato”.

¹³ Fountoulakis (2009: 100-101).

¹⁴ Wohl (2002: 30-72). Como explica Monoson (1994: 259), la posesión imperial solía estar impregnada en este texto de una fuerte carga sexual, analogía que la obra menandrea, tantas décadas después, sigue explotando hábilmente. El texto griego corresponde a Jones y Powell (1942).

¹⁵ Sommerstein (2013: 135).

¹⁶ La insistencia del poeta en la recuperación de los valores atenienses parecería condecirse con los antiguos testimonios (Diógenes Laercio, 5.79; Estrabón, 9.1.20) que indica que Menandro era amigo de Demetrio de Falero, instalado por Casandro –rey de Macedonia– para gobernar Atenas en 317 a. C. Quizás ambos fueron educados juntos en la escuela de Teofrasto. Cf. Major (1997: 55).

¹⁷ Arnott (2014: 243) concluye, a partir de esta referencia a que los hombres *podrían ser felices* en la ciudad (pues hoy no lo son), que seguramente Atenas se encontraba en este momento atravesando momentos críticos; para él se trata aquí de una manera velada de apuntar a la situación contemporánea de

sentimiento que la obra consagra implícitamente desde el comienzo resulta particularmente propicio para rescatar las alusiones políticas del pasaje, sobre todo si tenemos en cuenta la frágil y conflictiva situación en que quedó Atenas luego de haber perdido, en el año 388 a. C., la batalla de Queronea frente a Filipo de Macedonia. La obra, así, parece hacerse eco de este trasfondo histórico a partir del despliegue literario de todo un repertorio afectivo ligado con la pretensión del retorno a una edad gloriosa.¹⁸ ¿Pero cómo se produce ese despliegue?

No hay dudas de que la añoranza (*póthos*) figura entre lo que los griegos antiguos identificaban como afectos. En el *Filebo* platónico (47e1-2), por ejemplo, se incluye en el seno de una serie de emociones listadas por Sócrates en su diálogo con Protarco:

ὀργήν καὶ φόβον καὶ πόθον καὶ θρήνον καὶ ἔρωτα καὶ ζῆλον καὶ
φθόνον καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἅρ' οὐκ αὐτῆς τῆς ψυχῆς τίθεται ταύτας
λύπας τινάς;¹⁹

¿Acaso no tomás la cólera, el miedo, la añoranza (*póthos*), el dolor, el amor, la emulación, la envidia y cuantas cosas son tales como pesares del alma, y solo de ella?

Dentro de la *Ética Nicomaquea* (1105b20-23), a su vez, también Aristóteles incluye el *póthos* entre los *páthe*,²⁰ algo que no ocurre en el listado de las doce emociones contenidas en el Libro II de la *Poética*:

λέγω δὲ πάθη μὲν ἐπιθυμίαν ὀργήν φόβον θάρσος φθόνον χαρὰν
φιλίαν μῖσος πόθον ζῆλον ἔλεον, ὅλως οἷς ἔπεται ἡδονὴ ἢ λύπη.²¹

Llamo pasiones (*páthe*) al deseo, la cólera, el temor, la audacia, la envidia, la alegría, la amistad, el odio, la añoranza (*póthos*), la emulación, la piedad, y en general a todas las afecciones a las que son concomitantes el placer o la pena.

Varios son los contextos en que puede aparecer el *póthos*, pero el género cómico, por sus características propias, es uno de los que recurre con mayor regularidad a la añoranza como parte de su guión afectivo. Ya en Aristófanes es posible identificar

la ciudad, liderada –como se ha dicho en la nota previa– por un amigo personal a quien pudo no haber querido dirigir críticas más directas o personales.

¹⁸ Con relación a la trascendencia de un estudio sobre las emociones para comprender de forma más cabal las manifestaciones literarias de la Grecia clásica, ver Buis y Fernández (2022).

¹⁹ La edición corresponde a Burnet (1903).

²⁰ Gottlieb (2021: 24).

²¹ La edición del pasaje procede de Bywater (1894).

en el *póthos* una emoción básica propia del género, signado por la constante nostalgia de un mundo pasado mejor.²² Así, por ejemplo, en *Acarnienses*, la primera obra aristofánica conservada de modo completo, el protagonista Diceópolis decía desde el comienzo que “Quiero la paz, odio la ciudad y añoro mi aldea” (εἰρήνης ἐρῶν, / στρυγῶν μὲν ἄστρῳ τὸν δ’ ἐμὸν δῆμον ποθῶν, vv. 32-33), identificando un sustrato sentimental referido a aquello que, arrancado por la guerra, se deseaba fervientemente recuperar.

La presencia de esta emoción en un contexto como el de *Acarnienses*, centrado en la necesidad de conseguir la paz y oponerse a los deseos belicosos e individualistas de ciertos demagogos, no resulta sorprendente. Se trata de una emoción ligada al deseo por algo que ya no se posee,²³ ya presente en el mundo homérico,²⁴ y en ese sentido ha sido a menudo considerada como un estado de alma disruptivo, capaz de desestabilizar a quien lo experimenta mediante un arrebato de irracionalidad. Es así que, frecuentemente, *póthos* aparece en contextos relacionados con la voluntad de expansionismo militar, como la pasión irrefrenable de dominación sobre otro.²⁵ Al mismo tiempo, posee una fuerte impronta sexual, algo que, por ejemplo, se percibe de modo explícito en el pasaje de Tucídides en que se detallan en términos eróticos las pulsiones presentes durante los preparativos de la expedición militar a Sicilia.²⁶ Al describirse la isla, en el testimonio tucídideo se la presenta, de modo explícito, como objeto de anhelo de los jóvenes atenienses:

καὶ ἔρως ἐνέπεσε τοῖς πᾶσιν ὁμοίως ἐκπλεῦσαι· τοῖς μὲν γὰρ πρεσβυτέροις ὥς ἢ καταστρεψομένοις ἐφ’ ἃ ἔπλεον ἢ οὐδὲν ἂν σφαλεῖσαν μεγάλην δύναμιν, τοῖς δ’ ἐν τῇ ἡλικίᾳ τῆς τε ἀπούσης πόθῳ ὄψεως καὶ θεωρίας, καὶ εὐέλπιδες ὄντες σωθήσεσθαι. ὁ δὲ πολὺς ὄμιλος καὶ στρατιώτης ἐν τε τῷ παρόντι ἀργύριον οἴσιν καὶ προσκτήσεσθαι δύναμιν ὅθεν αἰδίων μισθοφορὰν ὑπάρξειν. ὥστε διὰ τὴν ἄγαν τῶν πλεόνων ἐπιθυμίαν, εἰ τῷ ἄρα καὶ μὴ ἥρεσκε, δεδιῶς μὴ ἀντιχειροτονῶν κακόνους δόξειεν εἶναι τῇ πόλει ἡσυχίαν ἔγγεν (Thuc. 6.24.3-4).²⁷

²² Fernández (2016: 108), quien menciona que este pasado mejor aparece de modo reiterado: *Pax* 579, 585; *Lys.* 763-764; *Ra.* 53.

²³ Acerca de *póthos* como “yearning for a lost or distant thing, a thing known and treasured but now out of reach”, ver Varden (2018).

²⁴ Lesser (2022: 5).

²⁵ Según Whitmarsh (2011: 143), “...Thucydides and Arrian link pothos to a desire for movement, expansion, boundary-crossing, transgression; and both accounts have plausibly been read as deriving from ‘quietist’ critiques of imperialism”.

²⁶ Gabriel (2015: 106). En la literatura tardía, se experimenta *póthos* hacia los dioses (Dión de Prusa 12. 60-61) o hacia los héroes (Filóstrato, *Heroico* 6.7 - 7.2); al respecto, ver Nagy (2013: 387).

²⁷ El texto griego corresponde a Jones & Powell (1942).

Y el amor de partir los tomó a todos por igual: los de más edad al concebir que un ejército tan numeroso o bien conquistaría el territorio contra el que zarpaban o al menos no podría ser derrotado; los más jóvenes, por el anhelo (*póthos*) de ver y conocer aquella tierra lejana y porque tenían fe en regresar sanos y salvos. La gran masa de soldados, porque esperaban conseguir dinero en el momento y hacer un imperio que garantizara pagos permanentes. De modo que, a causa del excesivo deseo (*epithymía*) de la mayoría, si alguien desaprobaba la expedición, se mantenía callado, temiendo parecer enemigo de la ciudad al votar en contra.

Las experiencias afectivas movilizadas por la campaña imperialista en tierras sicilianas permiten identificar en las referencias menandreas un eco de las emociones hegemónicas. De hecho, la relación del *póthos* con las ambiciones de conquista traduce el vínculo inextricable entre la añoranza y el deseo físico en una obra centrada en el cruce de pasiones amorosas como *Samia*. En Menandro, el guion implícito del *póthos* en la obra se apoya pues en una dimensión temporal: si, en los relatos militares, la emoción supone un deseo orientado hacia el descubrimiento de lugares desconocidos,²⁸ en el caso de la comedia la añoranza se orienta hacia la exaltación de los valores atenienses que alguna vez se tuvieron.

A efectos comparativos, y para mejor ilustrar la operación retórico-literaria desplegada en *Samia* en torno de los afectos relacionados a la recuperación de una identidad griega, es posible traer a colación otro fragmento cómico, en este caso perteneciente a una obra desconocida de la Comedia Nueva, posiblemente del mismo Menandro.²⁹ Se trata del *Papiro Didot* II 6-15, hallado en el Serapeum de Menfis y datado hacia el 160 a. C.,³⁰ en el que un personaje alaba a la ciudad de Atenas mediante expresiones semejantes a las que se han identificado hasta aquí:

τοιούτον ἦν τί μου πάλαι σκότος
 περὶ τὴν διάνοιαν, ὡς ἔοικε, κείμενον,
 ὃ πάντ' ἔκρυπτε ταῦτα κηφάνιζέ μοι.
 νῦν δ' ἐνθάδ' ἐλθὼν, ὥσπερ εἰς Ἀσκληπιοῦ
 ἐγκατακλιθεὶς σωθεὶς τε, τὸν λοιπὸν χρόνον
 ἀναβεβίωκα· περιπατῶ, λαλῶ, φρονῶ·
 τὸν τηλικοῦτον καὶ τοσοῦτον ἥλιον
 νῦν τοῦτον εὖρον, ἄνδρες· ἐν τῇ τήμερον
 ὑμᾶς ὁρῶ νῦν αἰθρία, τὸν ἄερα,
 τὸν ἀκρόπολιν, τὸ θέατρον.

²⁸ Al señalar la importancia de este deseo en los relatos de expansión relacionados con las campañas de Alejandro Magno, Hornblower (2007: 24) menciona un “longing” relacionado con “unknown sights”.

²⁹ Sigo aquí a Fountoulakis (2009: 102-103), quien analiza estos versos a la luz del testimonio de *Samia*. Acerca de la atribución a Menandro, ver Herzog (1934). Por su parte, Rechenberg (1965: 149) afirma que el pasaje no correspondería a la Comedia Nueva porque el término θέατρον (v. 15) nunca aparece en los testimonios del género. Acerca de una crítica a esta interpretación, ver Gomme y Sandbach (1973: 727).

³⁰ *P. Louvre* 7172; Kassel y Austin (1995, n. 1001).

Hace tiempo había para mí una sombra tal yaciendo, como creo, sobre mi pensamiento, la que me ocultaba todo esto y escondía. Pero ahora tras llegar aquí, por haber dormido en el templo de Asclepio y haberme curado, de acá en más he renacido. Camino, hablo, reflexiono. En cuanto a este sol tan extraordinario y maravilloso, varones, lo encontré ahora. En la luz clara del día de hoy ahora los veo a ustedes, al aire, a la Acrópolis, al teatro.

El cambio que mencionaba Démeas en *Samia* encuentra puntos semejantes en este monólogo, en el que se inscribe una fuerte propaganda pro-ateniense. En el *Papiro Didot II*, el arribo desde el exterior se describe como una instancia física de curación (mediante la alusión a Asclepio) y, a la vez, como un renacimiento. En cuanto a la sanación, nos hallamos en las antípodas de las expresiones de Nicerato relacionadas con la enfermedad de la bilis provocada por el viaje al Mar Negro: Atenas, a través de la cura, se ubica del lado de la salud. En lo que se refiere a la recuperación de la vitalidad (ἀναβεβίωκα, v. 11), el hablante deja en claro en primera persona esos movimientos relacionados con la superación personal: “camino, hablo, reflexiono” (περιπατῶ, λαλῶ, φρονῶ, v. 11). La remisión del primer verbo aquí a la *peripáteia*, en términos filosóficos, da cuenta evidentemente de la instrucción espiritual fomentada por las escuelas de pensamiento contemporáneas en Atenas;³¹ su relación con la actividad mental (φρονῶ), en clara oposición a la falta de pensamiento anterior, parece clara para establecer las diferencias entre el universo extranjero y aquel propio del Ática.

Así, se puede afirmar que, aquí también como en *Samia*, el desplazamiento físico real del hablante, manifestado en la llegada a la ciudad, se acompaña de una transformación de la oscuridad y la sombra que oculta (σκότος, v. 6) en luz radiante (αἰθρία, v. 14), donde todo se encuentra y reluce. La presencia del sol (ἥλιον, v. 12), relacionada con la idea gnoseológica del descubrimiento y la revelación (εὔρον, v. 13), hace instalar en estos versos, a su vez, una dimensión concreta mediante una reiterada alusión deíctica al presente, tanto en términos espaciales (τοσοῦτον, v. 12; τοῦτον v. 13) como temporales (νῦν y ἐν τῇ τήμερον, v. 13). También en estos versos la sintaxis acompaña desde la forma el contenido que se expresa: con una estructura semejante conformada en el primer caso por un participio y en el segundo con un verbo conjugado (ambos en aoristo y en la misma posición dentro del verso), el haber *llegado* a Atenas (νῦν δ' ἐνθάδ' ἐλθόν, v. 9) se relaciona con el haber *encontrado* la luz (νῦν τοῦτον εὔρον, v. 13).

³¹ Acerca de la importancia de estas reflexiones en la comediografía menandrea, ver Barigazzi (1965) y, más recientemente, Casanova (2014). Se sabe que Demetrio de Falero fue uno de los primeros miembros de esta escuela filosófica; cf. Major (1997: 55).

La tangibilidad del universo ateniense lleva estas ideas al plano específico de la praxis política, y ello se delinea a partir de la experiencia de la *ópsis*. La *pólis*, impregnada por ese conocimiento luminoso, se relaciona con aquello que se puede “ver” (ὄρω, v. 14) y, en este sentido, deja revelar con el léxico un interesante trasfondo metadramático. En el pasaje visto, la presencia explícita del teatro (τὸ θέατρον, v. 15) acompaña en el mismo verso la mención de la Acrópolis (τὸν ἀκρόπολιν), entendida como centro neurálgico de la experiencia cívica de los atenienses.³² Así, el pasaje del *Papiro Didot II* consagra el universo ático como faro de salud y sabiduría, contrapuesto al paisaje exterior en el que la penumbra oscurece la razón y transforma en brumoso y enfermo el espacio social.³³

Si volvemos a *Samia*, todos estos elementos cobran especial sentido cuando se comparan con los pasajes ya examinados, en la medida en que allí también es plausible agregar al análisis un nivel adicional de interpretación relacionado con la propia puesta en escena. Así, de modo paralelo al viaje físico, en *Samia* se logra vehiculizar el mismo pasaje desde la oscuridad de la ignorancia a la luz propia del saber. Ello es significativo porque, en toda la obra, el motivo trágico de la oscuridad y la ceguera se vuelven una metáfora de la imposibilidad del hombre de superar las apariencias visuales engañosas.³⁴ También aquí, el devenir del movimiento parte del desconocimiento y lleva a la revelación, en una dinámica característica de las tramas de la comediografía nueva, que concluyen con una *anagnórisis* resolutive. Esta evolución permite quizás superar mediante la ficción dramática los sentimientos de añoranza identificados y reemplazarlos por un estado emocional positivo.³⁵

Los alcances literarios de las alusiones políticas a Atenas, en contraste con el Mar Negro, son relevantes. El pasaje examinado muestra que, perdida ya en tiempos macedónicos la posibilidad de una hegemonía diplomática, solo es posible recuperar los valores atenienses a partir de la propia ficción cómica, que vuelve hacia su propio pasado como género para recuperar los fundamentos de una comedia que no abandona la reflexión política. Es precisamente lo que sostenía Démeas al afirmar que, en las

³² De la topografía ateniense de este fragmento, así como de sus implicancias, se ha ocupado Wickkiser (2010).

³³ Gaiser (1968).

³⁴ Petrides (2014: 71).

³⁵ Baste recordar aquí el excelente trabajo de Scafuro (1997) que, al analizar la solución pacífica de controversias en la Comedia Nueva, destaca el carácter ético de la imposición de la justicia en las tramas cómicas. Los arbitrajes, frecuentes en el *corpus*, materializarían ese nuevo estado de cosas positivo al consagrar un final feliz para los personajes moralmente irreprochables.

ciudades del este, poco había para *ver*, usando el verbo *théamai* directamente conectado —como ya se ha afirmado— con la experiencia teatral: ἀλλὰ σεμνὸν οὐδὲν ἐθεᾶτ' αὐτόθι / ὥστ' αὐτὰ τὰναγκαῖ' ἐπέλαμπε τοῖς ἐκεῖ (vv. 110-111: “No, no se *veía* nada venerable ahí, de modo que solo iluminaba a los de allá las cosas imprescindibles”). Aquí también la insistencia en la deixis (αὐτόθι, ἐκεῖ) y los verbos en pasado apuntan a reforzar la presencia actual de Atenas mediante la exclusión del plano referido a lo foráneo.

Luego de la escena de los ancianos que se quejan de la densa oscuridad de la región del Mar Negro, el joven Mosquión reparcerá en escena a comienzos del Acto II para relatar un sueño, que también resulta significativo en esta lectura:

οὐδὲ] ἔν

ἐ]γὼ μελετήσας ὦν το[τ' ἐνόουν ἔρ]χομαι.
ὥς ἐγενόμην γὰρ ἐκτ[ὸς ἄστεως μ]όνο³⁶,
ἔθουον, ἐπὶ τὸ δεῖπνον [ἐκάλουν τοὺς φίλ]ους,
ἐπὶ λούτρ' ἔπεμπον τὰς γ[υναῖκα]ς, περιπατῶν
τὴν σησαμῆν διένεμον· ἥ[ιδον ἐνί]οτε
ὑμέναιον, ἑτερέτιζον· ἦν ἀβέλτ[ε]ρο[ς].
ὥς δ' οὖν ἐνεπλήσθην— (vv. 120-127).

No habiéndome ocupado de una sola cosa de las que había pensado, llego. Pues yo estaba solo, fuera de la ciudad, hacía sacrificios, invitaba a mis amigos al banquete, enviaba a las mujeres por agua lustral, y paseando repartía el banquete; a veces cantaba el himeneo, tarareaba. ¡Estaba atontado! Y así entonces me llené...

Mediante verbos en imperfecto, que solo describen representaciones mentales, este relato onírico opone la imaginación “atontada” (ἀβέλτ[ε]ρο[ς, v. 126) de Mosquión a la realidad de su suerte. La ubicación “fuera de la ciudad” (ἐκτ[ὸς ἄστεως, v. 122) transforma todas sus suposiciones en meras expresiones de deseo imposibles de realización certera. Así, la obnubilada mente de Mosquión no consigue distinguir lo real de lo inventado, a tal punto que experimenta una suerte de añoranza por la celebración de una boda inexistente. Será tan solo al final de la obra, en este desplazamiento constante, que se arribará a la consumación real de sus expectativas. En cuanto se produzca al cierre la celebración nupcial de Mosquión y Plangón, va a ser Démeas quien materialice el rito con los sacrificios, la música y las mujeres y, emplazado en el contexto de Atenas, consagre la importancia del triunfo cómico ante el público:

³⁶ Este verso no es el que cita Sommerstein (2013): lo tomo, en cambio, de otras ediciones consignadas en la bibliografía, como es el caso de Lamagna (1998) o Pice y Castellano (2001).

Δη. τὸ λοιπὸν ἐστὶ λουτρὰ μετιέναι.
Χρυσί, πέμπε τὰς γυναῖκας, λουτροφόρον, αὐλετρίδα.
δεῦρο δ' ἡμῖν ἐκδότηω τις δαΐδα καὶ στεφάνους, ἵνα
συμπροπέμπωμεν.

Μο. πάρεστιν ὅδε φέρον.

Δη. πύκαζε σὺ
κράτα καὶ κόσμει σεαυτόν.

Μο. ἀλλ' ἐγώ.

Δη. παῖδες καλοί,
μειράκια, γέροντες, ἄνδρες, πάντες εὐρώστως ἅμα
πέμψ[α]τ', εὐνοίας προφήτην Βακχίωι φίλον κρότον.
ἢ δὲ καλλίσιτων ἀγώνων πάρεδρος ἄφθιτος θεὰ
εὐμελῆς ἔποιτο Νίκη τοῖς ἐμοῖς ἀεί χοροῖς (vv. 729-737).

De.— Resta ir a buscar el agua lustral. Crísíde, envía a las mujeres, a la que lleva el agua, a la flautista. ¡Que rápido alguien nos dé una antorcha y coronas, para que empecemos juntos el cortejo! **Mo.**— Ya está acá el que los trae. Démeas:— Coronate la cabeza y ponete en orden. **Mo.** — Yo mismo. **De.**— Apuestos muchachos, jóvenes, viejos, varones, todos juntos con fuerza manden como augurio de buena disposición su aplauso, querido para Baco. Y ojalá la diosa inmortal, la Victoria, patrona de los hermosísimos certámenes, siga propicia por siempre a mis coros.

La consumación fáctica de los recónditos deseos de Mosquión se produce gracias a las buenas emociones que despierta el teatro. En juego con la contraposición entre lo brillante y lo oscuro, aquí la antorcha –que aporta la luminosidad inherente al universo ateniense– permite echar luz sobre los personajes y sobre el público despertándolos de las sombras de los conflictos vividos.

Reemplazados los gruesos ancianos del Ponto por un grupo de varones atléticos dispuestos a celebrar, superado el caos de las mercancías de Bizancio por el orden del ritual, desplazada la amargura de productos hediondos por los bienes deseados del festín, la situación aquí es ciertamente otra. Con el ánimo festivo, se abre lugar a la expresión de disposiciones de ánimo positivas. Y esas manifestaciones esperanzadoras del espíritu están estrechamente determinadas, en Atenas, por el éxito del drama en el contexto de un certamen dedicado al dios Dioniso.³⁷

En tiempos de avance macedónico y de asimilación de un nuevo estado de cosas, mediante las palabras de los personajes cómicos se consolidan de modo sutil las bases de un nuevo nacionalismo en el que la lucha por la hegemonía ateniense, añorada, va encontrando nuevos caminos. Y estos caminos se consolidan ya menos en la realidad geográfica que en la pretensión de una victoria diferente, en este caso escénica y cultural.

³⁷ Hofmeister (1997: 298).

Reflexiones finales

Desde el punto de vista político, mediante metáforas concretas y el recurso a emociones como la añoranza por un imperialismo pasado, los ancianos Démeas y Nicerato construyen un sutil nacionalismo que, en tiempos posclásicos, termina por emplazar a la ciudad de Atenas en un sitio de preeminencia. Su primacía, caracterizada por la curación y la luminosidad, se alza frente a la oscuridad y convalecencia con las que, de modo antitético, se identifica a Bizancio y al Mar Negro.

Estas operaciones literarias sobre el escenario de la comedia permiten repensar el cosmopolitismo helenístico y postular, desde las fuentes dramáticas, una mirada más compleja sobre el fenómeno de lo “internacional” y de la identidad griega en tiempos de expansión macedónica e interacciones étnicas.

La comedia menandrea escenifica la comunión de afectos positivos ligados al saber propio del ámbito ateniense; en este sentido, de algún modo, se tejen ciertas líneas de continuidad que pueden retrotraerse al *corpus* aristofánico.³⁸ La identificación de estos ecos políticos en la obra lleva a concluir que, lejos de lo que se afirma con frecuencia, en las piezas de Menandro se vislumbra una complejidad argumental que, sobre el trasfondo de las disputas domésticas de sus personajes, apunta con precisión y anhelo a la representación de una dominación cultural ateniense, ahora bajo influencia del imperialismo macedónico.³⁹

En los pasajes vistos, en fin, *Samia* ofrece una serie de dispositivos dramáticos para reflejar, de modo figurado, la importancia imperecedera del teatro como faro del poder de la *pólis* en tiempos helenísticos. Es posible así concluir que, en estas instancias coyunturales críticas de fines del s. IV a. C., la Comedia Nueva se convierte en un espacio programático en el que la identidad griega se sigue consolidando, a pesar de la nueva situación internacional, sobre la base del orden saludable, la reflexión luminosa y la indispensable comunión de afectos adecuados.

³⁸ Ballotto (1966: 129-130), por ejemplo, comparaba la grandeza de los tiempos aristofánicos con la “mediocrità generale” de la época menandrea, lo que explicaba sus diversos intereses, medios técnicos y la diferente naturaleza de sus obras. Tras múltiples esfuerzos como este por potenciar las diferencias entre la Comedia Antigua y la Nueva, en los últimos años se ha vuelto sobre la idea de que la partición del género no parece condecirse con las evidencias y que los nexos entre Aristófanes y Menandro son más cercanos de lo que se estimó; cf. Nervegna (2013: 26). Ver también Csapo (2000). Espero con este trabajo haber sumado un argumento más para justificar las aproximaciones literarias de las piezas aristofánicas y menandreas a partir del reconocimiento del empleo de recursos semejantes.

³⁹ Ver el estudio, en clave política, de los vínculos menandreos con el poder macedónico en Major (1997).

Bibliografía

Fuentes

- Arnott, William Geoffrey (2000). *Menander: Samia, Sikyonioi, Synaristosai, Phasma, Unidentified Fragments*. Vol. III (Loeb Classical Library n. 460). Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Bádenas de la Peña, Pedro (trad.) (1986). *Menandro. Comedias: El misántropo; El arbitraje; La trasquilada; La samia*. Madrid: Gredos.
- Balme, Maurice (ed.) (2001). *Menander. The Plays and Fragments*. Oxford: Oxford University Press.
- Burnet, John (ed.) (1903). *Plato. Platonis Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Bywater, Ingram (ed.) (1894). *Aristotle. Ethica Nicomachea*. Oxford: Clarendon Press.
- Gomme, Arnold Wycombe y Sandbach, Francis Henry (eds.) (1973). *Menander: A Commentary*. Oxford: The Clarendon Press.
- Jacques, Jean-Marie (1971). *Ménandre. La Samienne*. Tome I.1. Paris: Les Belles Lettres.
- Jones, Henry Stuart y Powell, Johannes E. (eds.) (1942). *Thucydidis Historiae*. Oxford: Oxford University Press.
- Kassel, Rudolf y Austin, Colin (eds.) (1995). *Poetae comici graeci (PCG)*. Vol. VIII: *Adespota*. Berlin/New York: W. de Gruyter.
- Lamagna, Mario (ed.) (1998). *Menandro. La donna di Samo*. Napoli: Bibliopoli.
- Navarro, José Luis (ed.) (1999). *Menandro. La Samia*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Pice, Nicola y Castellano, Rosanna (eds.) (2001). *Menandro. La Samia*. Bari: Edipuglia.
- Sandbach, Francis Henry (ed.) (1972). *Menandri reliquiae selectae*. Oxford: The Clarendon Press.
- Sommerstein, Alan H. (ed.) (2013). *Menander. Samia (The Girl from Samos)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vilardo, Massimo (ed.) (2000). *Menandro. La donna di Samo* (BUR Classici greci e latini). Milano: Biblioteca universale Rizzoli.

Estudios

- Arnott, William Geoffrey (2014). “Menander, *Samia* 96-111”, en López Férez, Juan Antonio (ed.): *La comedia griega en sus textos. Forma (lengua, léxico, estilo, métrica, crítica textual, pragmática) y contenido (crítica política y literaria, utopía, sátira, intertextualidad, evolución del género cómico)*. Madrid: Ediciones Críticas, 235-246.
- Ballotto, Francesco (1966). *Introduzione a Menandro*. Milano: Edikon.
- Bañuls Oller, José Vicente y Morenilla Talens, Carmen (2009). “Menandro o la Nueva Comedia Política”. *Literatura: teoría, historia, crítica*. 11: 83-130.
- Barigazzi, Adelmo (1965). *La formazione spirituale di Menandro*. Torino: Bottega d’Erasmus.
- Buis, Emiliano J. (2022). “La afectividad disciplinada: emociones judiciales y ética ciudadana en *Samia* de Menandro” [conferencia]. XXVII Simposio Nacional de Estudios Clásicos y III Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico “*Libertad, opresión y confinamientos: del mundo antiguo a nuestros días*”, Santa Rosa: Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa (inérita).
- Buis, Emiliano J. y Fernández, Claudia N. (2022). “Sentir y emocionar(se): aproximaciones al estudio de la afectividad en la Grecia antigua”. *Circe, de clásicos y modernos*. 26 (2): 15-44.
- Casanova, Angelo (2014). “Menander and the Peripatos. New Insights into an-Old Questions”, en Sommerstein, Alan H. (ed.): *Menander in Contexts*. New York/London: Routledge, 137-151.
- Chaniotis, Angelos (2018). *Age of Conquests: The Greek World from Alexander to Hadrian*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Csapo, Eric (2000). “From Aristophanes to Menander? Genre Transformation in Greek Comedy”, en Depew, Mary y Obbink, Dirk (eds.): *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 115-134.

- Fernández, Claudia N. (2016). "La puesta en escena de las pasiones: (Re)presentación de las emociones en las comedias de Aristófanes", en Almandós Mora, Laura y Forero Álvarez, Ronald (eds.): *VI Jornadas Filológicas. Aproximaciones interdisciplinarias a la Antigüedad griega y latina. In Honorem Enrique Barajas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 85-111.
- Fountoulakis, Andreas (2009). "Going Beyond the Athenian Polis: A Reappraisal of Menander, *Samia* 96-118". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. 93 (3): 97-117.
- Gabriel, Richard A. (2015). *The Madness of Alexander. And the Myth of Military Genius*. Barnsley: Pen & Sword Books.
- Gaiser, Konrad (1968). "Ein Lob Athens in der Komödie". *Gymnasium*. 75: 193-219.
- Gottlieb, Paula (2021). *Aristotle on Thought and Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Henderson, Jeffrey (2014). "Comedy in the Fourth Century II: Politics and Domesticity", en Fontaine, Michael y Scafuro, Adele C. (eds.): *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 181-198.
- Herzog, Rudolf (1934). "Ein vergessener Menanderprolog". *Philologus*. 89: 185-196.
- Hofmeister, Timothy P. (1997). "Αἱ πᾶσαι πόλεις: Polis and *oikoumene* in Menander", en Dobrov, Gregory (ed.): *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 289-342.
- Hornblower, Simon (2007). "Warfare in Ancient Literature: The Paradox of War", en Sabin, Philip, van Wees, Hans y Whitby, Michael (eds.): *The Cambridge History of Greek and Roman Warfare*. Vol. I "Greece, The Hellenistic World and the Rise of Rome". Cambridge: Cambridge University Press: 22-53.
- Konstan, David (2010). "El derecho de enfadarse: un patrón narrativo en la comedia clásica", en von der Walde, Giselle y Rojas, Jorge (eds.): *IV Jornadas Filológicas "Aproximaciones interdisciplinarias a la antigüedad griega y latina", in memoriam Gretel Wernher*. Bogotá: Universidad de Los Andes/Universidad Nacional de Colombia, 39-57.
- Lape, Susan (2004). *Reproducing Athens. Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*. Princeton: Princeton University Press.
- (2001). "Democratic Ideology and the Poetics of Rape in Menandrian Comedy". *Classical Antiquity*. 20 (1): 79-119.
- Lesser, Rachel H. (2022). *Desire in the Iliad. The Force that Moves the Epic and Its Audience*. Oxford: Oxford University Press.
- Major, Wilfred. E. (1997). "Menander in a Macedonian World". *Greek, Roman & Byzantine Studies*. 38 (1): 41-73.
- Monoson, S. Sara (1994). "Citizen as *Erastes*. Erotic Imagery and the Idea of Reciprocity in the Periclean Funeral Oration". *Political Theory*. 22: 253-276.
- Nagy, Gregory. (2013). *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. Cambridge (MA): The Belknap Press of Harvard University Press.
- Nervegna, Sebastiana (2013). *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Owens, William M. (2011). "The Political Topicality of Menander's *Dyskolos*". *The American Journal of Philology*. 132/3: 349-378
- Petrides, Antonis K. (2014). *Menander, New Comedy and the Visual*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rechenberg, E. (1965). "Menander über die Theatertechnik?", en Zucker, Friedrich (ed.): *Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche*. Berlin: Akademie Verlag, 147-159.
- Scafuro, Adele C. (1997). *The Forensic Stage. Settling Disputes in Graeco-Roman New Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schere, Jimena (2023). "La representación de la ira en los personajes ancianos de la comedia de Menandro". *Circe, de clásicos y modernos*. 27/1: 47-63.
- Traill, Ariana (2008). *Women and the Comic Plot in Menander*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Treu, Max (1969). "Humane Handlungsmotive in der *Samia* Menanders". *Rheinisches Museum*. 112: 230-254.

- Varden, Erik (2018). *The Shattering of Loneliness. On Christian Remembrance*. London: Bloomsbury.
- Webster, Thomas Bertram Lonsdale (1974). *Introduction to Menander*. Manchester: Manchester University Press.
- (1953). *Studies in Later Greek Comedy*. Manchester: Manchester University Press.
- Whitmarsh, Tim (2011). *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wickkiser, Bronwen L. (2010). "A Monologue of New Comedy on the Athenian Stage (PCG VIII 1001)". *Greek, Roman, and Byzantine Studies*. 50: 159-173.
- Wiles, David (1984). "Menander's *Dyskolos* and Demetrios of Phaleron's Dilemma: A Study of the Play in Its Historical Context - The Trial of Phokion, the Ideals of a Moderate Oligarch, and the Rancour of the Disfranchized", *Greece & Rome*. 31/2: 170-180.
- Wohl, Victoria (2002). *Love Among the Ruins: The Erotics of Democracy in Classical Athens*. Princeton: Princeton University Press.
- Zagagi, Netta (1995). *The Comedy of Menander. Convention, Variation, and Originality*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

¿Exclusión del dístico elegíaco en Horacio?

†María Delia Buisel¹

Universidad Nacional de La Plata

Resumen: Horacio es el poeta latino que empleó todos los metros heredados de la poesía griega recreándolos con variantes propias rítmicas, métricas, prosódicas, modalidades conversacionales, etc., pero nunca el dístico elegíaco (hexámetro y pentámetro) por apartarse deliberadamente de los rasgos propios de la elegía con su idealización de la amada. Su visión realista configuró otro canon amoroso; sin embargo, los motivos elegíacos no le son ajenos.

En su obra inicial, *Yambos* o *Epodos*, muestra su prodigiosa habilidad para combinar *amor* y *acerbitas*, con una armonía adecuada, creación propia, el metro yámbico heredado de Arquíloco con la mitad del pentámetro con dos variantes: el elegiyambo y el yambiélego en los epodos 11 y 13, sin omitir otras creaciones en dísticos de su propia inventiva. Este libro presenta en germen lo que desplegará en las *Odas* y demás poemarios. Los *Yambos* como germen exigen una continuidad en la poética posterior y esta, a su vez, se comprende mejor retornando a su ADN primerizo.

Palabras clave: yambo; dístico elegíaco; antielegíaco; elegiyambo; yambiélego

Abstract: Horace is the Latin poet who used all the meters inherited from Greek poetry, recreating them with his own rhythmic variants, metric, prosodic, conversational modalities, etc., but never the elegiac distich (hexameter and pentameter) for deliberately departing from the features of elegy with its idealization of the beloved. His realistic vision configured another love canon; however elegiac motifs are not alien to him.

In his initial work, *Iambi* or *Epodes*, he shows his prodigious ability to combine *amor* and *acerbitas*, with an adequate harmony, his own creation, the iambic meter inherited from Archilochus with half the pentameter with two variants: the elegiaciambus and the iamblelegiac in epods 11 and 13, without omitting other distichic creations of his own inventiveness. This book presents in embryonic form what he will unfold in the *Odes* and other poetry collections. The *Iambi* potentially demand a continuity in later poetics and this in turn is better understood by returning to their first DNA.

Keywords: iambus; elegiac distich; antielegiac; elegiaciambus; iamblelegiac

¹ La querida María Delia falleció antes de la publicación de este volumen. Honra a los compiladores y editoras dar a conocer este último trabajo de su autoría.

Introducción

Este interrogante se debe a que el poeta de Venusa empleó en la totalidad de su poesía toda la polimetría heredada de la poesía griega con variantes propias y modificaciones rítmicas bien personales,² una verdadera ποικιλία, pero no el dístico elegíaco por su apartamiento de la elegía, como se verifica sobre todo en las *Odas* y en el resto de su obra. De ningún modo por incapacidad. Su opción obedece a un designio más profundo, pero debemos probarlo en los *Epodos* o *Yambos*, algunos, su obra más temprana, donde incorpora e interactúa con otras especies líricas, en particular “[love elegy] softening and expanding its vigorous and more narrowly focussed prime model in the iambics of Archilocus” (Harrison, 2007: 120).³

La lírica latina de la primera mitad del siglo I a. C. acusa la diversificación de las especies líricas y épicas acuñadas por la estética alejandrina: la elegía y el epigrama, por un lado, y el ἐπύλλιον o miniatura épica, por otro.

Sin embargo, el impacto de esta poesía en Roma es anterior en una centuria aproximadamente y podemos retrotraerlo a las *opera minora* de Ennio (Segura Moreno, 1984), por encima de sus *Annales*, más arraigados en la tradición nacional romana.

A partir de este poeta, las generaciones literarias tuvieron su encuentro con el alejandrinismo y, de un modo u otro, una tonalidad más individualista y subjetiva unida a procedimientos más cuidados fue impregnando la poesía latina, como se ve en los fragmentos restantes de Lutatius Catulus, Valerius Aedituus, Porcius Licinus y en especial Laevius (Granarollo, 1971: 3-135), fundador de la lírica latina e iniciador del alejandrinismo en Roma.

Estos constituyen una generación previa a las de los *poetae novi* y nos plantean el problema de una imitación neotérica directa o indirecta de los alejandrinos, en particular de Calímaco y de la *Corona* de Meleagro de Gádara, tanto como de los antiguos líricos griegos. Aunque Catulo no mencione a sus predecesores inmediatos,⁴ tal vez los haya leído con provecho, conjetura posible, ya que no es el primero en transponer y aclimatar el arte helenístico.

² Por algo Polyhymnia preside su lírica posterior desde la oda inicial y programática (1.1.33).

³ Artículo aumentado publicado con el mismo título en 2001 también en Oxford U. P., presentado en Trento. Es uno de los comentaristas actuales más exhaustivos de los *Epodos*. Añadimos también a R. W. Carrubba.

⁴ Cicerón en carta a Ático (7.2.1) los bautizó como οἱ νεώτεροι, en el sentido que el comparativo griego tiene de producir algo nuevo, inesperado o revolucionario, pero ¿no podría también implicar este uso una comparación tácita con la generación anterior que el Arpinate no desconocía?

Según J. Granarollo (1971: 3-15), lo poco que subsiste de la epigramatística latina del tiempo de Sylla muestra que estos poetas aclimataron modelos helenísticos sin debilitar su temperamento romano y añade en otro trabajo (Granarollo, 1980: 27-36)⁵ que ellos mismos pudieron ser, además, la senda abierta a la temprana lírica griega, por ejemplo, Safo con sus buceos en la interioridad del yo.

Los motivos y, en su mayor parte, las formas de expresión se originan en el erotismo helenístico y, por ende, encuentran su más cercano paralelo en la elegía romana.

El verso también aspira a la elegía: el hexámetro dactílico con cesura pentemímera de los epodos 11 a 15 se empapa en el metro yámbico usado por Arquíloco en los primeros diez poemas.⁶ La realidad de la vida no es afecta a esta dependencia; tampoco el poema se ha convertido en una elegía en términos de contenido. El candidato a elegista, que expresa su impotencia contra el sufrimiento atormentador y degradante sin cumplir con los rasgos del canon para dicha especie lírica, termina volcando su disconformidad en el yambo, mitad ridículo, mitad despectivo.

Hablando de alejandrinos, no olvidemos que, aunque Filitas de Cos o Calímaco pudieron ser cabeza de esa estética, les siguieron otros más, algunos de los cuales residieron en Roma o están incorporados a la *Antología Palatina* por mediación de la *Corona* de Meleagro como Filodemo de Gádara, Leónidas de Tarento, Antípater de Sidón, sin omitir a Partenio de Nicea y sus *Erotopaegnia*, dándose el todo como un *continuum* complejamente entramado en griego y latín hasta llegar a Catulo y los neotéricos que enfrentan ese ingente material con sus condiciones poéticas, vigorosas y seguras de sí mismas en el caso del veronés, maestro del dístico elegíaco y de allí a un Horacio [en adelante, H.] antielegíaco.

En los *Epodos*,⁷ H. despliega diversos tipos de dísticos, así del 1 al 10 el más frecuente es un senario yámbico seguido de un cuaternario yámbico con reemplazos parciales de tríbracos, espondeos o dáctilos, pero del 11 al 16 aparecen otras

⁵ El autor comparte con W. Wimmel la idea de que "ce n'est pas exclusivement l'épigramme hellénistique, mais aussi et surtout le lyrisme très subjectif de Sappho qui a pu encourager Catulle à manifester son intériorité sous les formes poétiques les plus diverses" (Granarollo, 1980: 35).

⁶ Ya a fines del s. XIX F. Leo reparó en el sentido de estas combinaciones en su estudio sobre *Horatius et Archilocus* (1900), pero Kiessling, Heinze y Burck (1958: 530-533) marcaron con claridad el sentido del acople de estas mixturas.

⁷ La etimología de ἐπωδός significa el segundo verso de un par y de allí dístico de versos desiguales.

combinaciones, se vuelve más polimétrico, menos el 17, que no se trata formalmente de un epodo, sino de una tirada *κατὰ στίχον* de senarios yámbicos en dos tripodias.

En los seis restantes, al primer verso en senario yámbico o hexámetro dactílico se le suman diversas variantes con diferentes combinaciones; este segundo verso dividido en dos hemistiquios antes o después de la cesura juega con la mitad de un pentámetro en los epodos 11 y 13 de tema amoroso. Es preciso indagar los motivos de este empleo que trasciende un juego habilidoso, demostrando que H. distorsiona el pentámetro, porque roza lo elegíaco sin llegar a la elegía con algunos tópicos apenas bocetados en su obra, pero bien conformados de Tibulo a Ovidio sin omitir a Propertio: el amante sufriente, el rival adinerado, el lamento ante la puerta cerrada, el *exclusus amator*, etc.

H. rechaza el dístico elegíaco, metro perfecto para el epigrama y la elegía; aseveración confirmada por F. Schiller (1759-1805) que en igual estrofa describe su ritmo y sentido:

Der Distichon

*Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.*

Gedichte (3. Periode); *Kleinigkeiten*⁸

En el hexámetro se eleva desde la fuente líquida columna,
en el pentámetro a todo trance se precipita melodiosamente.

Poesías (3.^{er} período); *Pequeñeces*⁹

La incorporación del pentámetro implica la exigencia de un corte en el fluir épico o himnico, ya que el hexámetro lleva inquieto por las olas y el mar, y por delante y por atrás, solo mar y cielo. El contenido breve y cerrado en sí mismo pide una terminación seca, masculina y cortante como la que se da en el pentámetro. H. Hommel (1976: 43-54) señala que esta necesidad se sintió tempranamente; en la poesía latina ya se observa en Ennio (Segura Moreno, 1984: 142), quien en sus epigramas acopló al hexámetro dos hemistiquios con terminación aguda y masculina.

Estos epodos se vinculan con la elegía erótica, pero con modalidades rítmicas diferentes del dístico empleado por C. Galo, Tibulo o en el *Corpus Tibullianum* o por Propertio, pero no para probar otro tipo de elegía amorosa, sino para distanciarse de la misma.

⁸ Schiller (s/f).

⁹ Las traducciones nos pertenecen.

En nuestro caso importa el segundo verso en estos dos epodos e indagar tanto la elección del senario yámbico como del hexámetro dactílico en el primer verso del dístico.

Los epodos 14 y 15 también amatorios combinan un hexámetro con un cuaternario yámbico, de modo que omitiremos su análisis, porque este, al carecer de cesura, no ofrece posibilidades combinatorias, aunque sí deben ser estudiados como posibilidades cuasielegíacas sin llegar a ella.¹⁰ Así, el 14 dedicado a Mecenas también contiene el desdén de Friné y por eso no logra terminar el libro de los *Epodos*, pero está justificado porque a Mecenas le ocurre un apasionamiento semejante.

Epodo XI

Pettí, nihil me sicut ántea iuuát
scribere uérsiculós || amóre pércussúm grauí,
amóre, quí me praéter ómnis éxpetít
móllibus ín puerís || aut ín puéllis úreré.
Hic tértiús¹¹ Decémber, éx quo déstitít 5
Ínachiá fureré, || siluís honóre décutít.
Heu mé, per úrbem (nám pudét tantí malí)
fábula quánta fuí! || Conuívuiór~~um~~ et paénitét
ín quís amántem lánguor ét siléntiúm
árguit ét lateré || petítus ímo spíritús. 10
“Contráne lúcrum níl ualére cándidúm
paúperis ín geniúm!” || querébar ádplooráns tибí,
simúl caléntis ínuerécundús deús
féruidióre meró || arcána prómorát locó.
“Quodsí méis inaestuét praecórdiis 15
libera bilis, ut haéc || ingrátá uéntis díuidát
foménta uólnus níl malúm leuántiá,
désinet ímparibús || certáre súmmotús pudór».
Ubi~~h~~haéc seuérus té palám laudáuérám,
iússus abíre domúm || ferébar íncertó pedé 20
ad nón amícos, heú, mihí postís et, heú.
Límina dúra, quibús || lumbós et ínfregí latús.
Nunc glóriántis quámlibét muliérculám
uíncere móllitiá¹² || amór Lycísci mé tenét ;
unde éxpedíre nón amícorúm quedánt 25
libera cónsiliá || nec cóntuméliáé gravés,
sed álius árdor aút puéllae cándidaé
aút teretís puerí || longám renódantís comám.

¹⁰ Bien estudiados por Alvar Ezquerro (1997), Turola (1983: 23-131), Setaioli (1981: 1674-1788), y Cavarzere y Bandini (1992).

¹¹ El tercer diciembre = dos (2) años, no tres (3).

¹² Hiato de un hemistiquio a otro.

Petio, nada me agrada como antes/escribir versiculillos sacudido por un gravoso amor,/Amor, más que a cualquier otro, me exige arder por delicados jovencitos y jovencitas./Este tercer diciembre, desde que dejé/de delirar por Inaquia, hace caer el follaje de los bosques./¡Ay de mí! (me ruborizo por tanta estupidez), ¡de cuánta habladuría fui objeto a través de Roma! Y me avergüenzo de los festines,/en los que languidez y silencio, a mí enamorado,/me denunciaban y el suspiro arrancado de lo profundo de mi pecho./“¡Contra el lucro nada vale al pobre su talento/ingenuo!” me quejaba lamentándome para ti/al mismo tiempo que el dios irrespetuoso de mi calentura/hacía abrir a mi arqueta sus secretos con un vino más fogoso./“Porque si en mis entrañas bulle/liberada mi bilis, para que disperse a los vientos estos inútiles/paliativos que en nada alivian mi afligente herida, mi pudor dejará de competir con desiguales rivales”./Cuando delante de ti yo, serio, te había alabado,/me ordenaste volverme a casa y volví con vacilante pie/a puertas, ¡ay! no amigas y ¡ay!/a inhóspitos umbrales, en los que mis lumbares rompí y mi flanco./Ahora me retiene el amor de Lycisco/quien se gloria por su delicadeza en vencer a cualquier mujercita;/de donde lamentan no poder alejarme/ni los francos consejos de los amigos ni sus ultrajes gravosos,/sino otra llama por una jovencita deslumbrante/o la larga cabellera de un bien torneado jovencito que se la anuda.

Combina un senario yámbico en trímetros o arquiloquio y un elegiámbico:¹³

v –' v –' v|| –' v–' v –'v v'
–'vv –'vv –'/ v|| v–' v–' v–' v'

Antes de analizar el elegiambo, indaguemos el porqué de los yambos iniciales.

Más de una vez H. ha reafirmado sus principalías rítmicas en un yo no autoral sino autobiográfico, ya sea para las *Odas*: *Carmen Aeolium ad Italos modos* (3.30), como para los *Epodos* y en las *Sátiras*: *Parios ego primus iambos/ostendi Latio, numeros animosque secutus/Archilochi, non res et agentia uerba Lycamben* (Ep.1.19.23-25).

Lycambo era el candidato a suegro de Arquíloco que le negó la mano de su hija, por lo que el poeta lo destruyó con yambos cargados de encono, por *rabies* (Ars.79) no con metros épicos o líricos.

Tal objetividad de introspección sería inverosímil bajo el hechizo del afecto; por lo tanto, no el presente, sino el amor anterior es el verdadero tema de este epodo y el abandono desdeñoso por parte de Inaquia es lo que se expresa con versos yámbicos (Kiessling, Heinze y Burck, 1958: 530).

En primera persona, el yo autoral con carga biográfica se confiesa con un ignoto amigo, Pettio, sobre la pasión no correspondida y el desdén con que lo rechaza Licisco,

¹³ Cf. Koster (1962: 287), Nougaret (1963: 114).

cuyo nombre, diminutivo de lobo, encierra un sarcasmo notorio. En Alceo, Lycos, y en *Oda* 1.32.11 ídem con el motivo del ἔρως παιδικός.

Su experiencia dolorosa es semejante a la que le ocurrió hace dos años con Inaquia; la solución intentada fue otro enamoramiento, que no supo ocultar por pasarse con el vino y, por ende, destinatario de *fabula* con el sentido despectivo de habladuría o chisme burlón; ante el nuevo rechazo cesará de competir con rivales desparejos que se manejan lucrando¹⁴ y, todavía más humillado, le será cerrada la puerta que no pudo traspasar golpeándose las lumbares, o sea, los riñones y uno de sus costados en aproximación al motivo elegíaco del παρακλαυσίθυρον; los consejos de los amigos y las afrentas pesadas de nada le sirven, tosudo buscará otro *ardor* de jovencita o muchacho ya que la poesía, sus *uersiculi*, diminutivo satírico, no ayudan a consolarlo.¹⁵

La *grauitas* de este poderoso sentimiento lo libera de una poesía juguetona, que lo inclina a un ritmo nada lírico. H. no expresa un odio a semejanza de su modelo, pero sí, el resentimiento contenido con ironía lo lleva a la invectiva al modo yámbico, lo que Quintiliano, en *Inst.*, en referencia a estos textos, denomina *acerbitas* (10.1.96).

Para M. Labate (1994) si este epodo semeja una elegía, siguiendo a F. Leo (1900: 10: *est plane elegia iambis concepta*), no es tanto por la presencia de tópicos de ese calibre, sino por la reflexión metaliteraria de diferentes formas de expresar un discurso amoroso. Una elegía erótica en yambos es lo contrario de la expresada en dísticos elegíacos, es una antielegía, como la *Oda* 1.33 a Tibulo lo es con estrofa asclepiadea A.

V. Cristóbal (1995) enfatiza la cercanía del desenfado yámbico con los dísticos injuriosos de Catulo y con los sarcásticos posteriores de Marcial en un *continuum* genérico, pero lo que intentamos señalar es cómo los motivos elegíacos se diluyen con pequeñas dosis de irónica toxicidad.

La alternancia entre lo dactílico y lo yámbico o viceversa, constituye más bien una oposición entre un ritmo descendente y uno ascendente, como si los componentes de los dos hemistiquios tuviesen una cierta independencia sugerida con los acentos con que se terminan y comienzan ambos hemistiquios y los hiatos sin elisiones y sinalefas que los separan, más que unirlos.¹⁶ El yámbico impar puede presentar un tríbraco (tres

¹⁴ Tal vez una resonancia degradada del v. 54 de la *Pítica* III de Píndaro donde la sabiduría o σοφία está sometida al κέρδει o lucro, en este caso es la pasión amorosa. Poeta bien conocido y admirado por H.; para otros es tópico proveniente de la comedia.

¹⁵ Este epodo de interpretación discutida está tratado específicamente por Luck (1976) y Watson (1983).

¹⁶ Rasgo señalado por Turolla (1983: 125-127).

breves U U U con acento en la 2.^a) o un anapesto (dos breves y una larga U U –'), por ej., vv. 23 y 27.

Pasemos ahora al elegiambo con su primer hemistiquio elegíaco y terminación masculina y aguda, es decir, emplea la mitad inicial de un pentámetro; ejemplos:

v. 2 *scríbere uérsiculós* ||
v. 4 *móllibus ín puerís* ||
v. 6 *Ínachiá fureré* ||
v. 26 *aút teretís puerí* ||

El ternario o cuaternario yámbico con que completa el segundo hemistiquio lo deselegiza. El hemistiquio yámbico es hipermétrico y según Turolla “*nemmemeno il nome con cui Orazio chiama il suo libretto (giambi) corrisponde bene*” (1983: 122); ejemplos:

v. 8 || *conuíuíórum et paénitét*
v. 20 || *ferébar íncertó pedé*
v. 22 || *lumbós et ínfregí latús*

F. Plessis y P. Lejay (1961) no ven en los *Yambos* la sobriedad y la medida del sentimiento y su expresión presentes en las *Odas*, por el contrario, espíritu acerbo, irritable, rencoroso y desdén intempestivo (*op. cit.*: p. XXIX) los llevan a omitir en su edición horaciana de las *Œuvres* pudorosamente los epodos VIII, XI, XII, XIV y XV.

Ambos, quizás, sigan sin mencionarlo a E. Sommer (1867),¹⁷ que públicamente elimina los mismos sin dar razones, como si no existieran, aunque cuando menciona al elegiyámbico anota que “*aucune pièce de ce mètre ne se trouve dans notre recueil*” (*op. cit.*: p. XIII).

D. West observa con sensatez que los poemas de amor suponen una concepción epicúrea del amor, porque está “approved sexual activity, but rejected sexual infatuation” (2000: XIII).

En cuanto a la estructura, verificamos una *ring composition* muy trabajada con correspondencia a modo de espejo: vv. 1-4 con vv. 25-28, principio y fin; vv. 5-6 con vv. 23-24; vv. 7-10 con vv. 19-22 y en el nudo central vv. 11-14 con vv. 17-18.¹⁸

F. Villeneuve (1964: 219) no asocia métrica con género lírico o especie poética ni siquiera en el ordenado “Apéndice Métrico”.

¹⁷ Ambas ediciones ¡oh casualidad! se publicaron en Hachette.

¹⁸ Cf. Setaioli, A. (1981: 1735).

Según P. Grimal (1958: 87), la violencia agresiva esconde mal el lirismo profundo.

Epodo XIII

Métricamente combina un hexámetro dactílico con un yambielegíaco (Koster, 1962: 297; Nougaret, 1963: 114).

_ v v / _ v v / _ || v v / _ v v / _ v v / _ v
v _ / v _ / v _ / v _ / || _ v v / _ v v / _

Las dos breves de los cuatro dactilos iniciales pueden optar por una larga conformando un espondeo.

Arsis es la sílaba larga inicial del dactilo que lleva el acento. Lo mismo en el yambielegíaco; en la tetrapodia yámbica, la breve v de los yambos 1.º y 3.º puede ser una larga _ átona.

Hórrida témpetás || caelúm contráxit et ímbres
*Niuesque déducúnt Iouém; || núnc mare, núnc siluáe*¹⁹
*Thréicio*²⁰ *Áquilóne sonánt; || rapiámus, amíci,*
occásióne de díe, || dúmque uirént genuá
ét decet, óbductá || soluátur frénte senéctus. 5
Tu uína Tórquató moué || cónsule préssa meó,
cétera mítte loquí; || deus háec fortásse benígna
redúcet ín sedém uicé. || Núnc et Acháemeniό
*pérfundí nardó || iuuat ét fide*²¹ *Cýllenéa*
leuáre díris pectorá || sóllicitúdínibús, 10
nóbilis út grandí || cecinít Centáurus alúmno:
“Inuicte mórtalis deá || náte puér Thetidé,
té manet Ássarací || tellús quam frígida páruí
findúnt Scamándri flúminá, || lúbricus ét Simoís,
únde tibí reditúm || certó subtémine Párcae 15
rupére néc matér domúm || cáerula té reuehét.
Íllic ómne malúm || uinó cantúque leuáto,
defórmis áegrimóniáe || dúlcibus álloquiís”.

Áspera borrasca el cielo ha recortado y lluvias/y nieves hacen descender a Júpiter; ya el mar, ya los bosques/braman con el áquilón de Tracia; arrebatemos, amigos,/la oportunidad a este momento, en tanto verdecen las rodillas, y nos conviene que de nuestra rugosa frente se diluya la vejez./Tú, haz traer un vino prensado bajo Torcuato, el cónsul de mi nacimiento,/el resto, evita mencionarlo; un dios lo

¹⁹ O es un penúltimo pie espondeico con anterior dactílico o se mantiene *siluae* sin consonantizar la ‘u’. Para Mankin (1995: 215) hay diéresis intervocálica: *si-lū-á e*.

²⁰ V. 3: hiato entre los dos dactilos iniciales.

²¹ V. 9: hexámetro espondeico; si el 5.º pie es un espondeo, el 4.º desde Lucrecio es obligatoriamente un dactilo como ocurre en el v. 9. En los augusteos suele presentarse cuando el poeta emplea en el 5.º pie una palabra griega. En Ennio todavía se encuentran espondeos y no dactilos en el 4.º pie por imitación homérica. Ver Nougaret (1963: 45-46).

retornará con benigna alternancia a su lugar. Ahora agrada impregnarme con nardo persa y con lira cilenia/aliviar los corazones de funestas preocupaciones,/como vaticinó el noble Centauro a su adulto alumno:/"Invicto muchacho, hijo mortal de la diosa Thetys,/te aguarda la tierra de Asaraco, a la que hienden las frías corrientes del pequeño Escamandro y el escurridizo Simois,/de donde para ti un retorno las Parcas de trama ineluctable te lo han quebrado y ni a tu patria tu cerúlea madre te reconducirá./Allá lejos con vino y con canto toda desdicha aligerad,/desoladoras amarguras con dulces consolaciones".

Este epodo, uno de los más bellos²² y líricos de la colección, aunque de data discutida, en general se lo considera el de factura más antigua²³ (en la víspera de la batalla de Philippos, 42 a. C., o poco después), de un Horacio veinteañero, redactor de poesía en griego, luego por él desechada, lo que no habría ocurrido con este texto conservado en latín. Aldo Setaioli (1981: 1674-1788) presenta el *status quaestionis*, a completar con bibliografía posterior, específicamente cuando trata uno por uno (1981: 1737-1740).

Al parecer ya toma el autor distancia de la elegía, pero no de motivos elegíacos denotando una señera maestría en el dominio de la métrica, más que en el yambo, en el hexámetro y sobre todo en el segundo hemistiquio del pentámetro; todas las variaciones posibles no acentuales se dan en dos pies y medio: usa monosílabos, bisílabos, trisílabos, vocablos griegos; '*sesquipedalia verba*', por ejemplo, v. 10 '*sóllicitúdinebús*' para un hemistiquio, incluso en los yámnicos del inicio, por ejemplo, v. 18 '*áegrimóniáe*'; sucesión de vocales oscuras cerradas o abiertas en concordancia con semantemas; ausencia de hiatos, elisiones, sinalefas, aféresis y otras licencias métricas; consonantización de 'i' en 'j' y de 'u' en 'v'; reemplazo del quinto pie dactílico por un espondeo con el uso lucreciano obligatorio del cuarto pie con un dáctilo, hazaña para el yambiélego.

Tal maestría puede suponer una revisión dada la tardía edición del poemario y la inclusión del 13 en una estructura muy elaborada.

¿En qué género literario o *genre* se ubica este epodo? En la *Epístola* 1.19.23-25 H. sostiene que "a los yambos parios yo, el primero, los/mostré al Lacio, habiendo seguido los ritmos y el espíritu/de Arquíloco, **no** los temas y las palabras actantes

²² Para Fraenkel (1966: 65-66), "is a perfect poem (...) beauty of expression and harmonious blending of ideas of very different origin make this epode superior to Odes I, 7, which has often been compared with it".

²³ Plutarco y Apiano mencionan un vendaval con intensa lluvia entre el suicidio de Casio y el de Bruto. Ídem Rostagni (1937), Turolla (1983: 94), Villeneuve (1964: 219), Kilpatrick (1970: 140); otros exegetas se pronuncian por *pre* o *post* Actium, ej. Wilkinson (1968 [1945]: 128), Mankin (1995: 214); sin datar, Commager (1962: 173), Davis (1991: 146-150); para La Penna (1969) la datación juvenil es "la più attraente, ma né questa né altre sono dimostrabili"; según Wili (1965 [1948]) la técnica poética, perfecta como la de las *Odas*, impide pensar en una composición antigua.

contra Licambo” (texto latino, *ut supra*). Es decir, ironía, pero **no** sarcasmo virulento. Este epodo yambielegíaco muestra, siguiendo a Harrison (2001: 165-186), lo que es el enriquecimiento genérico (una forma de resemantización), su lirismo cuasielegíaco, resultando el menos arquiloqueo o sea, el menos yámbico, y el más horaciano.

El espacio del epodo representa una reunión convivial (Murray, 1993)²⁴ (tema presente en Arquíloco con factura yámbica) entre *sodales*²⁵ o camaradas del ejército republicano de los enemigos de César, soldados más que amigos; es una reunión de cantores y bebedores jóvenes, signada no por una alegría desbordante sino por un presentimiento de algo funesto, de carácter trágico e inmanejable por el hombre.

El vocabulario y las imágenes resultan congruentes con tal inquietud: el temporal áspero, la lluvia y la nieve, el verbo ‘*deducunt*’²⁶ con sentido de descenso, la naturaleza, mar y bosques, desatada por el helado bóreas no presagian nada festivo. No sabemos qué ocurrirá, pues todavía no ha ocurrido, entonces no nos demos por vencidos; el signo de la resistencia es el ‘*carpe diem*’ con canciones y bebida.

Horacio es poeta de poemas y poemarios con estructuras largamente bien pensadas y masticadas, como una relectura perspicaz nos lo va develando; nuestro libro evidencia una composición piramidal cuya culminación tiene su ἀκμή en el epodo 9, actíaco, pero también en el 13 entreabrimos un designio bien cuidadoso. Un estudioso horaciano sagaz como Niall Rudd (1960) señala una organización en tres arcos: tempestad-calma, juventud-muerte, ansiedad-alegría, que se entrecruzan y hacen ecos entre sí. Motivo que H. retomará en las *Odas* con tratamiento más modulado y enriquecido con finos matices en 1.7, 9 y 11. Tenemos solo este día o un momento o un instante, no desperdiciemos el καίρῳ y arrebatemos, casi robemos sin reparo esta ocasión;²⁷ somos jóvenes, las rodillas nos permiten poner pies en polvorosa o no tenemos artrosis en ellas (tal vez en consonancia con el Périda de πόδας ὠκὺς) y no nos cubrimos la frente para disimular las arrugas. Una correspondencia entre el cielo encapotado y la frente velada, dos oscuridades que no presagian nada bueno. Importa el

²⁴ El autor distingue entre *symposium* griego, sin gradaciones sociales en general, con *parresia* o libre discurso entre bebedores con hetairas. En contraste, el *convivium* romano tenía orden social jerarquizado con ubicación de los comensales según su nivel en los lechos, recibiendo la *clientela* alimento y bebida inferior; los cantos individuales o corales de tema heroico se acompañaban de *tibia*. Mujeres y niños podían y solían asistir, por ejemplo, *Oda* 4.15.

²⁵ Aclaración aceptada sin rechazo en Kiessling, Heinze y Burck (1958, erster Teil: v. 3, 537).

²⁶ Vocablo retomado en *Odas* 2.7.2 en referencia a la jefatura de Bruto sobre Pompeyo Varo y restantes antecesarios: ‘*deducte*’; el prefijo ‘*de*’ suma un matiz despectivo de caída por conducción incompetente; no afecta sus condiciones personales –Moles *dixit*–, pero sí su responsabilidad política. Cf. Moles (1987).

²⁷ En los *Epodos* el *carpe diem* es inseparable del vino y la música; en las *Odas* no siempre se asocian.

hodie o el *nunc*, omitamos el *cras* de ominosos presagios, hasta un dios puede volverlo propicio.

Ese ‘*nos*’ sodalicio se dirige a un ‘*Tu*’, *arbiter convivii*, para que ordene traer de la cava el mejor vino, añejo y generoso o sea de estirpe, el de un cónsul de su nacimiento, L. M. Torcuato, del 65 a. C. (689 AUC), por lo que hay interferencia del yo autobiográfico en el autoral.

Otro rito convivial es la impregnación de los cabellos con un óleo aromatizado con nardo aqueménico²⁸ como en *Oda* 2.7.8.²⁹ Costumbre oriental que se da entre los griegos y también en otras áreas mediterráneas; por ejemplo, en el Nuevo Testamento, Ma. Magdalena derrama bálsamo perfumado sobre los pies de Cristo y los enjuga con sus cabellos o unge a los muertos con idénticas materias, claro que con otro simbolismo.

La *fide Cyllenia* es la lira inventada por Mercurio, nacido en el monte Cilén en Arcadia, *curvaeque lyrae parentem* en *Oda* 1.10.6 con la que se acompañaban estas reuniones³⁰; H. cuida mucho atribuir a Mercurio la lira (*cf.* Antonini, 2021)³¹, naturalmente apolínea y elegíaca, regalo de hermano a hermano, por lo que inferimos que es otro indicio de su alejamiento de la elegía y lo sumamos a su condición de *vir Mercurialis*, *Oda* 2.17.29-30. Nunca los *poetae noui* ni los elegíacos evocan la lira como creación de Mercurio, sino como “símbolo del dominio propio de Apolo y las Musas” (Antonini, 2021: 13).

El v. 11 devela la inquietud que los sobrecoge: la derrota y la muerte en la batalla. La visión realista del de Venusa no se engaña con las alternativas del enfrentamiento del que tenemos nutrida información historiográfica como para comprender el presentimiento horaciano (Plutarco, Apiano, Frontino, Casio Dion, Velejo Patérculo); pero el apulio elige una alusión y elusión a la vez distante de los prosistas y de lo que él mismo celebrará en las *Odas*: Aquiles morirá joven y glorioso (por propia elección) y no retornará a su Ftia natal. El hipotexto consabido es el canto 9 de *Ilíada*, con el amargo diálogo entre Thetys y su hijo, pero con la *variatio* de H. que actualiza la profecía materna cambiándola de elocutor con una γνώμη mitológica y

²⁸ Hipálage por ‘persa’, ya que Achaemenes fue el primer rey de esa dinastía mesopotámica.

²⁹ Véase Nisbet y Hubbard, M. (1978: 112).

³⁰ En *Ilíada*.9.183-189, Agamenón encuentra a Aquiles “τερπόμενον φόρμιγγι” (“deleitándose con la lira”).

³¹ Excelente y laborioso artículo que registra todos los instrumentos del corpus elegíaco, los clasifica y jerarquiza marcando la superioridad de los cordófonos sobre los aerófonos auléticos. Texto acompañado de apéndices estadísticos probatorios.

atribuyéndosela al centauro Quirón³², maestro elegido por Peleo para educarlo. Del v. 12 al v. 18 en discurso directo, los pormenores de la profecía que ahora se precisan por el centauro: espacio (*illic*), Troya, tierra de Asaraco,³³ y tiempo, el fin de la guerra sin νόστος para él y sobre todo (como un oxímoron) la materna impotencia de la poderosa oceánide.

El discurso se cierra con brusquedad en *ring composition* como se abrió en los vv. 3-4: aliviar la fatídica amargura con la única consolación del vino y el canto. El imperativo futuro *levato* se emplea para una orden de cumplimiento tardío, aquí concretamente para Aquiles; en cambio, para Horacio y sus *sodales*, se trata de algo inmediato que urge ya.

Desenlace

La estructura anular implica un progreso de crecimiento espiritual como se ve en Odiseo, W. Meister o Don Quijote, porque los años de andanzas maduran y equilibran, pero no se da en el epodo como en las odas que la presentan.

El corte brusco reclama una modulación inexistente por la ineluctabilidad del final del Périda, intocable y ya cristalizado para proyecciones literarias, lo cual podría ser una marca de la antigüedad de la composición epódica contradiciendo a Walter Wili (1965).

En la lírica posterior el tema del hijo de una divinidad y un mortal, que puede alcanzar la morada celestial y participar de los banquetes de los inmortales ejemplificando con algunos semidioses griegos virtuosos, Pólux, Hércules, Baco, Eaco y dos romanos, Augusto y Rómulo, atisba y ofrece una vía ausente en este poemario, presente sin resolución en el resto de la obra poética.

En una de las *Odas romanas* (3.3) se pregunta si el hombre común con su sola *virtus* puede alcanzar vida celestial, problema que solo se soluciona con el Cristianismo.

No desplegaremos en este capítulo el tema del *carpe diem* en los cuatro libros de *Carmina*, dado que sus variantes y ahondamiento presuponen una extensión mayor.

³² Peleo confió la educación del niño Aquiles al centauro Quirón, el único con imagen positiva, aislado en los bosques, no gregario ni dominado por su parte animal, como se ve con la mayoría en su irracional pelea con los lapitas en las bodas de Pirito e Hipodamia. *Grandi...alumno*: en general se aplica a animales o cosas de gran tamaño. Aquí puede referirse a la figura prominente de Aquiles, que ya no es un niño, tanto como a un muchachón crecido, incluso antes de ir a la guerra.

³³ Hijo de Tros, abuelo de Anquises y bisabuelo de Eneas.

La lectura del libro de los *Yambos*, en especial algunos como los cuasielegiacos, planta en el alma un germen con un ADN que nos exige continuar³⁴ impregnándonos de su lírica y seguir con las *Odas* y el resto de su riquísima poética que corona el embrión inicial en un diálogo frente a frente con Horacio, ya que en estas horas difíciles el hijo del liberto tiene mucho para enseñarnos.

³⁴ A veces es necesario volver a un comentarista de bajo perfil y nada deslumbrante, pero consustanciado con un poeta clásico al que en una discreta universidad le ha consagrado su vida, como el caso de Frank Olivier (2018 [1917]), suizo, profesor de entre guerras del s. XX, en la Universidad de Lausana, omitido por A. Setaioli en su listado, revalorizado después de los 60 y desenterrado por galos y británicos, a propósito de este poemario, cuyo sensato juicio compartimos: “Les Épodes ne se goûtent bien que si se souvient continuellement, en les lisant, d’Odes qui les complètent” (p. 154).

Bibliografía

Fuentes

- Cavarzere, Alberto y Bandini, Fernando (1992). *Orazio: Il libro degli Epodi*. Venice: Letteratura Universale Marsilio.
- Kiessling, Adolf; Heinze, Richard y Burck, Erick (1958). *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden*. Berlin: Weidmann.
- Leaf, Walter (1960 [1902]). *The Iliad*, vol I, books I-XII. Amsterdam: Adolf H. Hakkert.
- Nisbet, Robert G. M. y Hubbard, Margaret (1978). *A Commentary on Horace: Odes*. Book II. Oxford: At the Clarendon Press.
- Plessis, François y Lejay, Paul (1961 [1913]). *Œuvres d'Horace*. Paris: Class. Hachette.
- Schiller, F. (s/f). "Das Distichon", en *Kleinigkeiten*. Disponible en <https://www.zgedichte.de/gedichte/friedrich-schiller/kleinigkeiten.html>. Acceso: 06-02-23.
- Segura Moreno, Manuel (1984). *Quinto Ennio, Fragmentos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Sommer, Edouard (1867). *Q. Horatius Flaccus. Nouvelle édition avec des arguments et notes et d'un précis métrique*. Paris: L. Hachette et C^{ie}.
- Turolla, Enrico (1983). *Q. Orazio Flacco. Le Opere*. Torino: Loescher Editore.
- Villeneuve, François. (1964). *Horace. Odes et Épodes*, tome I. Paris: Les Belles Lettres.
- West, David (2000). *Horace. The Complete Odes and Epodes*. Oxford: Oxford World's Classics.

Estudios

- Alvar Ezquerro, Antonio (1997). "Los Epodos Eróticos de Horacio y los inicios de la Elegía Latina". *Estudios Clásicos*. 39: 111, 7-26.
- Antonini, Sergio (2021). "Los instrumentos musicales de la elegía latina". *Anales de Filología Clásica*. 34 (2): 5-40.
- Commager, Henry Steele (1962). *The Odes of Horace*. New Haven-London: Yale Univ. Press.
- Cristóbal, Vicente (1995). "Sobre el amor en las Odas de Horacio". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. 8: 111-128.
- Davis, Gregson (1991). *Polyhymnia*. Berkeley-London: University of California Press.
- Fraenkel, Eduard (1966 [1957]). *Horace*. Oxford: At the Clarendon Press (Paperback).
- Granarollo, Jean (1971). *D'Ennius à Catulle*. Paris: Les Belles Lettres.
- (1980). "Catulle à l'origine de l'élegie latine". Mulhouse, *Actes du Colloque international sur l'élegie romane*, fasc. X, 27-36.
- Grimal, Pierre (1958). *Horace*. Paris: Éditions du Seuil.
- Harrison, Stephen J. (2001). "Some Generic Problems in Horace's *Epodes*: or, On (Not) Being Archilochus", en Aloni, A., Barchiesi, A. y Cavarzere, A. (eds.). *Iambic Ideas Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*. Lanham, MD, and Oxford: Rowmand & Littlefield, 165-186.
- (2007). "Some Generic Problems in Horace's *Epodes*: or, On (Not) Being Archilochus", en *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford: Oxford University Press, 104-135.
- Hommel, Hildebrecht (1976). "Der Ursprung des Epigramms", en *Symbola*. Hildesheim: G. Olms.
- Kilpatrick, Ross S. (1970). "An Interpretation Of Horace, Epodes 131". *The Classical Quarterly*. 20 (1): 135-141.
- Koster, Willem Johann Wolff (1962). *Traité de métrique grecque, suivi d'un précis de métrique latine*. Leyde: A.W. Sijthoff.
- La Penna, Antonio (1969). *Orazio e la morale mondana europea*. Firenze: G.C. Sansoni.
- Labate, Mario (1994). "Crítica del discurso amoroso: Orazio e la elegía", en Cortés Tovar, R. y Fernández Corte, J.C. (eds). *Bimilenario de Horacio*. Salamanca: Editorial Universidad, 113-124.
- Leo, Friedrich (1900). *De Horatio et Archilocho*. Göttingen: Vandenhoeck and Rupretch.

- Luck, Georg (1976). "An Interpretation of Horace's Eleventh Epode". *Illinois Classical Studies*. 1: 122-126.
- Mankin, David (1995). *Horace. Epodes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moles, John L. (1987). "Politics, Philosophy, and Friendship in Horace Odes 2, 7". *Quaderni Urbinati de Cultura Classica*, Nuova serie. 25 (1): 59-72.
- Murray, O. (1993). "Symposium and Genre in the Poetry of Horace", en Rudd, N. (ed). *Horace 2000: A Celebration. Essays for the Bimillennium*. London: Duckworth & Co, 89-105.
- Nougaret, Louis (1963). *Traité de métrique latine classique*. Paris: C. Klincksieck.
- Olivier, Frank. (2018 [1917]). *Les épodes d'Horace*. London. Forgotten Books.
- Rostagni, Augusto (1937). *Orazio*. Roma: Osanna Edizioni.
- Rudd, Niall (1960). "Patterns in Horatian Lyric" en *American Journal of Philology*: 373-392.
- Setaioli, Aldo (1981). "Gli Epodi di Orazio nella critica dal 1937 al 1972 (con un appendice fino al 1978)". En *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt [ANRW]* II. 31 (3). Berlin: Walter de Gruyter.
- Watson, Lindsay C. (1983). "Problems in Epode 11". *Classical Quarterly*. 33: 229-238
- Wili, Walter (1965 [1948]). *Horaz und die augusteische Kultur*. Basel: Verlag Schwabe.
- Wilkinson, Lancelot Patrick (1968 [1945]). *Horace and his Lyric Poetry*. Cambridge: University Press.

Los límites humanos. Hacia una antropología hesiódica

María Cecilia Colombani

Universidad de Morón

Universidad Nacional de Mar del Plata

UBACyT

ceciliacolombani@hotmail.com

Resumen: En este trabajo pensaremos acerca de los límites humanos en la obra de Hesíodo a partir de una lectura en clave antropológico-filosófica de *Trabajos y Días*. Nos proponemos relevar la dualidad de planos o *tópoi* entre la esfera divina y la humana como dos planos de distinto estatuto ontológico. Indagaremos sobre en qué medida hablar de límites humanos implica, simultáneamente, entender la dependencia del existente humano en relación con los dioses.

Palabras clave: Hesíodo; antropología; hombres; dioses; relaciones

Abstract: In this paper we will think about the human limits in Hesiod's work from an anthropological-philosophical reading of *Works and Days*. We propose to highlight the duality of planes or *tópoi* between the divine and the human sphere as two planes of different ontological status. We will inquire into the extent to which speaking of human limits implies, simultaneously, understanding the dependence of the human existent in relation to the gods.

Keywords: Hesiod; Anthropology; men; gods; relationships

Introducción

Hesíodo es un clásico. Nos interpela desde su lógos que llega hasta nuestros días, haciendo de la justicia y el trabajo los pilares de la existencia humana. Esa es quizás la más nítida apuesta que lo convierte en una palabra absolutamente contemporánea, de múltiples resonancias.

Colombani, 2016: 501

En este trabajo pensaremos acerca de los límites humanos en la obra de Hesíodo a partir de una lectura en clave antropológico-filosófica de *Trabajos y Días*. Nos proponemos relevar la dualidad de planos o *tópoi* entre la esfera divina y la humana como dos planos de distinto estatuto ontológico. Indagaremos sobre en qué medida hablar de límites humanos implica, simultáneamente, entender la dependencia del existente humano en relación con los dioses. La condición de seres mortales supone una subordinación que impacta en el estatuto privilegiado de los *Athánatoi* como aquello distinto del universo antropológico.

Los mortales difieren tanto de las bestias como de los dioses y esa condición intermedia se mide en un modelo de dependencia ontológica que puede rastrearse en distintas perspectivas. Partiendo de la idea de Gernet (1981: 15 y ss.) en torno a la existencia de dos razas o de dos mundos impermeables, deseamos colocar este principio en el tópico de la subordinación a la divinidad, un modo de dar cuenta de la precariedad humana.

El propio Gernet admite el doble límite que marca a los mortales. Por un lado, se refiere a la muerte como límite infranqueable más allá del cual es imposible ir; es esta la mismísima condición antropológica que define la humanidad. Somos “seres en el mundo” (Heidegger, 1997: 79) y nos sabemos mortales, lo cual constituye nuestra marca subjetivante por excelencia. Somos hombres porque morimos y porque tenemos conciencia de la muerte.

Pero, al hablar de límites, Gernet (1981: 15 y ss.) alude a los dioses como la otra barrera infranqueable. ¿Desde qué perspectiva el autor se refiere a esta condición? Básicamente lo hace pensando en aquellos elementos que obtenemos de los dioses y nos ubican en esa relación de dependencia que pretendemos indagar. Nos referimos a la idea de *kósmos* y a la noción de *Díke*.

Creemos ver en este aspecto un antecedente filosófico en Hesíodo de lo que luego constituirá un tópico recurrente en la filosofía, esto es, la dependencia humana en relación con un plano ontológicamente distinto. Quizás este aspecto se relacione, entre otros tantos, directamente con la perspectiva de Gigon cuando ubica en Zeus la figura del garante del orden, así como la relación con ciertos tópicos que ubican a Hesíodo como un primer filósofo (1985: 13-43). Ahora bien, en efecto, ese estatuto de garante reafirma la condición de subordinación de los mortales, y el sistema de pensamiento que aparece en esta primera “teología” hesiódica da cuenta de un principio que, por encima de los humanos, garantiza la estabilidad del *kósmos* tanto natural como social y político.

Lentamente, a lo largo de *Teogonía* y luego de *Trabajos y Días*, va emergiendo esa figura que garantiza un orden que le es entregado a los *ánthropoi* que pasan, enteramente, a depender de él. Dos elementos marcan esa dependencia. Tal como anticipamos, las ideas de *kósmos* y *Díke* permiten intuir un orden que obedece a una legalidad que encuentra en Zeus su máximo artífice y refleja, desde ese mismo principio de inteligibilidad, una visión optimista del universo, ya que por detrás de todo *kháos* aparente, la divinidad garantiza un orden que es sinónimo de estabilidad y conjura de cualquier elemento a-cósmico. Allí radica la verdadera visión optimista del mundo: la posibilidad de neutralizar cualquier fuerza que retrotraiga el *kósmos* a un peligroso estado de *kháos*. Ese es el logro máximo del garante y por ello los mortales dependen de él.

Bajo esta luz, pretendemos pensar en ciertos tópicos en los que se puede observar el nivel de subordinación al designio y a la voluntad divina. Tomaremos, en primer lugar, el proemio de *Trabajos y Días* para ver el destino de los mortales. En segundo lugar, ubicaremos la dependencia de los hombres a una justicia que, por venir de Zeus, resulta irrevocable y constituye la base de sustentabilidad del orden social. En tercer lugar, nos dedicaremos a pensar en los días que, por venir de Zeus, abren la cartografía de los días fastos y nefastos, lo cual implica la subordinación a un orden temporal que inscribe al hombre en un ciclo que depende del designio divino. En cuarto lugar, recuperaremos la idea de *kósmos* y la pondremos en el campo agonístico del plano divino; una forma de desterrar las fuerzas del desorden, en tanto gesto de consolidación del universo, como un *hólon* ordenado.

Son cuatro tópicos que, bajo ningún punto de vista, agotan las áreas donde se puede rastrear la dependencia del hombre con respecto a la divinidad. Son apenas cuatro tópicos que hemos recortado por su impacto antropológico; de allí la presencia del

reconocimiento como aquello que dona una cierta identidad; el tiempo como una de las coordenadas antropológicas por excelencia; el *kósmos* como aquello que permite una instalación en un espacio simbólico y material que posibilita nuestro “ser en el mundo” (Heidegger, 1997: 79); finalmente, la justicia como aquello que permite otro tipo de instalación complementaria de la anterior, la vida con los demás que da cuenta de nuestro “ser con” o de la imposibilidad de pensar al hombre por fuera de toda relación, abriendo así la esfera del “tú” (Bubber, 1971: 7). Martín Buber sostiene que es imposible captar al hombre por fuera de la relación. Sólo este aspecto es el que queremos recoger. Cuando se refiere a las palabras fundamentales del lenguaje se refiere al par Yo-Tú y al par Yo-Ello. De allí que exprese: “Las palabras fundamentales del lenguaje no son vocablos aislados, sino pares de vocablos” (1974: 7). El hombre sólo puede ser captado en relación, ya sea con los objetos o con otros hombres. Y en esa dimensión que abre el universo personal, “La palabra primordial Yo-Tú establece el mundo de la relación” (1974: 8).

Como podemos ver se trata de regiones de problematización que impactan en el universo antropológico, haciendo del *ánthropos* el núcleo de preocupación hesiódica. Son estos núcleos de inquietud los que lo convierten en un pensador o, incluso, en un primer filósofo. Entre esos nudos problemáticos surge una incipiente antropología.

En efecto, Hesíodo piensa al hombre en el marco de un plexo de relaciones que constituye un primer pliegue, un primer vestigio de preocupación antropológica. El ser humano aparece así en relación con las bestias, de quienes se diferencia por su capacidad de *lógos* y de justicia; en relación con los dioses, de quienes se diferencia por su distinta cualidad ontológica, abriendo el campo de la subordinación; en relación con el *kósmos* como aquello que lo alberga, al tiempo que le muestra su propia precariedad.

Desde una perspectiva arqueológica que supone efectuar un cierto descenso por la espesura del poder-saber para visibilizar las distintas capas de una construcción que reconoce distintas configuraciones en el proceso de su construcción (Foucault, 1984), Hesíodo está constituyendo una primera capa de una preocupación antropológico-filosófica que se pregunta en última instancia, por el puesto del hombre en el *kósmos*, utilizando el título emblemático de un clásico de la antropología filosófica (Scheller, 1972). La arqueología constituye así un modelo de instalación teórica.

Las marcas del reconocimiento

μοῦσαι Πιερίθθεν ἀοιδῆσιν κλείουσαι
δεῦτε, Δί' ἐννέπετε, σφέτερον πατέρ' ὕμνειουσαι:
ὄντε διὰ βροτοὶ ἄνδρες ὁμῶς ἄφατοί τε φατοί τε,
ῥητοί τ' ἄρρητοί τε Διὸς μέγαλοιο ἔκητι.
ῥέα μὲν γὰρ βριάει, ῥέα δὲ βριάοντα χαλέπτει,
ῥεῖα δ' ἀρίζηλον μινύθει καὶ ἄδηλον ἀέξει,
ῥεῖα δὲ τ' ἰθύνει σκολὶδὸν καὶ ἀγήνορα κάρφει
Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, ὃς ὑπέρτατα δώματα ναίει (Hes. Op. 1-8).

Musas de Pieria que afamáis con vuestros cantos,
venid, de Zeus hablad, celebrando a vuestro padre;
por quien los mortales hombres son igualmente sin fama y afamados,
conocidos y desconocidos, a causa de Zeus el Grande.
Pues fácilmente fortalece, y fácilmente al que fortalece desazona,
fácilmente al muy brillante disminuye y al no evidente acrecienta,
y fácilmente endereza al torcido y al magnífico reseca
Zeus altisonante, que habita las supremas moradas (La traducción pertenece a Liñares, Lucía).

La primera observación está dada por la presencia de las Musas. Las deliciosas hijas de Zeus son las que permiten el canto poético y las que, en este caso particular, ejercen un rol preponderante sobre los hombres, ya que son las que dan fama a los varones que la merecen, según designio de Zeus.

El campo léxico del verbo κλέω, ‘hacer famoso, celebrar’, marca el punto de referencia. La fama no es algo enteramente autónomo que los mortales puedan construir según los parámetros de su voluntad. Hay una acción propia que debe acompañar al hombre en su despliegue dramático, pero la verdadera fama depende de la divinidad. Basta recordar a Marcel Detienne (1986: 70 y ss.) cuando, a propósito del reconocimiento aristocrático, alude a la doble convergencia de la gloria, *kléos* y *kúdos*, para mostrar la dependencia de la divinidad. He aquí, pues, un primer signo asociado al reconocimiento. Tal como sostiene el autor, “respecto a sus afinidades con el Olvido, la Desaprobación es el aspecto negativo de la Alabanza: simple doblete de *Léthe*, defínese como el Silencio. Olvido o Silencio, he ahí la potencia de muerte que se yergue frente a la potencia de vida, Memoria, madre de las *Moussa*” (1986: 70).

Son las Musas de la Pieria quienes con sus cantos, ἀοιδῆσιν, otorgan la fama. Apenas, entonces, un intersticio de asociación. Un breve recuerdo a la lógica aristocrática y a las obsesiones de los *hyppéis* en el marco de la epopeya homérica

(Colombani, 2005).¹ Existen dos temibles potencias en este marco de pensamiento: la alabanza y la desaprobación. En realidad, se trata de dos bisagras dominantes en la lógica guerrera porque determinan procesos de territorialización y desterritorialización, de visibilidad e invisibilidad, de aparición y desaparición. Incluso, las dos nociones dominantes determinan zonas de luz y oscuridad que recaen sobre la figura del guerrero, marcando su reconocimiento y aprobación social, o bien su desaprobación, articulada en muerte. Se trata de una lógica del reconocimiento que tensiona dos polos antitéticos, que puede resumirse en la díada *alétheia-léthe*. En efecto, la aprobación se produce en el horizonte de la verdad, en tanto des-oculto, de-velado. El honor quita el velo del oprobio, devela y descubre el ser del guerrero. Por el contrario, el des-honor cubre y vela el buen nombre y la fama. El hombre queda oscurecido, cubierto del anonimato.

Debemos recordar lo que oportunamente referimos, esto es, un doble concepto de gloria que la *areté* aristocrática define en su marco mental: *kléos*, la gloria tal y como se desarrolla de boca en boca, de generación en generación, y *kûdos*, la gloria que, como una gracia divina, ilumina al vencedor instantáneamente. Si *kûdos* desciende de los dioses, *kléos* asciende hasta ellos. Es ese doble juego de la gloria lo que determina el buen nombre, la fama, la reputación, el honor. Es en ese contexto donde se despliega la luminosidad que acompaña al guerrero, des-cubriéndolo, mostrándolo socialmente, para que no soporte el peor de los oprobios: morir sin pena ni gloria.

Las metáforas retornan desde múltiples vertientes. No solo la oscuridad opaca el brillo del guerrero y las tinieblas se yerguen sobre su figura, sino que, ontológicamente, aparece un registro de no-ser, de muerte, de ausencia, que contrasta con la presencia que dona la fama, la reputación, el buen nombre, devenido en gloria. Presencia y ausencia, luz y tinieblas, vida y muerte, palabra y silencio, memoria y olvido, honor y deshonor son los pares antitéticos de una lógica que tensiona la pertenencia o no al *tópos* de los *áristoi*.

¿No es acaso este escenario el que soporta como telón de fondo la lógica del proemio? ¿No está, acaso, nítidamente marcada la dependencia y subordinación de los mortales al deseo de reconocimiento o desconocimiento de la divinidad? El juego antitético que el proemio despliega tensiona la voluntad divina. Hombres que son ἄφατοί τε φατοί τε, ῥητοί τ' ἄρρητοί, sin fama y afamados, conocidos y desconocidos;

¹ Cf. Colombani, M.C. (2005), "II. El *tópos* de la excepcionalidad. Los Hombres. La lógica aristocrática. Nombre y poder: ese claro objeto del deseo".

las marcas lexicales de los adjetivos despliegan un horizonte de opuestos donde se deja ver claramente la voluntad divina.

Si homologamos el escenario con la lógica guerrera, el reconocimiento constituye una forma de ser del hombre, mientras el no reconocimiento una forma de su no ser. En última instancia, la mirada y el reconocimiento divino es la condición de posibilidad de ser de alguien; en este sentido, es una bisagra ontológica en tanto capacidad de otorgar el ser mismo a quien es merecedor. La presencia del adverbio ἔκῃτι, ‘por deseo de, por causa de, por virtud de’, es la marca más nítida de la dependencia de la que venimos hablando. Es Zeus quien dispone la cualidad ontológica de los seres.

Esa subordinación se expresa también en la posibilidad divina de ejercer su voluntad inconsultamente, fortaleciendo o debilitando, engrandeciendo o minimizando, iluminando u opacando. Como siempre, la poesía hesiódica tensiona los opuestos y en el marco de la lógica de la ambigüedad que caracteriza al mito, en un mismo ser se opera esa intrínseca duplicidad.

Esta experiencia habla, además, de la precariedad del tiempo humano y de la incertidumbre que acarrea esa precariedad. Un mismo varón puede hoy aparecer en la plenitud de su brillo y mañana dejar de estarlo por voluntad del Padre. Nada escapa al designio de Zeus que fácilmente cumple su deseo.

La justicia

La justicia constituye otro de los elementos que marcan la subordinación de los mortales. Tal como anticipamos, es una de las bisagras que da cuenta de la división de planos, ya que se trata de una justicia que viene del más allá y que como tal resulta irrevocable.

Hemos elegido algunos versos que dan cuenta del valor de los reyes vástagos de Zeus para jugar con una cadena de subordinación. Los reyes dependen de la voluntad del Crónida porque es él el principio que garantiza la justicia y los simples mortales dependen de los reyes que interpretan las sentencias con rectos juicios, a diferencia de los reyes devoradores de dones.

Se cumple, pues, una doble subordinación que, en última instancia, se resuelve en la subordinación a Zeus como figura máxima y artífice de la justicia.

οἱ δέ τε λαοὶ
πάντες ἐς αὐτὸν ὁρῶσι διακρίνοντα θέμιστας
ἰθείησι δίκησιν: ὃ δ' ἀσφαλῶς ἀγορεύων
αἰνῶν καὶ μέγα νεῖκος ἐπισταμένως κατέπαυσεν:
τοῦνεκα γὰρ βασιλῆες ἐχέφρονες, οὔνεκα λαοῖς
βλαπτομένοις ἀγορῇφι μετάτροπα ἔργα τελεῦσι
ρήιδίως, μαλακοῖσι παραιφάμενοι ἐπέεσσιν (Hes.Th.84-90).

y los hombres
todos contemplan a aquel que discierne leyes
con rectos juicios; pues este, arengando firmemente,
con rapidez y destreza aplaca un gran pleito;
pues por ello los reyes son sensatos, dado que para los hombres
dañados, en el ágora cumplirán acciones compensatorias
fácilmente, apaciguándolos con tiernas palabras.

Podemos ver las marcas identitarias del rey como un modo de comprender la subordinación a él y por qué representa un límite para los pobres mortales.

El primer tópico está dado por el valor del verbo ὁράω, contemplar. En realidad, el rey es contemplado con admiración porque discierne las leyes con rectos juicios. El campo lexical del verbo διακρίνω, discernir, separar una cosa de la otra, es clave a la hora de comprender la subordinación. El rey sabe discriminar lo justo de lo injusto y eso marca el límite de quien aún en su persona la ecuación saber-poder.

Es esa autoridad la que le permite resolver un gran pleito, lo que pone el juego de la subordinación en un punto neurálgico, ya que aquellos que acuden a él dependen de su destreza para resolver lo que ellos, por su propio límite, no pueden resolver. Antropológicamente se puede observar cómo el rey parece ubicarse en un plano otro, en una condición que supera el límite de los hombres comunes.

Los reyes son sensatos, βασιλῆες ἐχέφρονες, y esa marca identitaria los habilita a un espacio de reconocimiento y autoridad que, por venir de Zeus, genera el respeto que la subordinación implica como marca humana. En este sentido, el rey, como el poeta, constituye uno de los sujetos privilegiados que el mundo mítico despliega en su relato ancestral. El poeta vidente, inspirado por las Musas y dotado del don de Mnemosyne, recibe la misma admiración y subordinación. Los simples mortales son subyugados por su bellísima voz para saber lo que fue, lo que es y lo que será y para conocer el largo relato de los orígenes (Colombani, 2016: 184 y ss.).

Los hombres dañados quedan a merced de las decisiones prudentes de los reyes, pues son ellos los que repararán las afrentas en el ágora. No es un hombre individual el que depende del rey; es la aldea en su conjunto la que, para existir como un cuerpo

político armónico, necesita de la figura del rey que garantiza la reparación del daño. He allí el límite humano. Los hombres no pueden autónomamente corregir el daño y dependen de la voluntad de Zeus interpretada por los reyes.

Son esas acciones compensatorias, *μετάτροπα ἔργα*, las marcas del límite humano. Solo el rey puede otorgarlas y lo hace en nombre de Zeus, garante de una justicia que mantiene el *kósmos* en orden.

Οἱ δὲ δίκας ξείνοισι καὶ ἐνδῆμοισι διδοῦσιν
ἰθείας καὶ μή τι παρεκβαίνουσι δικαίου,
τοῖσι τέθηκε πόλις, λαοὶ δ' ἀνθεῦσιν ἐν αὐτῇ:
εἰρήνη δ' ἀνὰ γῆν κουροτρόφος, οὐδέ ποτ' αὐτοῖς
ἀργαλέον πόλεμον τεκμαίρεται εὐρύοπα Ζεὺς:
οὐδέ ποτ' ἰθυδίκησι μετ' ἀνδράσι λιμὸς ὀπηδεῖ
οὐδ' ἄτη, θαλίης δὲ μεμηλότα ἔργα νέμονται (Hes.Op.225-231).

Pero quienes dan para extranjeros y conciudadanos sentencias justas, y no se apartan en nada de lo justo, por ellos prospera la ciudad y la gente florece en ella; y en la tierra, la paz alimenta a los jóvenes, a los que nunca terrible guerra asigna Zeus de larga mirada; y nunca a los hombres de justicias rectas acompaña el hambre ni la calamidad, sino que en banquetes se nutren de campos cultivados con esmero.

Es esa justicia que viene de Zeus la que constituye, a su vez, el principio de inteligibilidad de lo justo y de lo injusto. Opera como un fundamento que legitima las buenas acciones y discrimina entre quienes imparten justicia y no se apartan en nada de lo justo, μή τι παρεκβαίνουσι δικαίου, de aquellos que se distancian cometiendo las peores atrocidades.

Una nueva experiencia de la subordinación podemos verla en relación de la ciudad con sus gentes. Una ciudad prospera merced a la mirada de Zeus, que puede discernir si en ella reina la justicia o no; del mismo modo la gente florece por obra de la justicia. Dos verbos alientan este paisaje optimista. El campo léxico del verbo θάλλω, ‘crecer, aumentar, florecer, prosperar’ y el *tópos* semántico del verbo ἀνθέω, ‘brotar, estar en flor, florecer’, pintan el territorio luminoso que implica la subordinación a la justicia como principio rector y nudo posibilitante de una vida mejor, traducida en la paz que acompaña a los jóvenes y el alejamiento del hambre como una de las peores calamidades que se yerguen sobre los varones mortales.

Los días

Analizaremos los días desde una perspectiva antropológica. No nos referiremos en esta ocasión al análisis de los días en relación con el trabajo o a las vicisitudes de la vida de los mortales, sino a la consideración de la temporalidad. El mito se mueve en el tiempo fuerte de los. Tal es el tiempo de *Teogonía* en su relato ancestral.

En *Trabajos y Días* el escenario es otro y la sucesión de los días fastos y nefastos marca una normatividad temporal de la cual los mortales dependen. He allí la marca de un rasgo antropológico que define la relación hombre-tiempo. El ser humano juega su existencia en el marco de una temporalidad que lo define.

Elegimos algunos versos donde se puede ver la relación del tiempo con los trabajos. Si Zeus constituye el garante de la justicia, también instituye la temporalidad que los días despliegan en su relato originario. El trabajo, la relación entre los hombres, el nacimiento, la diversión, todos los momentos vitales que sostienen el *bíos* de los hombres están pautados por la voluntad del Crónida que se vuelve prescriptiva.

Ἥματα δ' ἐκ Διόθεν πεφυλαγμένους εὖ κατὰ μοῖραν
πεφραδέμεν δμώεσσι: τριηκάδα μηνὸς ἀρίστην
ἔργα τ' ἐποπτεύειν ἢ δ' ἄρμαλιν δατέασθαι.
αἶδε γὰρ ἡμέραι εἰσὶ Διὸς πάρα μητιόεντος,
εἴτ' ἂν ἀληθείην λαοὶ κρίνοντες ἄγωσιν (Hes.*Op.* 765-768).

Cuidando bien los días de Zeus, como es justo,
advierte a los siervos que el treinta del mes es el mejor
para supervisar los trabajos y repartir las provisiones.
Pues esos son los días que vienen de Zeus prudente,
cuando, al reconocer la verdad, la gente se encamina.

La primera recomendación es cuidar los días que vienen de Zeus. El campo léxico del verbo φυλάσσω, ‘guardar, respetar, cuidar’, marca el rumbo de la subordinación. Zeus es el señor del tiempo y como tal, posee el poder de decretar la clasificación binaria entre los días. Los días son de Zeus, Ἥματα δ' ἐκ Διόθεν, le pertenecen y de él provienen. He aquí el límite antropológico que venimos persiguiendo. Si el tiempo articula la vida de los mortales como una de las coordenadas antropológicas que los definen, esa bisagra instituyente de la humanidad depende de Zeus.

Afecten la esfera humana que afecten, son los días que vienen de Zeus prudente, αἶδε γὰρ ἡμέραι εἰσὶ Διὸς πάρα μητιόεντος, y por ello marcan un límite más allá del cual los hombres no pueden ir. Hesíodo va por más y establece que eso es la verdad. Toda decisión de Zeus es verdadera a partir de su prudencia y por ello ayuda a

que los hombres se encaminen cuando la reconocen. Reconocer la verdad del Crónida es reconocer la supremacía de esa verdad por encima de cualquier otra. Tiempo y verdad es la nueva ecuación a considerar. Aceptar la temporalidad como marco antropológico es aceptar el límite de nuestras verdades provisorias. Por el contrario, aceptar esa verdad que por venir del más allá es irrevocable, es aceptar la dimensión didáctica de la misma porque ella es la que encamina a los mortales a una vida mejor.

El *kósmos*

Cuando Gernet alude a los dioses como límite humano, piensa en la noción de *kósmos* como aquello que demuestra la superioridad de los dioses con Zeus a la cabeza, componiendo un esquema piramidal del poder cuya cabeza visible está representada por el hijo de Cronos.

Los versos que siguen representan la alianza que Zeus establece con viejas potencias para aniquilar a los Titanes. Solo su astuta inteligencia puede salvar a los hombres del triunfo de fuerzas a-cósmicas. La noción de *kósmos* como orden, como un universo que obedece a un principio de inteligibilidad constituye la inteligencia y el poder de saber neutralizar las fuerzas que atentan contra ese orden.

Si es necesario, el Padre de todos los hombres y de todos los dioses sabrá elegir las fuerzas que lo acompañen en la gesta. De allí el retorno de los viejos desterrados.

Ningún humano puede medir sus fuerzas con este tipo de poder regio. La expresión “y protector de la ruina espantosa naciste para los inmortales”, ἀλκτὴρ δ’ ἄθανάτοισιν ἀρῆς γένεο κρυεροῖο, quizás sea el símbolo mismo de ese poder cósmico de vencer a quienes, con su fuerza, jaquean el orden del universo. La ruina espantosa es precisamente el retorno a un estado de *kháos* que lleva el *statu quo* a una indiferenciación e indefinición.

Los hombres están subordinados a este orden, como han estado subordinados al orden de la justicia y del tiempo; gozan de él y les brinda un punto de sosiego y equilibrio. El *kósmos* se convierte en un don de Zeus que ha luchado contra cualquier forma desequilibrante.

Zeus reedita, con su lucha, la vieja tensión entre lo Mismo y lo Otro. Los Titanes representan esa Otredad indeseable y amenazante. Toda sociedad cuida esta tensión para que el triunfo de lo Mismo garantice el orden esperado.

Δαιμόνι', οὐκ ἀδάητα πιφαύσκεαι: ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ ἴδμεν, ὃ τοι περὶ μὲν πραπίδες,
περὶ δ' ἐστὶ νόημα,
ἀλκτὴρ δ' ἀθανάτοισιν ἀρῆς γένεο κρυεροῖο.
σῆσι δ' ἐπιφροσύνησιν ὑπὸ ζόφου ἡερόεντος
ἄψορρον δ' ἔξαυτις ἀμειλίκτων ὑπὸ δεσμῶν
ἠλύθομεν, Κρόνου υἱὲ ἄναξ, ἀνάελπτα παθόντες.
τῷ καὶ νῦν ἀτενεῖ τε νόῳ καὶ ἐπίφρονι βουλῇ
ρύσόμεθα κράτος ὑμὸν ἐν αἰνῇ δηϊοτήτι
μαρνάμενοι Τιτῆσιν ἀνὰ κρατερὰς ὑσμίνας (Hes.Th.655-663).

Divinidad, no haces ver lo desconocido, sino que nosotros mismos
sabemos lo que hay en tus entrañas y en tu pensamiento,
y protector de la ruina espantosa naciste para los inmortales;
por tus designios desde la tiniebla brumosa
otra vez desde las amargas ataduras
vinimos, señor hijo de Crono, pasando cosas inesperadas.
Por esto, también ahora con mente atenta y sensata voluntad
ampararemos el poder vuestro en el duro combate
luchando contra los Titanes en fuertes batallas

Los aliados no solo están dispuestos a luchar junto al hijos de Crono, sino también a mantener el poder del Padre. “Con mente atenta y sensata voluntad”, ἀτενεῖ τε νόῳ καὶ ἐπίφρονι βουλῇ, da cuenta de un compromiso que redunda en la conservación del orden y del poder real. Todo está al servicio de mantener un universo que encuentre su punto de equilibrio, también amenazado por el nacimiento de Tifón, luego de la derrota esperada de los Titanes.

En efecto, la noción de *kósmos* de la que los humanos dependen no parece haber sido una conquista sencilla. Por el contrario, las marchas y contramarchas en la consolidación del universo como un *hólon* que responde a legalidad sufre una nueva amenaza frente al hijo concebido por Gea.

Un hecho inmanejable, ἔργον ἀμήχανον, constituye, en efecto, la sublevación de otra forma de Otredad. Tifón representa una fuerza con todas las marcas identitarias de lo Otro. El límite humano se visualiza en la imposibilidad de derrotar a una figura de estas características. Una potencia sobrenatural es siempre lo Otro de lo humano; como lo es toda forma de divinidad.

El destino de la humanidad hubiera sido otro muy distinto y la injusticia se hubiera instalado regiamente de no ser por la prudencia del Padre. Lo que está en juego es la soberanía y ella está abrochada a la noción de *kósmos*. Son las dos caras de una misma figura porque, en última instancia, la noción de *kósmos* es el resultado final de una victoria.

Se abre una dimensión política porque lo que se juegan y miden son relaciones de poder. El poder está asociado a un mito de soberanía y el *kósmos* resultante marca, desde otra vertiente, el límite antropológico.

καί νύ κεν ἔπλετο ἔργον ἀμήχανον ἥματι κείνῳ
καί κεν ὃ γε θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισιν ἄναξεν,
εἰ μὴ ἄρ' ὀξὺ νόησε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε (Hes. Th.836-838).

En breve ocurrió un hecho inmanejable aquel día
y él reinaría entre mortales e inmortales,
si no lo advirtiera agudamente el padre de hombres y dioses

El *kósmos* ha sido definitivamente consolidado y Zeus reina. La gesta ha sido dura y se ha inscrito en una metáfora bélica que supo de marchas y contramarchas. Lo Otro siempre acecha entre bambalinas.

Ahora sí que la noción de *kósmos* como visión optimista puede ser entregada a los hombres mortales con un doble sentido: mostrar su límite y subordinación frente a los dioses, pero también gozar de un orden que no les pertenece activamente y del que disfrutan merced de la mesurada acción del Padre, que se convierte en un paradigma arquetípico.

αὐτὰρ ἐπεὶ ῥα πόνον μάκαρες θεοὶ ἐξετέλεσαν,
Τιτῆνεςσι δὲ τιμῶν κρίναντο βίηφι,
δὴ ῥα τότε ὄτρυνον βασιλευμένῃ δὲ ἀνάσσειν
Γαίης φραδμοσύνησιν Ὀλύμπιον εὐρύοπα Ζῆν
ἀθανάτων: ὃ δὲ τοῖσιν ἕως διεδάσσατο τιμᾶς (Hes. Th.881-885)

Una vez que los bienaventurados dioses acabaron su obra,
y con los Titanes resolvieron acerca de los honores por la fuerza,
entonces ordenaron reinar y ser jefe,
por designios de Gea, al Olímpico Zeus de larga mirada
entre los inmortales. Y él repartió los honores.

Conclusiones

El propósito del presente trabajo tiene una mirada fundamentalmente filosófico-antropológica. De allí que hemos elegido tematizar los límites humanos en la obra de Hesíodo, recortando como *corpus Trabajos y Días*. Nos propusimos enfatizar la dualidad de planos o regiones ontológicas, ya que entre la esfera divina y la humana se da, precisamente, una brecha en la calidad de ser. Indagamos por qué el concepto de límite implica, simultáneamente, captar la dependencia y la subordinación del ser humano en relación con los seres divinos.

Nuestro estatuto de seres finitos, con conciencia de la muerte como límite máximo, supone esa subordinación que da cuenta del registro extra-ordinario y privilegiado de los inmortales como lo Otro del *kósmos* antropológico.

Así queda definido el mapa de lo real, ya que los varones mortales se diferencian de las bestias y de los dioses, ocupando una posición intermedia que supone una dependencia ontológica que hemos relevado desde distintas miradas.

En última instancia, la subordinación a la divinidad constituye la materialización de la precariedad humana.

Esta es la interpelación, la con-vocatoria; sentirnos llamados a repensar nuestra propia condición antropológica: “Esta ha sido quizás la enorme riqueza de nuestro *corpus*: permitirnos bucear en la espesura discursiva, descender arqueológicamente, husmear en sus rincones y abrir un juego caleidoscópico de asociaciones, intersecciones, cruces, continuidades, rupturas que han generado un territorio complejo en los vínculos que se juegan entre mito y *lógos*. Enfatizamos la conjunción. Nuestro intento fue trabajar en el “y”, convencidos de que la inclusión es el gesto que mejor da cuenta de un autor y una obra cuya impronta es constituir una bisagra epocal y conceptual, generando el territorio donde se gesta una particular forma de ver y nombrar el mundo” (Colombani, 2016: 502).

Bibliografía

Fuentes

- Liñares, Lucía (trad. y notas) (2005). Hesíodo. Teogonía, Trabajos y Días. Edición bilingüe. Buenos Aires: Losada.
- Most, Glenn W. (ed. y trad.) (2006). *Hesiod. Theogony. Works and Days. Testimonia*. Loeb Classical Library. London: Harvard University Press.
- Pérez Jiménez, Aurelio y Martínez Díez, Alfonso (trad. y notas) (2000). *Hesíodo. Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Vianello de Córdoba, Paola (1978). *Hesíodo Teogonía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Estudios

- Buber, Martin (1974). *Yo y tú*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Colombani, María Cecilia (2016). *Hesíodo. Discurso y linaje: una aproximación arqueológica*. Mar del Plata: EUDEM.
- (2005). *Homero. Una introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Detienne, Marcel (1986). *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid: Taurus.
- Foucault, Michel (1984). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Gernet, Louis (1981). *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus.
- Heidegger, Martin (1997). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Liddel, Henry G. y Scott, Robert (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Scheler, Max (1972). *El puesto del hombre en el cosmos*. Buenos Aires: Losada.

El léxico de la visión en el proemio del libro segundo de *De rerum natura* de Lucrecio (DRN II.1-61)

Marcela Coria
Universidad Nacional de Rosario
coriamarcela@hotmail.com

A Alicia Schniebs, *in memoriam*

Resumen: En el proemio del libro segundo de *De rerum natura* (DRN, II.1-61), Lucrecio nos ofrece imágenes visualmente muy poderosas para demostrarnos que solamente la *vera ratio*, es decir, la doctrina epicúrea, puede liberarnos del dolor y los temores irracionales que nos impiden lograr la felicidad. Estas imágenes contienen varios verbos del campo semántico de la visión: *spectare*, *cernere*, *tueri*, *despicere* y *videre*. En este trabajo, analizaremos el significado específico de estos verbos, sus contextos de uso en el corpus delimitado y por último extraeremos algunas consideraciones acerca de su importancia, en tanto verbos relacionados con los sentidos (un criterio de verdad en la gnoseología epicúrea), en este pasaje de gran belleza poética y, a la vez, de gran relevancia para el planteo general del poema.

Palabras clave: Lucrecio; *De rerum natura*; visión; Epicuro

Abstract: In the prologue of *De rerum natura* Book 2, (DRN, II.1-61), Lucretius shows us very visually powerful images to demonstrate to us that only the *vera ratio*, i. e., Epicurean doctrine, can release us from pain and irrational fears that prevent us from attaining happiness. These images are shaped with several verbs that belong to the semantic field of vision: *spectare*, *cernere*, *tueri*, *despicere* and *videre*. In this article, we will analyze the specific meaning of these verbs, their contexts in the delimited *corpus* and finally we will present some considerations about their relevance in this passage of incredible poetic beauty and of high significance in the poem as a whole, since they are verbs related to the senses, criteria of knowledge in Epicurean gnoseology.

Keywords: Lucretius; *De rerum natura*; vision; Epicurus

Introducción

Como se sabe, en *De rerum natura* (*DRN*)¹ Lucrecio presenta en versos latinos a Memio,² el destinatario explícito del poema, la *vera ratio* (3.523), es decir, la filosofía epicúrea con el fin de liberar a los hombres de los irracionales temores que les impiden lograr la felicidad, *télos* de la vida.³ Los elogios al maestro son frecuentes,⁴ y gracias a Lucrecio conocemos lo que podría haber sido la postura de Epicuro sobre algunos temas que probablemente estaban desarrollados en textos que hoy están perdidos o en estado fragmentario, entre los que se destaca *Sobre la naturaleza* (*Peri phýseos*), en treinta y siete libros.

La primera mitad del siglo I a. C. es una época marcada por la inestabilidad social, por luchas y violencia política y por una profunda crisis religiosa.⁵ En este contexto, Lucrecio pretende proveer tranquilidad a la vida del hombre, así como siglos antes lo había hecho Epicuro. Pero para ello no escribe un tratado filosófico en prosa, sino que se aboca a la escritura de un largo poema didáctico en cuyos hexámetros expone la física y algunas características de la canónica y la ética epicúreas, a las que considera, como señalamos, la *vera ratio*. De este modo, y tomando como fuentes principales la *Carta a Heródoto* y el tratado ya mencionado *Sobre la naturaleza* de Epicuro,⁶ el poema de Lucrecio hunde sus raíces en una antigua tradición, la cual, unida al contenido del poema, liga de manera indisoluble poesía y filosofía en *DRN*: la tradición de la poesía de contenido filosófico proveniente de Empédocles y su poema también llamado, como es habitual, *Sobre la naturaleza*, que se remonta, a su vez, a la poesía didáctica proveniente de Hesíodo y su poema, en metro épico como *DRN*, *Los trabajos y los días*.⁷ Y por otra parte, dentro ya de la literatura latina, es evidente que

¹ En este trabajo seguimos la edición del texto realizada por Ernout (1962-1964). Todas las traducciones pertenecen a la autora de este trabajo.

² La elección estratégica de C. Memmius como *discipulus*, mediador entre nosotros y el *praeceptor*, le imprimirá a la obra el tono distintivo de la retórica de la persuasión, con los tres elementos que la componen: *docere*, *delectare* y *movere*. El nombre de Memio se reitera once veces en el poema: 1.26, 1.42, 1.411, 1.1052, 2.143, 2.182, 5.8, 5.93, 5.164, 5.867 y 5.1282.

³ Epicuro, *Carta a Meneceo*, 128.

⁴ Cf. 1.62-79, 3.1-30, 5.1-63 y 6.1-42.

⁵ Como afirma Kovaliov (1979: 571), “Lucrecio fue un producto de las guerras civiles, época que había creado en la conciencia de los hombres la desconfianza en el mañana, el temor a la muerte, el miedo a los dioses”.

⁶ Para un tratamiento más extenso de las fuentes de Lucrecio en *DRN*, véase la introducción de la edición de Bailey (1947: 22-31).

⁷ Para *DRN* como poema didáctico, véase el completo estudio de Dalzell (1997). Para las relaciones entre Hesíodo, Empédocles y Lucrecio, véase Konstan (1993). Para las conexiones entre el poema de Empédocles y *DRN*, véase especialmente Sedley (1998: 21-25).

Ennio “proveyó el modelo estilístico para *De rerum natura*” (Caballero de del Sastre, 2002: 2 y nota 6) y que los *Annales* son una suerte de antecedente del poema de Lucrecio, en el que hay evidencias de intertextualidad con el poema de Ennio.⁸

Poesía y filosofía se articulan armónicamente en *DRN*⁹ para producir un texto que procura abordar, por así decirlo, la totalidad del mundo. En efecto, los seis libros que lo componen¹⁰ abarcan multiplicidad de temas, desde los principios fundamentales del atomismo en los libros 1 y 2, la psicología humana en los libros 3 y 4, hasta las características, los orígenes y los fenómenos de nuestro mundo en los libros 5 y 6.¹¹ Esta notable variedad de temas no produce un texto falto de cohesión: la cohesión está dada, precisamente, por el fin didáctico,¹² pragmático, del poema: enseñar (*docere*) y persuadir (*persuadere*)¹³ a los destinatarios, Memio y más ampliamente a todos los lectores del poema¹⁴ –eventuales adherentes a la filosofía epicúrea–, de que sus temores son infundados y falsos. Lucrecio está convencido, como su maestro Epicuro, de que si se eliminan los factores que producen dolor físico y perturbación anímica (lo cual solo es posible mediante el estudio y el ejercicio de la filosofía, es decir, *dictis, non armis*, V.50), el hombre puede alcanzar la felicidad.

En este artículo, pondremos el foco en el proemio del libro segundo (2.1-61), en el cual el poeta transmite imágenes visualmente muy poderosas para demostrarnos que solamente la doctrina epicúrea, la *ratio Epicuri*, puede liberarnos de los temores irracionales que nos impiden lograr la felicidad. Estas imágenes contienen varios verbos del campo semántico de la visión: *spectare*, *cernere*, *tueri*, *despicere* y *videre*. Analizaremos entonces el significado específico de estos verbos, sus contextos de uso en el corpus delimitado y por último extraeremos algunas consideraciones acerca de su importancia, en tanto verbos relacionados con los sentidos (un criterio de verdad en la

⁸ Véase especialmente Caballero de del Sastre (2004) y Deremetz (1995: 266-267).

⁹ Algunos estudiosos modernos han hecho explícita esta íntima conexión entre filosofía y poesía (*res* o *ratio* y *carmen*) en *DRN*, como Deremetz (1995: 256) y Fowler (2000: 138). Véanse también Volk (2002) para la dialéctica entre *carmen* y *res*, y Deremetz (1995: 281-282) para la relación entre *ratio* y *carmen*. Para el carácter indisoluble entre forma y fondo en *DRN*, véase también Dalzell (1996: 72-73).

¹⁰ Dejamos de lado aquí las controversias suscitadas entre los estudiosos de Lucrecio a propósito del orden de los libros y los problemas con los manuscritos, para lo cual remitimos a Bailey (1947: 31-51). Cf. también Brown (1987: 9).

¹¹ Cf. Sedley (1998: 144-145).

¹² Para *DRN* como poema didáctico, y las características de la poesía didáctica latina, véanse especialmente Volk (2002), Dalzell (1996), Gale (2003) y Classen (1968).

¹³ La persuasión es el objetivo esencial del poema didáctico; cf. Schiesaro (1987: 41) y Dalzell (1996: 51).

¹⁴ El “receptor externo”, el *volgus* (IV.20). Para la distinción entre el receptor interno y el externo en el poema didascálico, véase Schiesaro (1993: 129-137) y Caballero de del Sastre (2004: 2 y nota 17).

gnoseología epicúrea), en este pasaje de gran belleza poética y, a la vez, de gran relevancia para el planteo general del poema lucreciano.

El léxico de la visión en el proemio del libro segundo de *DRN* (vv. 1-61)

Los proemios de los libros que conforman *DRN* son, como sostiene Valentí Fiol (1985: 34), “piezas puramente poéticas, en las que Lucrecio, libre de tecnicismos y trabas doctrinales, puede dar la medida plena de su genio”.¹⁵ El proemio del libro segundo, que analizaremos a continuación, da cuenta precisamente de la maestría poética de Lucrecio, pero también de una notable claridad conceptual. La estructura del proemio, que posee una considerable articulación retórica, es, de acuerdo con Fowler (2002: 16-17), la siguiente: priamel: vv. 1-13,¹⁶ exclamación: vv. 14-19, el cuerpo: vv. 20-36, la mente: vv. 37-53, la razón: vv. 54-61.

El libro segundo de *DRN* comienza con varias imágenes impactantes: la del marinero que lucha por su vida contra un agitado y poderoso mar, la de un soldado en plena batalla, la de los hombres que se afanan en lo que Epicuro consideraría deseos no naturales y no necesarios (la fama, la riqueza, los honores, el poder). Recordemos que, para Epicuro, los deseos pueden ser: naturales y necesarios (alimentos sencillos como pan, agua para saciar la sed y cobertura para el frío), naturales pero no necesarios (el goce sexual, por ejemplo) o “vacíos” (*kenai*), es decir, ni naturales ni necesarios (como un vino costoso, los manjares de una mesa suntuosa, a los que podemos agregar los ya mencionados).¹⁷ Veamos los primeros diecinueve versos con su traducción, dado que en ellos aparecen los cinco verbos en estudio en este trabajo (2.1-19):

<i>Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,</i>	1
<i>e terra magnum alterius spectare laborem;</i>	
<i>non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,</i>	
<i>sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.</i>	
<i>Suave etiam belli certamina magna tueri</i>	5 [6]
<i>per campos instructa tua sine parte pericli.</i>	[5]
<i>Sed nil dulcius est bene quam munita tenere</i>	7
<i>edita doctrina sapientum templa serena,</i>	
<i>despicere unde queas alios passimque videre</i>	

¹⁵ También son lugares privilegiados para el elogio a Epicuro, como puede verse en los libros 3, 5 y 6.

¹⁶ Resulta muy esclarecedor el análisis del priamel que realiza Fowler (2002: 24-28). Resumidamente, en relación con nuestro tema, el autor sostiene que los tres miembros del priamel, que ocupan dos versos cada uno, elogian algo “visto”, y que es precisamente esto lo que conforma el contraste entre la visión clara del filósofo y la ceguera del hombre común, como veremos en nuestro análisis.

¹⁷ Epicuro, *Carta a Meneceo*, 127, *Máximas Capitales*, 14 y 29, y *Sentencias Vaticanas*, 29, 64 y 81. El hombre prudente, el que sabe en su vida práctica, sabe hasta qué medida, hasta qué límite, acoger o evitar los deseos naturales pero no necesarios (cf. Bailey, 1947: 62). Cf. también Mondolfo (1974: II. 104) y Brown (1987: 101 ss.).

errare, atque viam palantis quaerere vitae, 10
certare ingenio, contendere nobilitate,
noctes atque dies niti praestante labore
ad summas emergere opes rerumque potiri.
o miseras hominum mentes, o pectora caeca!
qualibus in tenebris vitae quantisque periclis 15
*degitur hoc aevi quodcumquest! nonne **videre***
nil aliud sibi naturam latrare, nisi utqui
corpore seiunctus dolor absit, mensque fruatur
iucundo sensu cura semota metuque?

Es grato, cuando sobre el mar abierto los vientos revuelven las aguas,
desde la tierra **mirar como espectador** el gran esfuerzo de otro;
no porque ver sufrir a alguien nos dé un agradable placer,
sino porque es grato **discernir** de qué males careces tú mismo.
Grato es también **presenciar** grandes certámenes bélicos
pertrechados en el campo, sin participación tuya en el peligro.
Pero nada es más dulce que ocupar los bien fortificados
templos serenos que la doctrina de los sabios erige,
desde donde puedas **mirar hacia abajo** y **ver** a los demás
ir de un lado a otro desordenadamente y buscar errantes el camino de la vida,
disputar en talento, contender en nobleza,
esforzarse noche y día con extraordinario trabajo,
elevarse a las más altas riquezas y apoderarse del poder.
¡Oh míseras mentes humanas! ¡Oh ciegos corazones!
¡En qué tinieblas de la vida y en cuán grandes peligros
pasan este tiempo, sea el que sea! ¿No **ver**
que la Naturaleza no pide otra cosa sino que
el dolor se aleje y se separe del cuerpo, y que la mente disfrute
del sentimiento de placer, una vez apartada la preocupación y el miedo?

Es notable, como señalábamos, el despliegue de imágenes visuales que nos ofrece aquí el poeta: la estructura sólidamente construida de los versos y la elección del léxico contribuyen a lograr un verdadero impacto emocional e intelectual en el lector, quien se ve interpelado directamente en los versos finales con una interrogación directa que espera que este adhiera a su postura (*nonne*, v. 16). Para configurar estas imágenes, decíamos, Lucrecio emplea los cinco verbos del campo semántico de la visión que analizaremos a continuación.

El verbo *spectare* (v. 2) es un frecuentativo de *spicio*, y como tal significa “mirar habitualmente, tener los ojos fijos en algo, observar, considerar (en sentido físico y moral)” (Ernout-Meillet, 1959: s. v. **specio*, reformado en *spicio* en base a sus compuestos, que son tan frecuentes que el verbo simple es raro). *Spectare* es, entonces, mirar como alguien mira un espectáculo teatral o un espectáculo deportivo. El yo poético es, en efecto, *spectator* (de allí la traducción) del enorme esfuerzo (*labor*, en griego *pónos*) del navegante desesperado ante la fuerza indómita del mar abierto, y no

porque ver u observar este trabajo, que aquí se convierte en *spectaculum*, sea grato,¹⁸ sino porque el observador está en tierra, no está involucrado en el peligro y puede conservar así su propia tranquilidad y *aponía*. El verbo indica, de este modo, que la acción de mirar tiene una cierta duración, que la mirada está fija en el esfuerzo del marino que se debate, en lucha desigual, con la tempestad. El *spectator* mira atentamente, sin preocupación, como los dioses lejanos de la doctrina epicúrea, que viven en un estado de perpetua felicidad sin perturbaciones. El espectáculo, ciertamente, no produce placer (*voluptas*, término que traduce el concepto técnico epicúreo del *hedoné*) por sí mismo, ni placer cinético ni catastemático, de acuerdo con la clasificación epicúrea.¹⁹ Pero aquí el poeta emplea otro verbo: *cernere* (v. 4), cuyo sentido más concreto es “seleccionar, pasar por una criba o tamiz”, y, de manera general, “distinguir (por los sentidos o por el espíritu) entre objetos diferentes, discernir”, y, por debilitamiento, “ver” (Ernout-Meillet, 1959: s. v. *cerno*). De esa mirada fija en el navegante, expresada por *spectare*, la consideración general acerca de la visión de alguien que está en una situación sumamente riesgosa se manifiesta con un verbo de un significado también general, *cernere*, pero empleado aquí, a nuestro juicio, en dos sentidos: “ver” y “discernir”.²⁰ La *variatio* entre estos dos verbos, de acuerdo con Fowler (2002: 44), es significativa: *cernere*, vinculado etimológicamente con el griego *krínō*, señala el proceso comparativo por el cual uno discierne su propio estado: en este caso, el que ve que alguien sufre es capaz de discernir que, a diferencia de quien padece un *labor*, su propio estado es la serenidad. Para las batallas y guerras, en cambio, el poeta utiliza el deponente *tueri* (v. 6),²¹ un verbo que conserva, solamente en poesía y en los compuestos (como *contueor*), pero no en prosa, su sentido antiguo de “ver, mirar” (Ernout-Meillet, 1959: s. v. *tueor*).²² Como indica *etiam*, también aquí hay una falta de involucramiento personal del sujeto que mira, quien no corre peligro porque el combate simplemente se ve, pero no se participa en él, y por ello no hay preocupación

¹⁸ No es adecuada la interpretación según la cual aquí se demostraría la crueldad de Lucrecio y el carácter individualista de la ética epicúrea, discutible, por lo demás, por dos razones: a) Epicuro propiciaba la filosofía en común, con base en la amistad, en la comunidad del Jardín; b) ¿por qué un hombre debería sufrir mientras observa la muerte –o la cercanía de ella– de otro hombre, si la muerte no es un mal de acuerdo con la filosofía epicúrea (segundo postulado del *tetraphármakon*, que mencionaremos más adelante)? Para este tema, cf. Holtsmark (1967).

¹⁹ Los placeres, para Epicuro, se clasifican en cinéticos o en movimiento y en catastemáticos o en reposo. Ambos tipos pueden referirse al cuerpo o al alma y son complementarios. Véase Boeri (2002: 30-33).

²⁰ Además, el paralelismo entre *cernere* y *spectare* también está marcado por el paralelismo entre *ipse* y *alterius*.

²¹ El cambio en el orden de los vv. 5 y 6 proviene de Avancio; cf. Bailey (1947: 236).

²² Ya Varrón daba cuenta de los dos sentidos de *tueor* (L.L.7.12). En prosa, su sentido habitual es “cuidar, proteger”.

(otra vez, el observador tiene la mirada de los dioses, lejana, feliz, imperturbable). La *variatio* es aquí entre *spectare* y *tueri*: de la mirada fija en el navegante a la mirada sin más de la batalla, siempre desde lejos. Por eso, hasta aquí, el acto de ver situaciones riesgosas en las que uno no está involucrado, se ha calificado de *suave*: porque lo grato no es la visión de un hombre en peligro, sino, como se ha dicho, estar uno a salvo, no padecer perturbación quien observa.

Pero en el v. 7, clímax del priamel, la estructura *sed nil dulcius est... quam* produce un giro significativo, en el que interviene otro verbo del campo semántico de la visión: *despicere* (v. 9), compuesto de *spicio*. Si en el v. 2 el frecuentativo de *spicio*, *spectare*, se aplicaba a la acción de mirar fijamente, como un espectador, aquí el preverbio *de-* indica específicamente “mirar desde arriba hacia abajo”, y, de allí, “desdeñar, despreciar” (Ernout-Meillet, 1959: s. v. **specio*). Lo mejor, lo más amable, lo más dulce y agradable, es, entonces, ver desde las alturas de las cumbres del saber, con el desdén propio de quien ha comprendido la *vera ratio*, los afanes inútiles de los hombres, mirarlos desde arriba con el gesto despreciativo de quien ve (*videre*, al final del mismo verso) a los hombres perseguir, a costa de sus propias vidas y de su propia felicidad, honores, nobleza y poder, cosas que el poeta, siguiendo al maestro, considera errar, extraviarse en alcanzar para satisfacer deseos no naturales ni necesarios. El v. 7, que comienza con *despicere* y finaliza con *videre*, dos verbos del campo semántico de la visión, se torna clave, de este modo, para el objetivo general del poema: liberar a los hombres del dolor físico y anímico y alcanzar así la felicidad, que se identifica con el placer. Por otro lado, resulta significativo también el cambio de *suave* a *dulcis*; ambos términos, naturalmente, remiten a los sentidos y están utilizados metafóricamente, pero de acuerdo con Fowler (2002: 33), *dulcis* es un adjetivo cuyas connotaciones son incluso más sensuales (de allí la traducción), lo que contribuye a enfatizar la intensidad del deleite del sabio que observa desde arriba a los hombres aquejados por perturbaciones y preocupaciones.

Videre, al final de este mismo v. 7, es el verbo más general para expresar el sentido de “ver”. De acuerdo con Ernout-Meillet (1959: s. v. *video*), dado que indica un estado, tiene un aspecto indeterminado, y los compuestos de *spicio* son los que expresan el aspecto determinado, como por ejemplo el ya analizado *despicere*. El sabio baja la mirada para ver, sin más, a los hombres y su extravío. Pero *videre* vuelve a utilizarse en el v. 16, otro verso clave para el planteo global de *DRN*. Lo que se debe ver, dice el poeta, es que la Naturaleza solamente reclama el placer, entendido, como lo entendía

Epicuro,²³ como ausencia de dolor, temores irracionales, cuidados y perturbación. Solamente así se logra la *ataraxía*, el disfrute (como indica *fruat* en el v. 18), de la mente, el *iucundus sensus* que da felicidad. La aparición de *videre* en el v. 16, de este modo, da cuenta de que los deseos que deben perseguirse son los naturales y necesarios, los que requiere la Naturaleza (*natura*), los que permiten alejar o suprimir el dolor. En los vv. 16-19 resume Lucrecio el concepto epicúreo del placer (otra vez, *voluptas*) como ausencia de dolor (*dolor absit*),²⁴ físico y anímico. Por eso llama *miseras* a las *hominum mentes*, que buscan lo que no deben, que están aterradas por miedos irracionales (a la muerte, a los dioses) y consumen sus vidas para alcanzar cosas innecesarias, y de allí la recurrencia del término *tenebrae*: quienes buscan honores, riqueza y poder son ciegos (*pectora caeca*), no están alumbrados por la luz esclarecedora de la *ratio Epicuri*.²⁵

En los cuatro versos siguientes, continúa la misma idea: es poco lo que requiere la Naturaleza, y suprimir el dolor no es difícil, dado que el mal es fácil de soportar, como decía el maestro en el cuarto postulado del *tetraphármakon* o cuádruple remedio, una especie de breve guía para la felicidad de la escuela epicúrea. El *tetraphármakon* nos ha sido transmitido por el filósofo epicúreo Filodemo de Gádara, contemporáneo de Cicerón,²⁶ y lo citamos entero aquí dado que, más adelante, aludiremos a los dos primeros postulados: “los dioses no son temibles, la muerte no es temible, el bien [*i. e.* el placer] es fácil de alcanzar, el mal [*i. e.* el dolor] es fácil de soportar”. Esto último es lo que leemos en 2.20-23:

*Ergo corpoream ad naturam pauca videmus
esse opus omnino, quae demant cumque dolorem,
delicias quoque uti multas substernere possint.
Gratius interdum neque natura ipsa requirit (...)*

Así pues, en relación con la naturaleza del cuerpo, **vemos**
que siempre son necesarias muy pocas cosas que supriman el dolor,
para que también puedan proveer muchos deleites.
Ni la Naturaleza misma, a veces, requiere algo más placentero (...)

El poeta es fiel seguidor del maestro en cuanto a las necesidades de la Naturaleza: no tener hambre, sed, ni frío.²⁷ Con eso se suprime el dolor, dado que la falta de dolor es

²³ Cf. *Máximas Capitaes*, 3.

²⁴ Como sostiene Fowler (2002: 76), el verbo *absit* recuerda a *careas* del v. 4 y a *sine* del v. 6.

²⁵ Para la imagen de la luz en este proemio, cf. West (1969: 82-85).

²⁶ Filodemo, *Contra los sofistas*, 4.7-14 y *Papyrus Herculanus* 1005, col. 4.10-14. Es claro, entonces, que la creencia correcta acerca de los dioses y de la muerte y la comprensión y evaluación correcta de cuáles son los verdaderos placeres aseguran la felicidad, al proporcionar los placeres catastróficos: *ataraxía* o imperturbabilidad anímica y *aponía* o ausencia de dolor físico.

²⁷ Epicuro, *Sentencias Vaticanas*, 33. Cf. Séneca, *Cartas morales a Lucilio*, 4.10.

equivalente al placer, principio y fin de la vida feliz.²⁸ Aquí el verbo *videmus* está utilizado en su sentido general: “ver” es un acto natural; es evidente, para Lucrecio, que a la naturaleza del cuerpo no es mucho lo que le hace falta, como sostiene en los versos siguientes: ni enormes riquezas, oro y plata, ni estatuas, ni costosos banquetes, ni exóticos tapices, ni una manta púrpura (vv. 24-28). Alcanza, a la Naturaleza, solamente pan, agua y un abrigo común, simple, como propugnaba el maestro. Todo lo demás, son diversificaciones del placer, pero no aporta mayor placer un vino refinado, una comida suntuosa o una manta púrpura que agua, pan o una manta común: es decir, el placer puede diversificarse, pero no aumentar.

Las últimas ocurrencias del verbo *videre* en el corpus analizado son en el v. 41 y 47. Pero es necesario reponer el contexto porque nuevamente el poeta, aquí, utiliza estos verbos en relación directa con el núcleo de la doctrina epicúrea que pretende transmitir (2.37-54):²⁹

*Quapropter quoniam nil nostro in corpore gazae
proficiunt. neque nobilitas nec gloria regni,
quod superest, animo quoque nil prodesse putandum;
si non forte tuas legiones per loca campi 40
fervere cum videas belli simulacra cientis,
subsidiis magnis fepicuri† constabilitas,
ornatas armis fitastatuas† pariterque animatas,
<fervere cum videas classem lateque vagari>³⁰ 43
his tibi tum rebus timefactae religiones
effugiunt animo pavidae mortisque timores 45
tum vacuum pectus lincunt curaue solutum.
Quod si ridicula haec ludibriaque esse videmus,
re veraque metus hominum curaeque sequaces
nec metuunt sonitus armorum nec fera tela,
audacterque inter reges rerumque potentis 50
versantur, neque fulgorem reverentur ab auro
nec clarum vestis splendorem purpureai,
quid dubitas quin omni’ sit haec rationi’ potestas,
omnis cum in tenebris praesertim vita laboret?*

Por esto, ya que a nuestro cuerpo en nada
le sirven los tesoros, ni la nobleza y la gloria del poder,
lo que queda es que debe pensarse que tampoco le sirven al alma.
Si no es que acaso, cuando **ves** tus legiones por el Campo de Marte
hervir y provocar simulacros de guerra,
colocadas sólidamente con grandes refuerzos,
equipadas con armas e igualmente animadas,
<cuando ves la flota desperdigarse extensamente,>

²⁸ Epicuro, *Carta a Meneceo*, 129.

²⁹ No se analizarán los vv. 55-61 del proemio dado que en ellos no aparece ninguno de los verbos en estudio, ni ningún otro relacionado con el léxico de la visión.

³⁰ Texto inseguro.

con estas cosas entonces las supersticiones despavoridas de tu espíritu
huyan, llenas de miedo, y el temor a la muerte
entonces abandone tu pecho y lo deje vacío y libre de preocupación.
Y si **vemos** que todas estas cosas son ridículas y objeto de mofa
y en verdad los miedos y las constantes preocupaciones de los hombres
no temen el ruido de las armas ni los crueles dardos,
y audazmente se mueven entre reyes y poderosos,
sin respetar temerosamente el fulgor del oro
ni el claro esplendor de los vestidos purpurados,
¿cómo dudarías de que todo este poder sea solamente de la razón,
incluso cuando toda la vida padece entre tinieblas?

Continúa Lucrecio insistiendo en la idea de que la Naturaleza no requiere demasiado para que alcancemos la felicidad, la serenidad de espíritu: “saber disfrutar del presente, ponerse a salvo de la inquietud y del temor, esa es la verdadera sabiduría y el fin último de toda filosofía” (Bergson, 2022 [1884]: 29). Por eso no son necesarias, nuevamente, las riquezas, ni los honores ni el poder. En el v. 41, *videre* vuelve a aparecer en relación con otros de los postulados epicúreos, también contenidos en el *tetraphármakon*: no debe temerse a los dioses ni a la muerte.³¹ Liberarse de las supersticiones (*religiones* también podría traducirse por “temores religiosos”) y del temor a la muerte produce serenidad, imperturbabilidad, y por ello felicidad, al quedar vacío el pecho, en tanto sede del ánimo de acuerdo con la epistemología epicúrea, esto es, libre de cuidado y preocupación (v. 46). Pero esto no es posible para la mayoría de los hombres, que, insiste el poeta, están ciegos (recordemos *pectora caeca* del v. 14) y por eso no ven (*videre*, v. 47) que deben abandonar el temor irracional a los dioses y a la muerte, no ven que viven llenos de incertidumbre, trabajos (*labores, pónoi*) e insatisfacción y continúan viviendo entre tinieblas (*tenebris*, v. 54). La oscuridad de las tinieblas solamente puede disiparse mediante la luz, el poder, de la razón (v. 53), es decir, mediante el ejercicio de la filosofía, y concretamente, de la filosofía epicúrea. Y más aún, mediante el estudio de la naturaleza, fomentado por Epicuro, a los fines de conocer las causas verdaderas de los fenómenos que suceden a nuestro alrededor y descartar así las explicaciones irracionales que causan perturbación.

Y la luz nos permite ver, conocer. En el marco de la gnoseología epicúrea, que el maestro denominaba “canónica”, Epicuro, siguiendo al atomista Demócrito, postula que la superficie de cada objeto emite, emana constantemente, partículas de átomos que viajan hasta nuestros ojos por el aire: “la imagen afecta los átomos del ‘alma’ que hay

³¹ Cf. Epicuro, *Carta a Meneceo*, 123-126.

en nuestros ojos y se transmite de ahí a la mente” (Sharples, 2009: 26).³² Así se produce el mecanismo de la visión, en una física de corte claramente materialista. Y la visión, como todas las demás sensaciones o senso-percepciones (*aisthéseis*) son verdaderas, en tanto tales.³³ Si, junto con las preconcepciones y los estados afectivos como placer y dolor, los sentidos son los criterios de verdad en la gnoseología epicúrea,³⁴ entonces el acto de ver se torna fundamental para alcanzar el conocimiento necesario para una vida feliz.³⁵

Consideraciones finales

A lo largo de todo el proemio, se reitera una constante: el contraste entre la filosofía, los *sapientum templa serena* (v. 8) y lo que los hombres no filosóficos consideran bienes: *ingenium, nobilitas* (v. 11), *gazae* (v. 37), *gloria regni* (v. 38), *summae opes* (v. 13); contraste que, en otras palabras, opone al sabio, es decir, quien ha alcanzado la *ataraxía* y la seguridad y autarquía que ella provee, y por eso es capaz de ver claramente, de mirar hacia abajo, con desprecio, a los hombres comunes, y a quien no practica la filosofía y por eso se encuentra lleno de preocupaciones, perturbaciones, incertidumbre, temores y cuidados, lo que, en otras palabras, significa estar ciego y vivir entre tinieblas y oscuridad, procurando bienes externos en lugar de ocuparse de alcanzar la felicidad, un bien interno que no depende de factores externos.³⁶ Por esto, es imposible no notar, en estos versos, un fuerte tono protréptico. Lucrecio nos invita a abrazar la filosofía epicúrea con el fin de que alcancemos la felicidad. Esa *vera ratio* es lo único que nos puede alejar de las tinieblas, la única manera de lograr la libertad y la autarquía propias del sabio, para que no vivamos a oscuras sino viendo, discerniendo. De allí, de este contraste entre la luz y la oscuridad, a nuestro juicio, la abundancia de los verbos que hemos analizado, pertenecientes al campo semántico de la visión. La razón iluminadora, el elogio de la ciencia y el conocimiento, permite ver (*spectare, cernere, tueri, despicere, videre*) con claridad. Ver con atención, ver de arriba hacia abajo, ver con la visión imperturbable del sabio que menosprecia a los hombres

³² Cf. Epicuro, *Carta a Heródoto*, 38 y 63. Para un tratamiento más amplio de la gnoseología epicúrea, véase Sharples (2009: 26-35). También Boeri (2002: 45-47).

³³ Cf. Epicuro, *Máximas Capitales*, 23 y 24.

³⁴ Como nos informa Diógenes Laercio, 10.31-34 y Sexto Empírico, *Contra los profesores*, 7.203-216. Cf. Lucrecio, *DRN*.IV. 499.

³⁵ En este sentido, cf. Epicuro, *Carta a Heródoto*, 82.

³⁶ Varios textos epicúreos insisten en la autarquía del sabio, la cual no depende de factores externos sino internos; cf. Porfirio, *A Marcela*, 27 (fr. 202 Usener), *Carta a Meneceo*, 130, Epicuro, *Sentencias Vaticanas*, 44 y 77.

extraviados que malgastan su vida en pos de satisfacer deseos no necesarios ni naturales, discernir, contemplar filosóficamente, ver que nuestros temores a los dioses y a la muerte son infundados, ver claramente que la Naturaleza reclama poco y que es fácil suprimir el dolor y, por lo tanto, alcanzar el placer: esa es la enseñanza que nos deja Lucrecio en este proemio, enseñanza que guía la forma y el contenido de todo el poema.

Bibliografía

Fuente

Ernout, Alfred (ed.) (1962-1964). *T. Lucretius Carus. De Rerum Natura*, 2 vols. Paris: Les Belles Lettres.

Instrumenta

Ernout, Alfred y Meillet, Antoine (1959). *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck.

Estudios

Bailey, Cyrillus (1947). *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex*. Vol. I. Oxford: Clarendon Press.

Bergson, Henri (2022 [1884]). *Atomismo, fatalidad y poesía. Estudio sobre Lucrecio*. Trad. esp. Buenos Aires: Cactus.

Boeri, Marcelo D. (2002). "Introducción", en Boeri, Marcelo D. y Balzaretto, Lena R. (coords.): *Epicuro. Vida, doctrinas morales, testimonios*. Facultad de Humanidades y Artes: Rosario, 11-61.

Brown, Robert D. (1987). *Lucretius on Love and Sex. A Commentary on De Rerum Natura IV, 1030-1287 with Prolegomena, Text, and Translation*. New York: E. J. Brill.

Caballero de del Sastre, Elizabeth (2004). "Poética e intertextualidad en Lucrecio 3.1-30". [Ponencia] XII Congreso de la Federación Internacional de las Asociaciones de Estudios Clásicos. Ouro Preto, Brasil.

----- (2002). "Docti furor arduus Lucretii: memoria, oratoria y diatriba en *De rerum natura*". Ponencia presentada en el XVII Simposio Nacional de Estudios Clásicos "Memoria y olvido en el mundo antiguo". Bahía Blanca, Argentina.

Classen, C. Joachim (1968). "Poetry and Rhetoric in Lucretius". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 99: 77-118.

Dalzell, Alexander (1996). *The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil, and Ovid*. Toronto: University of Toronto Press.

Deremetz, Alain (1995). *Le miroir des Muses: poétiques de la réflexivité à Rome*. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion.

Fowler, Don (2002). *Lucretius on atomic motion. A Commentary on De rerum natura 2.1-332*. Oxford: Oxford University Press.

----- (2000). *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*. Oxford: Oxford University Press.

Gale, Mónica L. (2003). *Lucretius and the Didactic Epic*. London: Bristol Classical Press.

Holtmark, Erling B. (1967). "On Lucretius 2.1-19". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 98: 193-204.

Konstan, David (1993). "Foreword: To the Reader". *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*. 31: 11-22.

Kovaliov, Sergei I. (1979). *Historia de Roma*. Trad. esp. Madrid: Akal.

Mondolfo, Rodolfo (1974). *El pensamiento antiguo*, 2 vols. Buenos Aires: Losada.

Schiesaro, Alessandro (2003). *The Passions in Play. Thyestes and the dynamics of Senecan Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

----- (1987). "Lucrezio, Cicerone, l'oratoria". *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*. 19: 29-61.

Sedley, David (1998). *Lucretius and the transformation of Greek wisdom*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sharples, Robert W. (2009). *Estoicos, epicúreos y escépticos*. Trad. esp. México: UNAM.

Valenti Fiol, Eduard (1985). "Introducción". *T. Lucrecio Caro. De la Naturaleza*. Barcelona: Bosch.

Volk, Katharina (2002). *The poetics of Latin Didactic: Lucretius, Virgil, Ovid, Manilius*. Oxford: Oxford University Press.

West, David (1969). *The Imagery and Poetry of Lucretius*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Τέχνη, κράτος y política en la trama ideológico-semántica de *Prometeo Encadenado*

María Inés Crespo

Universidad de Buenos Aires - CONICET

mariainescrespo733@gmail.com

Resumen: En el contexto de los estudios esquileos y de *Prometeo Encadenado*, el trabajo propone integrar el análisis del problema planteado en la obra por la oposición semántica τέχνη/κράτος al cuadro más amplio del universo conceptual esquileo y su plasmación en una estructura poético-significante de referente ético-político. Se estudia la ubicación de ambos lexemas y sus cognados en el sistema de oposiciones que organizan el sistema significativo de la pieza. Asimismo, se relaciona la caracterización de la τέχνη y especialmente el discurso de los dones (vv. 442-506) con la resemantización que se opera en sus referencias intertextuales (Sófocles, *Antígona*, vv. 332-375 y Platón, *Protágoras* 320c-322e). En *Prometeo encadenado*, la inexistencia de alusiones a artes o saberes relacionados con el intercambio entre hombres y dioses y de los hombres entre sí habla de un modo primitivo de relación hombre/divinidad y hombre/mundo, que deberá necesariamente evolucionar para adaptarse al modelo de organización social y política que Esquilo propone al pueblo ateniense en el punto de inflexión histórico del siglo V a. C.

Palabras clave: Esquilo; *Prometeo encadenado*; τέχνη; κράτος; πόλις

Abstract: In the context of Aeschylean and *Prometheus Bound*'s studies, this paper aims to integrate in the broader frame of Aeschylean conceptual universe the analysis of the issue established in the play by the semantic opposition τέχνη/κράτος, and its embodiment in a significant-poetic structure possessing an ethical-political reference. We study the position of both lexemes and their cognates in the play's system of oppositions which organizes the significant system. We put in relation the τέχνη's traits and especially the speech of gifts (vv. 442-506), including the resemantization operated in its intertextual references (Sophocles, *Antigone*, vv. 332-375 and Plato, *Protagoras* 320c-322e). In *Prometheus Bound*, the lack of allusions to crafts or knowledge related to the interchange between men and gods and men among themselves speaks about a primeval way of man/god and man/world relationship, which will necessarily evolve to adapt to the socio-political organization proposed by Aeschylus to the Athenian people at the turning point of fifth century B. C.

Keywords: Aeschylus; *Prometheus Bound*; τέχνη; κράτος; πόλις

En el contexto de los estudios esquileos y de *Prometeo Encadenado*,¹ este trabajo tiene por objeto integrar el análisis del problema planteado en la obra por la oposición semántica τέχνη/κρότος al cuadro más amplio del universo conceptual esquileo y su plasmación en una estructura poético-significante de referente ético-político. Nos centraremos en el planteo general de la problemática, la enumeración de las variables textuales analizadas y las conclusiones extraídas de dicho análisis textual.

Para sostener esas conclusiones ha resultado central la comparación entre el pasaje de la obra habitualmente denominado “discurso de los dones” (vv. 442-506) con el Estásimo I de *Antígona* (la llamada “oda al hombre” [vv. 332-375]) y el “mito de Prometeo” del *Protágoras* de Platón (320c-322e).

En el universo conceptual esquileo, la realidad se manifiesta organizada en torno de categorías binarias opuestas y complementarias en un *sistema hipersemémico o ideológico* cuyos constituyentes se ubican en dos ejes marcados y connotados, respectivamente, como “positivo” y “negativo”: cultura/naturaleza, materia/espíritu, público/privado, activo/pasivo, razón/emoción, nuevo/viejo, armonía/desarmonía, límite/caos. Estos pares opuestos se actualizan en un *sistema semémico o temático* que funciona como significante del sistema hipersemémico y se manifiesta como un conjunto de campos semánticos antonímicos realzados en la estructura textual: griegos/bárbaros, olímpicos/ctónicos, justicia/venganza, πόλις/γένος-οἶκος, afuera/adentro, persuasión/engaño, libertad/coerción, violencia/ley, sabiduría/astucia, matrimonio/consanguinidad, varón/mujer. Este sistema semémico es, entonces, una primera operación de concretización del universo ideológico abstracto antes mencionado.²

Estos sistemas –el ideológico, el temático, y también el poético-significante– se presentan en líneas generales en todas las obras de Esquilo conservadas, aunque las relaciones internas, las jerarquías y los modos de articulación entre sus elementos varían de pieza a pieza. Los componentes de estos sistemas reflejan una serie de formas conceptuales que pertenecen a la *Weltanschauung* de los sectores intelectuales (artistas, literatos, filósofos y políticos) de la sociedad ateniense que, además, son vehículo del imaginario cultural del Occidente antiguo.

¹ Adscribimos a la postura de quienes sostienen que *Prometeo encadenado* es una pieza auténticamente esquilea, como probamos en Crespo (2004).

² El tercer sistema, el poético-significante, concreta aún más el sistema semémico a través de la plasmación en las obras de un complejo sistema de imaginaria. Véase Crespo (2004).

En *Prometeo encadenado*, la oposición semántica τέχνη/κράτος, que se despliega en la estructura dramática como la lucha entre Prometeo y Zeus, es un eje de gran incidencia en el sistema semémico de la pieza, y tematiza lo que en el sistema ideológico-hipersemémico se ha señalado como la polaridad materia/espíritu o naturaleza/cultura. Alrededor de la oposición τέχνη/κράτος se desarrollan sendos campos semánticos constituidos por una serie de lexemas sinónimos o semisinónimos que aparecen preponderantemente como *illustranda* o sin formar parte de figura o imagen alguna. La importancia cuantitativa, la distribución y la carga semántica hacen que esta oposición se imponga como una de las "tensiones" fundamentales del texto.

Κράτος, el poder, es el lexema que nuclea a su alrededor todos los sememas que apuntan a caracterizar, en principio, el modo en que Zeus manifiesta su supremacía en todos los órdenes de la realidad: el mundo divino, el mundo humano, el cosmos. Su soberanía se impone precisamente por medio del κράτος, lexema que etimológicamente remite a la ‘fuerza física’, la ‘dureza’ que permite vencer en la lucha, de allí su significado metonímico derivado de ‘poder’, ‘dominio’, que es habitual en época clásica (Chantraine, 1990 s. v.). El κράτος hace entonces alusión a la forma en que Zeus llegó al trono del Olimpo luego de someter a los Titanes, pero también a la forma en que ejerce su reinado. El lexema κράτος (vv. 12, 528, 948) y sus cognados, los verbos κρατέω (vv. 35, 149, 324, 519, 937, 939, 955) y κρατύνω (vv. 150, 403) y los adjetivos καρτερός (vv. 207, 212, 923), κρατερός (v. 167), κραταιός (v. 428), ἐκρατής (v. 55), παγκρατής (v. 389), ἄκρατής (v. 884), ἄκρατος (v. 678), κρείσσων (vv. 902, 922) y κράτιστος (v. 216), de gran desarrollo en el texto, manifiestan entonces este poder de Zeus, producto de la fuerza.

Ahora bien, el κράτος, el dominio por la fuerza, reaparece en su valencia etimológica por medio de su duplicación en βία, la ‘violencia física’. Ambos, personificados como los esbirros de Zeus, abren la pieza. Βία (vv. 12, 15, 74, 208, 353, 357, 380, 592, 672) y sus cognados βίαιος (v. 737) y βιάζομαι (v. 1010) tienen amplia incidencia cuantitativa en el campo semántico estudiado. Βία es la concreción brutal del κράτος, y su accionar es puesto ante la vista de los espectadores a lo largo de toda la obra: Zeus ejerce su κράτος “βία”, ‘por la fuerza’, sobre Prometeo, sobre Ío y, debemos suponer, sobre cualquiera que se le oponga, dioses o mortales. Κράτος, entonces, representa la supremacía; βία, la fuerza bruta por la que esa supremacía se mantiene.

La cualidad física de βία aparece desplegada de dos maneras: explícitamente en δάμνημι (vv. 164, 426, 601, 861), ‘domar’, ‘dominar’, y δεσπόζω (vv. 208, 930), e implícitamente en ἀνάγκη (vv. 16, 72, 105, 108, 514, 515, 1052) y sus cognados: ἐπαναγκάζω (v. 671) y ἐσαναγκάζω (v. 290), puesto que ἀνάγκη, la ‘necesidad’, la ‘coerción’, remite etimológicamente a la aplicación de una fuerza circular constrictiva (Crespo, 1995). La ἀνάγκη³ se materializa, tanto en la escena⁴ misma cuanto en el sistema poético-significante por medio de la imagen del yugo, el arnés y las cadenas que atan al Titán, cuya importancia para el análisis de la tragedia se ha estudiado en otro trabajo⁵. El campo semántico del κράτος se completa, en su valor derivado de ‘dominio’, ‘reinado’ con los lexemas ἄναξ (v. 584) y su cognado ἀνάσσω (v. 202); ἄρχω (vv. 203, 927, 940) y sus cognados ἀρχή (vv. 167, 231, 757) y μόναρχος (v. 324) y, por último, κοιρανέω (vv. 49, 958).

Pero no podemos cerrar la caracterización del κράτος de Zeus sin incluir en el análisis los epítetos que se le atribuyen al rey del Olimpo. El más significativo es, por supuesto, τύραννος (vv. 222, 310, 736, 761, 942, 957), acompañado por su cognado, τυραννίς (vv. 10, 224, 305, 357, 756, 909, 996). El tirano, el monarca absoluto, aquel cuyo poder no está limitado por la ley, porque él en persona es la ley, es también quien llega al poder por medio de la violencia. Como tal, el tirano es τραχύς (vv. 35, 186, 311, 324, 726, 1048), ‘rudo’, ‘áspero’, y contagia su τραχύτης (v. 80), su ‘aspereza’, a sus esbirros. Incluso el epíteto πατήρ (vv. 4, 17, 40, 53, 140, 531, 593, 636, 653, 656, 768, 910, 947, 969, 984, 1018), ‘padre’, en boca de súbditos dominados por la fuerza, cobra a lo largo de toda la pieza su valor etimológico indoeuropeo de *pater familias*, es decir, un valor social –el de jefe de un γένος/οἶκος– y no estrictamente parental (Chantraine 1990, s.v.).

Por último, baste señalar aquí la relación existente entre κράτος y δίκη. En efecto, la δίκη, ‘el derecho, la justicia’, cuyo ejercicio caracteriza a Zeus en el resto de la obra esquilea, brilla aquí, literalmente, por su ausencia. Sus escasas menciones hacen referencia al castigo que Prometeo recibirá (v. 9) o, directamente, a la injusticia de una situación cualquiera (v. 30), al igual que sus cognados, δίκαιος (v. 188) y ἔκδικος (v.

³ La ἀνάγκη como entidad supradivina a la que también Zeus está sometido forma, junto con la Moira y las Erinias, un haz semémico de remarcable importancia, pero su estudio no entra en los límites de esta exposición. Cf. Crespo, 1995.

⁴ La aparición en escena de referentes o *illustranda* de la imagería se ha estudiado en Crespo (2004 y 2023).

⁵ Cf. Crespo (2010). Zeus domina a sus súbditos con la coerción de ἀνάγκη, pero él mismo está sometido a ella (515-518).

1093): respecto de las últimas, Zeus no posee δικαιοσύνη como cualidad, sino que "él decide por sí mismo lo que es justo", τὸ δίκαιον (vv. 186-188). En cuanto a la ley, el νόμος (vv. 150, 403), es una ley que no se basa en la δίκη, ni tampoco en θέμις, la ley natural que es fundamento de toda justicia. "Zeus impera (κρατύνει) ilícitamente (ἄθέτως) con leyes nuevas" (νεοχμοῖς νόμοις) (v. 150), "impera con leyes propias/privadas" (ιδίοις νόμοις κρατύνων) (v. 403). Este νόμος que impera sin θέμις ni δίκη es coherente con la presencia de Κράτος y Βία como asistentes de Zeus. Retomaremos la importancia de esta conformación del poder divino al final de este trabajo.

Analicemos a continuación el segundo polo de la oposición semántica, la τέχνη. La τέχνη es la habilidad de hacer algo en una determinada actividad, el "know-how", la manera o el medio de ejecutar algo, de allí su traducción habitual por *técnica*, *arte* e incluso *ciencia* (Chantraine, 1990, s. v.). La τέχνη es una capacidad propia de los seres –hombres y dioses– poseedores de μῆτις, ‘habilidad, astucia, intelecto práctico’. Prometeo, el gran poseedor de μῆτις, es el διδάσκαλος por excelencia, aquel que enseña las τέχναι que permitirán a los mortales salir de su estado de naturaleza para crear la cultura. La capacidad de crear, de fabricar, depende en gran medida de la flexibilidad del pensamiento, de la posibilidad de manejar distintas variables a la vez y de la eficacia de su aplicación a una instancia particular. Los sustantivos τέχνη (vv. 47, 87, 110, 254, 437, 497, 506, 514), σόφισμα (vv. 459, 470, 1011), μηχανή (vv. 459, 470, 1011), πόρος (v. 206) y sus cognados (πανέτεχνος: v. 7; σοφός: vv. 887, 936, 1038, 1039; σοφιστής: vv. 62, 944; μηχανήμα: vv. 469, 989; μῆχαρ: v. 606; ἀμήχανος: v. 5) resultan así semisinónimos de amplia incidencia en el texto, a los que se une δόλος (v. 213), ‘la trampa, el engaño’ para lograr un fin. Todos estos sustantivos están acompañados por el verbo εὐρίσκω (vv. 59, 249, 267, 468, 475, 578, 922) y su compuesto ἐξευρίσκω (vv. 96, 460, 469, 503), que apuntan a la puesta en acto de la habilidad técnica. Pero los logros de la τέχνη serían estériles si el σοφός no tuviera la capacidad de transmitir su saber. El campo se completa, entonces, con el verbo διδάσκω (vv. 10, 196, 382, 634), sus compuestos y cognados (ἐκδιδάσκω: vv. 698, 981; διδάσκαλος: vv. 110, 322, 373, 391).

Ahora bien, la oposición κράτος/τέχνη, presente en la obra, reemplaza metonímicamente a la oposición básica –e implícita– κράτος/σοφία, y de modo más específico, a κράτος/μῆτις. Como señalamos con anterioridad, la μῆτις es la capacidad

que da lugar a la τέχνη. Si esto es así, deberíamos preguntarnos por qué el lexema μήτις y sus cognados no aparece como término explícito de la oposición. La respuesta no nos sorprende: la μήτις no es una cualidad privativa de Prometeo, más aún, Zeus es quien aparece, en el sistema mítico griego, como el gran poseedor de μήτις, desde la *Ilíada*, con su epíteto de μητίετα. El dios incorpora esta cualidad simbólicamente adquiere por medio de su matrimonio con la diosa del mismo nombre, Μητις, y la asimila de manera definitiva al engullirla. Esta μήτις de Zeus se desplegará en el cosmos a través de la hija de ambos, Palas Atenea, quien representará esta cualidad divina una vez que se instaure definitivamente el reinado de los olímpicos (Detienne y Vernant, 1988).

¿Cómo se manifiesta esta aparente contradicción en el texto, es decir, cómo es posible que los rasgos semánticos que en principio caracterizan a Prometeo sean en realidad rasgos esenciales de la constitución semántica de su contrincante/antagonista (que no aparece en escena, pero es omnipresente)? Esto es posible a causa de una de las cualidades centrales del sistema semémico de la tragedia de Esquilo, que atraviesa por completo la estructura de su universo conceptual. En efecto, por una parte, las polaridades parecen, en principio, estar adscriptas y fijadas a la variable positivo/negativo y, por otra parte, parecen representar o simbolizar el carácter o la actuación de un personaje particular. Empero, por el contrario, el análisis semántico prueba, tanto en *Prometeo encadenado* cuanto en el resto de la obra de Esquilo conservada, que la ambigüedad y la movilidad caracterizan la estructura misma del sistema semémico. En efecto: polaridades aparentemente adscriptas a un personaje se trasladan, en el desarrollo de una tragedia o una trilogía, a otro personaje, o rasgos aparentemente identificados con uno de los polos positivo/negativo viran a su contrario. De este modo, en el universo conceptual esquiliano la organización en polaridades está sometida a la dialéctica propia de todo sistema complejo.⁶

Volviendo a la oposición κράτος/τέχνη-μήτις, encontramos en la estructura textual elementos para probar esta movilidad, esta ambigüedad de la adscripción de los rasgos semánticos. En efecto, Zeus ejerce despóticamente su κράτος sobre el cosmos y, como tal, es duro, inflexible, inmovible (v. 15). Sin embargo, ya desde el comienzo se lo muestra controlando las τέχναι: tanto el arte de la metalurgia (Hefesto) como el de la domesticación o doma de animales (Cratos y Bía, que atan a Prometeo sometiéndolo al

⁶ Podríamos poner muchos ejemplos, pero baste el más reconocible de ellos: el cambio de valencia, de negativa a positiva, de las Erinias al final de la *Orestía*, que incluye en este caso su cambio de nombre a Euménides.

yugo y al arnés), están encarnados en divinidades que le están subordinadas. Por otra parte, en su nuevo reino el Cronida ha asignado privilegios, prerrogativas, campos de actuación (γέρας, v. 228) al resto de las divinidades, y ha organizado el mando en jerarquías (vv. 228-230), lo que prueba la posesión de una flexibilidad y globalidad de comprensión propia de la μῆτις: delegar es la mejor manera de mantener el control. Finalmente, si Zeus ha accedido al poder en el Olimpo es porque ha aceptado el consejo del propio Prometeo, que ha puesto el δόλος –propio de la μῆτις– a su servicio (v. 213). En el mismo relato de la derrota de los Titanes aparece, por último, la persuasión, πειθώ, el instrumento del poder “civilizado” por excelencia, que reemplazará en gran medida el derecho del más fuerte, al menos en el imaginario social. Esta persuasión es la que Zeus intenta –de manera rudimentaria, mezclada con amenazas– por medio de la intervención de Hermes en el último episodio de la obra (Crespo, 2013). Zeus, entonces, aunque abanderado del κράτος, incluye en su constitución semántica la μῆτις, rasgo que posibilitará su “evolución” hacia la δίκη al final de la trilogía. Esto se verifica en el texto con la inclusión de πειθώ (v. 172) y su campo semántico: el adjetivo ἐπιθής (v. 333) y el verbo πείθω (vv. 204, 225, 274, 333, 560, 669, 1014, 1039, 1064).

La misma ambigüedad semántica es uno de los rasgos que caracterizan a Prometeo. En efecto, el Titán está atravesado por el deseo de prevalecer. Es inflexible, inmune a la persuasión o, al menos, a la consideración de las razones de su oponente (vv. 172-176, 1001):

καί μ' οὔτι μελιγλώσσοις πειθοῦς
ἐπαιδαῖσιν θέλξει, στερεάς τ'
οὔποτ' ἀπειλὰς πτήξας τόδ' ἐγὼ
καταμηνύσω, πρὶν ἂν ἐξ ἀγρίων
δεσμῶν χαλάσῃ (vv. 172-176).

Y no me hechizará
con dulces encantamientos persuasivos,
ni yo, asustado de sus crueles amenazas,
le señalaré esto jamás, hasta que no me suelte
de estas salvajes cadenas

Pero su μῆτις y su dominio de las τέχναι se prueban impotentes para librarlo de sus cadenas:

τοιαῦτα μηχανήματ' ἐξευρὼν τάλας
βροτοῖσιν, αὐτὸς οὐκ ἔχω σόφισμ' ὅτῳ
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ (vv. 469-471).

Aunque tales inventos les procuré, desdichado,
a los mortales, yo mismo no poseo ningún recurso
por el cual me libere del dolor ahora presente.

En el plano de las imágenes, la situación se plasma en los dos símiles centrales de la pieza, el del médico enfermo y el del potro recién sometido al yugo:

πέπονθας αἰκὲς πῆμ' ἀποσφαλεῖς φρενῶν
πλανῶς, κακὸς δ' ἱατρὸς ὥς τις ἐς νόσον
πεσῶν ἄθυμεις καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὐρεῖν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος (vv. 472-475).

Padeces un dolor indigno, privado de reflexión
andas sin rumbo, y como un mal médico al caer enfermo
estás descorazonado, y no puedes encontrar
con qué remedios curarte a ti mismo.

δακὼν δὲ στόμιον ὥς νεοζυγῆς
πῶλος βιάζῃ καὶ πρὸς ἡνίαξ μάχῃ (vv. 1009-1010).

mordiendo el freno, como un potro recién sometido
al yugo, te resistes y luchas contra las riendas.

Esta inflexibilidad del pensamiento que trae como consecuencia la impotencia e inutilidad de la acción, es una característica contraria a la *μητις* y se manifiesta explícitamente en Prometeo por medio de la de su rasgo dominante, la *αὐθαδία* (vv. 436, 1012, 1034; *αὐθάδης*, vv. 64, 907), la autocomplacencia, la arrogancia que provoca insolencia, que le es reprochada por Hermes, aunque el Titán no la reconoce y, por el contrario, se la aplica a Zeus y a su *κράτος*.

Esta ambigüedad, esta ambivalencia de las marcas semánticas que portan los personajes, se verifica en uno de los pasajes más significativos para la comprensión abarcadora de la función de la oposición *τέχνη/ κράτος*: el llamado “discurso de los dones” (vv. 442-506), donde podremos apreciar cómo se relaciona el *κράτος*, el poder absoluto de Zeus, con la aparición de las *τέχναι* en el cosmos.

El poeta comienza con la descripción de la condición del hombre primitivo, sumido en el estado de naturaleza. Los *βροτοί*, mortales (v. 442) son como niños (*νήπιοι*, v. 443) carentes de las habilidades que suponen la utilización del *νοῦς* y las *φρένες*, intelecto y pensamiento/entendimiento (v. 444). El estado de naturaleza implica una asimilación al mundo animal: son como las “ágiles hormigas” (*ἄησυροι μύρμηκες*, vv. 452-453).

La existencia de los sentidos de la vista y el oído, βλέποντες, κλύοντες (vv. 447-448) es inútil si no está presente, además, la coordinación globalizante propia de la función mental, que, por un lado, da significado a lo que los sentidos perciben (la sucesión de las estaciones y, por consiguiente, la posibilidad de sembrar y cosechar con regularidad, χείματος τέκμαρ οὐτ' ἀνθεμώδους ἥρος οὔτε καρπίμου θέρους βέβαιον, 454-456) y, por otro, permite acumular experiencia y comprender las relaciones de causa/efecto, ausentes en el estadio primero, ya que ἄτερ γνώμης τὸ πᾶν ἔπρασσον, “todo lo hacían sin criterio” y ἔφυρον εἰκῇ πάντα, “confundían todo al azar” (v. 450).

Pero ante la intervención de Prometeo, el poeta consigna, en primer lugar, la aparición del intelecto, el νοῦς y las φρένες: ἔννοους ἔθηκα καὶ φρενῶν ἐπηβόλους, “los hice inteligentes y capaces de reflexionar” (v. 444), a partir del cual aparecen las habilidades que hacen del ἄνθρωπος un ser “cultural”: 1) la construcción de casas, por medio de la albañilería (πλινθυφεῖς δόμους προσείλους) y la carpintería (ξύλουργίαν), (vv. 451-453); 2) el conocimiento del mundo celeste y la astronomía (ἀντολὰς ἄστρον τάς τε δυσκρίτους δύσεις, vv. 454-458), 3) la matemática (ἀριθμόν) y 4) la escritura (γραμμάτων συνθέσεις, vv. 459-461), 5) la creación artística en sentido estricto (μνήμην ἀπάντων, μουσομήτορ' ἐργάνην, v. 461), 6) la domesticación de los animales de tiro (ὕφ' ἄρμα τ' ἤγαγον φιληνίους ἵππους, vv. 465-466) y de labranza (ἐν ζυγοῖσι κνώδαλα, v. 462) y, por lo tanto, la aparición de la agricultura (vv. 462-465), 7) el dominio del transporte naval y terrestre (ὕφ' ἄρμα τ' ἤγαγον, v. 465; λινόπτερ' ναυτίλων ὀχήματα vv. 465-468), 8) la medicina, κράσεις ἡπίων ἀκεσμάτων (vv. 478-483), 9) la magia, τρόπους πολλοὺς μαντικῆς (v. 484), 10) la interpretación de los sueños y augurios (ὄνειράτων, κληδόνας, συμβόλους vv. 485-499) y 11) la metalurgia (χαλκόν, σίδηρον, ἄργυρον χρυσόν τε, vv. 500-503).

Pero es preciso señalar, como rasgo distintivo del pasaje, que el discurso de los dones plantea que la condición humana, a la que se llega por la aparición de la cultura, no es producto del progreso, de la evolución, de la paulatina adquisición de capacidades por parte de los mortales, sino un don de la divinidad. Los mortales pasan de la ignorancia completa del “estado de naturaleza” a ‘confundir el significado de sus percepciones’, ἔφυρον εἰκῇ πάντα [v. 450]; ‘no saber’, οὐκ ᾔσαν [vv. 450-451]; ‘habitar en cavernas’, ἔναιον ... ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίοις [vv. 452-453], ‘no reconocer indicios’, ἦν δ' οὐδὲν τέκμαρ [v. 454], ‘actuar sin criterio’, ἄτερ γνώμης τὸ πᾶν ἔπρασσον [vv. 456-457]), a ser *homines sapientes*; el dios es el agente de todos los verbos que implican el acceso a las τέχναι: ἔθηκα, ‘convertí’ (v. 444), δέδωκα, ‘he

dado' (v. 446), ἔδειξα, 'señalé' (v. 457), ἐξηῦρον, 'inventé' (v. 459), 'uncí', ἔζηυξα (v. 462), ἤγαγον, 'enganché' (v. 465), ἠῦρε, 'inventó' (v. 468), μηχανήματ' ἐξευρών, 'aunque inventé recursos' (v. 469), τέχνας τε καὶ πόρους ἐμησάμην, 'ideé artes y recursos' (v. 477), ἔδειξα, 'señalé' (v. 482), ἐστοίχισα, 'clasifiqué' (v. 484), ἔκρινα, 'distinguí' (v. 485), ἐγνώρισα, 'hice reconocer' (v. 487), διώρισα, 'determiné' (v. 488), 'encaminé a un arte a los mortales' εἰς τέχνην ὥδωσα θνητούς (vv. 497-498), 'hice ver', ἐξωμμάτωσα (v. 499), 'descubrir', ἐξευρεῖν (v. 503), 'sé claramente', σάφ' οἶδα (v. 504), 'aprende', μάθε (v. 505). Y concluye con la afirmación que cierra el discurso: 'todas las artes (les vienen) a los mortales de Prometeo', πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως (v. 506).⁷

Si profundizamos la lectura, el amor del Titán por los mortales, su filantropía (123), parece esconder otras intenciones: no solo es una transgresión al nuevo orden olímpico, sino también un modo de competir con Zeus, intentando hacer de los hombres "pequeños dioses" poseedores de dones que, a primera vista, no les corresponden. Al entregar las τέχναι, él mismo ejerce el κράτος, y aunque estas son el medio para inscribirse en la cultura, el ἄνθρωπος queda sometido al "orden prometeico", a una cadena infinita de transgresiones y castigos que se convierten en esencia de la naturaleza humana.

Ahora bien, la crítica ha discutido con profusión acerca del carácter "arcaico" o "sofístico", "milagroso" o "evolutivo" del discurso de los dones. Posterguemos por un momento la cuestión. En este punto importa señalar cuál es el arte ausente en dicho discurso, arte fundamental para Esquilo y todos los atenienses de época clásica. En efecto, al comparar este fragmento del *Prometeo Encadenado* con sus obligadas referencias intertextuales, la llamada "oda al hombre", es decir, el Estásimo I de *Antígona* de Sófocles (vv. 332-375) y el "mito de Prometeo" del *Protágoras* de Platón (320c-322e), se verifica que ambos textos, claramente evolutivos, culminan la enumeración de las τέχναι aprendidas por el hombre con el pudor o sentido "moral"

⁷ Es sugerente el análisis de Benardete (1964), quien destaca que no parece accidental que, de las tres necesidades humanas básicas –alimento, vestido, refugio– Prometeo mencione artes que satisfacen la primera y la tercera, pero no el arte del tejido –femenino por excelencia–, que satisface la segunda. Según el autor, esto se debe a que las Moiras, las tejedoras por excelencia, no tienen parte en "la tecnocracia de Zeus" y, por tanto, no son previamente donadas por el Titán. El arte del tejido sólo aparecerá con Atenea, cuyo epíteto de ἐργάνη se menciona en 461 referido a la Memoria. Habría que matizar la afirmación teniendo en cuenta que el hecho de tejer (una tela, un texto) es también una capacidad del rey de los dioses. Véase al respecto Sommerstein (2010: 164-170).

(αἰδώς, *Ant.* v. 367) y la ciencia política (τέχνη πολιτική, *Prt.* 322c). Leamos, aunque en orden cronológicamente inverso, la propuesta de ambos intertextos.

En el relato de Protágoras, la condición propiamente humana se adquiere, dentro de la distribución de capacidades (δυνάμεις, 320d5), por el don del fuego y de la τέχνη con que debe utilizarse, (τήν ἔμπυρον τέχνην) robado por Prometeo a Hefesto, y la πολιτική σοφία, el saber político, hurtado a la propia Palas Atenea. En lugar de ir sumando uno por uno los diversos dones que convierten al hombre en un ser social y cultural, el Prometeo de Platón le da dos dones: el fuego, con el cual será capaz de crear por sí mismo todas las τέχναι, y la πολιτική τέχνη, con la cual será capaz de vivir en comunidad (321d-e). Esta inclusión en su naturaleza de la chispa divina (ὁ ἄνθρωπος θείας μετέσχε μοίρας, 322a) hace posible el comienzo de la civilización, pero esta no llega a su punto culminante hasta que Hermes, por pedido del propio Zeus, les entrega la αἰδώς (el respeto, vergüenza y sentido moral)⁸ y la δίκη (322c). El texto platónico incluye también la creencia en los dioses y la construcción de altares y estatuas en su honor, como rasgo que diferencia a los humanos de los animales (322a).

Distinto de ambos es el planteo de Sófocles. No hay donación de los dioses: el hombre, ἄνθρωπος, es un δεινόν, algo asombroso y terrible *per se* (vv. 332-333), un varón muy hábil, περιφραδῆς ἀνὴρ (v. 347). Hay en él algo de sabio (σοφόν τι, v. 365), la habilidad del arte (μηχανόεν τέχνας, vv. 365-366). Por sí mismo ha logrado dominar el arte de la navegación (vv. 334-337), de la agricultura (vv. 338-341), de la caza y de la pesca (vv. 342-347), de la domesticación de animales (vv. 348-353), así como el de rehuir las inclemencias del tiempo (vv. 356-358) y el de la medicina (vv. 363-364). Se enseñó a sí mismo (ἐδιδάξατο, v. 356) aquello que lo hace propiamente humano: el lenguaje (φθέγμα, v. 354), el pensamiento (φρόνημα, v. 355) y las reglas que ordenan la ciudad (ἄστυνόμους ὀργάς, v. 356).

Pero la preocupación central de Sófocles es la ὕβρις humana, el exceso, la desmesura (a causa de su osadía, τόλμας χάριν, v. 372). La ὕβρις hace que el hombre vaya más allá de sus límites con respecto a la piedad debida a los dioses y a la soberanía que ejerce sobre otros humanos: tiene posibilidades de inclinarse hacia el bien o hacia el mal (τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἔρπει, v. 367); puede honrar las leyes de la tierra y las del cielo, las de hombres y dioses (νόμους παρείρων χθονός θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν, vv. 368-369). Es todo recursos, (παντοπόρος, v. 360) y está en la cima de la

⁸ En Platón, αἰδώς supera el valor arcaico de “respeto, vergüenza” interiorizada por los valores de la comunidad y adquiere el más moderno sentido de “conciencia moral”.

organización política (ὕψιπολις, v. 370) pero en tanto no reconoce esos límites, queda fuera de la comunidad, como desterrado (ἄπολις, v. 370) y sin recursos (ἄπορος, v. 360) ante el límite final: el Hades, la muerte (Ἅϊδα, v. 361).⁹

Nada de esto encontramos en la tragedia esquilea. En un universo regido por el κράτος absoluto y atravesado por la ausencia de δίκη, la inexistencia de alusiones a artes o saberes relacionados con el intercambio entre hombres y dioses (culto, sacrificio, ritual) y de los hombres entre sí (τέχνη πολιτική) habla de un modo primitivo de relación hombre/divinidad y hombre/mundo, consecuencia del sometimiento a la arbitrariedad de un poder violento y carente de autocontrol, cuya consecuencia será, como anticipamos, una cadena infinita de transgresiones y castigos, ilustrada de forma paradigmática por los grandes héroes trágicos del poeta.

Ahora bien, teniendo en cuenta la importancia nuclear que la existencia de la justicia, el respeto, el sentido moral y la medida cobra en el resto de la obra esquilea, cabe preguntarse por qué todos ellos están ausentes de los dones de Prometeo, fuera del dominio del campo semántico de la τέχνη. En verdad, la τέχνη le garantiza al hombre el dominio del mundo y lo libera de la coerción de la naturaleza. Sin embargo, por sí sola la τέχνη no garantiza una comprensión simbólica del mundo, aunque su invención/don y el nacimiento del pensamiento estén estrechamente ligados. Más bien, garantiza la salida del estado de naturaleza, y la “fascinación de cambiarlo todo” (Rath: 1997), pero no la aceptación de los límites que la misma condición mortal impone.

La crítica acuerda, en general, que el don de la justicia sería otorgado a la humanidad por Zeus en persona, como parte de la gran reconciliación entre Prometeo, los dioses y los hombres al final de la trilogía. La siguiente pregunta es, evidentemente, cómo sería esto posible sin una “evolución” del carácter de Zeus y una “resignación” por parte de Prometeo, posibilidad largamente discutida por los comentaristas y en la cual no entraremos aquí. En cambio, podemos aportar a esta discusión el resultado del análisis semántico.

En efecto, como anticipamos, uno de los rasgos más característicos de la conformación de los campos semánticos esquileos en general y los hoy estudiados en particular es su adscripción aparente a la variable positivo/negativo, por un lado, y la atribución a un personaje de un haz de rasgos “positivos” contrapuestos en primera instancia a otro haz de rasgos “negativos” atribuidos a su antagonista. En esa primera

⁹ Para un estudio detallado del Estásimo I, véase Kamerbeek (1978), Brown (1987), Tyrrell-Bennet (1998), Benardete (1999) y Griffith (1999).

instancia, Prometeo, el dios filántropo y sufriente, poseedor de la μήτις y dador generoso de las τέχναι, parece reunir en sí todas las marcas positivas, mientras que el Zeus tirano y violento quedaría por completo adscripto al polo negativo de la oposición. Pero dado que la movilidad, la ambigüedad y la variación del eje positivo/negativo son marcas centrales del sistema semémico de la tragedia de Esquilo y atraviesan por completo la estructura de su universo conceptual, observemos cómo se vuelca esta conformación en ambos personajes.

Como prueba el análisis de los campos semánticos estudiados en la pieza, Prometeo mismo es un personaje violento y desmesurado, deseoso de imponer sus propios puntos de vista, y ha puesto su μήτις al servicio del κράτος de Zeus en su lucha contra los Titanes (vv. 212-213, 216-221). Del mismo modo, Zeus no solo aplica la violencia física sobre Prometeo, sino que acude a un intento de persuasión (muy imperfecta) por medio de su mensajero, Hermes. Es importante señalar que la utilización de la πειθώ es, para los griegos del siglo V a. C., uno de los ideales principales presentes en el imaginario en lo que toca a las relaciones comunitarias en general y a la vida política en particular, cuya importancia aparece remarcada una y otra vez en la obra de Esquilo, fundamentalmente en *Suplicantes* y en la *Orestía*. Pero incluso en *Euménides*, donde πειθώ tiene un lugar sagrado en la ciudad (v. 885), esta es respaldada por la amenaza del uso de la fuerza (vv. 827-828). Es dable suponer, por consiguiente, que en el contexto más amplio de la trilogía, la *Prometía*, tanto Zeus como Prometeo manifestarían la otra cara de su constitución semántica: δίκη surgiría del espíritu del dios supremo y ello posibilitaría su don a la humanidad, como producto de la derrota (o, más bien, apaciguamiento) del aspecto duro y violento de la naturaleza divina; Prometeo depondría su deseo de prevalecer por sobre la ley que esa divinidad encarna,¹⁰ manifestaría el aspecto más luminoso de su μήτις, y se convertiría en protector de las artes y verdadero filántropo de una humanidad también reconciliada con la ley. Por supuesto, la posibilidad de una futura reconciliación se intuye no tanto como superación de las respectivas “posiciones teóricas”, sino, sobre todo, como compromiso pragmático que tiene en cuenta la obtención de ventajas recíprocas. Estamos ya en el

¹⁰ Véase al respecto Dolfi (1988) y su estudio sobre la contraposición entre una organización de tipo noble-tribal, donde predominan –incluso en la administración de justicia– las relaciones interpersonales y parentales, y la más moderna estructura de la πόλις, que supera y anula la valencia social y jurídica de los lazos privados particulares. Ambos tipos de organización se encarnan, en la pieza, en el orden titánico y el orden olímpico (aunque esto no resulte evidente desde el comienzo). Prometeo se ha puesto al servicio de Zeus en la lucha con los Titanes, pero dado que esto ha ocurrido por medio de la utilización de las μηχαναί y el δόλος, reconoce implícitamente que estos son los nuevos instrumentos del poder político.

plano de la praxis política de la πόλις democrática. El intento de Zeus de reinar sólo por la fuerza está destinado a fracasar (Van der Waerdt, 1982), y el rey supremo también aprende: ἐκδιδάσκει πάνθ' ὁ γηράσκων χρόνος, “todo lo enseña el tiempo que va envejeciendo” (v. 981), le dice Prometeo a Hermes, y su sentencia probará ser veraz.

En verdad, y como se verifica en el resto de sus tragedias, el universo conceptual esquileo parece indicar que las polaridades no son absolutas, que la oposición entre naturaleza y cultura encuentra un punto de acuerdo, una conciliación, como producto de la dolorosa experiencia de la lucha y el dominio de un polo sobre el otro. Y puesto que la historia humana es en Esquilo imitación de la divina, para integrar al hombre en el nuevo orden del cosmos olímpico Zeus otorgará la δίκη y su cualidad moral, la δικαιοσύνη, como nuevo fundamento que posibilitará el surgimiento de la πόλις, ya que esta τέχνη, la suprema para los griegos, solo puede ser donada por aquel que, poseyendo μῆτις, ha experimentado además la prueba de su sometimiento a la Μοῖρα (vv. 511-518).

Este es el modelo de organización social y política que, bajo la protección de Palas Atenea, propone el dramaturgo al pueblo ateniense en el punto de inflexión histórico del siglo V a. C.

Bibliografía

Fuentes

- Brown, Andrew (ed.) (1987). *Sophocles: Antigone*. Warminster: Aris & Phillips.
- Burnet, John (ed.) (1903). *Platonis Opera*. Vol. III. Oxford: University Press.
- Griffith, Mark (ed.) (1999). *Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (ed.) (1983). *Aeschylus. The Prometheus Bound*. Cambridge-London-New York: Cambridge University Press.
- Groeneboom, Petrus (ed.) (1928). *Aeschylus' Prometheus*. Met inleiding, critische noten en commentaar, Groningen: J. B. Walters.
- Lloyd-Jones, Hugh (ed. y trad.) (1994). *Sophocles. Antigone - The Women of Trachis - Philoctetes - Oedipus at Colonus*. Vol. II. Cambridge, Ma.: Harvard University Press.
- Sommerstein, Alan (ed.) (2008). *Aeschylus, Persians - Seven against Thebes - Suppliants - Prometheus Bound*. Vol I. Cambridge, Ma.: Harvard University Press.
- Thomson, George D. (ed., com. y trad.) (1979 [1932]). *Aeschylus. The Prometheus bound*. New York: Arno Press.
- Wecklein, Nikolas (ed.) (1891). *The Prometheus Bound of Aeschylus, and the fragments of the Prometheus Unbound*. Boston & London: Ginn & Company.
- West, Martin L. (ed.) (1990). *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*. Stuttgartiae: in aedibus B.G. Teubneri.

Estudios

- Benardete, Seth (1999). *Sacred transgressions. A reading of Sophocles' Antigone*. South Bend: St. Augustine's Press
- (1964). "The crimes and arts of Prometheus". *Reinisches Museum für Philologie*. CVII (2): 126-139.
- Cerri, Giovanni (1976). *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo*. Saggio di Semantica, Roma: E. dell' Ateneo.
- Chantraine, Pierre (1990). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*, Paris: Klincksieck.
- Ciani, Maria Grazia (1978). "Prometheus tyrannos". *Dioniso*. 49: 189-199.
- Conacher, Desmond (1980). *Aeschylus' Prometheus Bound. A literary commentary*. Toronto: University of Toronto Press.
- Crespo, María Inés (2023). "La 'mostración' de la imagen y su función dramática en el *corpus Aeschyleum*", en Diez, Viviana, Pégolo, Liliana y Tola, Eleonora (eds.): *Fortunatus agricolae. Homenaje al profesor Alfredo Schroeder*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 117-148.
- (2013). "El báculo de Zeus. El fracaso de la persuasión coercitiva en el *Prometeo encadenado*", en Crespo, María Inés y Martignone, Hernán C. (eds.): "¿A quién, otra vez, he de persuadir?" *Intercambios discursivos entre hombres y dioses en la épica y la tragedia griegas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 147-183.
- (2010). "Prometeo uncido. Constitución semántica y función estructural del cliché metafórico en *Prometeo encadenado*", en Steinberg, María Eugenia y Cavallero, Pablo A. (eds.): *Philologiae Flores. Homenaje a Amalia S. Nocito*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 27-44.
- (2004). *La imagen como organizador del universo conceptual en Esquilo. El caso de la autoría del Prometeo Encadenado*. Tesis de doctorado. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- (1995). "El concepto de ANAGKH como organizador semántico de la imagería en el *Prometeo Encadenado*". *Anales de Filología Clásica*. XIII: 52-83.
- Deforge, Bernard (1986). *Eschyle, poète cosmique*. Paris: Les Belles Lettres.

- Detienne, Marcel y Vernant, Jean-Pierre (1988). "Los juegos de la astucia" y "Los combates de Zeus", en *Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua*. Madrid: Taurus, 15-30 y 57-97.
- Di Benedetto, Vincenzo (1978). *L' ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*. Torino: Einaudi.
- Dodds, Eric E. (1973). "The Ancient Concept of Progress" y "The Prometheus Vincetus and the Progress of Scholarship", en *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*. Oxford: Oxford University Press, 1-44.
- Dolfi, Ezio (1988). "L' intuizione della storia: il conflitto Zeus-Prometeo in Eschilo". *Prometheus*. 14: 25-38.
- Griffith, Mark (1977). *The authenticity of Prometheus Bound*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kamerbeek, Jan C. (1978). *The plays of Sophocles: Commentaries. Part III. The Antigone*. Leiden: E. J. Brill.
- Lloyd-Jones, Hugh (1971). *The Justice of Zeus*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- (1969). "Il Prometeo incatenato di Eschilo". *Dioniso*. 43: 211-218.
- Long, Herbert S. (1958). "Notes on Aeschylus 'Prometheus Bound'". *Proceedings of the American Philosophical Society*. CII (3): 229-280.
- Masaracchia, Agostino (1985). "Per l' interpretazione del Prometeo". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. 20: 43-59 (1a. parte); 21: 15-26 (2a. parte).
- Meier, Christian (1988). *The political art of Greek tragedy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Moreau, Alain (1985). *Eschyle. La violence et le chaos*. Paris: Les Belles Lettres.
- Podlecki, Anthony J. (1998). *The political background of Aeschylean tragedy*. Bristol: Classical Press.
- Rath, Ingo W. (1997). "Prométhée et la conscience grecque de soi. La mise en scène d' une recherche d' identité culturelle chez Eschyle". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. 57 (3): 33-49.
- Rose, Herbert J. (1957-1958). *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 2 vol.
- Saïd, Suzanne (1985). *Sophiste et tyran, ou le problème du Prométhée Enchaîné*. Paris: Klincksieck.
- (1984). "Le Prométhée Enchaîné: un hymne au progrès? Les arts et les images". *L' Information grammaticale*. 23: 33-37.
- Sommerstein, Alan H. (2010). "The tangled ways of Zeus", en *The tangled ways of Zeus and other essays in and around Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 164-170.
- (1996). *Aeschylean Tragedy*. Bari: Levanti Editore.
- Thomson, George D. (1949). *Eschilo e Atene*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Tyrrell, William Blake & Bennett, Larry J. (1998). *Recapturing Sophocles' Antigone*, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Van der Waerdt, Paul A. (1982). "Post-Promethean man and the justice of Zeus". *Ramus*. 11: 26-47.
- West, Martin L. (1990). *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: Teubner.
- Winnington-Ingram, Reginald P. (1983). *Studies in Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.

Apropiación del código bélico en la elegía erótica latina

Gustavo Daujotas
Facultad de Filosofía y Letras, UBA
gusdaujotas@gmail.com

Resumen: El propósito de este trabajo es analizar la relación entre dos tipos de *militiae*, aquella propia del ámbito castrense y aquella propia del amante elegíaco. Podemos ver que la conquista amorosa aparece construida dentro del código literario elegíaco como una nueva actividad propia de una etapa en la que las fronteras de los dominios romanos se consideran pacificadas debido a que las grandes amenazas han sido aplacadas. En este sentido, el personaje femenino cumple un rol importante ya que, como el propio Ovidio se encarga de recordar, la gran guerra de Troya había sido causada por un conflicto amoroso. De igual modo, el abandono de la princesa cartaginesa Dido por parte de Eneas puede ser pensado dentro de la construcción literaria como proemio de las sucesivas Guerras Púnicas. La elegía ovidiana permite dos lecturas: por una parte, al establecerse una paz duradera, el ciudadano romano no puede desarrollar una milicia a no ser que sea al servicio de Venus; por otra parte, es lícito pensar que el género elegíaco busca su justificación en la explotación de episodios del pasado romano de manera tal de recodificar la conquista de mujeres como un aspecto más de la superioridad bélica romana.

Palabras clave: elegía; Ovidio; *Ars amatoria*; *militia amoris*

Abstract: The purpose of this paper is to analyze the relationship between two types of *militiae*, that which pertains to the military sphere and that of the elegiac lover. Within the elegiac literary code, we can see the conquest of love constituted as a new activity inherent to a period in which the borders of the Roman domains are considered pacified due to the subduing of major threats. In this sense, the female characters fulfill an important role given that, as Ovidio himself points out, the great Trojan War had been caused by a conflict of love. Likewise, Eneas' abandonment of the Carthaginian princess, Dido, can be considered within the literary construction as a foreword to the successive Punic Wars. The Ovidian elegy allows for two readings: on the one hand, due to there being a lasting peace, the Roman citizens cannot take part in a militia unless in the service of Venus; on the other hand, it's permissible to think that the elegiac genre seeks its validation by utilizing episodes from the Roman past in such a way that it re-encodes the winning of women as one more aspect of the Roman military superiority.

Keywords: elegy; Ovid; *Ars amatoria*; *militia amoris*

Con gran alegría y entusiasmo había comenzado a elaborar el trabajo para este homenaje a mi querida amiga y mentora Alicia. Su sorpresiva partida tiñó ese escenario de una profunda tristeza. A esa persona, cuyo brillo y lucidez en lo académico se han destacado de sobra, hago responsable de haberme hecho decidir, para bien o para mal, dedicarme a las letras clásicas. La recuerdo como la persona que, con esa humildad de situarse a la par de cualquiera que, como yo, no le llegaba ni a los talones, se esforzó por lograr que se prosperara y avanzara, a diestra y siniestra. Con paciencia, calidez, acompañamiento y extrema generosidad se dedicó siempre con sencilla tenacidad a formar a la gente no solo en lo que respecta a la disciplina específica, sino que agregó siempre lo humano, esa cualidad que en Humanidades a veces ralea. Tengo el vivísimo recuerdo y, hoy, nostalgia de dar mis primeros pasos en el latín, en la cátedra que compartía con Elisabeth Caballero, cuando yo seguía fichas y destintadas fotocopias, presentadas de una manera tan clara que, al día de hoy, son el material en mi cabeza con el que intento seguir avanzando. Fueron colaboradorxs de ese maravilloso emprendimiento Roxana Nenadic y Martín Pozzi, jóvenes que quizás influyeron en ese momento con un impulso innovador que hizo que tempranamente se gestara con ellxs una fuerte y sostenida amistad, quienes me brindaron un plus en un taller que ofrecieron allá por 1997. Ese año fue el de verdadera iluminación por parte de la tríada Ali, Ro y Martín, pues a la par del taller, Alicia me obnubilaba en sus clases teóricas con sus interpretaciones, en una época en que el acceso a la bibliografía era, comparado con el día de hoy, sumamente dificultoso y escaso. Su discusión con obras canonizadas académicamente me llevó a entender lo que realmente es el espíritu crítico, lo que más tarde tuve la suerte de aprender de mis compañerxs Martín, Ro, Jime y Vivi, más que nada, en un proyecto sobre la *Appendix Vergiliana*. Ese proyecto fue un auténtico intento de demoler (creo que adecuadamente), muchos preconceptos que la filología sostenía, al atrevernos a cuestionar ediciones y comentarios renombrados. Y así, tuve la enormísima suerte de poder compartir con Alicia muchos ámbitos que trascienden lo académico, como viajes, agasajos, crianza de mi hija, etc. Recuerdo, como gota en mi memoria, que cada vez que ella hablaba con mi hoy difunto padre, que había leído parte de sus trabajos, me decía riendo que "tu papá piensa que soy Wilamowitz". Y no sé si es por lo personal que me permite no ser objetivo, pero para mí ella era diez mil veces más que él. Más allá de anécdotas en situaciones buenas y malas que no vienen al caso, y más allá de hasta un léxico particular que utilizaba cotidianamente y que no puedo evitar seguir utilizando, dejó en quienes la conocimos tanta grandiosa marca y huella

que, a tiempo ya de su partida, día a día tomo mayor y nueva conciencia de su legado. Duele tanto que no esté físicamente con nosotrxs que el único consuelo es intentar continuar, cosa difícil, si no imposible, recorrer el camino que había comenzado. Mis lamentos por la pérdida de una amiga maestra me llevaron a **modificar** drásticamente el rumbo de lo que intenté presentar en este volumen homenaje. Había comenzado un trabajo sobre el ciclo de Lesbia, continuando temas que habíamos discutido incipientemente y que no tuve oportunidad de continuar debatiendo con ella. Por eso, tras su fallecimiento, sobrevino una parálisis que luego, en el afán de continuar, porque es lo que ella hubiera con seguridad querido, decidí reflatar una temática que hace muchísimos años había comenzado y que sería el germen de mi proyecto de doctorado. Es así que partí de un borrador herrumbrado, modificando, completando y actualizando algunas cosas, pero sin tocar la esencia de lo que me retrotrae a épocas pasadas y más felices que esta y que, excepto por pocos detalles, en su espíritu se mantiene con la jovialidad que solíamos tener. Es mi humilde contribución a una sucesión de homenajes que sin duda alguna continuarán en otros ámbitos, como por ejemplo en el santuario que construye la intimidad y se ofrece como refugio para mantener viva a esa amiga que me cuesta aceptar no ver más, pero que me visita hasta en sueños. Ahora todo continúa con el equipo de amigxs y colegas y con los gratos personajes que son sus hijos Bruno, Pablo y Guido. Adiós y hasta siempre, Alicia.

Como bien sabemos, uno de los tópicos principales de la elegía latina de asunto erótico es el de la *militia amoris*.¹ De acuerdo con esto, el sujeto masculino tiene como objetivo principal lograr la unión con su amada. Sin embargo, dicha unión no es meramente de índole sexual (Cahoon, 1988: 293-4), ya que lo que se persigue es consolidar el *foedus amoris*, una suerte de pacto amoroso según el cual, entre otras cosas, se exige fidelidad a ambas partes. Por supuesto, dentro de la elegía encontramos que el pacto no siempre es respetado, lo cual posibilita el desarrollo temático del género mediante la narración de los acercamientos y rechazos que se dan en la relación

¹ Para el desarrollo de este tópico en la elegías, cf. Gaisser (1983); Gale (1997); Levin (1982); McKeown (1995); Murgatroyd (1975) y Stahl (1985). Para nuestra interpretación de la tensión genérica que Ovidio experimenta respecto de los géneros elegíaco y épico, utilizamos los marcos teóricos sostenidos por Giangrande (1967); Anderson (1992); Carchiesi (1993, 1995 y 2001); Cairns (1972); Citroni (2006); Conte (1974, 1986 y 1991); Depew-Obbink (2000); Edmunds (2001); Fantham (2001); Fowler (2000); Hinds (1998); Labate (1989); Martindale (1993); Merli (2000); Rosati (1979); Rossi (1971); Suleiman-Crosmán (1980); Thomas (1986); M Fedeli (2003) y Viarre (1986).

amorosa. El *amator* se autodefine como soldado al servicio de Venus y considera la conquista amorosa como el principal de sus objetivos. Así leemos en *Am.*1.9:

*Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido;
Attice, crede mihi, militat omnis amans.
quae bello est habilis, Veneri quoque convenit aetas.
turpe senex miles, turpe senilis amor.
quos petiere duces animos in milite forti,
hos petit in socio bella puella viro.
pervigilant ambo; terra requiescit uterque—
ille fores dominae servat, at ille ducis.
militis officium longa est via; mitte puellam,
strenuus exempto fine sequetur amans.
ibit in adversos montes duplicataque nimbo
flumina, congestas exteret ille nives,
nec freta pressurus tumidos causabitur Euros
aptaque verrendis sidera quaeret aquis.
quis nisi vel miles vel amans et frigora noctis
et denso mixtas perferet imbre nives?
mittitur infestos alter speculator in hostes;
in rivale oculos alter, ut hoste, tenet.
ille graves urbes, hic durae limen amicae
obsidet; hic portas frangit, at ille fores (vv. 1-20).*

Es soldado todo amante y Cupido tiene su campamento propio; Ático, créeme, es soldado todo amante. La edad idónea para la guerra conviene también al amor. Cosa inútil es un soldado viejo, cosa inútil es el amor de un viejo. Los años que reclaman los generales en un soldado valiente, esos mismos los reclama una joven bonita en el hombre que la acompaña. Ambos están de guardia la noche entera; en el suelo se acuestan uno y otro: uno vigila la puerta de su dueña, otro la de su general. El oficio de soldado es un largo camino; pon en marcha a la joven, y su amante estará pronto para seguirla sin fin. Arremeterá contra los montes que se le pongan por delante y contra los ríos crecidos por el aguacero; pisará él por encima de montones de nieve; y si tiene que cruzar el mar, no pondrá como pretexto para no hacerlo los Euros huracanados, ni buscará para surcar las aguas las constelaciones propicias. ¿Quién, a no ser un soldado o un amante, es capaz de soportar el frío de la noche y la nieve mezclada con lluvia copiosa? Uno es enviado como espía a los odiosos enemigos, el otro tiene los ojos puestos en su rival, como si de un enemigo se tratase. Uno asedia ciudades poderosas, otro el umbral de su amiga altanera; uno rompe las puertas de una ciudad, como el otro las puertas de una casa.

*nempe maritorum somnis utuntur amantes,
et sua sopitis hostibus arma movent.
custodum transire manus vigilumque catervas
militis et miseri semper amantis opus (vv. 25-28).*

Los amantes, como es lógico, aprovechan el sueño de los maridos y mueven sus armas contra los dormidos enemigos. Pasar por medio del grupo de centinelas y de la muchedumbre de vigilantes, tal es labor del soldado y del mísero que siempre ama.

Ergo desidiam quicumque vocabat amorem,

desinat. ingenii est experientis amor (vv. 31-32).

Así pues, cualquiera que fuese el que llamaba pereza al amor, cálese; el amor es propio de un espíritu activo.

*ipse ego segnis eram discinctaque in otia natus;
mollierant animos lectus et umbra meos.
inpulit ignavum formosae cura puellae
iussit et in castris aera merere suis.
inde vides agilem nocturnaue bella gerentem* (vv. 41-45).

Yo mismo era indolente y nacido para el reposo tranquilo; el lecho y la sombra habían ablandado mi carácter, pero la preocupación por una hermosa muchacha estimuló mi ociosidad y me ordenó ganar la soldada sirviendo en su campamento. Desde entonces, me ves ágil y llevando a cabo guerras nocturnas.

La utilización del vocabulario militar es explotada para la descripción de las idas y vueltas de la relación. Por otra parte, el tópico de la *militia amoris* supone el rechazo de todo otro tipo de milicia, tal como leemos en la elegía proemial del *corpus tibullianus*:

*Nunc levis est tractanda Venus, dum frangere postes
Non pudet et rixas inseruisse iuvat.
Hic ego dux milesque bonus: vos, signa tubaeque,
Ite procul, cupidis volnera ferte viris,
Ferte et opes: ego composito securus acervo
Despiciam dites despiciamque famem* (vv. 73-75).

Ahora hay que gozar de la ligera Venus, mientras no avergüenza romper puertas ni agrada provocar trifulcas. Aquí yo soy buen general y soldado: vosotros, estandartes y trompetas, marchaos lejos, llevad las heridas a los hombres de ambición, llevadles también riquezas.

De ningún modo esto implica una desvalorización de los triunfos militares (lo cual carece de lugar en la mentalidad romana), sino que el *amator* es construido literariamente como un sujeto que prefiere los combates del lecho antes que los del frente de batalla. Como consecuencia de esto, hallamos que para cada elemento propio de la guerra existe un elemento paralelo dentro de la *militia amoris*. Así, tanto uno como otro soldado deben sobrellevar los peligros de la noche (unos en el campo de batalla, otros en la ciudad), deben soportar las inclemencias del tiempo, ya que el amante elegíaco debe permanecer frente a la puerta cerrada de la residencia de la amada, etc. Sin embargo, el paralelismo de los elementos que constituyen el universo bélico y el universo elegíaco no suele implicar una jerarquía equivalente en cuanto a las virtudes que deben poseer uno u otro soldado, sino que el *amator* suele presentarse como un sujeto más bien ocioso que relega los avatares de la guerra a otros. No obstante, en las

obras de Ovidio podemos hallar un intento de reivindicación de la *militia amoris* frente a la actividad de los grandes guerreros. Al reflexionar acerca de la meta propuesta ya en el prólogo del *Ars amatoria*, podemos pensar que la *ars* esbozada por Ovidio persigue un objetivo complejo, lo que la sitúa a la par que cualquiera *ars* ya legitimada (Schniebs, 2002). Desde otra perspectiva, esto se percibe en la analogía entre la educación de Aquiles y la educación de Cupido, la cual es construida como sumamente dificultosa (Ov.Ars.2.17-20). De este modo, Ovidio está legitimando al amante elegíaco como lo que Solodow (1977: 110-1) llama "*cultural ideal*", ya que frecuentemente es igualado con el soldado, la figura que, según este autor, ocupa el lugar primordial en la jerarquía cultural. Así, en *Amores* 1. 9 y en el *Ars amatoria*, la conquista de mujeres se presenta como una actividad que implica sacrificios paralelos a los del soldado e incluso mayores (Davis, 1995 y Schniebs, 2006). Cupido es también una divinidad con la capacidad suficiente como para someter a otros dioses bajo su poder. En este sentido, quizás el ejemplo más explotado por Ovidio es el mítico amorío entre las divinidades Marte y Venus. Así, Marte, dios romano de la guerra, aparece construido como presa de Cupido y víctima de sus flechas (Ov.Ars.2.561 y ss.). Esto puede interpretarse como que la guerra queda supeditada al *amor*, si hacemos una analogía entre las esferas que representan tanto una como otra divinidad.² Como consecuencia de ello, no pudo evitar unirse amorosamente con la diosa Venus. Según esta construcción, el amor es capaz de vencer hasta al propio dios guerrero. A partir de esto, podemos suponer que ser soldado no excluye el ser, a la vez, amante. Así, la actividad bélica y la elegíaca no resultan mutuamente excluyentes.

Esta asimilación del personaje del guerrero con el personaje del amante resulta mucho más interesante al leer las *Heroidas*, donde hallamos una enorme cantidad de elementos propios de la épica rescritos en clave elegíaca (Schniebs, 1993: 4). Una observación importante es que estas epístolas tienen por enunciadorees o por destinatarios a personajes pertenecientes al pasado mítico, el cual, en algunos casos, se relaciona con el mito fundacional de la dominación romana en el Lacio. Entre los sujetos masculinos, solo dos pertenecen al linaje que dará lugar a la estirpe romana. Se trata de Paris quien, por ser del pueblo troyano, puede ser vinculado con Eneas, y de Eneas mismo. Pero hay que destacar que en ninguno de los casos el personaje femenino

² Acerca del poder del sometimiento que es capaz de llevar a cabo Cupido y la representación de la ceremonia del *triumphus*, cf. Beard (2007) y Daujotas (2005).

forma parte de la identidad romana, sino que siempre se trata, desde el punto de vista romano, de mujeres extranjeras.³

Merece ser revisada la figura de Paris, ya que el rapto de Helena desencadena todo el episodio de la guerra de Troya. La encontramos en tres de las epístolas de *Heroidas*. En la 5 es el destinatario de la carta que le dirige Enone, en la cual la ninfa reclama su regreso y cuenta que, a pesar de los engaños amorosos de Paris, ella le ha permanecido fiel. A partir de lo que leemos en el *Ars amatoria*, el antagonismo entre los objetivos del *amator* y de la amada tiene lugar, principalmente, al perseguir el dominio de la voluntad del otro. Y esto se reduce, en última instancia, a lograr del otro la observancia del concepto de *foedus amoris*, entendido en el caso del *Ars amatoria* solo en cuanto a lo referido al acto sexual. Pero como para alcanzar ese objetivo es necesario que el sujeto interesado respete también él el pacto, y puesto que no hay voluntad de cumplirlo, la *ars* para el *vir* consistirá en ocultar las violaciones al *foedus*, así como en fingir su cumplimiento. Y, además, actúa de esta manera ya que, si lo respetara, se apartaría de uno de los principales objetivos propuestos por la *ars*, esto es, lograr la conquista femenina sin que ello entrañe compromiso alguno. Así, en este poema de características didácticas, el varón no le pertenece únicamente a ella, sino que solo debe fingir hacerlo.⁴

En este sentido, Paris también se manifiesta como un hábil amante elegíaco, ya que es capaz de engañar a su amada y, a pesar de eso, la ha conquistado tan acabadamente que ella aún respeta el *foedus*. Paris es un *amator* que ha logrado uno de los objetivos. Por otra parte, entre las epístolas dobles, encontramos en la *Heroida* 16 las palabras de Paris dirigiéndose a Helena para ganar sus favores. La estructura es la propia de una *suasoria* y abundan los elementos que en el *Ars amatoria* integran la preceptiva según la cual debe actuar el amante elegíaco. En la *Heroida* 17 hallamos la respuesta de Helena. Por supuesto, sabemos que, finalmente, Paris la raptó. Pero en esta situación encontramos los preliminares del rapto. Incluso aquí, el proceder es elegíaco. De la carta que tiene a Helena por enunciativa, no se desprende que ella acepte, finalmente, irse con Paris, aunque sí está dispuesta a compartir con él amores furtivos.

*lude, sed occulte! maior, non maxima, nobis
est data libertas, quod Menelaus abest* (vv. 153-154).

³ Para la representación de las mujeres en Roma, cf. Edwards (1993); Richlin (1992); Frederick (2002); Habinek (1997); Hallet-Skinner (1997) y Fantham (1995).

⁴ Para la importancia del didactismo y las características del *magister*, cf. Dalzell (1996) y Robert (1992).

Sigue el flirteo, pero a escondidas; tengo mayor libertad, pero no sin límite, por la ausencia de Menelao.

Pero, al no poder abandonar a su esposo Menelao, lo que sugiere Helena es que la única opción posible es la del rapto violento:

quod male persuades, utinam bene cogere posses!
vi mea rusticitas excutienda fuit.
utilis interdum est ipsis iniuria passis.
sic certe felix esse coacta forem (vv. 185-188).

Ojalá supieras obligarme a lo que con tan poco éxito me persuades. Por la fuerza tendría que arrancárseme mi simpleza. Algunas veces es bueno el ultraje para los que lo sufren; la verdad es que sería para mí una suerte el ser forzada.

Y aquí también hallamos una instrucción que se repite en el *Ars amatoria*, según la cual la unión violenta también es causa de placer para la mujer.

Vim licet appelles: grata est vis ista puellis:
Quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt.
Quaecumque est veneris subita violata rapina,
Gaudet, et improbitas muneris instar habet.
At quae cum posset cogi, non tacta recessit,
Ut simulet vultu gaudia, tristis erit (vv. 673-678).

Aunque le des el nombre de violencia: a las mujeres les gusta esa clase de violencia; lo que les produce placer desean darlo muchas veces obligadas por la fuerza. Todas se alegran de haber sido violadas en un arrebato imprevisto de pasión y consideran como un regalo esa desvergüenza. Por el contrario, la que, pudiendo haber sido forzada, se retira intacta, aunque finja alegría en su rostro, estará triste.

El problema es, por otra parte, que se sabe que el rapto suscitará una guerra en la que Ilión acabará por ser destruida. Sin embargo, sabemos que Venus prometió en el famoso juicio que Helena sería poseída por Paris. La supremacía de Venus y de Amor es clara.

A la vez, en cuanto género literario, la elegía se presenta como posibilidad de desarrollo del género épico, pues sin el rapto de Helena no habría acontecido la guerra de Troya (cantada por el gran Homero) ni la consecuente huida de Eneas. A su vez, sin el abandono de Dido no habría existido Roma ni las luchas de Italia, celebradas por Virgilio. Aquí también vemos que el tema elegíaco puede entenderse como fundamental y condición necesaria para el desarrollo de la épica.

Pero, volviendo a las *Heroidas*, la más significativa para este trabajo quizás resulte la séptima, en la que Dido se dirige a Eneas para rogarle que permanezca en Cartago. Nuevamente, si se decodifica el personaje de Dido como amante de Eneas y a

este como *amator*, el héroe ha sabido desarrollar muy bien las estrategias para conquistar a la reina, ya que supo engañarla con promesas vanas. Como sabemos, a partir de las instrucciones del *magister amoris*, prometer y no cumplir es una de las estrategias más efectivas para la conquista femenina. Así leemos en *Ars amatoria*:

*Nec timide promitte: trahunt promissa puellas;
Pollicito testes quoslibet adde deos.
Iuppiter ex alto periuria ridet amantum,
Et iubet Aeolios inrita ferre notos.
Per Styga Iunoni falsum iurare solebat
Iuppiter; exemplo nunc favet ipse suo* (vv. 631-636).

Y no te quedes corto al prometer: las promesas atraen a las mujeres; por añadidura pon como testigos de tu promesa a los dioses que quieras. Júpiter desde las alturas se ríe de los perjurios de los amantes y manda que los Notos de Éolo se los lleven haciéndolos vanos. Júpiter solía jurar en falso a Juno por la Estigia: con su propio ejemplo nos apoya él ahora.

*Ludite, si sapitis, solas impune puellas:
Hac minus est una fraude tuenda fides.
Fallite fallentes: ex magna parte profanum
Sunt genus: in laqueos quos posuere, cadant* (vv. 643-646).

Pero, si sois listos, burlaos de las mujeres impunemente, solo de ellas: este es el único caso en que la fidelidad es más digna de vergüenza que el engaño. Engañad a las que os engañan; en su mayor parte son una raza impía: caigan pues en los lazos que ellas tendieron.

Sabemos, por el desarrollo de la leyenda, que el suicidio de Dido tuvo, en efecto, lugar. En esta epístola la causa es el verdadero amor de la cartaginesa por Eneas. Puede pensarse que su triunfo como amante elegíaco tendrá su correlato en el triunfo como guerrero en el combate contra Turno. La causa de dicho combate, aunque no es un tema tratado en los textos elegíacos, es, nuevamente, una mujer, en este caso, Lavinia.

Otro hecho legendario explotado ampliamente por el género elegíaco es el rapto de las sabinas ordenado por Rómulo a sus soldados. El tratamiento más significativo del episodio lo encontramos en el primer libro del *Ars amatoria*, donde se describe el rapto de las mujeres como un mito etiológico para dar cuenta de la idoneidad de los teatros para conseguir mujeres. En los vv. 131-134 leemos:

*Romule, militibus scisti dare commoda solus:
Haec mihi si dederis commoda, miles ero.
Scilicet ex illo sollemnina more theatra
Nunc quoque formosis insidiosa manent.*

Rómulo, tú fuiste el único que supiste dar placeres a los soldados: si tales placeres me dieras, me haría soldado. Lo cierto es que, desde entonces, por costumbre inveterada, los teatros siguen siendo también ahora lugares de asechanza para mujeres hermosas.

De acuerdo con esto, los guerreros de Rómulo raptaron a las sabinas para continuar la estirpe y, además, para gozar de los placeres amorosos. El enfrentamiento con el pueblo sabino estalla, aunque son las mismas mujeres antes raptadas quienes se interponen para no perder en la lucha a sus parientes o sus maridos.⁵

En la historia romana, otro ejemplo importante que involucra a una mujer y que tiene como consecuencia el desencadenamiento de un conflicto armado es la alianza de Marco Antonio con Cleopatra. Esta alianza no es tratada según el código elegíaco, probablemente debido a que se trata de un caso histórico concreto cuya proximidad cronológica a la época de Augusto lo volvía un tema peligroso como para tomar a la ligera. Un pasaje que versa sobre Cleopatra lo encontramos en Propertio 3.11.39-41:

*scilicet incesti meretrix regina Canopi,
una Philippeo sanguine adusta nota,
ausa Iovi nostro latrantem opponere Anubim,*

Hasta la reina prostituta del incestuoso Canopo, especial marca de infamia impresa a fuego en la estirpe de Filipo, intentó enfrentar a nuestro Júpiter con el ladrador Anubis.

Pero lo importante es que en otros textos la relación entre Antonio y Cleopatra es explotada para justificar la legitimidad del triunfo de Octavio sobre Marco Antonio durante la Guerra Civil.⁶ Es interesante analizar los paralelismos y diferencias entre las duplas Dido/Eneas y Cleopatra/Marco Antonio. Ambas mujeres son reinas de importantes pueblos del África y ambas se relacionan eróticamente con personajes vinculados directamente con Roma. A la vez, Roma venció en guerra a ambos pueblos gobernados por esas reinas. Pero la diferencia surge del hecho de que en la *Heroida* 7 leemos que Eneas sedujo a Dido según el *modus* elegíaco, esto es, y prometiéndole respetar un *foedus* que sería quebrantado con la partida del héroe, quien marcha al Lacio para continuar la estirpe que dará lugar a la gloria romana. Muy diferente es el caso de Marco Antonio, quien permanece junto a Cleopatra, seducido por las riquezas de Egipto y por un poder que nada podrá frente a las fuerzas de Octavio. A partir de esto, puede

⁵ Para la utilización del *exemplum* en el *Ars*, cf. Watson (1983).

⁶ Cf. Hor.*Epodo*.2 y 9, *Oda*.1.37, *Aen*.8, *Prop*.3.11 y 4.6. Véase también Woodman-West (1984) y Powell (1994).

pensarse que, si Antonio simplemente se hubiera burlado de Cleopatra, como conviene a todo amante elegíaco, no hubieran perecido por ella ni él ni las legiones que lo secundaron.

A partir de todo lo dicho, podemos derivar algunas conclusiones. Una de ellas es que la forma de amar elegíaca se apodera del código bélico para construir la figura del *amator* como la de un soldado al servicio de Venus. A partir de lo que se encuentra en el *Ars amatoria*, sabemos que la forma de amar elegíaca presupone el autocontrol del sujeto masculino, a la vez que se persigue la dominación del sujeto femenino. Por ello, quedan excluidas las *matronae*, ya que las relaciones elegíacas aparecen planteadas como un *ludus* en el que pueden gozar ambas partes sin que ello entrañe un compromiso legítimo. Si la amada es extranjera, poco importa, pues, que, como Dido, el amor por un hombre de estirpe romana conlleve su muerte. Pero no solo las metáforas bélicas conectan el amor con la guerra. A partir de las epístolas de las *Heroidas*, podemos entender que los héroes guerreros también enamoraron a extranjeras haciendo uso, fundamentalmente, de promesas que luego romperían, esto es, según aquello que la preceptiva amatoria establece.

Pero si nos atenemos a las epístolas que se vinculan con el pasado mítico romano, vemos que el amor de Paris desencadena la guerra de Troya, lo que tiene como consecuencia la huida de Eneas hacia el Lacio. Por otra parte, si bien sabemos que el engaño amoroso del cual es víctima Dido no es construido como una de las causas de las Guerras Púnicas, sin embargo, desde la perspectiva androcéntrica romana, es lícito pensar, sobre todo a partir de la *Heroida* 7, que a las victorias bélicas sobre Cartago se agrega la victoria previa del *amator* Eneas sobre la reina Dido.

Ahora bien, al tener en cuenta el papel que desempeñan las mujeres dentro del desarrollo de la guerra, hallamos a Helena como causa de la Guerra de Troya, a Dido vinculada, de manera más o menos directa, con las guerras púnicas, a Lavinia como causa de los combates contra Turno, a las sabinas relacionadas con las luchas contra los Sabinos y a Cleopatra vinculada con la Guerra Civil. Si bien no es objetivo de esta exposición, cabría quizás mencionar la violación de Lucrecia como causa de la expulsión de los reyes etruscos y a Tarpeya traicionando a los romanos (*Cf. Prop.4.4 y Lechi, 1979*).

Hemos visto, entonces, que el papel de la mujer dentro de la guerra es, en algunos casos, primordial. Ahora bien, si en la antigüedad clásica las guerras son construidas como consecuencia de los amores por una mujer, la elegía se presenta como

un tipo de conquista estrechamente relacionada con la guerra más allá de la utilización de léxico perteneciente al campo militar.

La guerra de Troya fue consecuencia de un problema de polleras. Si Paris hubiera aplicado cabalmente la preceptiva transmitida por el *Ars amatoria*, no habría tenido lugar la Guerra de Troya. El problema de Paris es que no pudo mantener una relación meramente furtiva, sino que quiso permanecer con Helena y, como consecuencia de ello, sus amoríos no se mantuvieron en secreto, tal como aconseja el *magister amoris* en *Ars amatoria* (2.639-641). Paris utiliza en la epístola 16 de *Heroidas* recursos que dan cuenta de sus habilidades como *amator*, pero al no poder disimular su relación adúltera, se manifiesta como ignorante de una parte de la preceptiva del *magister*. Tal vez, si Paris hubiera leído el *Ars amatoria*, Ilión seguiría en pie.

Bibliografía

- Adams, James Noel (1993). *The Latin Sexual Vocabulary*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Anderson, William. (1992). "The Limits of Genre", en Galinsky, Karl (ed.): *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?* Frankfurt am Main: P. Lang, 96-103.
- Barchiesi, Alessandro (1995). "Genealogie: Callimaco, Ennio e l'autocoscienza dei poeti augustei", en Belloni, Luigi; Milanese, Guido y Porro, Antonietta (coords.): *Studia Classica Iohanni Tarditi Oblata*. Vol. 1, Milan: Vita e Pensiero, 5-18.
- Barchiesi, Alessandro y Conte, Gian Biagio (1993). "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità", en Cavallo, Guglielmo; Fedeli, Paolo y Giardina, Andrea (dirs.): *Lo Spazio Letterario*. Vol. I, Roma: Salerno Editrice, 81-114.
- Barchiesi, Alessandro; Fox, Matt y Marchesi, Simone (eds.) (2001). *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and other Latin Poets*. London: Duckworth.
- Beard, Mary (2007). *The Roman Triumph*. Boston: Harvard University Press.
- Booth, Joan (1999). *Catullus to Ovid. Reading Latin Love Elegy*. London: Bristol Classical Press.
- Cahoon, Leslie (1988). "The bed as battlefield: erotic conquest and military metaphor in Ovid's *Amores*". *TAPhA* 118: 293-307.
- Cairns, Francis (1972). *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. New York: Edinburgh University Press.
- Citroni, Mario (2006). "The concept of the Classical and the canons of model authors in Roman Literature", en Porter, James (ed.): *Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome*. Oxford: Princeton University Press, 204-234.
- Conte, Gian Biagio (1991). *Generi e lettori: Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*. Milano: Edizione de la Normale.
- (1986). *The rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other latin poets*. Ithaca: Cornell University Press.
- (1974). *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Torino: Sellerio Editore.
- Dalzell, Alexander (1996). *The Criticism of Didactic Poetry. Essays on Lucretius, Vergil and Ovid*. Toronto: University of Toronto Press.
- Daujotas, Gustavo (2005). "Pudor castris Amoris obest: la pompa triunfal de Cupido en *Am.* 1.2 de Ovidio", en *Actas del XVIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*. Mar del Plata: UNMdP.
- (2003). "Cogis artem amatoriam dando tempus locumque: la construcción de la identidad de un *novus homo*". *Revista de Estudios Clásicos*. 31: 41-67.
- Davis, Peter (1995). "Praeceptor amoris: Ovid's *Ars amatoria* and the Augustan Idea of Rome". *Ramus*. 24: 181-195.
- DeJong, Irene y Sullivan, John Patrick (1994). *Modern Critical Theory and Classical Literature*. Leiden-New York-Köln: E. J. Brill.
- Depew, Mary y Obbink, Dirk (eds.) (2000). *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*. Cambridge: Harvard University Press.
- Edmunds, Lowell (2001). *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Edwards, Catherine (1996). *Writing Rome. Textual Approaches to the City*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1993). *The Politics of Inmorality in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fantham, Elaine (2001). "Roman Elegy: Problems of Self-Definition and Redirection", en Schmidt, Ernst (ed.): *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine. Entrétiens sur l'Antiquité Classique*. 47. Vandœuvres-Genève, 183-211.
- Fantham, Elaine; Peet Foley, Helene; Boymel Kampen, Natalie; Pomeroy, Sarah y Shapiro, Alan (eds.) (1995). *Women in the Classical World. Image and Text*. New York: Oxford University Press.
- Fedeli, Paolo (2003). "Properzio e la poesia epica". *Euphrosyne*. 31: 293-304.

- Fowler, Don. (2000). *Roman constructions. readings in postmodern latin*. Oxford: Oxford University Press.
- Fredrick, David (ed.) (2002). *The Roman Gaze. Vision, Power, and the Body*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Gaiser, Jilia Haig (1983). "Amor, rura and militia in Three Elegies of Tibullus: 1.1, 1.5 and 1.10". *Latomus*. 42: 58-72.
- Gale, Monica (1997). "Propertius 2.7. Militia amoris and the ironies of elegy", *JRS*. 87: 77-91.
- Gavoille, Élisabeth. (2000). *Ars, étude sémantique de Plaute à Cicéron*. Paris: Peeters.
- Giangrande, Giuseppe. (1967). "Arte allusiva and alexandrian epic Poetry". *CQ*. 17: 85-97.
- Gibson, Roy (2007). *Excess and Restraint. Propertius, Horace, and Ovid's Ars Amatoria*, London: Institute of Classical Studies.
- Gibson, Roy; Green, Steven y Sharrock, Alison (eds.) (2006). *The Art of Love. Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*. Oxford: Oxford University Press.
- Habinek, Thomas (1997). "The invention of sexuality in the world city of Rome", en Habinek, Thomas y Schiesaro, Alessandro (eds.): *The Roman Cultural Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press: 23-43.
- Hallet, Judith y Skinner, Marilyn (1997). *Roman Sexualities*. Princeton: Princeton University Press.
- Hinds, Stephen (1998). *Allusion and Intertext, Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kennedy, Duncan (1993). *The arts of love: five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Labate, Mario (1989). "Precettistica elegiaca d'amore e no", en *Atti del convegno internazionale Assisi 22-24 aprile, 1988*, Assisi: 63-91.
- Lechi, Francesca (1979). "Testo mitologico e testo elegiaco. A proposito dell'exemplum in Properzio". *MD*. 3: 83-100.
- Levin, Donald (1982). "War and Peace in Roman Love Elegy". *ANRW II* 30.1: 418-538.
- Martindale, Charles. (1993). *Redeeming the text. Latin poetry and the hermeneutics of reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McKeown, James (1995). "Militat omnis amans". *CJ*. 90: 295-304.
- Merli, Elena (2000). *Arma canant alii. Materia epica e narrazione elegiaca nei fasti di Ovidio*. Firenze: Università degli Studi Firenze.
- Montero Cartelle, Enrique (1991). *El latín erótico. Aspectos léxicos y literarios*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla.
- Murgatroyd, Paul. (1975). "Militia amoris and the Roman Elegists". *Latomus* 34: 59-79.
- Powell, Anton (ed.) (1994). *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*. Oxford: Oxford University Press.
- Rich, John y Shipley, Graham (eds.) (1995). *War and Society in the Roman World*. London: Routledge.
- Richlin, Amy (1992). *The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman Humor*. Oxford: Oxford University Press.
- Robert, Renaud (1992). "Ars regenda amore: séduction érotique et plaisir esthétique: de Praxitèle à Ovide". *MEFRA*. 104: 373-438.
- Rosati, Gianpiero (1979). "L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia". *MD*. 2: 101-136.
- Rossi, Luigi Errico (1971). "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche". *BICS*. 18: 66-91.
- Schniebs, Alicia (2006). *De Tibulo al Ars amatoria*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- (2002). "Ovidio, *Ars amatoria* 1.1-30: notas para una lectura posible". *Florilib*. 13: 303-325.
- (1993-1994). "El personaje de Dido en la *Eneida*: algunas consideraciones de género". *Argos*. 17-18: 101-112.
- Solodow, Joseph (1977). "Ovid's *Ars Amatoria*: the lover as cultural ideal". *WS*. 11: 106-127.

- Stahl, Hans Peter (1985). *Propertius: 'Love' and 'War'. Individual and the State under Augustus*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Suleiman, Susan y Crosman, Inge (eds.) (1980). *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press.
- Thomas, Richard (1986). "Virgil's *Georgics* and the Art of Reference". *HSPH*. 90: 171-198.
- Viarre, Simone (1986). "L'inclusion épique dans la poésie élégiaque augustéenne", en Decreus, Freddy y Deroux, Carl (eds.): *Hommages à Jozef Veremans*. Bruselas: Collection Latomus. 193: 369-72.
- Watson, Patricia (1983). "Mythological *Exempla* in Ovid's *Ars amatoria*". *CPh* 78: 117-126.
- Williams, Craig (1999). *Roman Homosexuality. Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*. Oxford: Oxford University Press.
- Woodman, Tony y West, David (eds.) (1984). *Poetry and Politics in the Age of Augustus*. Cambridge: Cambridge University Press.

Imaginarios del hambre y representación de la subalternidad en los monólogos de presentación del *parasitus* plautino

Viviana Diez

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de Río Negro

vividiez@yahoo.com

Resumen: Este trabajo estudia las representaciones de la subalternidad, en particular las vinculadas con la experiencia del hambre y el deseo desenfrenado de comer, en los monólogos de presentación de la máscara del *parasitus* en *Captivi*, *Menaechmi*, *Persa* y *Stichus*. A partir del análisis de los imaginarios que estas interacciones entre escena y espectadores construyen, proponemos que en ellas no solo se tematiza la diferencia social, sino que se la vincula con una serie de discursos propios de la elite que sirven a su naturalización y consecuente legitimación.

Palabras clave: Plauto; *parasitus*; subalternidad; monólogos

Abstract: This paper studies representations of subalternity, particularly those associated with the experience of hunger and unbridled desire to eat, in the introductory monologues of the parasite's mask in *Captivi*, *Menaechmi*, *Persa* and *Stichus*. It analyses the imaginaries that each of these interactions between scene and spectators builds and proposes that they not only thematize social difference but also connect it with discourses typical of the elite that serve to its naturalization and consequent legitimization.

Keywords: Plautus; *parasitus*; subalternity; monologues

Los estudios que toman como punto de partida la consideración de las *dramatis personae* de la *palliata* plautina se han abocado con frecuencia a examinarlas en función de sus similitudes y diferencias con los textos griegos, en particular la comedia nueva, que proveyó modelos argumentales y poéticos a la dramaturgia que nos interesa considerar. Sin embargo, como ya ha sido suficientemente probado en los estudios sobre este género teatral, la elaboración que Plauto despliega en relación con el repertorio de máscaras de sus obras excede en mucho la tipificación que podría haberle ofrecido la *véa* e introduce elementos de cuño específicamente romano.¹ Esta innovación encuentra una de sus razones en las exigentes condiciones de representación del marco ferial de los *Ludi*,² puesto que la composición de las obras es condicionada, entre otros aspectos, por la necesidad de satisfacer las exigencias del público. Un modo de dar respuesta a esta demanda consiste, sin duda, en introducir en el desarrollo de las tramas y en la construcción de los personajes elementos que de alguna manera interpelen las creencias, valores y miedos de su audiencia, y organizar la comicidad en función de estos. Es a partir de este presupuesto que sostenemos la posibilidad de estudiar en este género y este autor ciertas tensiones que consideramos inherentes a la organización timocrática y estamental de la Roma republicana, en tanto la desigualdad en la posesión del capital material se relaciona con una disímil posesión del capital simbólico y esta situación implica necesariamente la existencia de representaciones acerca de las causas de dicha desigualdad, que la legitimen en el orden de lo imaginario, y se constituyan en un sentido común percibido como el único posible, tanto por las elites cuanto por los sectores subalternizados.³ El género teatral que nos interesa indagar se revela particularmente adecuado en esta búsqueda, puesto que presupone entre sus destinatarios a sujetos de diversos estratos sociales y busca convocar la atención de ese heterogéneo conjunto, con lo cual su propuesta dramática debe estar en sintonía con la *doxa* circulante en el colectivo social.⁴

A partir de la perspectiva de investigación descripta, cabe preguntarnos qué aportes puede realizar en este sentido el estudio del personaje del *parasitus*. Por un lado,

¹ Fraenkel (2007: 170-172). Cf. López Gregoris (2017) para los efectos de la relación entre rasgos específicos de la farsa *atellana* y personajes de la comedia nueva griega. Indagaciones específicas acerca del *parasitus* se encuentran en Lowe (1989) y Guastella (2002).

² Además del tradicional estudio de Beare (1964), cf. Marshall (2006: 17-48). Para un examen detallado de la dinámica entre escena y espectadores, cf. Moore (1998), Pricco (2005).

³ Para la noción de elite, cf. Williams (2009:114-116 y 67-70). En el caso de Roma, seguimos a Edwards (1993:16) y Toner (2009:2-3) en la caracterización de la elite y los conjuntos sociales subalternizados.

⁴ Para la descripción de la audiencia en términos de su heterogeneidad social, cf. Moore (1994) y Richlin (2014).

consideramos que, a diferencia de otras máscaras como el *servus*, el *adulescens*, el *senex* o la *meretrix*, que han sido examinadas con mayor frecuencia y profundidad, la indagación sobre el parásito ha tenido un volumen inferior por considerárselo un personaje “menor”, relacionado con el decurso de la acción dramática de forma irregular.⁵ Por otro, las diversas formas de intervención en el sostenimiento de las alternativas de la trama, que determinan en muchos casos una cierta falta de necesidad de su presencia en escena, nos inducen a pensar que sus apariciones, al no estar condicionadas de modo tan estricto por las exigencias de la *fabula*, se relacionan con la implementación por parte del autor de recursos escénicos atractivos, de cara a las particulares exigencias de la *cavea* republicana romana. Así, proponemos que el estudio de las coordenadas específicas de dichas apariciones, especialmente las que no resultan imprescindibles para el desarrollo o comprensión del argumento, nos permiten explorar los sentidos e imaginarios que mencionamos con anterioridad. En otras palabras, estas *dramatis personae* de “segunda línea”, entre las que podríamos señalar a los *coqui* o a los *lenones*, por ejemplo, resultan un campo por demás interesante donde rastrear las representaciones asociadas a la diferencia social, porque entendemos que en la construcción de estos personajes el dramaturgo no tiene el imperativo de responder a las coordenadas habituales que organizan el carácter y la acción de los protagonistas de las comedias. Prueba de esto es, a nuestro modo de ver, la gran diversidad que presentan estos caracteres menores en Plauto cuando se examina el conjunto de las apariciones de cada uno,⁶ tal como hemos estudiado anteriormente en el caso de los cocineros y como veremos que sucede en el caso del *parasitus*.⁷

Tomaremos como punto de partida una caracterización convencional de este personaje, que nos permitirá avanzar sobre la descripción de algunos rasgos, a la vez que nos mostrará el grado de diversidad al que debemos enfrentarnos en su estudio:

El parásito es ese personaje que participa en el banquete sin haber sido invitado y que no invitará al anfitrión en otra ocasión, por falta de medios económicos. El parasitismo es un fenómeno social que procede de la religión griega, en la que se llama parásito al comensal invitado a la mesa de los dioses después de un sacrificio. De allí se trasladó al ámbito humano, donde el parásito recibe el oprobio

⁵ Además de los citados en otros tramos de este trabajo, para abordajes de conjunto acerca de la máscara *parasitus*, cf. Castillo (1984), Damon (1997), Rabaza, Pérez, Pricco y Maiorana (1996).

⁶ Adscribimos en este aspecto a la perspectiva metodológica utilizada por Maiorana, Pricco y Rabaza en su estudio sobre las diferentes máscaras de la *palliata* plautina, que subraya la utilidad de examinar las regularidades o singularidades de la forma de construcción de cada personaje en el conjunto del corpus conservado antes que en las obras examinadas de manera independiente (1998: 47-48).

⁷ Cf. Díez (2013). Para una revisión sintética que enfatiza la diversidad de la máscara que nos ocupa en la *palliata*, Lanciotti (2019).

de los demás comensales; es un parásito social que sólo se preocupa de la comida y de la bebida y cuya razón de ser se encuentra en la esfera convivial, pues es en la *cena* donde se establecen las relaciones de dependencia con su patrono. Este fenómeno es sobradamente conocido en el mundo romano, donde el parásito es la sombra de su patrono y escoria de la sociedad (González Vázquez, 2004: 173).

En esta sintética definición, de carácter forzosamente general, nos interesa subrayar dos rasgos preponderantes, a saber:

- la relación **profundamente asimétrica** que configura al personaje del parásito en relación con algún patrono, en la que se plantea la polaridad abundancia/carestía de un modo que está ausente en el resto de los vínculos entre máscaras en las tramas de la *palliata* plautina; por definición, es el que no participa de las dinámicas de don y contradon, en palabras de Dupont “un banqueteur sans réciprocité” (1993: 250).⁸

- la identidad de la máscara y la relación de esta con las demás se plantea fundamentalmente a partir de **la práctica de la alimentación**, no solo en banquetes, sino también en la posibilidad de consumo de sobras, muchas veces marcada por el exceso.

Ahora bien, más allá de esta caracterización general, y volviendo con mayor detalle al conjunto de los *parasiti* de la *palliata*, advertimos que la homogeneidad que aparece en abordajes generales, adquiere matices significativos al observar de modo detallado las apariciones en el corpus, como es habitual en la dramaturgia plautina. Repasemos rápidamente quiénes son estos personajes. Tenemos, por un lado, a los parásitos sin nombre de *Asinaria* y *Bacchides*, que tienen breves apariciones, hacia el final de las piezas, y, sorprendentemente, no muestran desesperación por la comida, ni actitudes de pedido, antes bien ejecutan acciones a favor de sus patronos. En el otro extremo, *Ergasilus*, de *Captivi*, y *Curculio*, de la comedia homónima, juegan papeles muy amplios en las piezas y no se limitan a los breves interludios cómicos que esperamos; de hecho, el segundo es el protagonista de la obra a la que le da nombre y desempeña un rol más cercano al del *servus*, *architectus doli* y cómplice colaborador del *adulescens* enamorado. En tercer lugar, encontramos a *Artotrogus*, en *Miles gloriosus*, que aparece junto con el soldado que inspira el título de la obra en la escena inicial, donde exhibe su carácter adulator y obsecuente, no exento de sarcasmo. Por último, tenemos a *Peniculus*, *Saturio* y *Gelasimus*, los parásitos de *Menaechmi*, *Persa* y *Stichus*

⁸ Cabe señalar que, en algunas ocasiones, los personajes pueden ofrecer algún tipo de posesión simbólica a intercambiar, como el destino matrimonial de la hija de *Saturio* en *Persa*; entendemos estas posibilidades como superposiciones del rol del parásito con otras funciones (Bettini, 1977). Por su parte, la oferta de desempeñarse como bufón de banquete por parte de *Gelasimus*, en *Stichus*, no lo aleja de las funciones habituales previstas para la máscara.

respectivamente, que no tienen una agentividad significativa en la trama, pero que en sus intervenciones ponen en primer plano su condición de necesidad y demanda y refieren lo precario de su condición. *Gelasimus*, como su nombre lo indica, adiciona a su estatus de hambriento la peculiaridad de ser un “gracioso” que podría desempeñar en el banquete la función de hacer reír y entretener a los comensales. Este detalle, sin embargo, no lo aparta del conjunto descripto.

Esta diversidad ha sido objeto de numerosos estudios y amerita sin duda profundización, pero en función de la perspectiva que asume este trabajo, nos centraremos en algunas constantes que identificamos en la máscara y que son observables por su regularidad en los monólogos de presentación. Del repertorio de los *parasiti* de las comedias del sarsinate, cuatro desarrollan intervenciones solos en escena, en las que describen su identidad frente al público. Esto sucede en una posición muy próxima al comienzo de la comedia, inmediatamente después del prólogo (*Capt. y Men.*) o de escenas de presentación de la situación dramática en comedias que carecen de él (*Per. y St.*).

Nos ocuparemos de estos cuatro monólogos, puesto que, en nuestra opinión, conforman un espacio privilegiado –aunque no exclusivo– para la construcción de imaginarios vinculados a la máscara: esto se debe a que constituyen el primer contacto, en el decurso de la pieza, entre la escena y los espectadores y están obligados, por las características del género, a producir el reconocimiento de un modo veloz y efectivo. Proponemos que la selección que opera el dramaturgo, entre otras variables que podrían servir a la construcción cómica de cada personaje, se centra en la puesta en primer plano de la propia corporalidad y sus demandas a partir de la tematización de la experiencia del hambre y la voracidad. En este marco, tanto la incapacidad de la autorregulación frente al alimento como la imposibilidad de devolver simétricamente los convites, inscriben al parásito en el conjunto de los actores sociales identificados con la subalternidad, en tanto se muestran carentes de rasgos identificados por las elites en sus discursos de autolegitimación.⁹ Específicamente, nos referimos a una adecuada gestión de la necesidades corporales a partir de la mesura como comportamiento rector, un aspecto del dominio sobre sí mismo, que no solo es una capacidad imprescindible para el ejercicio adecuado del poder en la esfera política y en la doméstica, sino, sobre todo,

⁹ Esto se ve subrayado por lo que entendemos como marca adicional de jerarquización, propia de los sectores más favorecidos, que es la concepción de la práctica del banquete como espacio de intercambio social y no como simple ocasión de comilona.

una justificación de la potestad sobre quienes son incapaces de autocontrol en relación con experiencias como el hambre, el dolor o el deseo sexual.¹⁰ Poder (auto)rregularse o no en relación con las urgencias derivadas de la dimensión corporal es identificado como una capacidad propia de ciertos grupos sociales, que está ausente en otros. Así, la atribución de formas de comportamiento prototípicas como respuestas a la experiencia que impone la propia corporalidad habilita la tematización de la diferencia social y de los discursos que la explican desde el punto de vista de quienes ejercen la dominación. En estos, la existencia de jerarquías no aparece ya motivada por la base material y la desigual posesión del patrimonio, sino justificada por rasgos morales y comportamientos habituales en ciertos colectivos que, de no ser regulados –en nuestros propios términos, subalternizados– constituirían un peligro para el cuerpo social. Dicho de otro modo, la estratificación de la sociedad se naturaliza en función de la capacidad percibida en cada uno de ellos (y no en cada sujeto) para administrar sus necesidades corporales: el *uir* modélico “tiene” un cuerpo al que controla y por eso puede –y debe– controlar a los demás, que “son” un cuerpo atravesado por las sensaciones, necesidades y padecimientos (Diez *et al.*, 2011).

En este marco, buscaremos que el examen de las intervenciones de presentación de *Ergasilus*, *Gelasimus*, *Saturio* y *Peniculus* nos permita estudiar algunos de los elementos que intervienen en las construcciones de estos personajes y el modo en que estos se relacionan con las representaciones de los valores e ideales que dan sustento al andamiaje simbólico de la desigualdad. Como ya señalamos, el hambre ocupará un lugar central, en tanto elemento estructurante de la identidad de la máscara, pero resultará de interés especificar a qué imaginarios se lo vincula y cómo lo hace.

El linaje del hambre y el hambre como linaje

Los cuatro monólogos de presentación que nos ocupan están plagados de referencias al deseo, pero también a la necesidad, de comer. Como mencionamos anteriormente, esto es esperable, pero lo relevante para nuestro enfoque es el modo en que el ansia por el alimento es expresada y a qué otros significados se la liga.

Los primeros versos con los que el *parasitus Saturio* irrumpe en escena ya incluyen los mencionados elementos de identificación y, para su elaboración cómica, la

¹⁰ Este aspecto ha sido estudiado en profundidad por Alicia Schniebs y su equipo (Schniebs [ed.], 2011) y será retomado a lo largo de este trabajo. Cf. también Frederick (2002).

estrategia elegida en *Persa* es asociar el hambre con la recuperación en clave humorística de los orígenes familiares:

*Veterem atque antiquom quaestum maiorum meum
seruo atque optineo et magna cum cura colo.
nam numquam quisquam meorum maiorum fuit
quin parasitando pauerint uentris suos:
pater, auos, proauos, abauos, atauos, tritauos
quasi mures semper edere alienum cibum,
neque edacitate eos quisquam poterat uincere,
neque is cognomentum erat duris Capitonibus.
unde ego hunc quaestum optineo et maiorum locum (Per.53-61).¹¹*

Yo conservo el viejo y antiguo oficio de mis mayores, que desempeño y cultivo con el máximo cuidado. Pues entre todos mis antepasados jamás hubo uno que no llenara su panza parasitando. Mi padre, mi abuelo, mi bisabuelo, mi tatarabuelo, mi bistatarabuelo y mi tristatarabuelo, todos ellos, como los ratones, siempre se alimentaron de comida ajena y nunca hubo nadie que pudiera superarlos en voracidad. Y su *cognomen* era los Cabezones duros. De ellos he heredado yo mi oficio y mi linaje.

Cabe señalar en el pasaje citado el habitual recurso plautino de creación léxica, en este caso componiendo los nombres de los antepasados a partir de la base *-avos* y atrayendo la atención de los espectadores sobre esa sucesión que se apoya en la sonoridad de las palabras creadas e integradas en ese verso (57). Esta innovación en el plano de las formas se suma a la incorporación de ciertos vocablos de gran valor simbólico como “*meorum maiorum*” y “*cognomentum*”, que remiten al relato de carácter identitario de la elite romana vinculada al linaje ilustre (Thomas, 1988, entre otros). Por otra parte, el *cognomen* en sí mismo, “*duris Capitonibus*”, constituye una burla (v. 60), al componer una designación de familia existente en Roma, *Capito* (cf. *OLD*, s.v.) con un adjetivo *durus* que en la yuxtaposición invoca la comicidad.

El otro personaje que ha tenido la desdicha de contar con progenitores poco prestigiosos es *Gelasimus*. Sus primeras palabras remiten a sus orígenes y nos describen una situación de carácter extraordinario en relación con su madre:

*Famem ego fuisse suspicor matrem mihi,
nam postquam natus sum, satur numquam fui.
neque quisquam melius referet matri gratiam
quam ego meae matri refero - ínuitissimus.
[neque rettulit quam ego refero meae matri Fami.]
nam illa me in aluo menses gestauit decem,
at ego illam in aluo gesto plus annos decem.
atque illa puerum me gestauit paruolum,*

¹¹ El texto en latín corresponde a la edición de Lindsay (1959), salvo cuando se especifique alguna diferencia. Las traducciones son propias.

*quo minu' laboris cepisse illam existumo:
ego non pauxillulam in utero gesto famem,
uerum hercle multo maxumam et grauissumam;* (St.155-164).

Yo sospecho que el hambre tiene que haber sido mi madre porque, desde que nací, jamás me he sentido satisfecho. Y nadie demostrará jamás ni ha demostrado nunca tanto agradecimiento a su madre como yo a la mía. Porque ella a mí, me llevó en la panza diez meses pero yo a ella, hace ya más de diez años que la llevo en la mía. Y ella me llevó a mí en su seno cuando yo era un nene chiquitito, por lo que pienso que sus sufrimientos fueron menores. Yo no llevo en mi vientre un hambre chiquitita sino, por Hércules, una verdaderamente enorme y pesadísima.

En este pasaje, se plantea en términos cómicos una inversión de los mecanismos naturales de gestación y nacimiento y esto opera un nuevo distanciamiento del discurso identitario de las elites antes señalado, que plantea el lugar de los antecesores como fuente de legitimidad. Dicho distanciamiento viene a completarse con las alusiones de *Gelasimus* a su padre:

*Gelasimo nomen mi indidit paruo pater,
(propter pauperiem hoc adeo nomen repperi,)
quia ind' iam a pusillo puero ridiculus fui,
eo quia paupertas fecit ridiculus forem;
nam illa artis omnis perdocet, ubi quem attigit.
per annonam caram dixit me natum pater:
propterea, credo, nunc essurio acrius* (St.174-180).

A mí de pequeño, mi padre me dio el nombre de Gelasimo, a causa de la pobreza recibí ese nombre, porque ya desde chiquitito era muy gracioso, porque la pobreza me hizo ser gracioso. Pues ella enseña todo tipo de arte a quienes alcanza. Me dijo mi padre que nací en una época de carestía. Y esa debe ser la razón, creo yo, por la que paso un hambre tan atroz.

Si bien aparece la figura de un padre que impone un nombre, este está asociado fundamentalmente a la situación de carencia, volviéndose de este modo acorde con la representación de este personaje como un absoluto desposeído, que solo puede venderse a sí mismo. En otros términos, es "*propter pauperiem*" (v. 176) que se llama como se llama y es como es. Su padre y su madre son mencionados y se alude a los orígenes solo a los efectos de enfatizar su condición de desposeído.

En otros dos monólogos, la cuestión del nombre también aparecerá tematizada, pero ya no habrá un contexto familiar aludido, sino que este será reemplazado por una *Iuuentus* que impone formas de ser llamados casi denigrantes:

*Iuuentus nomen fecit Peniculo mihi,
ideo quia mensam quando edo detergeo* (Men.77-78).

La juventud me puso el nombre de Cepillo, porque cuando como, limpio la mesa.

*Iuuentus nomen indidit 'Scorto' mihi,
eo quia inuocatus soleo esse in conuiuio (Cap.69-70).*

La juventud me dio el nombre de Prostituta porque suelo ser invitado al banquete.

Ambas formas de denominación se enuncian causados, introducidos por *quia*, por comportamientos típicos de los *parasiti*, que cosifican y sexualizan a nuestro personaje. *Peniculus* alude al objeto para limpiar (cepillo, plumero), pero también se emparenta fónica y etimológicamente con *penis*, término que progresivamente adquiere el significado de aludir al órgano sexual masculino, al punto que ya su valor original de 'cola' de animal está descartado en el período clásico (Adams, 1982: 35).

Por su parte, la denominación como *scortum* es abiertamente sexual. El parásito es como las prostitutas que son invocadas en los banquetes, ocupa un lugar similar. El uso del término *scortum* señala un tipo de prostituta diferente de *meretrix*, implica una valoración afectiva inferior diversa. Por otra parte, interesa señalar que el término en Plauto designa también a quien ejerce la prostitución masculina (*cf. Curculio*, 473 y Adams, 1983: 322).

En suma, la serie de referencias a la pertenencia familiar y los antecesores, habitual marca identitaria jerarquizante en la sociedad republicana, se ve para los parásitos atravesada por formas de ser nombrados (en sus *nomina* y *cognomina*) y de apelar a los orígenes (sus *maiores* y su gestación) que reúnen elementos propios de la de las estrategias subalternizantes a partir de la ridiculización y la sexualización asociadas a la corporalidad proyectada y puesta en primer plano. Ellos son cuerpos atravesados por un hambre imposible de dominar por su magnitud y por la falta de voluntad de quien la experimente. En este marco, los elementos vinculados a la sociabilidad se disuelven y la identidad se reduce a un cuerpo marcado por su necesidad que, como hemos señalado, debe permanecer controlado para que no se transforme en una amenaza al patrimonio material y simbólico.

La voracidad del *parasitus* como rasgo no humano

El segundo aspecto que interesa señalar a los efectos de subrayar la construcción del parásito como sujeto subordinado a sus urgencias físicas es el modo en que su relación con la alimentación es descripta a partir de la voracidad, que se identifica con rasgos animales.

En el pasaje de *Persa* acerca de los abuelos y tatarabuelos de *Saturio*, antes examinado, en el verso 58 estos son comparados con ratones (“*quasi mures*”) que se alimentan de la comida ajena (“*alienum cibum*”). Este motivo es repetido casi textualmente, y amplificado, por el *parasitus* de *Captivi*, *Ergasilus*:

*quasi mures semper edimus alienum cibum;
ubi res prolatae sunt, quom rus homines eunt,
simul prolatae res sunt nostris dentibus.
quasi, cum caletur, cocleae in occulto latent,
suo sibi suco uiuont, ros si non cadit,
item parasiti rebus prolatis latent
in occulto miseri, uicitant suco suo,
dum ruri rurant homines quos liguriant.
prolatis rebus parasiti uenatici
[canes] sumus, quando res redierunt, Molossici
odioussique et multum incommoestici (Cap.77-87).*

Como ratones, siempre comemos la comida ajena; cuando llegan las vacaciones y los hombres se van al campo, llegan también las vacaciones para nuestros dientes. De la misma manera que, cuando hace calor, los caracoles se mantienen ocultos y viven de su propio jugo, si no cae el rocío, así los tristes parásitos se mantienen ocultos mientras en el campo campean las personas que podrían succionar. Durante las vacaciones, los parásitos somos perros de caza; cuando se reanudan las actividades, somos perros molosos, muy odiosos y molestísimos.

La expansión, como podemos apreciar, consiste en introducir a los caracoles y a los perros, de diferentes razas y funciones, en la serie de términos de comparación que describen la actitud vital de los parásitos, que se comportan como animales (“*quasi mures*, [...] *quasi* [...] *cocleae*”) y finalmente devienen tales, como perros de caza en la búsqueda de alimentos y como perros guardianes una vez que los obtienen (“*uenatici sumus*, *Molossici*”).¹² También es interesante señalar el uso del verbo *ligurio* (‘chupar, succionar’) para describir la actividad que los *miseri parasiti* añoran desarrollar respecto de los *homines* que se han ausentado de la ciudad.¹³ Se enfatiza así la condición insaciable de estos personajes, que resulta absolutamente incompatible con la predicada medida en los placeres de la mesa que debe guiar la conducta modélica.

En relación con un discurso que prescribe un modo adecuado y propiamente romano para experimentar y atender a las necesidades corporales, contrasta también la medida del hambre que puede llegar padecer un parásito: esta es ingente, puesto que en el caso de *Stichus* se plantea como equivale a un elefante. Reflexiona *Gelasimus*:

¹² Verg.G.3.404-408.

¹³ Varrón describe con este verbo actividades de los insectos (R.3.16.6), mientras que Terencio (Eu.936) lo usa para referir la acción de una *meretrix* y Horacio (S.1.3.81) de los esclavos; en estos dos últimos casos, los contextos indican una actitud reprochable.

+ *auditavi saepe hoc uolgo dicier* +
solere elephantum grauidam perpetuos decem
esse annos; eius ex semine haec certost fames,
nam iam compluris annos utero haeret meo. (St.167-170)

A menudo he oído repetir a la gente que el embarazo de las elefantas dura diez años completos. Seguro que mi hambre es de su misma raza, ya que lleva muchos años alojada en mi vientre.

Es justamente esa hambre insaciable la que permite establecer sobre el parásito una dominación aceptada de buen grado, de acuerdo con lo que explica *Peniculus* en *Menaechmi*: “*quem tu adseruare recte ne aufugiat voles, / esca atque potione uinciri decet. / apud mensam plenam homini rostrum deliges*; (vv. 87-89: “Si querés retener a uno y evitar que se escape, es con comida y con bebida como tenés que encadenarlo. Atale el pico a un hombre a una mesa repleta”). El término *rostrum* para referir a la boca por la que ingresarán la comida y la bebida remite también al mundo animal, ya que su significado primario designa el hocico o el pico de un ave y su extensión a los humanos se da en contextos coloquiales (cf. *OLD* s.v.) de un modo tal que conserva esas reminiscencias originales.¹⁴

Asistimos, a nuestro modo de ver, a un borramiento de las fronteras entre lo humano y lo no humano expresado en los símiles y las identificaciones (“*quasi*”, “*sumus*”, “*ítem*”), las figuras hiperbólicas, los modos de designación que presentan un interesante contrapunto en la forma en que objetos no animados adquieren rasgos que no les son propios y que podemos ver en la preocupación de *Saturio* por la apreciada comida que ha sobrado de la cena anterior: “*nunc huc intro ibo, uisam hesternas reliquias, / quierint recte necne, num afuerit febris / opertaen fuerint, ne quis obreptauerit*”¹⁵ (*Per*.77-79: “Me voy ahora para adentro, a visitar a las sobras de ayer, a ver si descansaron bien o no, por si tuvieron fiebre, o se destaparon, o si alguno me las secuestró).

La animalización de los parásitos y la humanización de la comida constituyen un proceso complementario que convoca una serie de sentidos en contrapunto con el discurso de una identidad respetable. La preeminencia de lo humano por sobre lo animal como eje de la cultura está expresada en palabras de Cicerón:

¹⁴ En este monólogo de *Menaechmi* se establece una relación sumamente interesante entre la práctica de los parásitos y el imaginario de la esclavitud, que no abordamos en este trabajo.

¹⁵ Preferimos la *lectio* de Haupt (1867: 215).

Sed pertinet ad omnem officii quaestionem semper in promptu habere, quantum natura hominis pecudibus reliquisque beluis antecedit; illae nihil sentiunt nisi uoluptatem ad eamque feruntur omni impetu, hominis autem mens discendo alitur et cogitando. (Off.1.105)

Es importante tener siempre en cuenta para el estudio de los deberes cuanto supera la naturaleza humana al ganado y a los restantes animales. Estos no perciben más que el placer y a él se dirigen con todos sus impulsos; por el contrario, la mente del hombre se nutre del aprendizaje y la reflexión.

En una suerte de contrapunto, los mecanismos dramáticos y discursivos que describimos anteriormente apuntan a enfatizar por el mecanismo de la asimilación al mundo animal/no humano la condición de ser subordinado del *parasitus*, en virtud de la ausencia de cualidades morales que lo pudieran atribuirle la autonomía esperable en un sujeto capaz de gestionar adecuadamente necesidad y deseo.¹⁶ Nuestros *parasiti* parecen autoadscribirse a ese rango inferior, siempre potencialmente peligroso para el cuerpo social, siempre requerido de la dominación de quienes se asuman poseedores de las virtudes necesarias para mandar.¹⁷

A modo de cierre

Proponemos que los recursos estudiados –la parodia del discurso sobre el linaje y la animalización–, profundamente humorísticos y repetidos con algún grado de variación, pero también con evidente regularidad, están directamente vinculados con la búsqueda de interpelación y consecuente adhesión del público al espectáculo. Dicha interpelación debe estar anclada en creencias y sentidos no explícitos, pero operativos. Consideramos que el discurso del origen como fuente de identidad y autoridad está operando como un eco respecto del cual la estrategia cómica establece múltiples sentidos. Por un lado, puede resultar erosivo porque ironiza al dislocar las referencias habituales de este tipo de enunciación, en general destinado a legitimar a los sujetos pertenecientes a la elite; por otro, no deja de reconocer su existencia y de algún modo ratifica su condición excluyente, como patrimonio distintivo de esos sectores sociales de los que, desde luego, los *parasiti* no integran. Por su parte, la apelación a la identificación con el comportamiento y la experiencia animal reinscribe a nuestros personajes en un orden inferior, casi un *status* no humano que los vuelve carentes de

¹⁶ Nos referimos especialmente un sujeto masculino. La incorporación de la variable de género es siempre relevante, pero en este análisis nos obligaría a una serie de consideraciones que exceden los límites del presente trabajo.

¹⁷ En este sentido, cf. Unceta Gómez (2021) quien indaga la forma en que esta posición subordinada se expresa en las estrategias de cortesía lingüística.

toda dignidad y en consecuencia de derechos. La resolución del conflicto dramático en la *palliata* ratificará una y otra vez que ni los parásitos, ni otras máscaras identificadas con actores sociales subalternos, accedan a la gratificación esperada, porque esta no les corresponde.¹⁸

La dominación sobre ellos se concibe, entonces, como natural y es ratificada por las características autoasignadas del sujeto, que no son estrictamente individuales sino propias de una identidad colectiva, que comparte los rasgos señalados. A su vez, en consecuencia, natural será también la estructuración jerarquizada de relaciones entre una elite con derecho a dominar y un conjunto social con necesidad (¿y deseo?) de ser dominado.

Esta identificación constituye una operación propia de la elite que es la que organiza los estamentos sociales, sus posibilidades y características en función de la perpetuación de su posición privilegiada, derivada de las condiciones materiales y la posesión de la riqueza. Ahora bien, el sostenimiento de ese *statu quo* no se apoya solo en la pura coacción y la fuerza (aunque tampoco sean estas estrategias menospreciadas), sino a través de sutiles mecanismos de ordenamiento identitario que operan con el objetivo de legitimar y hacer prosperar la desigualdad y las jerarquías y que se despliegan en una permanente tensión y renegociación.

No pretendemos sostener, desde luego, que existe una serie social que se identifica de manera lineal con la serie dramática. En particular en el caso del parásito, coincidimos con Maiorana, Pricco y Rabaza en que:

Sabemos que algunas máscaras no soportan la prueba de iconicidad con lo social, replegándose, como sucede con el *parasitus* sobre la propia estructura dramática y cumpliendo un rol “técnico”, ubicado en la práctica escénica: establecer complicidades con el público, articular escenas o, simplemente, evocar la risa por un comportamiento que de ninguna manera provoca peripecias en el relato teatral (1998: 68).

Sin embargo, creemos que en esa “evocación de la risa” funcionan mecanismos ideológicos que vale la pena desentrañar porque permiten acceder al mundo de creencias que sostienen como un andamiaje invisible pero férreo el orden social. En un género que hace de la inversión jerárquica un potente recurso cómico, proponemos que

¹⁸ En efecto, reírse a partir de y con el discurso de los dominadores puede ser una forma de expresión de la tensión derivada de la desigualdad, pero no necesariamente alcanza para establecer narrativas distintas a las imperantes. La lectura propuesta en este trabajo no desconoce la posibilidad de analizar en Plauto la existencia de un discurso identificable con los imaginarios propios de los sectores subordinados y habilitado por las características y las condiciones de producción del género (cf. Richlin, 2017). Esta dimensión formará parte de futuras indagaciones.

es interesante develar la trama que se estructura una y otra vez a fin de no contradecir el discurso de los sectores dominantes, que son quienes sostienen económicamente la oferta de este espectáculo, y, al mismo tiempo, interpelar a un público mayoritario que experimenta las consecuencias de su subalternización. A nuestro juicio, esto se realiza, entre otras estrategias, a partir de la construcción ficcional de relaciones sociales que aportan sustento simbólico a la naturalización de las jerarquías para, de este modo, legitimarlas. El *parasitus*, en tanto se percibe con un personaje fuertemente teatral y al mismo tiempo, “innecesario”, resulta un espacio dramático privilegiado para estas indagaciones.

Bibliografía

Fuente

Lindsay, Wallace M. T. (ed.) (1959). *T. Macci Plauti Comoediae*. Oxford: Oxford University Press.

Instrumenta

González Vázquez, Carmen (2004). *Diccionario de Teatro Latino. Léxico, dramaturgia escenografía*. Madrid: Ediciones Clásicas.

OLD=Oxford Latin Dictionary (2012 [2.^a ed.]). Ed. por P. G. W. Glare. Oxford: Oxford University Press.

Estudios

Adams, James N. (1983). "Termes for 'prostitute' in latin". *RhM*. 126 (2-3): 322-358.

----- (1982). *The Latin Sexual Vocabulary*. London: Duckworth.

Beare, William (1964 [1950]). *La escena romana*. Buenos Aires: Eudeba.

Bettini, Maurizio (1977). "Il parasito Saturio, una riforma legislativa e un testo variamente tormentato". *Studi classici e orientali*. 26: 83-104.

Castillo García, Carmen (1984). "El tipo del parásito en la comedia romana", en Cuenca, Luis Alberto de et al. (coords.): *Athlon: satura grammatica in honorem Francisci R. Adrados*. Madrid: Gredos, 173-182.

Damon, Cynthia (1997). *The Mask of the Parasite. A Pathology of Roman Patronage*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Diez, Viviana (2013). "Coqui plautinos: el cuerpo subalterno como amenaza". *Argos*. 36 (2): 151-167.

Diez, Viviana; Nenadic, Roxana; Palacios, Jimena; Pozzi, Martín; Schniebs, Alicia y Tola, Eleonora (2011). "Cuerpos (d)escritos", en Schniebs, Alicia (ed.): *Discursos del cuerpo en Roma*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 7-39.

Dupont, Florence (1993). "Le parasite de comédie, figure de la consommation ludique". *Lalies*. 14: 249-259.

Edwards, Catherine (1993). *The Politics of Inmorality in ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fraenkel, Eduard (2007). *Plautine elements in Plautus*. Oxford: Oxford University Press.

Fredrick, David (2002). "Mapping Penetrability in Late Republican and Early Imperial Rome", en *The Roman Gaze. Vision, Power and the Body*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 236-264.

Guastella, Gianni (2002). "I monologhi di ingresso dei parassiti: Plauto e i modelli", en Questa, Cesare y Raffaelli, Renato (eds.): *Due seminari plautini*. Urbino: Quattro venti, 155-198.

Haupt, M. (1867) "Analecta", *Hermes*. 2 (2): 214-224.

Lanciotti, Settimio (2019). "Da Curculio a Phormio, ovvero l'emancipazione del parassita", en Bandini, Giorgia y Pentericci, Caterina (eds.): *Personaggi in scena: il parasitus*. Roma: Carocci Editore, 11-31.

López Gregoris, Rosario (2017). "Máscaras y personajes en la *palliata*: las máscaras de la *atellana* y su influencia en la *palliata*". *Perífrasis*. 8 (16): 134-149.

Lowe, J. Christopher B. (1989). "Plautus' parasites and the Atellana", en Vogt-Spira, Gregor (ed.): *Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom*. Tübingen: Gunter Narr, 161-169.

Maiorana, Darío; Pricco, Aldo y Rabaza, Beatriz (1998). "El *adulescens* en la *palliata* plautina: entre el carácter y la transición", en Pociña, Andrés y Rabaza, Beatriz (eds.): *Estudios sobre Plauto*. Madrid: Ediciones Clásicas, 47-69.

Marshall, C.W. (2006). *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Moore, Timothy (1998). *The theatre of Plautus. Playing to the audience*. Austin: University of Texas Press.

- (1994). "Seats and Social Status in the Plautine Theatre". *The Classical Journal*. 90 (2): 113-123.
- Pricco, Aldo (2005). "La dinámica entre escena y espectadores. Un caso de la comedia plautina" en Dubatti, J. (comp.): *Escritos sobre teatro I. Teatro y cultura viviente: Poéticas, Política e Historicidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 31-54.
- Rabaza, Beatriz; Pérez, Liliana; Pricco, Aldo y Maiorana, Darío (1996). "Digressio in fabula: el parasitus, espacio de inscripción de la comicidad en la palliata plautina". *Revista de Estudios Clásicos*. 25: 21-39.
- Richlin, Amy (2017). *Slave theatre in the Roman Republic. Plautus and Popular Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2014). "Talking to Slaves in the Plautine Audience". *Classical Antiquity*. 33 (1): 174-226.
- Schniebs, Alicia (ed.) (2011). *Discursos del cuerpo en Roma*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Thomas, Yan (1988). "Padres ciudadanos y ciudad de los padres (siglo II a. C. – siglo II d. C.)", en Burguière, André; Klapisch-Zuber, Christiane; Segalen, Martine y Zonabend, Françoise (dirs.): *Historia universal de la familia*. Madrid: Alianza, 202-239.
- Toner, Jerry (2009). *Popular Culture in Ancient Rome*. Cambridge: Polity Press.
- Unceta Gómez, Luis (2021). "The Politics of Manipulation: Politeness and Insincerity in the Language of Parasites and Courtesans in Plautus' Comedies", en Gunther, Martin; Iurescia, Federica; Hof, Severin y Sorrentino, Giada: *Pragmatic Approaches to Drama*. Leiden, The Netherlands: Brill, 291-316.
- Williams, Raymond (2009 [1977]). *Marxismo y Literatura*. Traducción Guillermo David. Buenos Aires: Las cuarenta.

El recurso de la prosopopeya en el *Pro Caelio* de Cicerón: una lectura retórico-performativa¹

Enzo Diolaiti

Universidad de Buenos Aires, Universidad Pedagógica Nacional

enzodiolaiti@gmail.com

Resumen: La construcción de sí en la oratoria ciceroniana ha sido objeto de múltiples estudios en la medida en que se ha demostrado de qué manera la configuración discursiva del *êthos* del orador fue decisiva en la consolidación de un espacio de poder en el interior del *establishment* romano, cuyo punto de auge coincide con su llegada al consulado en el 63 a. C. Ahora bien, tanto en los discursos de defensa cuanto en los de invectiva, reviste la misma relevancia la representación de la imagen de los adversarios en virtud de los efectos pragmáticos buscados. En esta oportunidad, nos proponemos analizar los mecanismos implicados en la construcción del personaje de Clodia en el *Pro Caelio*, discurso pronunciado por el orador en el año 56 a. C., lejos ya de la posición política que el arpinate ostentaba al momento de la conjuración de Catilina. En particular, y en atención a la intergenericidad que se advierte entre comedia y oratoria, nos interesa desentrañar los procedimientos intervinientes en la dimensión performativa del texto con la finalidad de probar que la *prosopopeya* es el recurso retórico-dramático estructurante del dispositivo cómico puesto en escena, el cual, mediante la risa, mina la imagen del blanco elegido para la ocasión.

Palabras clave: persuasión; comedia romana; oratoria; *persona*; *theatrum mundi*

Abstract: The construction of the self in Ciceronian oratory has been the subject of many studies insofar as it has been shown how the discursive configuration of the orator's *êthos* was decisive in the consolidation of a space of power within the Roman establishment, whose peak coincided with his arrival at the consulship in 63 BC. However, in both defensive and invective speeches, the representation of the image of the adversaries is equally relevant in terms of the pragmatic effects pursued. On this occasion, we propose to analyse the mechanisms involved in the construction of Clodia's character in the *Pro Caelio*, a speech delivered by the orator in 56 BC, far from the political position the arpinate held at the time of Catiline's conspiracy. In particular, and in view of the intergenericity between comedy and oratory, we are interested in unravelling the procedures involved in the performative dimension of the text in order to demonstrate that *prosopopeia* is the rhetorical-dramatic resource structuring the comic device put on stage, which, through laughter, undermines the image of the target chosen for the case.

Key words: persuasion; Roman comedy; oratory; *persona*; *theatrum mundi*

¹ Estas líneas surgen, en parte, de un recuerdo indeleble; en parte, de una honda motivación: de un recuerdo indeleble, porque fue en 2011, durante el curso de Latín III dictado por Alicia Schniebs en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, cuando, de su mano, entré en contacto profundo con la prosa ciceroniana; de una honda motivación, porque, desde entonces, las intrincadas relaciones entre retórica, teatro y filosofía se me presentan como la tríada que guía mis intereses y, por ende, las investigaciones que humildemente pueda emprender. A su vez, este trabajo es también efecto de un proceso de duelo por la ausencia de quien fuera inspiradora de tantas generaciones de filólogas y filólogos. De alguna manera, y como contracara de la pérdida, este volumen da cuenta de las innumerables y acaso insospechadas huellas que permanecen y se resignifican frente al sinsentido de la muerte.

I. Introducción

La praxis oratoria ciceroniana constituye un territorio textual privilegiado para analizar la relación *actor/orator*. En efecto, la crítica especializada se ha dedicado a estudiar las condiciones de ejecución de los discursos forenses, la relación entre Cicerón y el teatro, la preceptiva de los gestos, ademanes y movimientos del orador a la hora de pronunciar un discurso, los intertextos cómicos o los recursos humorísticos (y su límite, el *decorum*) orientados sea a ganarse el favor del auditorio, sea a minar la imagen del adversario político.² Con modulaciones, en los discursos supérstites encontramos diversas instanciaciones de lo teatral o, como lo llama Axer (1989: 303-304), de la “para-teatralidad” que estiliza la *pronuntiatio*, entre las que advertimos referencias explícitas a la relación entre política y teatro,³ al rol del actor,⁴ a las condiciones de ejecución del discurso,⁵ a la comedia romana mediante citas o alusiones.⁶ En este orden de cosas, juzgamos que la recurrencia del paradigma teatral –que se advierte de un modo particular en el *Pro Caelio* en virtud de la recreación del entramado prototípico de la *palliata*– constituye un aspecto crucial en las estrategias empleadas por el orador para consolidar no solo su espacio de poder en la política tardorrepública, sino también su lugar en el sistema literario romano.⁷

Como es sabido, la construcción de sí en la oratoria ciceroniana ha sido objeto de múltiples estudios (v. gr. May, 2009; Dugan, 2005; Kenty, 2020) en la medida en que se ha demostrado de qué manera la configuración discursiva del *êthos* del orador fue decisiva en la disputa por el ejercicio del poder en el interior del *establishment* romano, cuyo punto de auge coincide con su llegada al consulado en el año 63 a. C. Ahora bien, tanto en los discursos de defensa cuanto en los de invectiva, puesto que la estructura dialéctica es común a ambos, reviste la misma relevancia la representación de la imagen de los adversarios en virtud del efecto pragmático buscado. En esta oportunidad, nos

² Respecto de los modos en que se realizan las interfaces entre oratoria y teatro (relación *actor-orator*, la recurrencia al código de la comedia, la preceptiva gestual, la orientación performativa), cf. Axer (1989). Dupont (2000), Fantham (2002), Faure-Ribreau (2012: 389-392), Dutch (2013). En particular, sobre el *Pro Caelio*, cf. Geffcken (1973), Leigh (2004), David (2020). Para una reflexión anclada en la preceptiva clásica y proyectada a otras formas teatrales, cf. Pricco (2015).

³ Cf. Cic.*Sest.*106

⁴ Cf. Cic.*Q.Rosc.*

⁵ Cf. Cic.*Cat.*11

⁶ Cf. Cic.*Cael.*37

⁷ Entendemos el gesto de consolidación de una *auctoritas* como decisivo para la constitución del canon literario latino. Al respecto, Habinek (2001: 45) apunta: “At Rome literature participates in the ‘formation’ of the aristocracy in both senses of that word, that is, by defining, preserving, and transmitting the standards of behavior to which the individual aristocrat must aspire and by valorizing aristocratic ideals and aristocratic authority within the broader cultural context”.

proponemos analizar, desde una perspectiva retórico-performativa, los mecanismos implicados en la construcción del personaje de Clodia –centro de la ofensiva– en el *Pro Caelio*, discurso pronunciado por el orador en el año 56 a. C., tiempo después de su retorno del exilio, lejos ya de la posición política que el arpinate ostentaba al momento de la conjuración de Catilina. En particular, y en atención a la inter-genericidad que se advierte entre comedia y oratoria, nos interesa desentrañar los procedimientos que intervienen en la proyección escénica del texto con la finalidad de probar que la *prosopopeya* es el recurso retórico-dramático por antonomasia seleccionado por el orador para poner en escena un dispositivo cómico –vinculado, por cierto, con la esfera del *ludus*–⁸ el cual, mediante la risa, mina la imagen del blanco elegido para la ocasión. Para ello, centraremos nuestra mirada en: (a) el *exordium* (§ 1-2) del discurso como condensación de sentidos que operan como clave hermenéutica de toda la *oratio*; (b) la prosopopeya de Apio Claudio (§34); y (c) los contornos discursivos inmediatos a dicho discurso (b) de segundo grado (§§33-§35).

Partimos, pues, de la base de las siguientes hipótesis de lectura:

1. comedia y oratoria experimentan relaciones de inter-genericidad sobre la base de la relación antitética entre los roles *actor/orator* en la Roma republicana;⁹
2. el dispositivo forense-judicial supone la configuración de una escena teatral¹⁰ en virtud de la *performance* implicada: entendemos como elementos performativos clave las marcas de oralidad, la asignación de roles en sintonía

⁸ Por *ludus* es preciso entender, en primer término, el espacio-tiempo ritual en que tienen lugar las representaciones teatrales en la Roma antigua. Asimismo, el ludismo, en sentido técnico, hace referencia a las estrategias metateatrales mediante las cuales se refuerza el vínculo entre *actores* y *spectatores* en el marco del convivio. Al respecto, cf. Faure-Ribreau (2012: 354-355), Dupont y Letessier (2010: 20-21).

⁹ Al abordar el entramado sociocultural en que se insertan *actor* y *orator*, Dupont (2000: 79) propone la siguiente esquematización antinómica (y paradójal): “Face à l’orateur, l’histrión est la figure de l’Autre, avec ce que cela implique d’horreur et de fascination. Ils sont le masculin et le féminin, la liberté et la servitude, le Romain et le Grec, la dureté et la mollesse, la dignité et la beauté, la persuasion et la séduction, la vérité et la fiction”. A nuestro modo de ver, esta formulación en términos opositivos funciona a la manera de una frontera: allí donde *actor* y *orator* se oponen, se abre el espacio también para los vasos comunicantes que habilitan la parcial implicación que se produce entre ambos. Dicho de otro modo, aquello que los separa es a un tiempo lo que los une.

¹⁰ Los *prologi* terencianos constituyen un contrapunto crucial y especialmente productivo para analizar las reapropiaciones que, en términos de procedimientos estéticos, un género opera en función de otro. En un gesto de variación respecto del código de la *palliata*, los prólogos del africano –polémicos, así como los ha denominado la tradición crítica– ficcionalizan una situación judicial en el marco de la cual el poeta se defiende las críticas de sus detractores y reflexiona en torno a los modos de composición dramática. Cf., por ejemplo, Ter.Hec.9: “Orator ad vos venio ornatu prologi”.

con la lógica de un *convivio* teatral (acusadores, defensores, jueces, público), esto es, la co-presencia de cuerpos en un enclave cronotópico definido;¹¹

3. la particular realización del paradigma teatral en el *Pro Caelio* opera como compensación de la puesta en suspenso de los *Ludi Megalenses*: dado que los jueces no pueden asistir a los *Ludi* organizados por el estado, será Cicerón el encargado de entretenerlos (y, por ende, de disponerlos a su favor);

4. en este contexto, el orador trans-codifica el vínculo entre Celio y Clodia en términos de los roles estereotipados¹² de la *palliata* latina: *adulescens/meretrix*;¹³

5. la prosopopeya, entendida aquí como una forma de teatralidad de segundo grado, se erige como el recurso retórico-dramático privilegiado para a un tiempo minar la imagen de Clodia y persuadir al auditorio;

6. por todo lo anterior, el teatro se revela, finalmente, en su dimensión epistemológica como forma de conocimiento, esto es, como una instancia de representación e interpretación del mundo.

II. El caso

En el marco de la fragmentación de la escena política entre *populares* y *optimates*,¹⁴ y de su enfrentamiento contra el tribuno de la plebe Publio Clodio Pulcro – disputa que, en cierta medida, explica el exilio del arpinate en el 58–, Cicerón se dispone, al año siguiente de su regreso, a defender a un discípulo suyo, el joven Marco

¹¹ En la actualidad, los así llamados *Performance Studies* han ganado un espacio destacado en el ámbito académico internacional. Herederos de múltiples tradiciones disciplinares (antropología, filosofía, lingüística, teatrología, entre otras), centran su mirada sobre un amplio espectro de formas (actividades) que se desarrollan en la vida cotidiana. Así, se entiende por *performances* puestas en acto que salen de las paredes del teatro y tienen lugar en distintas esferas de la praxis social. Para una reflexión teórica sobre el fenómeno de la *performance* desde un punto de vista interdisciplinario, cf. Fischer-Lichte (2014) y Schechner (2013).

¹² Como sostiene Amossy (2010: 46), los individuos conocemos el mundo social a partir de categorías preexistentes que circulan bajo la forma de constructos estereotipados. La desarticulación de los estereotipos puede configurarse como gesto en todo caso posterior, pero, por así decirlo, no hay una manera ‘aséptica’ de decodificar la realidad. El repertorio de estereotipos de la *palliata* desplegados opera como un sistema de referencia que permite al auditorio anclar un universo conocido y, por ende, promueve su adhesión a la posición que se defiende.

¹³ Geffcken (1973: 31) analiza la construcción de Clodia como una *meretrix* en estos términos: “item by item, by inverting her social status, he [Cicero] constructs this damning portrait of Clodia the prostitute. He does not attack Clodia in only one section of the speech but repeatedly comes back to her, directly and indirectly, suggesting in supremely urbane manner numerous obscene stories about her”. Por lo demás, no se trata el *Pro Caelio* del único discurso en que Cicerón recurra al *stock* de caracteres de la *palliata*. Cf., por ejemplo, *Phil.*2.15.1-5, donde el orador recurre a las máscaras del *leno* y el *parasitus* para lanzar su artillería retórica en contra de Marco Antonio.

¹⁴ El propio Cicerón, en el *Pro Sestio* (§ 96-97), analiza este clivaje al interior de la *nobilitas* en el sistema político tardorrepblicano.

Celio, de una serie de acusaciones *de vi* (es decir, acciones de violencia contra las leyes) que comprenden distintos acontecimientos desde conflictos de diplomacia con la dinastía ptolemaica hasta el intento de envenenamiento de Clodia, hermana del propio tribuno. Dada la gravedad de los hechos mentados, se constituye en el espacio público del foro¹⁵ el proceso contra Celio en medio de la celebración de los *Ludi Megalenses* (3-4 de abril del 56), lo que supone un estado de excepción precisamente por considerarse que la *salus* del estado está en peligro.¹⁶ La configuración hiperbólica de una situación *in extremis* contribuye, en esta ocasión, a la ridiculización con que, progresiva y sutilmente, nuestro orador va cubriendo la insistencia en el caso por parte de los acusadores, a saber, la tríada conformada por L. Sempronio Atratinio –hijo de L. Calpurnio Bestia, defendido previamente por el mismo Cicerón a raíz de una causa iniciada por Celio–, L. Herenio Balbo y –no podía faltar– P. Clodio, quien, por ese año, ostenta el cargo de edil, por lo que es el encargado, justamente, de organizar y presidir los *Ludi* en cuestión.

En este entramado de coincidencias y de complejas relaciones políticas, la estrategia ciceroniana consiste en reducir todo el catálogo de acusaciones a una sola, la del intento de envenenamiento a Clodia, a los efectos de minar su imagen en pos de la absolución de Celio. De hecho, sin ambages, el orador afirma: *Res est omnis in hac causa nobis, iudices, cum Clodia, muliere non solum nobili verum etiam nota; de qua ego nihil dicam nisi depellendi criminis causa* (Cic.Cael.31.8-32.1: “Para nosotros, jueces, todo el asunto en esta causa está con Clodia, mujer no solo noble, sino conocida, de quien yo nada diré, si no es para refutar la acusación”).¹⁷

El centro de la contra-ofensiva está ubicado, en efecto, en la figura de Clodia.¹⁸ A partir de la estructura correlativa *muliere non solum nobili verum etiam nota* queda en evidencia, desde una perspectiva androcéntrica, la tensión irreconciliable para una mujer entre la pertenencia a la *nobilitas* y su condición de ser ‘conocida’ (“*nota*”), estatuto por el cual ingresa a la esfera pública, territorialidad reservada para los *vir*i. A tal punto llega la transgresión de este personaje que, en una panoplia de caracterizaciones que

¹⁵ Millar (2005: 166) subraya la importancia de ganar *físicamente* el espacio público (concretamente, el foro) para una y otra facción política en un contexto, aunque de progresiva desintegración de la república, en que todavía la palabra funciona como un instrumento de poder.

¹⁶ Para un desarrollo acerca de las condiciones de ejecución del discurso, cf. Geffcken (1973: 9), Dyck (2016).

¹⁷ Todas las traducciones son nuestras.

¹⁸ De hecho, Cicerón trata con mucho respeto a los distintos integrantes del grupo acusador e incluso cuida la imagen de estos al morigerar las motivaciones detrás de lo que juzga como una acusación infundada. Respecto de este llamativo comportamiento del orador, cf. Vasaly (1993: 182-183).

entrecruzan variados intertextos, queda confinada a la marginalidad de una *out-sider* respecto de la mujer modélica (es decir, la *matrona*).

III. Retórica y teatro en el *Pro Caelio*

III.1. Exordio

Encontramos en el *incipit* del discurso acaso la cifra de la estrategia discursiva toda: hacer del juicio un espacio propicio para el teatro. Leemos, entonces, al comienzo:

Si quis, iudices, forte nunc adsit ignarus legum iudiciorum consuetudinisque nostrae, miretur profecto quae sit tanta atrocitas huiusce causae, quod diebus festis ludisque publicis, omnibus forensibus negotiis intermissis, unum hoc iudicium exerceatur, nec dubitet quin tanti facinoris reus arguatur ut eo neglecto civitas stare non possit (Cic.Cael.1.1-1.6).

Si alguien, jueces, por casualidad, ahora se hiciera presente ignorante de las leyes, de los procesos judiciales y de nuestra práctica consuetudinaria, seguramente se asombraría de cuál podría ser tal monstruosidad de esta causa, puesto que en días festivos y en juegos públicos, suspendidas todas las actividades forenses, este solo juicio continúa, y no dudaría de que el acusado es inculpado de un hecho tal que, si se lo desconociera, no podría sostenerse la ciudad.

Como sabemos, el exordio apunta, *captatio benevolentiae* mediante, a disponer al auditorio a favor del orador y, además, a demarcar los *límites de la interpretación* de la causa. A nuestro modo de ver, en este segmento inaugural del discurso, Cicerón explicita la puesta entre paréntesis de los *Ludi* para dar lugar al desarrollo del proceso contra Celio, con la intención *ex professo* de volver permeables los límites entre comedia y oratoria, y sacar provecho, en consecuencia, de los efectos persuasivos del repertorio de rutinas y máscaras propias del código de la *palliata* que funcionan como conocimiento compartido entre todos los presentes. Así, el contraste *diebus festis ludisque publicis, omnibus forensibus negotiis intermissis* funciona como materialización discursiva de la tensión antitética teatro/foro que, de manera paradigmática, entra en correlación con la oposición *otium/negotium* y el tándem *actor/orator*. En esta línea, el paralelismo *tanta atrocitas/tanti facinoris*, en tono hiperbólico reforzado, a su vez, por el *polyptoton* (*tanta-tanti*), pone en jaque el contenido de la acusación contra Celio en tiempos festivos. Parece, entonces, que, si no resulta de tal gravedad la acusación contra su defendido, es oportuno recurrir al género cómico para montar el teatro impugnado *de facto* por la insistencia en una causa infundada.

Así pues, el correlato inmediato de este marco de referencia es la modelación de Celio como un *adulescens* (1.12) y de Clodia como una *meretrix* (2.14), en virtud del doble movimiento que supone, por un lado, atribuirle a esta última un accionar desenfrenado a raíz de su *libido* (1.15) y, por el otro, cuidar la imagen de Atratino (2.7-9) y de su defendido (§ 3 y ss.) en compás con la referencia a sus respectivos padres. En esta apelación al rasgo de la *pietas* en relación con el *paterfamilias*, se abre la posibilidad de evocar otra relación codificada por la *palliata*, la del *adulescens* con el *senex* y, en particular, la dicotomía entre la indulgencia y la severidad con que puede asumirse dicha máscara a propósito del vínculo con los hijos.¹⁹ En este enclave, Cicerón mismo jugará el papel del padre suave frente a Celio en un gesto de actualización del paradigma terenciano acerca de los dos modelos antagónicos de ejercer la paternidad.²⁰ Pero, previamente, es preciso invocar, desde la *dignitas* del *orator*, la *auctoritas* de un antepasado de la *gens Claudia* para dejar en *evidencia* en qué consiste la *in-famia* de Clodia.

III.2. Los contornos de la prosopopeya de Apio Claudio

El territorio textual se prepara para la emergencia del discurso directo de un muerto en estos términos:

Sed tamen ex ipsa quaeram prius utrum me secum severe et graviter et prisce agere malit, an remisse et leniter et urbane. Si illo austero more ac modo, aliquis mihi ab inferis excitandus est ex barbatis illis, non hac barbula qua ista delectatur sed illa horrida quam in statu is antiquis atque imaginibus videmus, qui obiurget mulierem et qui pro me loquatur ne mihi ista forte suspenseat. Exsistat igitur ex hac ipsa familia aliquis ac potissimum Caecus ille; minimum enim dolorem capiet qui istam non videbit. Qui profecto, si exstiterit, sic aget ac sic loquetur (Cic.Cael.33.1-33.10).

Pero, sin embargo, le preguntaré a ella misma primero si prefiere que me dirija severa, grave y agrestemente, o suave, delicada y urbanamente. Si es por la costumbre y el modo austero de antaño, alguien de entre aquellos barbudos será evocado desde los infiernos por mí, no estas barbitas por las que esta es deleitada, sino aquellas tupidas que vemos en las antiguas estatuas e imágenes, alguno que refrene a esta mujer y hable en lugar de mí, para que esta, por caso, no se irrite conmigo. Que se levante, por consiguiente, alguien de esta misma familia y, de

¹⁹ En Terencio, esta antinomia queda cristalizada en *Adelphoe* y *Heautontimoroumenos*. Nótese la predilección ciceroniana por la obra del africano, probablemente a raíz de la ponderación, ya desde antiguo, de que gozaba el *usus scribendi* del comediógrafo.

²⁰ Precisamente señala David (2020: 148): “Cicéron ne cite donc pas seulement les vers d’un père de comédie, il interprète véritablement un rôle de père, reprenant le motif térentien de l’hésitation paternelle sur le rôle à tenir et imitant cette hésitation, du point de vue énonciatif, pour préciser les contours du rôle de père qu’il souhaite se donner dans le *Pro Caelio*, celui du père doux”.

preferencia, el mismo Ciego. De hecho, como no podrá verla, mínimo será su malestar. Él, sin duda, si se levantara, así la trataría y así le hablaría.

El contraste campo-ciudad se ancla a través de los adverbios *prisce-urbane* y entra, a su vez, en correlación con la tensión entre el padre severo y el indulgente (*vid. supra*), representación que se corresponde con el imaginario social romano, como lo exhibe el monólogo de Mición al comienzo de *Adelphoe*.²¹ Dado que es preciso refrenar los desbordes de una mujer que, de acuerdo con las relaciones de género en la Roma antigua, tensiona los límites de lo femenino, se explicita la convocatoria a un personaje conocido de la política romana, no sin un guiño jocoso (dentro de los límites del *decorum*)²² a propósito del cognomen de Apio Claudio (“el ciego”) y la desventura aun mayor que supondría mirar directamente a Clodia. En el mismo registro irrisorio, la forma *profecto* (‘sin duda’) conlleva un gesto irónico, si tenemos en cuenta que la prosopopeya o *fictio personae* consiste precisamente en atribuir parlamentos inexpresados por personajes históricos, míticos, muertos o entidades abstractas.²³ En términos performativos, y como parte de la maquinaria ficcional puesta en marcha, Cicerón necesariamente instrumenta cambios en el tono o timbre de la voz, en los gestos y ademanes, al asumir la máscara de Apio Claudio, de modo tal que se advierta en su ejecución que él es *otro*.

Apuntemos también que, concluida esta prosopopeya de Apio Claudio, Cicerón pone en evidencia que se trató de una representación: *Sed quid ego, iudices, ita gravem personam induxi ut verear ne se idem Appius repente convertat et Caelium incipiat accusare illa sua gravitate censoria?* (Cic.Cael.35.1-3: “Pero ¿por qué, jueces, yo representé a un personaje tan respetado, que temo que el mismo Apio se dé vuelta de repente y comience a acusar a Celio con aquella gravedad suya de censor?”). Subrayemos, pues, el valor metateatral de la locución *ita gravem personam induxi*, que tiende un puente efectivo entre la escena forense y la teatral. El verbo *ducere* (junto con sus cognados) aparece, primero, en contextos vinculados con el ámbito rural y, con sentido traslaticio, en un espectro más amplio de actividades como lo verifican las expresiones *carmen deducere* o *domum uxorem ducere*, siempre sobre la base semántica de la raíz p.i.e. **deuk-*, que significa ‘conducir’, ‘guiar’.²⁴ Ernout-Meillet (2001: s. v. ‘*duco*’) consignan incluso para *ducere* e *inducere* (la forma derivada aquí empleada), en

²¹ Cf. Ter.Ad.40-77.

²² Acerca de las formas de comicidad y la práctica oratoria, cf. Corbeill (1996) y Mas (2015).

²³ Lausberg (1999: § 820-826).

²⁴ Cf. de Vaan (2008: s.v. ‘*duco*’).

la lengua familiar, la idea de ‘engañar’, esto es, a partir de ‘conducir’, ‘manipular’, se desprenden sememas asociados con el campo del engaño. De modo que se trata de haces de sentido especialmente productivos para ponerlos en correlación con la dimensión ficcional y dramática del pasaje en cuestión. En la misma tesitura, hay que leer el término metateatral por antonomasia: *persona*.²⁵

III.3. La prosopopeya de Apio Claudio

En tanto *fictio personae*, la prosopopeya constituye una “figura afectiva”, pues manifiesta cercanía con la *evidentia* (y con la *phantasia*). En términos de Lausberg (1991, § 810), esta implica, justamente, hacer *evidente* el personaje invocado, esto es, volverlo *visible* en la representación para el auditorio. Se erige, entonces, Apio Claudio:

‘Mulier, quid tibi cum Caelio, quid cum homine adulescentulo, quid cum alieno? Cur aut tam familiaris fuisti ut aurum commodares, aut tam inimica ut venenum timeres? Non patrem tuum videras, non patruum, non avum, non proavum, non atavum audieras consules fuisse; non denique modo te Q. Metelli matrimonium tenuisse sciebas, clarissimi ac fortissimi viri patriaeque amantissimi, qui simul ac pedem limine extulerat, omnes prope cives virtute, gloria, dignitate superabat? Cum ex amplissimo genere in familiam clarissimam nupsisses, cur tibi Caelius tam coniunctus fuit? cognatus, adfinis, viri tui familiaris? Nihil eorum. Quid igitur fuit nisi quaedam temeritas ac libido? Nonne te, si nostrae imagines viriles non commovebant, ne progenies quidem mea, Q. illa Claudia, aemulam domesticae laudis in gloria muliebri esse admonebat, non virgo illa Vestalis Claudia quae patrem complexa triumphantem ab inimico tribuno plebei de curru detrahi passa non est? Cur te fraterna vitia potius quam bona paterna et avita et usque a nobis cum in viris tum etiam in feminis repetita moverunt? Ideone ego pacem Pyrrhi diremi ut tu amorum turpissimorum cotidie foedera ferires, ideo aquam adduxi ut ea tu incestu uterere, ideo viam munivi ut eam tu alienis viris comitata celebrares?’ (Cic.Cael.33.10-34.19).

“Mujer, ¿qué relación tienes tú con Celio, con un muchachito, con un extraño? ¿Por qué fuiste tan familiar con él para prestarle el oro y tan enemiga para temer el veneno? ¿No viste que tu padre había sido cónsul? ¿No escuchaste que tu tío, tu abuelo, tu bisabuelo, tu tatarabuelo habían sido cónsules? ¿No sabías, entonces, que hasta recién estabas casada con Q. Metelo, varón ilustre, valeroso y amante de la patria en grado máximo, quien, tan pronto como entraba en acción, superaba a casi todos los ciudadanos en virtud, gloria y dignidad? Habiendo pasado de la estirpe más grande a la familia más ilustre, ¿por qué Celio llegó a estar tan unido a ti? ¿Acaso era tu pariente, allegado o amigo de tu esposo? Nada de esto. ¿Qué fue, entonces, si no cierta temeridad y pasión? Si las imágenes de los varones de nuestra familia no te conmovían, ¿no te recordaba mi progenie que la gloria de la mujer

²⁵ Como término técnico, *persona* refiere a un conjunto de convenciones tipificadas que confieren una primera identidad a la máscara. Como sostiene Faure-Ribreau (2012: 165), se trata de una identidad dramática que engloba un conjunto de gestos, actitudes, rutinas en relación con otras máscaras. Una vez instanciada la *persona* en una ficción particular, con una identidad anclada en una historia determinada, puede hablarse, entonces, de personaje, el cual es encarnado en escena por un *actor* entendido como *performer*.

está en la emulación del culto doméstico, como las famosas Quinta Claudia o la virgen vestal Claudia que, abrazada a su padre triunfante, no dejó que su enemigo, el tribuno de la plebe, la bajara del carro? ¿Por qué te movieron más los vicios fraternos que los logros de tu padre y de tus abuelos, reivindicados constantemente por nosotros, tanto por los varones como por las mujeres? ¿Para eso rompí yo la paz con Pirro, para que tú negociaras todos los días el acuerdo de unos amores tan vergonzosos? ¿Para eso traje el agua, para que tú, inmoral, la aprovecharas? ¿Para eso construí la Vía, para que tú la recorrieras, acompañada por extraños?''.

Como resulta notorio, el discurso de Apio Claudio está estructurado sobre la base de una *congeries* de preguntas retóricas al punto de la saturación en sintonía con un efecto de graduación que parte de una revista por el panteón de la *gens Claudia* para arribar a la grandeza del locutor fingido que hace uso de la palabra. Así, el núcleo del ataque gravita en torno a la inmoralidad de la Clodia,²⁶ que no se condice con la mujer modélica en Roma, mucho menos con la *fama* de su familia. En una sutil torsión discursiva, Cicerón invierte la carga de la prueba y proyecta dos de las acusaciones contra Celio (el endeudamiento y el intento de envenenamiento) sobre Clodia: se juzgan, entonces, incompatibles la cercanía por estrecho vínculo (prueba de ello, el préstamo) y el temor por el veneno. De esta manera, el orador recurre a la *conciliatio*,²⁷ una estrategia retórica consistente en aprovechar el argumento del adversario en favor de uno, técnica especialmente eficaz, pues, en un solo gesto, se refuerza el propio discurso y se socava el contrario. En esta línea, la sucesión de *exempla* cataliza la elevación del *êthos* del orador (aquí, disfrazado del censor), que se respalda en hechos históricos configurados como universo de referencia al alcance del auditorio (la paz con Pirro, el acueducto, la Vía Apia), y desencadena como contrapartida la debacle de la imagen de la adversaria –resultado recurrente en el ámbito de un esquema de argumentación binario–. En términos sintácticos y performativos, por último, la secuencia *ideo... ut* –estilizada por la superposición de la anáfora prosaica y la aliteración en /r/– se emplea como mecanismo textual para generar un clímax en la ejecución del parlamento y, por ende, sacar rédito persuasivo del alto grado de patetismo conferido a la escena.

En este orden de cosas, la prosopopeya se entrama en una serie de discursos contenidos en el *Pro Caelio* que operan un desplazamiento de los hechos, tal como se supone los ha presentado la parte acusadora, lo que da lugar a la figura de la *anticategoria*, definida por Lausberg (1999: § 197) de este modo:

²⁶ Cf. Edwards (2002: 179).

²⁷ Cf. Lausberg (1999: § 783).

En respuesta a la acusación del acusador el acusado le echa en cara otro *factum* distinto como *crimen*. [...] Esta especie de *anticategoria* presupone entre acusador y acusado una relación de confianza (pareja amorosa), cuya ruptura consiste precisamente en el acto de la acusación. El abuso de la confianza es lo que el acusado le echa en cara como un *crimen* al acusador (*dépit amoureux*).

En efecto, interpretamos la estrategia global ciceroniana como un corrimiento de foco hacia el personaje de Clodia, propulsado por una serie de discursos ficcionalizados, en el marco del cuasi-teatro montado para la ocasión: en este contexto, la prosopopeya de Apio Claudio (y las que tienen lugar a continuación) funciona como una suerte de teatralidad de segundo grado: al mostrarse doblemente denegada²⁸ por la flagrancia de su carácter dramático (*vid. supra*), el *orator* se apropia de recursos y módulos expresivos del *actor*, aun cuando no haya identidad entre ambos en virtud de la *fama* o *in-famia* que a uno y otro corresponden.

Por lo tanto, cabría preguntarse si de lo que se trata, en esta causa, es solo de entretener y de apelar a las emociones, o si hay lugar para la argumentación formal. Como señala Craig (1993: 121), aun cuando el auditorio puede, en líneas generales, sentirse a gusto por el espectáculo exhibido, los jueces también deben hacer honor a su investidura y, en función de ella, exigir argumentos de otro espesor. En este sentido, el empleo de *dilemmata* como formas de razonamiento –tópicas, por cierto, en Cicerón– contribuye a acompasar los enunciados anclados en la *dóxa* con los que pertenecen al campo de la lógica. De hecho, en la transición a la siguiente prosopopeya, la del tribuno Clodio, encontramos un *dilemma* directamente dirigido a Clodia: el orador la conmina o bien a desestimar las palabras de la tríada acusadora o bien a desacreditar su propio testimonio (35.13-16). En un gesto totalizador, se clausuran otros caminos posibles a partir de la delimitación de una disyuntiva que encierra a la rival en un callejón sin salida.

IV. Conclusiones

En atención al derrotero emprendido, el exordio (§ 1-2) del *Pro Caelio* exhibe, en términos retóricos, una *praeparatio*,²⁹ en la medida en que condensa la oposición espacial *teatro/foro*, a los efectos de proyectarla y resignificarla en el cuerpo de la argumentación –gesto que, ciertamente, encuentra su parangón en la relación entre

²⁸ Cf. Ubersfeld (1989: 37-38).

²⁹ Cf. Lausberg (1999: § 854): “La *praeparatio* consiste [...] en el aseguramiento de la propia causa por medio de una anticipación velada o manifiesta de ciertas partes (especialmente chocantes) del razonamiento propio o del contrario, con el fin de preparar la disposición anímica del público (los jueces) para el ulterior desarrollo de la *actio* o del discurso”.

prologus/fabula que se verifica en la *palliata* latina—. En tanto recurso retórico-dramático, la prosopopeya (a) se entrama en una discursividad revestida temática y estéticamente de teatralidad y, desde el punto de vista formal, (b) constituye la puesta en abismo de un discurso directo que *finge* las palabras inexpressadas por un personaje, por lo que (c) implica la adopción de una máscara (*persona*) por parte del orador para *actuar* como, en el caso analizado, Apio Claudio (§ 34) con los consecuentes cambios en el tono de la voz y en la gestualidad del cuerpo. En particular, (d) este pasaje se haya evidenciado, además, por la *mostración* –para evitar el quizás inexacto término de “ruptura”– de la ilusión dramática (§ 35), lo cual pone en primer plano la relevancia en términos retóricos de las modalidades enunciativas del teatro.

Puesto que la persuasión como orientación discursiva está sostenida no solo en la construcción de argumentos, sino también en la manipulación de las emociones del auditorio, (e) la activación de procedimientos teatrales vuelve ostensibles las marcas de un *theatrum mundi* que, en definitiva, se revela, en su dimensión epistemológica, como una forma de codificar y decodificar la realidad. Por esta razón, sostenemos que, en este discurso, si bien hay lugar para estructuras formales de razonamiento (como los *dilemmata*), (f) lo que predomina es un espectáculo que maniobra en el ámbito de la *dóxa* a partir de las manipulaciones dramáticas que posibilita la prosopopeya como instanciación crucial del paradigma teatral.

Bibliografía

Fuentes

- Clark, Albertus Curtis (ed.) (1905). *M. Tulli Ciceronis. Orationes*. Oxford: Clarendon Press.
- Dyck, Andrew R. (ed.) (2016 [2013]). Cicero. *Pro Marco Caelio*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kauer, Robert y Lindsay, Wallace (1958). *Terenti Afri. Comoediae*. Notas de Otto Skutsch. Oxford: Clarendon Press.

Instrumenta

- de Vaan, Michiel (2008). *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. Leiden-Boston: Brill.
- Ernout, Alfred y Meillet, Alfred (2001 [1932]). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- Lausberg, Heinrich (1999 [1967]). *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos.

Estudios

- Amossy, Ruth (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Axer, Jerzy (1989). "Tribunal-Stage-Arena: Modelling of the Communication Situation in M. Tullius Cicero's Judicial Speeches". *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*. 7 (4): 299-311.
- Craig, Christopher (1993). *Form as Argument in Cicero's Speeches. A Study of Dilemma*. Atlanta: The American Philological Association.
- Corbeill, Anthony (1996). *Controlling Laughter. Political Humor in the Late Roman Republic*. Princeton: Princeton University Press.
- David, Isabelle (2020). "Prosopopées de pères et de fils dans la comédie latine y dans le *Pro Caelio* de Cicerón: théâtre ou rhétorique?", en Favreau-Linder, Anne-Marie; Franchet d'Espèrey, Sylvie y Reh binder, André (eds.): *Dialogue, dialogisme et polyphonie. Questions d'énonciation dans les textes rhétorique et philosophiques de l'Antiquité*. Bordeaux: Ausonius, 143-156.
- Dugan, John (2005). *Making a New Man: Ciceronian Self-Fashioning in the Rhetorical Works*. Oxford: Oxford University Press.
- Dupont, Florence (2000). *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Dupont, Florence y Letessier, Pierre (2011). *Le théâtre romain*. Paris: Armand Colin.
- Dutch, Dorota (2013). "Towards a Roman Theory of Theatrical Gesture", en Harrison, George y Liapis, Vayos (eds.): *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden: Brill, 409-431.
- Edwards, Catharine (2002 [1993]). *The Politics of Immorality in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fantham, Elaine (2002) "Orator and/et actor", en Easterling, Pat y Hall, Edith (eds.): *Greek and Roman Actor*. Cambridge: Cambridge University Press, 362-376.
- Faure-Ribreau, Marion (2012). *Pour la beauté du jeu*. Paris: Les Belles Lettres.
- Fischer-Lichte, Erika (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London-New York: Routledge.
- Geffcken, Katherine (1973). *Comedy in the Pro Caelio*. Leiden: Brill.
- Gotoff, Harld (1986). "Cicero's Analysis of the Prosecution Speeches in the *Pro Caelio*: An Exercise in Practical Criticism". *Classical Philology*. 81(2): 122-132.
- Habinek, Thomas (2001 [1998]). *The Politics of Latin Literature. Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome*. Princeton: Princeton University Press.
- Hugues, Joseph (1997). "Inter tribunal et scaenam: Comedy and Rhetoric in Rome", en Dominik, William (ed.): *Roman Eloquence. Rhetoric in Society and Literature*. New York: Routledge, 182-197.
- Kenty, Joanna. (2020). *Cicero's Political Personae*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Leigh, Matthew (2004). "The *Pro Caelio* and Comedy". *Classical Philology*. 99 (4): 300-335.
- Mas, Salvador (2015). "Verecundia, risa y decoro: Cicerón y el arte de insultar". *Isegoria*. 53 (1): 445-473.
- May, James (2009 [1988]). *Trials of Character. The Eloquence of Ciceronian Ethos*. North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Millar, Fergus (2005 [2002]). *The Crowd in Rome in the Late Republic*. Ann Arbor: The Michigan University Press.
- Pricco, Aldo (2015). "Relación retórica-teatro", en *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario Editora - Biblos, 79-107.
- Schechner, Richard (2013). *Performance Studies. An Introduction*. London-New York: Routledge.
- Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Vasaly, Ann (1993). *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory*. Berkely-Los Angeles: California University Press.

El retorno de Hefesto al Olimpo: el mito en imágenes

Cora Dukelsky
Universidad de Buenos Aires
coradukelsky@gmail.com

Resumen: Dioniso y su séquito se representaron a menudo en la cerámica utilizada en el simposio griego. Dentro de la iconografía dionisiaca, nos ocupamos del retorno de Hefesto al Olimpo, episodio que se conoce en mayor medida por las representaciones artísticas que por las referencias literarias. El vaso François nos brinda una de las más antiguas y elaboradas versiones que incluye al dios de la metalurgia montado en un asno itifálico y un bullicioso cortejo de sátiros y ninfas. Versiones posteriores amplían el componente erótico (Crátera, Lydos, Met. 31.11.11), el desenfreno (Copa, Pintor de Oakeshott, Met. 17.230.5) y, en algún caso, la agresión sexual (Hidria, Viena ANSA IV 3577).

Palabras clave: retorno de Hefesto; cerámica pintada; Dioniso; sátiros; ninfas

Abstract: Dionysus and his retinue were often depicted on the pottery used in the Greek symposium. Within Dionysian iconography, we are concerned with the return of Hephaestus to Olympus, an episode that is known more from artistic representations than from literary references. The François vase provides us with one of the oldest and most elaborate versions, which includes the god of metallurgy riding an ithyphallic donkey and a boisterous procession of satyrs and nymphs. Later versions expand the erotic component (Krater, Lydos, Met. 31.11.11), the debauchery (Cup, Oakeshott's Painter, Met. 17.230.5) and, in some case, sexual aggression (Hydria, Vienna ANSA IV 3577).

Keywords: return of Hephaestus; painted vases; Dionysus; satyrs; nymphs

El vino, el erotismo y el delirio inspiraron con frecuencia a los artistas que pintaron los vasos para el banquete griego. Copas, cráteras, jarras contenían el precioso líquido que se bebía en el simposio, por lo tanto, resultaron ser el soporte ideal para un fecundo repertorio dionisiaco que surgió tempranamente en la pintura sobre cerámica. Dioniso junto con su séquito es, de lejos, el tema más común en la decoración de vasos de los siglos VI y V (Isler-Kerényi, 2007: 1), si bien las representaciones más arcaicas no son definitivas en cuanto a la iconografía. Bailarines panzudos (*padded dancers*), comastas, sátiros, ninfas o ménades van apareciendo solos o acompañados sin organizarse aún en narraciones específicas. Las escenas dionisiacas pronto proliferan –tan solo en el estilo de las figuras negras se contabilizan más de seis mil ejemplares (Diez Platas, 1996: 324)– y el propio dios del vino hace su primera aparición pictórica alrededor del 580¹ en un dinos pintado por Sophilos.²

El vaso François³

El origen de la iconografía del retorno de Hefesto al Olimpo está en el vaso François (Hedreen, 2004: 40). La pieza es una crátera de volutas de más de sesenta centímetros de altura y casi sesenta de diámetro, firmada por el alfarero Ergótimos y el pintor Clitias (Figura 1). Cuerpo, cuello y pie están decorados con seis bandas de escenas narrativas y también hay figuración en las volutas. Presenta doscientos setenta personajes que protagonizan varios mitos. Las ciento treinta y una inscripciones revelan el nombre de los protagonistas además de la identidad del alfarero y del pintor. Alrededor de la panza se desarrolla la escena principal: la procesión de dioses que saludan a Peleo y Tetis durante la celebración de su boda.

¹ Las fechas en este trabajo son todas antes de Cristo.

² London 1971.11-1.1. Beazley Archive n° 350099. Dinós es un vaso globular de gran tamaño usado mayormente en época arcaica en los rituales de boda.

³ Crátera. 570. Florencia. Museo Arqueológico Etrusco 4209. Beazley Archive 300000. Encontrado en una tumba etrusca, es una de las evidencias de que la élite toscana apreciaba los valores de la cultura griega y, además, de la existencia de fluidas relaciones comerciales entre Grecia y Etruria.



Figura 1. Vaso François. Foto de la autora.

La crátera, recipiente de gran tamaño y boca ancha, tenía una función primordial en los banquetes: permitía mezclar el vino con el agua. Los placeres del vino, que implican la comunión con su divinidad protectora, debían moderarse a través de la racionalidad. El vino puro conduce a excesos, el placer sin medida es propio de la locura de la ménade o del desenfreno del sátiro. Precisamente, las escenas pintadas reproducen a menudo conductas exaltadas, intimidades de los cuerpos, danzas frenéticas que se asocian con los rituales dionisiacos.

El episodio de Hefesto retornando al Olimpo se conoce en mayor medida por las representaciones artísticas que por las escasas referencias en la literatura, y el vaso François nos brinda una de las más antiguas y elaboradas versiones (Beazley, 1951: 14). Por fortuna, todas las divinidades intervinientes están etiquetadas en la escena; por lo tanto, no hay duda de cuál es la historia narrada.

Hefesto, hijo tan sólo de Hera, de acuerdo con algunas versiones, o de la diosa y de su esposo divino, según otras, nace cojo. La deformidad genera disgusto en su madre, quien lo expulsa del lugar privilegiado en que viven las divinidades. Para vengarse, el habilidoso herrero fabrica un bello trono con un mecanismo que atrapa a la reina del Olimpo apenas se sienta en él. Varios dioses intentan convencer a Hefesto para que

vuelva y libere a su madre. Ninguno, ni siquiera el violento Ares, consigue doblegarlo. Al final, Dioniso se vale del poder del vino, lo emborracha y ambos dioses regresan al Olimpo junto con un bullicioso séquito de sátiros y ménades.⁴ El hijo de Sémele obtiene de este modo un lugar entre los olímpicos y el herrero divino, la mano de la bella Afrodita.

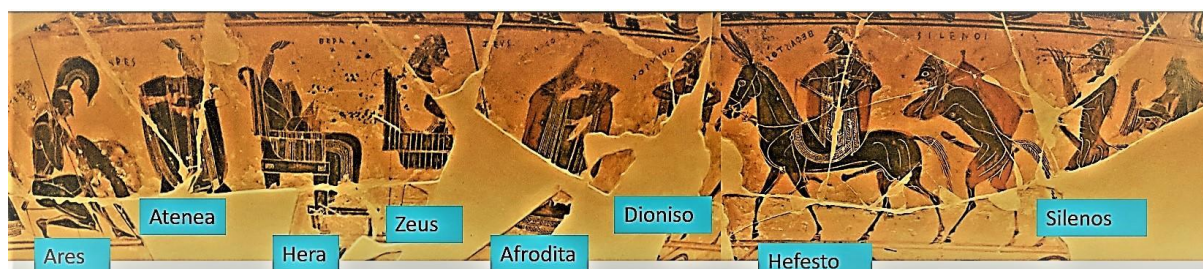


Figura 2. Vaso François. Detalle del Retorno de Hefesto.

Si iniciamos la lectura desde la izquierda apenas se ven las figuras muy deterioradas de Hermes, Poseidón y Artemis. Luego aparece Ares, sentado en un bloque de piedra que se eleva escasamente del suelo (Figura 2). La imagen refleja la humillación de la deidad que se exhibe inclinando su cabeza mientras su lanza apunta al suelo como símbolo de su fracaso en el esfuerzo de hacer regresar a Hefesto. Clitias lo muestra avergonzado ante una Atenea que parece burlarse de él y también abatido porque sabe que perderá a su amada Afrodita. Lo sigue Hera, prisionera en su trono y agitando sus manos con impaciencia mientras Zeus, también entronizado, sostiene con calma el cetro. A continuación, la diosa del amor recibe a la extravagante procesión. Su rostro se vuelve hacia el dios del vino, quizás para reprocharle su hazaña que le acarreará la ingrata consecuencia del matrimonio con un marido feo y deforme. Dioniso, lujosamente ataviado, lleva las riendas de la mula. Hefesto luce también un elegante atuendo y postura erguida; tan solo si nos detenemos a observar cuidadosamente la pintura notamos su deformidad, que el pintor ha sugerido ubicando cada pie apuntando en direcciones opuestas. Los detalles de la composición tienen su sentido y responden a códigos perceptibles para los receptores contemporáneos. Del mismo modo, un espectador antiguo comprendería que existe una diferencia cualitativa entre los dos dioses representados: la barba de Dioniso es frondosa e hirsuta mientras que la de Hefesto es corta y prolija. Diferencia reveladora, pues en el arte griego la cabellera o

⁴ O de silenos y ninfas, de acuerdo con las diferentes versiones y definiciones de estas criaturas.

barba despeinada son señales de barbarie o monstruosidad. Posiblemente el artista pretenda sugerir que el culto dionisiaco aporta a la serenidad olímpica los componentes irracionales y lascivos que surgen de su estrecha conexión con el universo de la naturaleza.

En consonancia con la noción de bestialidad, la deidad defectuosa monta un animal poco prestigioso. Isler-Kerényi (2007: 83) afirma que la mula puede considerarse la variante plebeya del caballo; además, su exacerbada sexualidad indica su conexión con los libidinosos sátiros. La mula avanza y sus patas adoptan el mismo ritmo que el sileno que la sigue, la cabeza dirigida hacia Dioniso, las orejas erguidas. La representación del animal resulta graciosa, aunque su porte contrasta con la lenta marcha de los elegantísimos caballos que guían los carros de las divinidades en el sector principal ubicado justo en la banda superior. Como un indicio más de la alteridad implícita en el bullanguero desfile, la dirección hacia la cual se dirigen Hefesto y sus acompañantes dionisiacos se contraponen a todas las otras procesiones representadas en el vaso (Figura 3).



Figura 3. Vaso François. Dirección de las procesiones.

Detrás de la mula caminan tres silenos itifálicos, cuyo exhibicionismo lujurioso los emparenta con los asnos (Lissarrague, 1987: 65). A medio camino entre lo humano y lo bestial, los sátiros o, como los llama Clitias, silenos están representados con orejas,

patas y colas de caballo (Figura 4).⁵ Conformen un grupo transgresor, sinónimo de inversión de las conductas adecuadas a los seres humanos. Sus cabellos excesivamente largos y con mechones enhiestos, erizados sobre la frente son otra indicación más de su animalidad.

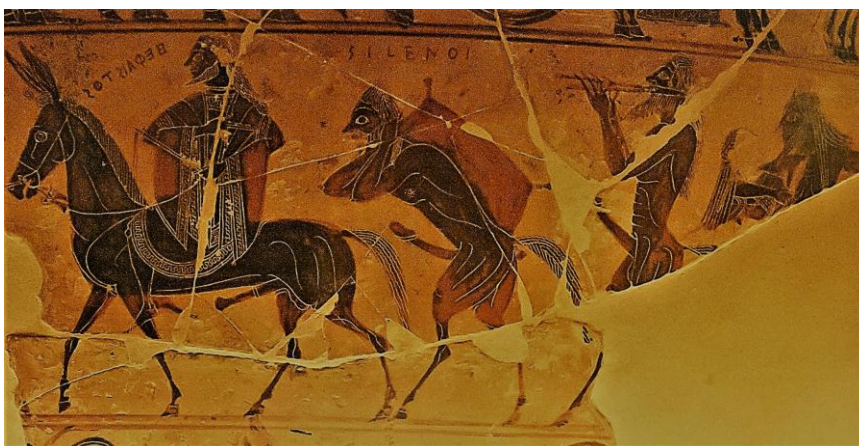


Figura 4. Vaso François. Hefesto y silenos.

El primer sileno se dobla bajo el peso del odre que contiene el licor. El que lo sigue interpreta música con el *aulós*. La doble flauta se asocia a la voluptuosidad y al placer de los sentidos. Se cree que dentro del culto dionisiaco su sonido acompañaba los cantos y las danzas ejecutadas durante las ceremonias. La interacción con las ninfas se pone de manifiesto con el tercer sileno que ha capturado a una de ellas. El sector está deteriorado, pero aún se puede deducir que la raptada parece no preocuparse demasiado por el atropello. A continuación, las otras jóvenes pintadas caminan con idéntica serenidad. La última entrechoca crótalos, instrumentos de percusión, al decir de Beazley (1951: 31) “un instrumento de la orgía hasta ahora nunca escuchado en el cielo”. Se trata de ninfas, según revelan las inscripciones. La palabra pareciera más adecuada que la de ménades, a la que estamos acostumbrados por los nombres que se han dado a las representaciones en los vasos. La terminología es moderna, de hecho, el vocablo ménade no aparece en ningún vaso ateniense, es una transferencia desde la literatura a las artes visuales y según algunos autores solo debiera aplicarse en los casos en que las

⁵ Los bípedos híbridos de humano y caballo que encontramos en los vasos suelen conocerse con el nombre de sátiros y, de hecho, parece ser que las palabras “sátiro” y “sileno” eran intercambiables, al menos hasta el siglo IV, cuando en su *Simposio* Platón pone ambas en boca de Alcibíades para describir a Sócrates. La mayoría de los sátiros pintados en el Ática tienen piernas y pies humanos, pocos patas de caballo; las piernas humanas terminadas en una pezuña se consideran una característica de la Grecia oriental (Carpenter, 2001: 15). En este trabajo utilizaremos los términos sileno y sátiro como sinónimos.

mujeres se encuentren en estado de locura (Hedreen, 1994: 48).⁶ Las ninfas son las compañeras naturales de los silenos; así como ellos son la proyección de la animalidad del hombre, ellas son la expresión extrema de la feminidad y el erotismo en su esencial relación con la naturaleza (Diez Platas, 2004: 281).

La reunión de silenos y ninfas con Dioniso ocurre por primera vez en el Vaso François (Dabdab Trabulsi, 1990: 119). Poco tiempo después, a mediados del siglo VI se fija la iconografía dionisiaca tanto del propio dios como de su cortejo. Los escasos testimonios literarios del mito no mencionan a las mujeres ni a los sátiros que sí aparecen en el arte (Hedreen, 1994: 48).

La cratera de Lydos⁷

Otro artista ateniense, Lydos,⁸ agrega el componente festivo del *thíasos* y algunos de los atributos que irán definiendo el aspecto de las ménades en futuras representaciones. La cratera de Nueva York, realizada hacia el 550, es la obra maestra del pintor. Se trata de un recipiente de gran tamaño, con más de medio metro de altura y con una capacidad de setenta y dos litros.



Figura 5. *Thíasos* con Dioniso. Lydos. Crátera. Foto Metropolitan Museum of Art.

⁶ Isler-Kerényi (2007: 85) afirma que son ninfas, criaturas míticas pertenecientes al universo de la naturaleza.

⁷ Crátera. Nueva York. Met. 31.11.11.

⁸ Lydos es un pintor ático cuyo nombre se conoce por dos vasos firmados. Alrededor de cien vasos se le atribuyen y hay varios cientos más pintados por sus seguidores imitando su estilo.



Figura 6. *Thíasos* con Hefesto. Lydos. Crátera. Foto Metropolitan Museum of Art.

La monumentalidad de las figuras se corresponde con la escala del vaso. La alegre procesión, formada por veintiocho personajes, ocupa un friso corrido que rodea la panza de la crátera (Figuras 5 y 6). Hefesto, montado en una mula, está en una de las caras del vaso. En la otra, aparece Dioniso de pie, con el cuerno para beber en su mano. Las deidades están casi perdidas entre las danzarinas criaturas que resultan muy similares a las que Clitias denominó *silenos* y *ninfas*. Casi todos se mueven hacia la derecha, los cuerpos se curvan, los brazos suben y bajan, las piernas se flexionan y la escena se carga de entusiasmo, de energía y de ritmos acompasados. Ramas de vid y hojas de hiedra –símbolos del vino y del constante crecimiento de la vegetación– además del único intérprete de *aulós*, se destacan en el lado correspondiente a Dioniso.

Algunos *silenos* muestran su cuerpo enteramente cubierto de vello, señal de su pertenencia al mundo animal, mientras que otros exhiben su rostro de frente que, para este período del arte griego, implica alteridad, marginalidad, transgresión. Precisamente, Hefesto está acompañado por un *sileno* con un rostro-máscara que atrapa la atención del espectador por la ubicación central en la composición, por su torso frontal y por el gesto de ambos brazos en alto. ¿Invitación para que el participante del simposio se una a la juerga? Su energía desbordante es contagiosa y un estímulo para la diversión.

Una ondulante serpiente recorre la falda de la ninfa ubicada junto a la mula. La crátera de Lydos es el primer ejemplo que conocemos en el cual se relacionan las ninfas o ménades con serpientes (Diez Platas, 2001: 294). Según Edwards (1960: 79-87) sería el momento en que las ninfas se menadizan. Diez Platas (2001: 286), en cambio, señala que la aparición de la serpiente en el contexto dionisiaco marca la relación, más que con las ménades, con ninfas en cuanto vinculadas al mundo del agua, al erotismo y a la fertilidad. La sinuosidad de la silueta del reptil sería un indicador de la sensualidad de la

criatura. Las jóvenes pintadas lucen ajenas a la locura que el nombre de ménade sugiere y tan solo exteriorizan una alegre animación producto del alcohol, la música y el baile. El entusiasmo báquico propuesto por Lydos es el de la fiesta y la alegría y no el de una salvaje demencia.



Figura 7. Detalle bajo el asa. Lydos. Crátera. Foto Metropolitan Museum of Art.

Hay otra serpiente más en este vaso y se encuentra rodeando la cintura de una muy atrevida ninfa, pues es ella quien inicia el juego erótico con un sileno que la observa con cierto asombro (Figura 7). La ubicación de la escena es significativa, está directamente bajo el asa, sitio recóndito, de difícil acceso para el espectador; quizás es la razón para que el artista ubicara las escenas más impúdicas en estos lugares.



Figura 8. Detalle bajo la otra asa. Lydos. Crátera. Foto Metropolitan Museum of Art.

Bajo la otra asa se esconden dos escenas igualmente audaces: un piloso sátiro, encorvado para poder ubicarse bajo la base de la agarradera, estira su brazo para atrapar a una joven mientras una pareja feliz se acaricia (Figura 8). La mujer sujeta al sileno por

la cola mientras en su mano derecha el racimo de vid recuerda que ha sido el vino el responsable del descontrol.

La copa del Pintor de *Oakeshott*⁹

En aproximadamente los mismos años fue pintada la siguiente copa con el retorno de Hefesto, el *thíasos* y las nupcias de Dioniso y Ariadna (Figuras 9 y 10). En ambos lados se enfatiza el motivo central flanqueado por una rítmica alternancia de sátiros y ninfas.



Figura 9. Retorno de Hefesto. Pintor de *Oakeshott*. Copa. Foto Metropolitan Museum of Art.



Figura 10. *Thíasos* con Dioniso y Ariadna. Pintor de *Oakeshott*. Copa. Foto Metropolitan Museum of Art.

Los silenos bailan y exhiben sus falos erectos que el artista ha resaltado con color rojo, al igual que sus colas animalescas, sus cabellos y sus barbas. Uno toca el *aulós*, otro se encorva bajo el peso del odre con el vino. Las ninfas lucen túnicas coloridas y variadas mientras agitan brazos y piernas frenéticamente. Dioniso y Ariadna

⁹ Copa. Nueva York, Met. 17.230.5. Pintor de *Oakeshott*. 550.

se muestran serenos, el dios con la hiedra y el *kántharos*, la joven engalanada con el velo nupcial. El tocado es un símbolo que el receptor antiguo reconocería de inmediato, se trata de la fórmula iconográfica para representar la *anakalyptéria*, el ritual del desvelamiento que se realizaba durante la boda.

Dioniso reaparece con los mismos atributos junto al divino herrero del otro lado de la copa. Hefesto cabalga plácidamente sobre su mula itifálica sin percatarse de que el animal está por ser atacado sexualmente por un sátiro que provoca al espectador con su rostro de frente. Otros episodios con sátiros y asnos confirman la sospecha (Hedreen, 2004: 40).¹⁰ Más que como perturbador, el hecho se plantearía como divertido para los simposiastas que bebían de esa copa. El banquete es un espacio de picardías, burlas, chistes donde cada comensal está ubicado de modo tal de poder ver a los otros e intercambiar comentarios (Lissarrague, 1987: 30). Por otro lado, los rituales dionisiacos incluyen varias inversiones del comportamiento aconsejado para el ciudadano, consecuencias del exceso de alcohol.

La Hidria de Viena¹¹

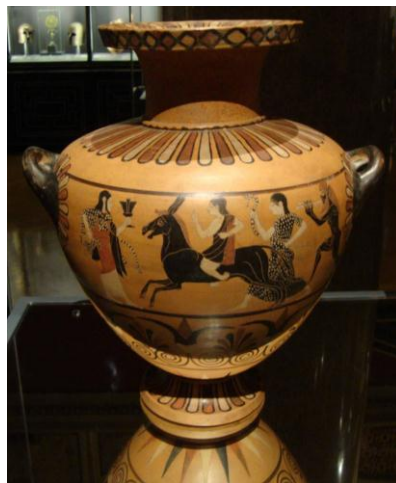


Figura 11. Retorno de Hefesto. Hidria. Viena. Foto de la autora.

Una hidria que se conserva en Viena hace referencia al mito con gran poder de síntesis: están presentes Dioniso con el *kántharos*, Hefesto sobre la mula, una ninfa con su serpiente y un sileno itifálico interpretando la doble flauta (Figura 11). La colorida ornamentación con flores de loto, palmetas, lengüetas y otros elementos abstractos armoniza con la intensidad cromática de las figuras pintadas. La tonalidad negra del

¹⁰ En nota al pie n.º 11, Hedreen enumera múltiples vasos con el motivo de la agresión sexual a la mula.

¹¹ Viena, Kunsthistorisches, ANSA IV 3577. 535-515.

sátiro y de la mula contrasta con las carnaciones blancas de los otros personajes. El dios del vino, único inmóvil en la animada composición, viste túnica blanca, manto rojo y un motivo de lunares blanco sobre negro en la nébrida. El diseño moteado se repite en la túnica de la muchacha y en la serpiente.



Figura 12. Retorno de Hefesto. Detalle de Hefesto. Hidria. Viena. Foto de la autora.

El herrero de los dioses exhibe una insólita apariencia juvenil (Figura 12).¹² Son notables también sus extraños pies deformes que hacen clara referencia a la cojera, pero, además, parecen patas o garras, no son humanos. Podría ser una manera de vincularlo con el componente salvaje del mundo dionisiaco.



¹² La iconografía habitual de Hefesto es la de un hombre adulto con barba.

Figura 13. Sátiro y ninfa. Hidria. Viena. Foto de la autora.

En el reverso el artista pintó dos escenas de encuentros sexuales entre silenos y ninfas. En el sector izquierdo, el sileno abraza amorosamente a su compañera y ella responde con sus caricias contemplándolo embelesada. Es evidente que se trata de una relación consensuada, amorosa; basta observar las manos femeninas sobre la pelambre y el brazo de su compañero. La falda levantada enfatiza la blancura de sus piernas que contrastan con el cuerpo negro del sátiro.



Figura 14. Sátiro y dos ninfas. Hidria. Viena. Foto de la autora.

A la derecha, la pareja debe soportar la perturbación de un tercer integrante. La ninfa, que luce una túnica con el diseño de lunares, irrumpe con fiereza sujetando por los pelos al sileno.¹³ ¿Furiosa porque no la dejan participar de la orgía? Está ausente el decoro propio de lo femenino, es una personificación del desenfreno, del comportamiento escandaloso que corresponde al erotismo libre y salvaje de las criaturas de los bosques. En los vasos de figuras negras, afirma McNally (1984: 123), sátiros y ménades¹⁴ se dedican principalmente a divertirse.

A menudo se representan encuentros carnales entre silenos y ninfas en la cerámica ática del siglo VI y son siempre cordiales; sin embargo, a finales del siglo las jóvenes comienzan a resistirse. Muchos estudiosos han intentado explicar las razones del cambio. Hedreen (1994: 58-69) sostiene que los atributos de las ménades

¹³ El gesto enojado contrasta con la aparente sonrisa del rostro, si bien debiéramos considerarlo un rasgo del estilo del pintor ya que todos los personajes humanos (no así los silenos) esbozan la misma sonrisa.

¹⁴ McNally utiliza el término ménade y no ninfa pues afirma que es el más utilizado por los estudiosos.

mencionados en *Bacantes* (piel de felino, serpiente y tirso) se pintaron en los vasos a partir del 520, período que coincide con las representaciones de la hostilidad femenina ante el avance sexual de los sátiros; por lo tanto, el autor propone que las alegres ninfas se transformaron en virtuosos soldados de Dioniso y, por otro lado, que la frustración de los silenos pudo haberse originado en un drama satírico perdido. La vinculación con el drama también la propone Carpenter (2001: 16) quien fundamenta la idea porque en una crátera del Pintor de Altamura, Hefesto y Dioniso están precedidos por un actor disfrazado de sátiro.¹⁵

Conclusión

La iconografía del retorno de Hefesto se inicia con la magnífica versión del Vaso François que brinda múltiples detalles de la historia. La crátera del museo de Florencia es, en ese sentido, una excepción.¹⁶ Pocos años más tarde los artistas mostraron el mito tan solo con Hefesto, Dioniso y su séquito. El retorno de Hefesto continuó apareciendo en la cerámica griega posterior al siglo VI. Durante el siglo V el protector de los artesanos se representa caminando con el dios del vino y sosteniendo un hacha¹⁷ o alguna herramienta que alude a su tarea artesanal. Durante el siglo IV el tema desaparece, no así la presencia dionisiaca que se evidencia constantemente en la cultura visual de los griegos. Silenos y ninfas, ménades y sátiros son fuente de inspiración constante para los ceramógrafos. Las criaturas masculinas conservan el temperamento lujurioso; las ninfas o ménades, en cambio cambian sus actitudes. En las primeras imágenes aceptan la intimidad sexual, se relacionan amistosamente, luego –fines del siglo VI– comienzan a rebelarse y a menudo se resisten a los sátiros. El erotismo natural, salvaje de los inicios se transforma en agresividad y rechazo en el sector femenino del *thíasos*. Las imágenes, ya sea de aceptación o de protesta siguen siendo eróticas. Pintadas sobre la vajilla del banquete cumplen con el cometido de estimular la sensualidad, uno de los componentes esenciales del simposio.

¹⁵ Viena, Kunsthistorisches, 985. Beazley Archive n.º 206838. El sátiro viste tan solo el taparrabos con el falo erecto que usaban los actores de dramas satíricos como están representados en la crátera del Pintor de Pronomos (Nápoles 81673). No se percibe máscara ni botas, que son los otros indicadores del disfraz.

¹⁶ Lo mismo puede decirse de las elaboradas narraciones del resto de la decoración.

¹⁷ Además de que, por su labor metalúrgica, es una posible referencia al hachazo con que partió la cabeza de Zeus para que pudiera nacer Atenea.

Bibliografía

- Beazley, John (1951). *Development of the Attic Black Figure. Revised edition*. Berkeley: University of California Press.
- Carpenter, Thomas (2001). *Arte y Mito en la Antigua Grecia*. Barcelona: Destino.
- Dabdab Trabulsi, José Antonio (1990). *Dionysisme. Pouvoir et société en Grèce jusqu'à la fin de l'époque classique*. Besançon: Université de Franche-Comté.
- Diez Platas, Fátima (2004). "Sexo fuera de la ciudad: Silenos y ninfas en la cerámica griega arcaica". *Semata, Ciências Sociais e Humanidades*. 16: 277-299.
- (2001). "Imaginando el agua: reflexiones sobre el significado iconográfico del motivo de la serpiente en ciertas escenas de la cerámica griega arcaica", en Lopez Barja, Pedro Manuel y Reboreda Morillo, Susana (eds.): *Fronteras e identidad en el mundo antiguo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela/Universidad de Vigo, 281-301.
- (1996). *Las ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia arcaica*. Madrid: Universidad Complutense.
- Edwards, Mark (1960). "Representations of Maenads on archaic red-figure vases". *The Journal of Hellenic Studies*. 80: 78-87.
- Hedreen, Guy (2004). "The return of Hephaistos, dionysiac processional ritual and the creation of a visual narrative". *The Journal of Hellenic Studies*. 124: 38-64.
- (1994). "Silens, Nymphs, and Maenads". *The Journal of Hellenic Studies*. 114: 47-69.
- Isler-Kerényi, Cornelia (2007). *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*. Leiden: Boston: Brill.
- Lissarrague, François (1987). "De la sexualité des Satyres". *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*. 2 (1): 63-90.
- McNally, Sheila (1984). "The Maenad in Early Greek Art", en Peradotto, John y Sullivan, John Patrick (eds.): *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*. Albany: State University of New York Press, 107-141.

Aufilena y Quintia en los epigramas de Catulo

Lía Galan

Universidad Nacional de La Plata

liagalan5@gmail.com

Resumen: Los variados personajes femeninos que se incluyen en el poemario ofrecen un rico testimonio tanto del contexto social y cultural como de los modos compositivos del poeta. Tales personajes aparecen con frecuencia en los *carmina minora*, los poemas breves de los que trataremos los epigramas (Catul.69-116). Se comienza por hacer referencia al papel social de las mujeres, que en tiempos de Julio César cambia de modo rápido y decisivo. La conversión de valores desplaza a los poetas de la generación de Catulo del mundo cívico romano y el *cursus honorum* al *cursus* de la poesía y a la propuesta de un nuevo sujeto discursivo. De los epigramas, se analizan los dedicados a Aufilena (Catul.110 y 111) y a Quintia (Catul.86). En distinta medida, el poeta se burla e injuria a estos eventuales personajes, desde un ataque directo como en el caso de Aufilena a una comparación objetiva en apariencia de Quintia con la *venustas* de Lesbia.

Palabras clave: Catulo; Aufilena; Quintia; Lesbia; epigrama

Abstract: The varied female characters included in the collection offer a rich testimony to both the social and cultural context and the poet's compositional styles. Such characters appear frequently in the *carmina minora*, the short poems of which we will discuss the epigrams (Catullus 69-116). We begin by referring to the social role of women, which changed rapidly and decisively during the time of Julius Caesar. The conversion of values displaced the poets of Catullus's generation from the Roman civic world and the *cursus honorum* to the *cursus* of poetry and the proposal of a new discursive subject. Of the epigrams, we analyze those dedicated to Aufilena (Catullus 110 and 111) and Quintia (Catullus 86). To varying degrees, the poet mocks and insults these eventual characters, ranging from a direct attack, as in the case of Aufilena, to a seemingly objective comparison of Quintia with the *venustas* of Lesbia.

Keywords: Catullus, Aufilena, Quintia, Lesbia, epigram

La presencia de personajes femeninos en el poemario de Catulo merece una especial atención por varios motivos. En primer lugar, el ciclo de los poemas dedicados a Lesbia directa o indirectamente a lo largo del poemario constituye un fundamental antecedente de la central figura de la amada en los poetas elegíacos; en segundo lugar, los variados personajes femeninos que se incluyen ofrecen un rico testimonio tanto del contexto social y cultural como de los modos compositivos del poeta. Tales personajes aparecen con frecuencia en los *Carmina Minora*, los poemas breves (1-60 y 69-116), a los que hemos dedicado un estudio especial¹ del que recordaremos preliminarmente algunos conceptos. En la introducción se hace referencia al papel social de las mujeres, que en tiempos de Julio César cambia de modo rápido y decisivo. La conversión de valores que desplaza a los poetas de la generación de Catulo del mundo cívico romano y el *cursus honorum* al *cursus* de la poesía y a la propuesta de un nuevo sujeto discursivo no implica, en principio, alteración genérica, por lo que no se pierde la homogeneidad sodalicia masculina con interés puramente incidental en lo público y gobierno de las relaciones privadas entre grupos socialmente prestigiosos.² La mujer sigue manteniendo su opacidad y su silencio, roto para dejar oír un *locus communis* de comedia,³ o de requiebro pasional en una rica variedad de tonos, desde los circunstanciales juramentos de amor –*Dicebas quondam* (Catul.70), *Iucundum, mea uita, mihi proponis amorem* (Catul.109)– a los sostenidos lamentos de una Ariadna abandonada (Catul.64).

Quizás por influencia de las ideas estoicas acerca de la igualdad de los sexos o por las nuevas imágenes femeninas que privilegia el helenismo romano, la juventud de las guerras civiles atiende sus casos privados –con alta proporción de casos eróticos– como respuesta desafiante a las representaciones del *mos maiorum*, poniéndose del lado no viril, de lo “afeminado”, entendido como sinónimo de rechazo de legislaciones y castigos sociales, de dominio y usufructo de lo natural, incluida la mujer, y de marginación a un espacio opaco en el que no se es ni hombre ni mujer.

Si se excluye la figura de Lesbia, cuyo estudio ha sido protagónico de la crítica, los restantes personajes femeninos de los *Carmina Minora* aparecen brevemente, son esquemáticos y sirven de materia para las distintas expresiones burlescas del poeta. Trataremos aquí las únicas figuras femeninas de los epigramas de las que se ofrecen datos caracterizadores, Aufilena (Catul.110-111) y Quintia (Catul.86).⁴ La cadencia

¹ Galan (1994).

² Gaisser (2007: 43).

³ Por ejemplo, la vanidad de Ameana (Catul.41) o el engaño de Aufilena (Catul.110).

⁴ No se ha tratado Quintilia del *Carmen* 96 por ser una mínima mención en el protagonismo de Calvo.

habitual de los poemas polimétricos, en muchos casos más próxima al ritmo del discurso latino, favorece el tono afectivo o espontáneo que las formas componen, mientras que los epigramas desarrollan una secuencia de pensamiento más ceñida a la lógica, con una cuota de mayor intelectualidad pero de menor dramatismo que en los polimétricos.⁵ El poeta expresa su burlesco enfado frente a la conducta de algunas mujeres, su elogio humorístico o su procaz insinuación, pero ninguna de ellas alcanza la resonancia interior que la convierta en motivo de más detenida consideración.

Aufilena

El nombre de Aufilena, asociado con el norte de Italia, se menciona en tres epigramas y cumple un papel protagónico en dos de ellos. La primera mención ocurre en el *Carmen* 100, donde los datos que de ella se ofrecen son escasos y difícilmente precisables. Un tal Quintio ama a Aufilena:

*Caelius Aufillenum et Quintius Aufillenam
flos Veronensum depereunt iuvenum,
hic fratrem, ille sororem. hoc est, quod dicitur, illud
fraternum vere dulce sodalicium* (vv. 1-4).

Celio por Aufileno y Quintio por Aufilena,
flor de la juventud de Verona, mueren;
uno por el hermano, el otro por la hermana. Este es, lo que se dice,
aquel en verdad dulce compañerismo fraterno.

Algunos comentaristas identifican este personaje, oriundo de Verona, con el Quintio del *Carmen* 82 que recibe las súplicas del poeta.⁶ Paralelamente, Celio ama a Aufilena y, a partir de esto, se refiere el parentesco de los hermanos que componen un *sodalicium* verdaderamente dulce. Se presenta aquí una breve alusión secundaria en la que podría encontrarse un indicio para la identificación de esta Aufilena con la del *Carmen* 111 a quien se acusa de incesto.

Aparentemente la misma Aufilena reaparece en el *Carmen* 110. Dirigiéndose a ella, el poeta comienza recordándole la conducta propia de las *bonae amicae*:

*Aufillena, bonae semper laudantur amicae:
accipiunt pretium, quae facere instituunt* (vv. 1-2).

Aufilena, son siempre alabadas las buenas amigas:
lo que hacer proponen tiene un precio.

⁵ Cf. Lyne (1980: 44).

⁶ El poeta suplica a Quintio para que no le quite *quid caribús est oculis* (vv. 2 y 4).

La palabra *amica* admite, en tiempos de Catulo, una significación cercana a la de *meretrix* desplegando una posibilidad ya implícita en la comedia. En este mismo sentido se refiere Cicerón a Clodia: *ea quam omnes semper amicam omnium* (Cael.32) y aparece en el *Carmen* 72, vv. 3-4:⁷

*dilexi tum te non tantum ut vulgus amicam,
sed pater ut natos diligit et generos.*

Te amé entonces no tanto como el vulgo a su amiga,
sino como un padre quiere a sus hijos y a los esposos de sus hijas.

La noción de *meretrix* se confirma con la mención del *pretium* y se establece la sinonimia *amica-meretrix* pues el *pretium* corresponde a la noción de pago, *i. e.* recibir un pago a cambio de favores sexuales, noción implícita en la significación de *mereor*. Esta relación se reitera en el verso 7 en donde el término *meretricis* se emplea con el mismo valor.

Aufilena no ha cumplido con lo estipulado, el precio, por lo que el poeta declara:

*tu, quod promisti, mihi quod mentita inimica es,
quod nec das et fers saepe, facis facinus* (vv. 3-4).

Tú, que has mentido lo que me prometiste eres enemiga,
y, porque con frecuencia no das y recibes, cometes un delito.

Con un ingenioso juego de significados, Catulo atrae el adjetivo *inimica* (*i. e. non amica*) hacia el campo semántico y sonoro de *amica* como se enuncia en el v. 1. De este modo se componen sutiles relaciones entre *amica* con su referencia a la *amicitia* y la *bona fides* en sentido erótico, y la calificación de *inimica* asociada a *inimicitia*, *perfidia*, como negación de lo implícito en *bonae amicae*.

La aparición del adjetivo *inimica* no anula la relación *amica* = *meretrix* sino que hace de Aufilena una mala *amica*, una *meretrix* avara y fraudulenta pues no cumple con el precio prometido. La acción de la mujer constituye una *fraudatio*, anticipada ya por la expresión *facinus facere*. El término *facinus* como derivado de *facere* significa en primera instancia “acción”, “hecho”,⁸ pero en unión con *facere* adquiere el significado

⁷ Cf. también Horacio, *Ep.*1.15.21.

⁸ Con un adjetivo como *bonus* puede equivaler a “hazaña” (*Carmen*.66.27).

de “delito”. Catulo así lo emplea en este pasaje y en el *Carmen* 81.6: *nescis quod facinus facias?*⁹ Su actitud no ofrece ninguna opción de honestidad:

*aut facere ingenua est, aut non promisse pudicae,
Aufillena, fuit...* (vv. 5-6).

Cumplir es propio de la mujer decente, o no haber prometido de la pudorosa, Aufilena, siempre lo ha sido (...)

El término *ingenua*¹⁰ supone un respeto a la *fides* que exige el cumplimiento de las promesas realizadas pero, en tanto lo prometido atañe a favores con precios propios de una *meretrix*, el acto de *promisse* es incompatible con la condición de *pudica*. Se establece aquí la misma relación que en el *Carmen* 42, *pudica* opuesto a *moecha* y, en el *Carmen* 110, a *meretrix*.

Dado que ninguna de las alternativas corresponde a la conducta de Aufilena, el poeta finalmente declara:

*sed data corripere
fraudando officiis, plus quam meretricis avara <est>,
quae sese toto corpore prostituit* (vv. 6-8).

pero al apoderarte de lo dado
engañando, harás más servicios que los de una meretriz avara
que se prostituye con todo el cuerpo.

La mujer ha cometido fraude, ha actuado fraudando en su condición de prostituta, que se subraya con la referencia a todo el cuerpo.

Es destacable la variedad de intentos expresivos que Catulo presenta en temas de similares características. El *Carmen* 41 despliega un tono airado e injurioso hacia la mujer, Ameana, que ha solicitado un desmesurado pago a cambio de sus favores. La situación del *Carmen* 110 resulta, en comparación, más grave, puesto que hay perfidia por parte de Aufilena. Sin embargo, en este último caso, el poeta no recurre a un tono de ofensivo enfado, sino que, con didáctica ironía, ilustra a la mujer con parsimoniosa lógica sobre cuál es la conducta apropiada y en qué consiste su *facinus*.

⁹ Cicerón usa la palabra en expresiones como *rectissimum facinus* (*Phil.*13.36), *facinus facias* (*Fin.*2.95) del mismo modo que Catulo, aunque *facinus* solo puede significar “delito” (*Ver.*2.5.66).

¹⁰ Fordyce (1961: 399) anota de *ingenua*: “as often, the adjective, properly melanina ‘freeborn’, refers to the proper feeling which may be supposed to go with good birth”. Pichón (1932: 169) da las siguientes definiciones: *modo ad conditionis et indolis dignitatem pertinet; modo ad probitatem in servanda fide exhibitam*.

Hay en este poema una denigración más sutil que la de Ameana. Con *ingenua* el poeta alaba la especial honestidad de las meretrices, así como antes ha dedicado su elogio a las *bonae amicae* pero Aufilena ni siquiera alcanza la honorabilidad de una *meretrix* ya que tiene la pésima condición de *meretrix avara*. El poema avanza con un tono progresivamente más injurioso sin que aflore una expresión emotiva como en el *Carmen* 41. Las pautas formales del epigrama propician, en gran medida, este modo expresivo.

La actitud de moderada reconvencción y de pedagogía burlesca reaparece nuevamente dirigida a Aufilena en el *Carmen* 111. Su composición retoma el modelo del *Carmen* 110. En el primer dístico el poeta enuncia lo que considera laudable:

*Aufillena, viro contentam vivere solo
nuptarum laus est laudibus ex nimiis:
sed cuivis quamvis potius succumbere par est
quam matrem fratres < te parere > ex patruo* (vv. 1-4).

Aufilena, vivir satisfecha con un solo hombre
es el mayor elogio de los más grandes elogios para las casadas:
pero vale más para cualquier mujer acostarse con cualquiera
que, como tú, parir del tío primos hermanos de la madre.

La forma *laudantur* de Catul.110.1 se ha convertido en el giro *laus est laudibus eximiis*. Sin embargo, mientras que en el Catul.110 Aufilena era movida a observar la correcta conducta de sus pares las *bonae amicae*, aquí se presenta como modelo la imagen de la *univira*. El motivo de la más elevada *laudatio* es la esposa, con una expresión –*viro contentam vivere solo*– similar aunque opuesta a la usada para Lesbia en el *Carmen* 68.135 –*uno non est contenta Catullo*– en donde el *non* excluye toda posible alabanza.

Esta vez la censura hecha a Aufilena tiene un centro distinto y el poeta actúa como testigo crítico, ya no partícipe de la situación como en el *Carmen* 110. Aufilena no es aquí una meretriz sino una hija política cuya condición inicialmente laudable de *univira* se envilece con el incesto. No hay un acuerdo absoluto de la crítica en cuanto al significado de la expresión del v. 4: *quam matrem fratres ex patruo*. Se conjetura que podría referirse a la unión de tío y sobrina, considerada incestuosa hasta el s. IV d. C., momento en que fue aceptada por ley, si bien las alusiones del *Carmen* 100 sugerirían una unión entre hermanos.

La *formosa* Quintia

Ajustado a la ceñida estructura epigramática, el *Carmen* 86 se compone de tres dísticos que presentan, como eje formal y conceptual, la palabra *formosa* en los tres hexámetros. Los conceptos se desarrollan con estricta lógica, apoyados en tres expresiones que los sustentan: a. *Quintia formosa est* (v. 1); b. *formosa nego* (v. 3); c. *Lesbia formosa est* (v. 5).

Esta comparación, que da como resultado el primer par de opuestos Quintia-Lesbia, está en directa correlación, por un lado, con la opinión común y generalizada que encuentra a Quintia *formosa* y, por el otro, con el discordante juicio del poeta, que no comparte esta opinión. Así surge el segundo par de opuestos que estructura el poema *multis-mihi/ego*.

Como en el caso de Ameana (c.43), Catulo comienza por trazar un breve retrato de la mujer, sin rasgos de animadversión y evidenciando una objetiva ecuanimidad:

*Quintia Formosa est multis, mihi candida, longa,
recta est: haec ego sic singula confiteor* (vv. 1-2).

Quintia es hermosa para muchos; para mí es blanca, alta,
enhiesta. Yo así acepto cada una de estas cosas.

En el *Carmen* 43 se encuentra una enumeración de características negativas de la mujer sin adscribir tales enunciados a alguien en particular, actuando como si se limitara a reproducir la imagen que tiene ante los ojos. Contrariamente, en el *Carmen* 86 el poeta escinde dos apreciaciones en apariencia coincidentes. En primera instancia, la cualidad de *formosa* se despliega en los atributos decididamente positivos que le siguen, todos ellos referidos a la belleza de la complexión física. El adjetivo *candida* es frecuente en Catulo y por lo general aparece en contextos elogiosos en donde se busca sugerir una nota de belleza.¹¹ Los siguientes *longa* y *recta* aluden a la estatura y el porte, rasgos tradicionales de hermosura en la mujer. La expresión *singula confiteor* implica un reconocimiento de cualidades inobjetables para el poeta. No obstante, el *mihi* del primer verso anticipa el desacuerdo con la idea comúnmente aceptada de belleza, por lo que de inmediato expresa:

*totum illud 'formosa' nego: nam nulla venustas,
nulla in tam magno est corpore mica salis* (vv. 3-4).

¹¹ Cf. *candida...puella*, Catul.35.8; *candida diva*, Catul.68.70. También en Horacio, *Sat.*1.2.123.

pero niego todo aquel “hermosa”: pues ningún encanto,
ni una pizca hay de sal en ese cuerpo tan grande.

Cabe señalar que el adjetivo *formosa*, muy usado por los poetas elegíacos, es infrecuente en Catulo. El término se desarrolla tardíamente y bajo la influencia griega.¹² Si bien Cicerón lo aplica a palabras abstractas como *virtus*, en general el campo de referencia de *formosus* resulta preferentemente material.

La ingeniosidad del epigrama radica en el juego semántico: el primer *formosa* (v. 1) tiene valor físico y el poeta confirma la pertinencia de tal valor en esta acepción, pero el *formosa* siguiente (v. 3) ya ha variado su significado y el *nam* introduce su redefinición. Así, pues, para el poeta *venustas* no solo implica belleza externa, sino que alude a una hermosura interna e inmaterial que se manifiesta en lo físico. En poesía sólo Catulo hace frecuente uso de este término que no se encuentra en Horacio, Ovidio o los poetas elegíacos.¹³

La nota de *tam magno corpore*, que se corresponde con *longa y recta*, no constituye en sí misma un defecto, pero se convierte en tal por aludir a una completa falta de gracia y seducción. *Venustas* y *sal* marcan la profunda diferencia entre lo que es para muchos (*multis*) y lo que significa para el poeta. No se trata aquí de establecer si Lesbia tiene rasgos físicos más bellos que Quintia como sucede en parte con la Ameana del *Carmen* 43. La diferencia es de otra índole y ninguna abundancia de cualidades puramente externas puede salvarla. Así:

*Lesbia formosa est, quae cum pulcherrima tota est,
tum omnibus una omnes surripuit Veneres* (vv. 5-6).

Lesbia es hermosa, pues no solo es bellísima toda
sino que incluso ella sola a todas ha robado todos los encantos.

Tal como *formosa* = *pulcherrima tota* se opone al *formosa* que muchos atribuyen a Quintia, también la expresión del v. 6 como máxima condición de belleza auténtica se contraponen al *nulla venustas* del v. 3.

El *Carmen* 86 impone la sutil valoración de una élite refinada, que no comparte los criterios comunes, sino que admira en la mujer algo más importantes que la sola belleza física.

¹² En Plauto aparece una sola vez, frente a treinta y dos apariciones de *pulcer*, que abarca lo físico y lo moral.

¹³ Es habitual en Cicerón referido a las virtudes del discurso (*sermonem urbanum et venustum*, de *Orat.* 1.92; cf. igualmente de *Orat.* 1.17 y 2.327).

Conclusiones

Como se ha observado, Catulo no manifiesta un personal y serio interés en las ocasionales mujeres que participan del mundo poético. Sus imágenes las presentan como frívolas y superficiales, surgidas de una situación momentánea y, en este sentido, se asocian con los personajes femeninos de los poemas polimétricos.

Hemos tratado los personajes más importantes de los epigramas, excluida Lesbia, Quintia y Aufilena. El poema dedicado a la primera puede incluirse en el ciclo de Lesbia. Aufilena constituye una presencia singular en esta sección, tal como ocurre con la Ameana de los polimétricos. Los dos poemas que se le dedican no han suscitado mayor interés en la crítica y es recurrente la explicación de que se trata de un mero ejercicio o de un juego literario, algo imposible de fundamentar.

Quintia puede asociarse con la Ameana del *Carmen* 43 en tanto que Aufilena se acerca a la Ameana del *Carmen* 41.¹⁴ Quintia y Ameana son comparadas con Lesbia (*tecum Lesbia nostra comparatur?* Catul.43.7), pero, tras la similitud, hay destacables diferencias. En este caso, el poeta enfatiza la fealdad física y moral de Ameana mientras que la comparación Quintia-Lesbia representa un cotejo interior del poeta, una confrontación personal de mujeres y conceptos de belleza que se resuelve a favor de Lesbia con el final reconocimiento de su excelsa *venustas*. En el proceso intelectual del epigrama, la bella Quintia se decolora, se vuelve opaca, insulsa, carente de *mica salis*. Con el tono de la primera sección del corpus, el acento del *Carmen* 43 está puesto en el ataque y la censura, en tanto que las apreciaciones del *Carmen* 86 concuerdan con el tono reflexivo de los epigramas sobre Lesbia.

En el caso del binomio Aufilena-Ameana (*Carmen* 41) los nexos son menos evidentes, pero es posible establecer algunas coincidencias. Se las presenta como bajas prostitutas, ya que el poeta alude a un principio de trato comercial con ellas, un pago a cambio de favores sexuales. En ambos casos el trato se frustra: Ameana pide un pago desmedido, Aufilena toma y no da.

Estos dos únicos personajes femeninos de los epigramas, frente al mayor número en los polimétricos, sugieren que Catulo prefirió un tipo de expresión distinto del epigramático para tales cuestiones. La única mujer de la sección que suscita las profundas reflexiones del poeta es la amada.¹⁵ Para las restantes no vale la reflexión: no parecen interesarle al poeta ni ellas parecen merecerlo. Con excepción de Lesbia,

¹⁴ Forsyth (1977: 46).

¹⁵ Lyne (1980: 174).

ninguna mujer reclama el interés personal de Catulo y todas, en definitiva, le merecen un frívolo desdén.

Los epigramas dedicados a Lesbia pueden ser apreciados en su alta originalidad, pero también los cuadros femeninos de muchos poemas pueden considerarse obras de equivalente calidad artística.

Bibliografía

Fuente

Fordyce, Christian James (1961). *Catullus: A Commentary*. Oxford: Oxford University Press.

Estudios

Forsyth, Phyllis Young (1977). "The Ameana Cycle of Catullus". *Classical World*. 70: 445-50.

Gaisser, Julia Haig (ed.) (2007). *Catullus. Oxford Readings in Classical Studies*. Oxford: Oxford University Press.

Galan, Lía (1994). "La mujer en los poemas breves polimétricos de Catulo", en *Estudios de Lírica Latina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Lyne, Richard Oliver A. M. (1980). *The Latin Love Poets. From Catullus to Horace*. Oxford: Oxford University Press.

Pichón, René (1932). *Le Mariage Religieux à Rome*. Paris: Wentworth Press.

El campesinado y el problema de la pobreza en la Atenas clásica

Julián Gallego

Universidad de Buenos Aires-CONICET/PEFSCEA

julianalejandrogallego@gmail.com

Resumen: El texto analiza la situación del campesinado ático en los siglos V y IV a. C. en relación con los demás sectores que pueden identificarse dentro de la comunidad de ciudadanos atenienses, ponderando en este marco el problema de la pobreza. En la primera parte se brinda una serie de cuantificaciones con el fin de presentar a grandes rasgos la riqueza y el acceso a la propiedad de la tierra de los diferentes estratos de la ciudadanía. En la segunda parte se procede a un examen cualitativo de una serie acotada de testimonios procedentes de un período encabalgado entre ambos siglos con el fin de observar el modo en que, en la singularidad de esta etapa, se distingue a los labradores con respecto a los ricos y los pobres, sus posiciones relativas, asociaciones y oposiciones. Finalmente, se plantea una articulación entre ambos abordajes mostrando la diversidad de los sectores registrados y delimitando un amplio campesinado cuya dinámica se comprende no solo a partir de la diferenciación socioeconómica, sino también de una movilidad multidireccional y cíclica que indicaría la posible reversibilidad de sus condiciones.

Palabras clave: Atenas; tierra; campesinado; pobreza; riqueza

Abstract: The text analyses the situation of the Attic peasantry in the fifth and fourth centuries B.C. in relation to the other sectors that can be identified within the community of Athenian citizens, considering in this framework the problem of poverty. The first part provides a series of quantifications in order to present a broad picture of the wealth and the access to landownership by the different citizen strata. In the second part, a qualitative examination of a limited series of testimonies from a period between the two centuries is carried out in order to observe the way in which, in the singularity of this time, the farmers are distinguished with regard to the rich and the poor, their relative positions, associations and oppositions. Finally, an articulation between both approaches is proposed, showing the diversity of the enumerated sectors and delimiting a broad peasantry whose dynamics are understood not only from the socioeconomic differentiation but also from a multidirectional and cyclical mobility that would indicate the possible reversibility of their conditions.

Keywords: Athens; land; peasantry; poverty; wealth

Introducción

El problema de la pobreza, claro está, como derivación de una desigual distribución de la riqueza, es una cuestión que sin duda alguna nos concierne de forma muy directa en la actualidad, como han puesto de relieve recientemente significativos análisis sobre el mundo contemporáneo.¹ El mundo antiguo no ha estado al margen de los interrogantes suscitados a partir de estas aproximaciones, que han permitido el planteamiento de nuevos abordajes para revisitar temas ya estudiados por la historiografía previa.² Gracias a estos renovados impulsos es posible volver a reflexionar sobre las estimaciones referidas a la distribución de la riqueza y las ponderaciones relativas a la desigualdad en la Grecia antigua, que ciertamente han sido y continuarán siendo divergentes, en la medida en que una postura considera que las *poleis* fueron comunidades relativamente igualitarias,³ mientras que otra las percibe como sociedades desiguales.⁴

En este sentido, la Atenas clásica ha resultado un lugar privilegiado para el examen de estos tópicos, en virtud de una razonable conjunción de los datos disponibles sobre población y riqueza y cierto nivel de consenso alcanzado en cuanto a la posibilidad de usar determinados números para conjeturar la distribución patrimonial dentro del cuerpo de ciudadanos atenienses, y en particular de la tierra, el elemento más significativo de la riqueza en función de los testimonios con los que se cuenta.⁵ En los últimos tiempos, las miradas establecidas al respecto se han renovado a partir de la fuerza que han cobrado elucidaciones concurrentes que desechan la idea de una crisis o una declinación irrecuperable de la agricultura en el Ática una vez finalizada la guerra contra los lacedemonios. Inversamente, varios indicios ponen de manifiesto un reforzado progreso que prontamente haría olvidar los efectos inmediatos de las

¹ El problema de la desigualdad bajo las condiciones actuales del capitalismo es, como bien se sabe, el eje sobre el cual discurren los notables estudios de Piketty (1997; 2013; 2019).

² Ver Campagno, Gallego & García Mac Gaw (2017) y Koedijk & Morley (2022), volúmenes originados en coloquios celebrados, respectivamente, en el Museo Roca: Instituto de Investigaciones Históricas con el auspicio de la Universidad de Buenos Aires (6-7 de agosto de 2015) y en la Freie Universität Berlin (9-10 de abril de 2018).

³ Burford (1993: 15-55) y Hanson (1995: 181-219) estiman una ratio de 5 a 1 entre las propiedades de tierra más grandes y las de la mayoría de los ciudadanos, a los que caracterizan como granjeros (*farmers*) medianos.

⁴ Esta es, claramente, la postura de Foxhall (1992; 1997; 2002; 2007: 21-54) y van Wees (2001; 2006).

⁵ Cf. Kron (2011), que se adentra en el núcleo del problema de la distribución de la riqueza en Atenas; varios otros estudios han planteado sus propias cuantificaciones de la distribución de la tierra y/o la riqueza: Burford Cooper (1977/78: 171); Ruschenbusch (1985); Foxhall (1992); Morris (2000: 140-142); Bresson (2007: 150-151); Ober (2010: 257-259); Osborne (2010: 92-94, 112-116, 127-138); van Wees (2011: 112-113); Akrigg (2019: 205-243).

devastaciones militares sobre la producción agraria,⁶ lo cual está en línea con la idea defendida por quienes sostienen la prolongada vigencia de la granja campesina como una forma productiva sobre cuya dinámica se organizaba un sector representativo de la economía ateniense,⁷ y habilita paralelamente una revisión de ese lugar común consagrado por Austin y Vidal-Naquet (1972: 175-176, 397-400) sobre el abandono del ideal del campesino-ciudadano durante el siglo IV a. C.⁸

Ahora bien, plantearse el campesinado y la pobreza en tanto que problemas supone definir qué se entiende por estas nociones, cuyos obstáculos radican precisamente en lo que cabe comprender bajo la distinción entre las visiones *emic* y *etic*, es decir, las determinaciones según los puntos de vista respectivos de los antiguos griegos y los estudiosos actuales. Esto se suscita, en primer lugar, en lo tocante a la delimitación del campesinado, sobre lo cual se ha desarrollado previamente una aproximación que, partiendo de las precisiones de los propios griegos en torno a los términos *georgós* y *autourgós*, el plano *emic*, toma en cuenta una perspectiva dinámica a partir de las aportaciones de las ciencias humanas y sociales, proponiendo un modelo múltiple para comprender el conjunto de situaciones que pueden conceptualizarse con la noción de campesino, el plano *etic*.⁹ En segundo lugar, en cuanto al problema de la pobreza, la historiografía antigua ha conocido en los últimos años un creciente interés que ha encontrado en la situación de la Atenas clásica la posibilidad de probar la eficacia de una serie de elaboraciones intelectuales sobre cultura de la pobreza, pobreza absoluta, pobreza relativa, pobreza activa, etc., poniendo de manifiesto que se trata de un fenómeno multidimensional, dinámico y complejo.¹⁰

En este contexto, se proponen dos líneas de indagación complementarias para desarrollar la idea que el título de este trabajo evoca: en primer lugar, algunas cuantificaciones respecto de la distribución de la riqueza y la tierra en la Atenas clásica, la especificación del campesinado como sector y el parámetro de la pobreza; en segundo lugar, diversas apreciaciones de las fuentes para la identificación de los labradores y los

⁶ Se trata de un tema muy debatido que tuvo un punto de inflexión con la publicación de la investigación de Hanson (1998 [1983]: 131-173); cf. Osborne (1987: 137-164); Foxhall (1993); Thorne (2001).

⁷ En esta línea de pensamiento se inscriben los análisis de Lewis (1973: 194-199); Andreyev (1974: 27-29); Pečírka (1976: 13-14); Descat (1987: 241-246); French (1991: 24-30); Morris (2000: 138-144).

⁸ Se ha realizado un análisis exhaustivo del problema en Gallego y Valdés Guía (2014: 213-232).

⁹ Este modelo se ha abordado en Gallego (2009: 181-230). Se retomará este punto en la parte final del trabajo.

¹⁰ El problema de la pobreza se ha instalado vigorosamente en la agenda reciente de la historiografía abocada al estudio de esta cuestión en el marco de la Grecia antigua, y de la Atenas clásica en particular; cf. e. g. Galbois y Rougier-Blanc (2014), y, sobre todo, Cecchet (2015); Taylor (2017); Fernández Prieto (2019).

pobres. A partir de ambas líneas, se argumenta a favor del continuado protagonismo del campesinado ático durante los siglos V y IV, con una distribución de la tierra que se mantuvo en un nivel razonablemente equitativo, y se concluye que, en términos relativos y comparativos, aunque, claro está, no en términos absolutos, la comunidad ateniense fue relativamente igualitaria, a pesar de sus importantes disparidades.

La población ateniense, el campesinado y el reparto de la riqueza

El examen del reparto de la tierra en Atenas y de la riqueza del campesinado permite conjeturar que las pautas de distribución permanecieron aproximadamente estables y equitativas,¹¹ si se compara la situación de comienzos del siglo V con la del IV, aun a pesar de los significativos cambios socioeconómicos, poblacionales y políticos acaecidos entre las Guerras Médicas y la Guerra del Peloponeso, en particular, el gran aumento de la población ciudadana, que, sin embargo, no supuso una modificación de las condiciones indicadas (la mayor parte de la tierra productiva se hallaría ya asignada), pues muchos serían atenienses sin tierras viviendo de los recursos del imperio o de los lotes obtenidos en las cleruquías y las colonias que la política imperialista puso a su disposición. La guerra contra Esparta produjo un gran declive demográfico que compensó el crecimiento previo, afectando más a los *thêtes* que a otros sectores y llevando la cantidad de ciudadanos a un nivel similar al que tenía en los inicios del siglo V.

Un interesante conjunto de datos pone de relieve una marcada disminución patrimonial de los atenienses ricos cuyas causas se asocian con la Guerra del Peloponeso y los requerimientos económicos que se hacía recaer sobre aquellos, muchos en función de la contienda bélica. Lo que llama la atención es la cantidad de casos documentados por las fuentes que remiten al siglo IV y que debido a sus características testimonian los casos puntuales de algunos de esos atenienses ricos.¹² La unanimidad de testimonios tan diversos no puede ser el resultado de algo irreal, aun cuando en los mismos haya tendenciosidad y alguno de los casos estuviera ligado a la invisibilización de la riqueza (*ἀφανής οὐσία*) puesta en práctica por muchos ricos para

¹¹ En este apartado se retoman desarrollos llevados a cabo en Gallego (2016); (2017), donde se analizan de manera exhaustiva la documentación y la bibliografía pertinentes y se brindan los criterios de cuantificación adoptados.

¹² Sobre la disminución de las fortunas, Demóstenes, 23.208; Esquines, 2.147; Isócrates, 15.161; Jenofonte, *Económico*, 20.22-26; *Sobre los ingresos*, 2.6; 4.6; Lisias, 16.10; 19.46-52; 26.22; [Lisias], 20.33; Plutarco, *Moralia*, 835A. Andreyev (1974: 20) conjeturaba que las transferencias de bienes debieron afectar sobre todo a los ricos; Brun (1983: 19, 25-26) las asociaba a una cierta concentración de la propiedad de la tierra; cf. Pečirka (1976: 14).

no costear las liturgias.¹³ Algunas de las fuentes sugieren que se trata de todo tipo de bienes, entre los cuales cabe contabilizar las posesiones de los ricos en el extranjero así como la riqueza mueble. Pero también los atenienses pobres debieron perder sus patrimonios en el extranjero, teniendo en cuenta la gran cantidad de atenienses que había recibido tierras en cleruquías y colonias. Por lo tanto, considerado como un hecho probado, el empobrecimiento sería entonces algo atribuible al conjunto de los ciudadanos, afectando a todas las clases dentro del mismo. Si bien debió haber ocurrido una caída de los patrimonios, en el balance general, el reparto de la tierra del Ática pudo permanecer estable en términos comparativos con los momentos en que Atenas no contaba con los recursos del imperio y el número de ciudadanos se asemejaba a la cantidad constante que se verificaría durante el siglo IV. Por otra parte, en caso de que se aceptase que la disminución patrimonial solo afectó a los atenienses ricos, esto pondría en cuestión la supuesta profundización de las diferencias sociales entre estos y los ciudadanos pobres, que algunas posturas han sostenido habitualmente, al menos para la primera parte del siglo IV.¹⁴

A inicios del siglo V, según Jones (1957: 8, 161), Atenas contaba con cerca de 30 000 ciudadanos adultos, representando los hoplitas un tercio del total, 10 000 hombres incluyendo la caballería; aunque van Wees (2004: 241-243) deduce a partir del decreto de Temístocles la presencia de alrededor de 20 000 adultos, de los que el 40 %, unos 8000, serían hoplitas.¹⁵ Datos de períodos posteriores permiten estimar que los hoplitas procedentes de las clases censitarias superiores, *pentakosiomédimnoi* y *hippeîs*, no superaban los 2000, y probablemente fueran menos, tal vez unos 1500, de lo cual se colige que los hoplitas provenientes de la clase de los *zeugîtai* sumarían entre 6000 o 6500 y 8000 o 8500, según una u otra estimación. Para formar parte de los *zeugîtai* se requerían las condiciones habitualmente asociadas a la figura del hoplita, vigentes desde finales del arcaísmo y comienzos de la época clásica, aunque ambos estatus no eran necesariamente correlativos; esto supone la posesión de lotes de entre 4 y 6 ha, una

¹³ Sobre este arduo problema, cf. Gabrielsen (1986); Cohen (1992: 191-207); Ferrucci (2005).

¹⁴ La visión tradicional es la de Mossé (1962: 43-54), luego revisada en Mossé (1973), donde señala un declive del campesinado en la segunda mitad del siglo IV; cf. Audring (1974) sobre los límites a la concentración de la tierra. Ver los trabajos de Plácido (2006; 2008); Fornis y Plácido (2009); Plácido y Fornis (2011); Valdés Guía (2015; 2018a); cf. el reciente examen exhaustivo del tema y los matices aportados por Fernández Prieto (2019: 148-192).

¹⁵ Acerca del decreto de Temístocles, Jameson (1960). Sobre la presencia de 9000 hoplitas atenienses en la batalla de Maratón de 490: Cornelio Nepote, *Milciades*, 5.1; Pausanias, 10.20.2; Justino, 2.9.9 (10 000); 8000 hoplitas en la batalla de Platea, Heródoto, 9.28.6; Plutarco, *Arístides*, 11.1. Para otros cálculos de la población ateniense en los inicios del siglo V, cf. Gomme (1933: 25-26); Patterson (1981: 48-56); Morris (1987: 99-100); Garnsey (1988: 89-91); Raaflaub (1996: 165 n. 65); Osborne (2010: 246).

yunta de bueyes y, por supuesto, el armamento hoplita. Habría asimismo un sector de *zeugítai* más ricos cercano económicamente al estrato inferior de los *hippeîs*, que, no obstante, quedó separado de estos últimos por no poseer caballos.¹⁶ Los atenienses por debajo de los *zeugítai*, con escasa riqueza y con pequeños lotes o carentes de ellos, formaban parte de la clase de los *thêtes*.

Diversas propuestas indican que justo antes del estallido de la Guerra del Peloponeso la cantidad de ciudadanos adultos habría llegado a 40 000, 45 000 o 60 000.¹⁷ Así, esquemáticamente, la población ateniense pasaría de 20 000 o 30 000 a inicios del siglo V a 40 000 o 60 000 en 431, para descender a 25 000 apenas terminada la contienda, alcanzando una cifra estable de 30 000 ciudadanos residentes en el Ática durante la mayor parte del IV. Está claro que el notable aumento de población durante la Pentecontecia coincide con el desarrollo del imperio ateniense. Una de las respuestas atenienses fue proporcionar recursos a esta creciente población mediante la colonización de nuevos territorios. Es cierto que tanto antes como después del desarrollo de su imperio del siglo V, Atenas controló asentamientos fuera de Ática (Calcis y Salamina a fines del VI, o Lemnos, Imbros y Esciros durante el IV). Pero el número de las nuevas fundaciones tras las Guerras Médicas no tiene parangón, motivadas no solo por las estrategias militares y políticas sino también por la necesidad de conseguir tierras para una amplia población.

Sin pretensiones de exactitud, de acuerdo con un conjunto de explicaciones que va de las estimaciones más cautelosas a las más osadas, durante un período de dos generaciones en que la ciudadanía habría crecido en un tercio, un 50 % o incluso al doble, se puede inferir que, en un cálculo moderado, Atenas habría asignado lotes de tierra fuera del Ática a entre 11 000 y 13 000 atenienses, o a unos 16 000 según Figueira (1991: 171-172), o a entre 15 000 y 20 000 según Morris (2009: 148). A la vez, según los distintos cálculos, el número de hoplitas habría pasado de un tercio al 40 % o 50 %

¹⁶ Se ha analizado la cuestión de la riqueza de los *zeugítai* en Gallego y Valdés Guía (2014: 54-55, 163-176), en discusión con las posturas de Foxhall y van Wees ya citadas; ver asimismo Valdés Guía (2022).

¹⁷ Para diferentes cálculos: Jones (1957: 8-9), unos 20.000 hoplitas más 20.000 *thêtes* en 431; según Thomsen (1964: 162-166), pudo haber 22.000 hoplitas y 15.000 o 20.000 *thêtes* al inicio de la Guerra del Peloponeso; Rhodes (1988: 274-275) calcula un total de hoplitas de entre 21 000 y 29 000 para 431, y estima una población de entre 45 000 y 60 000; van Wees (2001: 51) habla de 18 000, pero en sus cálculos posteriores (van Wees, 2006: 374 n. 90), el número asciende a 24 000; Hansen (1981; 1988) habla de 60 000 ciudadanos en 431 (y tal vez unos 20 000 o 25 000 hoplitas, incluyendo a metecos), que a finales de la Guerra del Peloponeso disminuirían hasta 25 000, aproximadamente, para estabilizarse en alrededor de 30 000 ciudadanos adultos durante el siglo IV, según Hansen (1982; 1985: 26-64; 1991: 93-94; 2006: 19-60). Poniendo a prueba los argumentos de Hansen, Akrigg (2019: 38-88, 139-170) llega a conclusiones similares, pero presta más atención al siglo V y los cambios acaecidos.

del total de ciudadanos, aunque a partir del 431 debió haber cierto descenso por las bajas de la guerra, que quizás se viera mitigado durante la paz de Nicias.

En consecuencia, es necesario tomar en cuenta el número de ciudadanos que obtuvieron tierras fuera de Ática. Es cierto que no todos los atenienses que emigraron se quedaron en los lugares a donde fueron trasladados, y es plausible incluso que una parte de ellos se quedara en Atenas, aun habiendo recibido lotes en otras comunidades. En este sentido, existe un importante debate sobre el carácter permanente o no de los asentamientos, sobre la base de las diferencias de estatus entre *kleroûkhai* y *ápoikoi*; esto último tiene importantes consecuencias que no es posible analizar ahora. En todo caso, lo relevante es que en el contexto de un sostenido crecimiento poblacional hubo al mismo tiempo un aumento de la proporción de hoplitas disponibles, estableciéndose las condiciones materiales para que muchos obtuvieran un ingreso acorde a los estándares vigentes en cuanto a la riqueza requerida para ser hoplita. En la mayoría de los casos esto se logró mediante repartos de tierras en las áreas controladas por los atenienses durante el desarrollo de su dominio imperial. Esta distribución fue posible gracias a las formas de igualación entre los atenienses puestas en práctica por la democracia, lo cual generó al mismo tiempo disparidades para sus súbditos debido a las obligaciones que los atenienses les impusieron. En la siguiente Tabla se vuelcan las estimaciones de población y de hoplitas para cada etapa.

Períodos	490/480	490/480	431	431	431	431
Estimaciones	van Wees	Jones	van Wees	Rhodes	van Wees	Rhodes
(Clases superiores)	1500	1500	2000	2000	2000	2000
(<i>Zeugítai</i>)	6500	8500	16 000	19 000	22 000	27 000
Total de hoplitas	8000	10 000	18 000	21 000	24 000	29 000
Total de <i>thêtes</i>	12 000	20 000	22 000	24 000	36 000	31 000
Población total	20 000	30 000	40 000	45 000	60 000	60 000

Tabla 1. Distribución de los ciudadanos según las clases censitarias en el siglo V¹⁸

Para el siglo IV se ha conjeturado la presencia de alrededor de 30 000 ciudadanos varones adultos, de los cuales un poco más del 80 % tenía acceso a la tierra, por mínimo que fuese el tamaño de los lotes, que en ciertos casos eran equivalentes a huertos (Tabla 2). Unos 3000 ciudadanos constituían la llamada clase ociosa (sectores 1,

¹⁸ Las estimaciones se infieren a partir de van Wees (2004: 241-243), Jones (1957: 8-9, 161), van Wees (2001: 51-53) y Rhodes (1988: 274-275), respectivamente. Se modifican las pautas de van Wees asumiendo que los hoplitas son *zeugítai*, más las clases superiores, y los *thêtes* son subhoplitas. Cf. la bibliografía citada en notas 15 y 17.

2 y 3);¹⁹ este 10 % más rico de la población ciudadana poseía casi la mitad de la tierra útil, con lotes de 8 ha o más, mientras que la otra mitad estaba en manos de alrededor del 70 % de los atenienses (sectores 4, 5, 6 y 7), cuyos lotes promediaban 3,6 ha, aunque una muy pequeña porción del suelo, que no llegaría ni al 5 %, estaría en poder de un sector de los que se hallaban en el otro extremo de la escala, unos 9000 ciudadanos con escasa tierra o sin ella, es decir, el 30 % que incluía a buena parte de la clase tradicional de los *thêtes* (sectores 7 y 8). Dejando de lado a quienes de entre estos pudieron tener algo de tierra,²⁰ los labradores medianos de rango hoplítico con un lote promedio de 5 ha, que en general suelen identificarse con los *zeugîtai* según la definición de esta clase censitaria en época de Solón, formarían un grupo susceptible de integrarse dentro del conjunto más amplio de unos 18 000 atenienses con propiedades de entre 2 y 8 ha (sectores 4, 5 y 6); este 60 % controlaría un poco menos de la mitad de la tierra disponible para la producción. La conjetura de un campesinado delimitado dentro de estos parámetros, conforme al tamaño de las granjas, es concurrente con las visiones planteadas por varios autores con respecto a la existencia de un modelo de agricultura familiar más extensiva, compatible con la posesión de lotes de 4-6 ha o más y el uso de una yunta de bueyes, y un modelo de labranza campesina más intensiva, adecuado para las unidades con 2-4 ha y con mayor incidencia del trabajo manual familiar, cuyo rendimiento emulaba al de las granjas familiares más grandes con fuerza de tiro animal.²¹

Sector	Cantidad de ciudadanos	Cantidad de hogares	Tamaño de lotes	Lote promedio	Total de hectáreas	Área (%)
1	400	300	32,4 ha o más	43,2 ha	12 960	14,4
2	1200	900	16,2 - 32,4 ha	21,6 ha	19 440	21,6
3	1400	1050	8,1 - 16,2 ha	10,8 ha	11 340	12,6
4	3000	2250	4,5 - 8,1 ha	6,0 ha	13 500	15,0
5	3000	2250	3,6 - 4,5 ha	3,6 ha	8100	9,0

¹⁹ La clase ociosa se define como aquella que no necesita trabajar por sí misma, sino que vive a expensas de la explotación de diferentes tipos de fuerza de trabajo dependiente o libre; cf. van Wees (2013: 223-231).

²⁰ Los miembros del sector 7 podían poseer pequeños lotes o huertos que los distinguían de los del sector 8, sin tierra alguna. La riqueza de los atenienses del sector 7, que en 317-6 no lograron alcanzar el censo de 1000 dracmas, se estima usando datos de precios de parcelas, huertos y casas baratas reunidos por Kron (2011: 131-132).

²¹ Este modelo fue propuesto por Burford Cooper (1977/78: 170); Burford (1993: 67-68; 1994: 664, 670, 672); Jameson (1977/78: 124, 132; 1992: 145); cf. Halstead (1987: 83-85); Krasilnikoff (2000: 178-179).

Sector	Cantidad de ciudadanos	Cantidad de hogares	Tamaño de lotes	Lote promedio	Total de hectáreas	Área (%)
6	12 000	9000	1,8 - 3,6 ha	2,4 ha	21 510	23,9
7	4000	3000	1,8 ha o menos	1,1 ha	3150	3,5
8	5000	3750	0 ha	0 ha	0	0,0
Total	30 000	22 500	-----	-----	90 000	100

Tabla 2. Distribución de los ciudadanos según el acceso a la tierra en el siglo IV²²

El cotejo entre las Tablas 1 y 2 requiere de algunas aclaraciones, dado que en el primero se distinguen los sectores de la comunidad ateniense del siglo V según su carácter hoplítico o subhoplítico tomando en cuenta las clases censitarias solonianas, mientras que en el segundo se procede a una delimitación más detallada de los estratos ciudadanos durante el siglo IV, cuando las clases censitarias habían perdido peso (Hansen, 1991: 106-109). Pero si se procede a agrupar a los sectores de la Tabla 2 siguiendo las pautas de la Tabla 1, se obtiene que los estratos hoplítico (sectores 1 a 5) y subhoplítico (sectores 6 a 8) totalizarían números equiparables a los conjeturados para comienzos del siglo V. En efecto, del censo de Antípatro se desprende que en 322-1 se delimitó un cuerpo de 9000 ciudadanos, cada uno con una riqueza de 2000 dracmas o más, igual o superior a la que caracterizaba al rango hoplítico,²³ mientras que del censo de Demetrio, probablemente en 317-6, se colige la presencia de un amplio sector subhoplítico de 12 000 hombres, cada uno con una riqueza igual o superior a 1000 dracmas,²⁴ que se sumaba a los atenienses del estatus hoplítico para constituir la comunidad de ciudadanos. Considerados ambos censos en conjunto, sus consecuencias fueron que cerca de 9000 atenienses con menos de 1000 dracmas de patrimonio perdieron los derechos plenos de participación política.

A partir de lo señalado, es factible conjeturar que a comienzos del siglo V la

²² Extraído de Gallego (2016: 54-63, esp. 61), donde se brindan todos los criterios adoptados.

²³ Según Diodoro Sículo, 18.18.4-5, Antípatro impuso un gobierno basado en un censo económico (ἀπὸ τμῆσεως) del que solo podían participar los atenienses que poseyeran un mínimo de 2000 dracmas; Plutarco, *Foción*, 27.5, 28.4. Cf. Poddighe (2002: 93, 102-104, 132-134, 137); Baynham (2003); O'Sullivan (2009: 24-30).

²⁴ Ctesicles, *FGrHist*, 245, fr. 1 (*ap.* Ateneo, 6.103 = 272 C), indica un censo de población durante la regencia de Demetrio de Falero según el cual habría 21 000 atenienses. Este dato es compatible con la información de Diodoro Sículo, 18.74.3, sobre el acuerdo alcanzado en las negociaciones con Casandro para que el gobierno se organizara sobre la base de cualificaciones de propiedad (ἀπὸ τμῆματος) hasta un mínimo de 1000 dracmas. Ver O'Sullivan (2009: 108-116); van Wees (2011); cf. Hansen (1985: 28-36); Sekunda (1992: 319-320); Lape (2004: 43-44).

distribución de la tierra no sería muy diferente a lo indicado para el IV,²⁵ aunque tal vez hubiera una cantidad mayor de *zeugîtai* con 5 ha en promedio y un menor número de *thêtes* sin tierras, con cierta disminución relativa de la riqueza en manos de la élite. Esto no supone la estabilidad absoluta de todos los hogares y de las posesiones que tenían, pues entre un momento y otro se producen un gran aumento demográfico y una merma posterior debido a la guerra, que a inicios del siglo IV, como ya se dijo, llevó los números a niveles semejantes a los de comienzos del V. Por ende, cuando Atenas perdió el imperio y las cleruquías se vio forzada a sostenerse con sus propios recursos,²⁶ sin que esto generara cambios notables en la situación rural: muchos clerucos perdieron sus lotes y debieron retornar a Atenas sin propiedad alguna, pero muchos *thêtes* no sobrevivieron a la guerra.²⁷ Esto redujo la masa de ciudadanos sin lotes incrementada entre 480 y 430, que, como ya se vio, había permitido engrosar el número de migrantes hacia las colonias y las cleruquías; hacia 403 unos 5000 no poseerían tierra, sobre una población total que tal vez rondara los 25 000.²⁸ La recuperación de la agricultura y la estabilidad del campesinado a lo largo del siglo IV se asentaron sobre esta base, retornando a proporciones semejantes a las de comienzos del V. De este modo, considerada en su conjunto, la movilidad poblacional y socioeconómica entre un período y el otro habría tenido un efecto casi nulo, compensando las acumulaciones y las pérdidas demográficas y patrimoniales de manera tal que posibilitaría la continuidad de las pautas de distribución de la tierra, de las clases sociales delimitadas conforme al acceso o no a la propiedad agraria y de las proporciones en la distribución patrimonial.

La mayoría de los atenienses conformaría una clase de labradores pequeños y medianos, una parte de ellos en los umbrales de la subsistencia, mientras que la otra contaría con posibilidades efectivas de cierta acumulación de riqueza, todo lo cual se puede asociar con la imagen de una Atenas sostenida en el ideal del campesino-ciudadano. Esto significa que en el siglo IV los agricultores (*zeugîtai* y *thêtes* con

²⁵ Las recientes reflexiones de Akrigg (2019: 61-67, 141-142) sobre la cantidad de población están en línea con la idea que aquí se sostiene.

²⁶ En el siglo IV Atenas recuperaría algunos asentamientos fuera del Ática; cf. Cargill (1995); Salomon (1997).

²⁷ La mortalidad causada por la guerra tuvo diferentes efectos en hoplitas y *thêtes*; cf. Strauss (1986: 70-86, 179-182); Hansen (1988: 14-28); Hanson (1995: 306-312, 365-390); Brulé (1999); Akrigg (2019: 161-168).

²⁸ Formisio propuso restringir la ciudadanía solo a los propietarios, lo cual habría excluido a unos 5000 atenienses, aunque no se sabe si se exigía una propiedad mínima; cf. Dionisio de Halicarnaso, *Lisias*, 32; Fuks (1953: 41-47); Markle (1990: 158-159). Gomme (1933: 26-27) descartaba el documento, pero su cálculo se asemeja al propuesto.

tierras)²⁹ seguirían teniendo un lugar destacado en la sociedad ateniense, aunque tal vez con una riqueza menor con respecto a sus antecesores de inicios del V. Todas estas inferencias llevan a reafirmar la importancia del campesinado y a cuestionar la imagen de una crisis o decadencia que lo hubiera afectado durante el siglo IV, con un coeficiente de Gini de 0,36/0,44,³⁰ proceso que recién se comienza a verificar en la época helenística, cuando Atenas queda sometida a los regentes macedónicos y la élite encuentra la posibilidad de concretar una acumulación de riqueza que altera el reparto de las propiedades agrarias.³¹

Los ricos, los agricultores y los pobres

En el contexto general delineado en el apartado previo es necesario introducir una distinción a partir de un proceso de medio siglo que comienza apenas iniciada la Guerra del Peloponeso y que se extiende prácticamente hasta el primer cuarto del siglo IV. En efecto, cuando en 428 se recolectó la primera recaudación de la que se tiene registro de la obligación llamada *eisphorá* (tributo sobre el patrimonio con fines bélicos),³² que solo afectó a los atenienses acaudalados, se habría comenzado a distinguir a los *zeugítai* más ricos con 8 ha o más como sector específico respecto del resto de su clase censitaria (Gallego y Valdés Guía, 2014: 158-162). De tal modo, a partir de la instauración de la *eisphorá* se configuraría una élite hoplítica que inicialmente abarcaría a unos 5000 ciudadanos provenientes de las dos primeras clases censitarias, *pentakosiomedimnoi* y *hippeís*, y el estrato más rico de los *zeugítai*.³³ Sobre la base de esta modificación se habría producido una posterior adaptación de las clases censitarias, quizás en 403 al entrar en vigencia la revisión de las así llamadas leyes de

²⁹ Se deja de lado en esta formulación la pérdida de significación de las clases censitarias en el siglo IV.

³⁰ Esta es la conclusión de Cecchet (2015: 115-139), coincidente con lo que aquí se sostiene; en un sentido similar se pronuncia Taylor (2017: 69-113, 249-258), aunque plantea que la desigualdad crecería desde mediados del siglo IV; la autora también reflexiona sobre la utilidad de calcular el coeficiente de Gini.

³¹ Sobre el caso ateniense, Oliver (2007: 81, 108); para el conjunto del proceso en la Grecia helenística, cf. Gallant (1991: 185-196); Alcock (1993: 33-92); Hanson (1995: 388-403); Shipley (2002).

³² Tucídides, 3.19.1; Christ (2007: 54) sostiene que la primera *eisphorá* tuvo lugar en 428; aunque existe la posibilidad de una *eisphorá* previa a esa fecha, a partir de dos inscripciones: el decreto de los clerucos atenienses en Histieia de 446 (*IG I²*, 42, 21-24), y el decreto de Calias de 433 (*IG I³*, 52); cf. Meritt (1982); Kallet-Marx (1989).

³³ Un grupo de 5000 se afirma políticamente en el contexto de la revolución oligárquica de 411, al que van Wees (2006: 361, 374) identifica con las tres primeras clases solonianas, sumando cerca del 17 % de una población de 30 000 ciudadanos. Según Tucídides, 8.97.1, todos aquellos que pudieran procurarse el armamento hoplítico (*ὄπλα παρέχονται*) compondrían estos 5000; cf. Lisias, 20.13. Pero Tucídides, 8.65.3, también indicaba que los 5000 se definirían como los más útiles por sus riquezas (*χρήμασι*) y sus personas (*σώμασιν*), un pasaje que Aristóteles, *Constitución de los atenienses*, 29.5, retomaba casi literalmente pero usando el sugestivo verbo *λειτουργεῖν* para referirse a los servicios que estos ciudadanos debían prestar.

Solón, tras la restauración de la democracia luego del golpe de los Treinta tiranos, hasta que en 378 se produjo una reorganización completa de la *eisphorá* sobre nuevos criterios (Gallego y Valdés Guía, 2014: 176-186; Valdés Guía, 2014; 2018b). Entre 403 y 378, debido a la menor cantidad de ciudadanos y la disminución del patrimonio de muchos ricos, es probable que disminuyera el número de atenienses acomodados que pagaban la *eisphorá* ubicando la cantidad tal vez en torno a los 3000.³⁴ En la Tabla 2 este grupo aparece repartido en los sectores 1, 2 y 3, según sus patrimonios.

La separación de un sector de los *zeugítai* y su integración en el estrato de los atenienses ricos, a partir de las cargas que debieron asumir, podrían estar implícitas en ciertas asociaciones establecidas por algunos testimonios que se inscriben en el período de medio siglo de la primera fase de la *eisphorá* (428-378). Ciertamente, en el marco de la Guerra Arquidámica, entre 431 y 421, cuando las invasiones de los lacedemonios y sus aliados sobre el Ática se repetían año tras año, el autor conocido como el Viejo Oligarca resaltaba las diferentes consecuencias que dichos ataques generaban para los distintos sectores de la ciudadanía:

νῦν δὲ οἱ γεωργοῦντες καὶ οἱ πλούσιοι Ἀθηναίων ὑπέρχονται τοὺς πολεμίους μᾶλλον, ὁ δὲ δῆμος, ἅτε εὖ εἰδὼς ὅτι οὐδὲν τῶν σφῶν ἐμπρήσουσιν οὐδὲ τεμοῦσιν, ἀδεῶς ζῇ καὶ οὐχ ὑπερχόμενος αὐτούς; (X.Ath.2.14, ed. Lenfant, 2017).

Pero ahora, se someten a los enemigos, principalmente los agricultores y los ricos atenienses, pero el pueblo, que sabe bien que los enemigos no quemarán ni saquearán ninguna cosa suya, vive sin temor y sin someterse a ellos” (trad. Guntiñas Tuñón, 1984).

El uso del participio activo *georgoûntes* denota que se trata de aquellos que cultivan la tierra directamente, que son ellos quienes llevan a cabo la labranza por sí mismos, según cabe entender; pero, claro está, se entra así en el terreno de las interpretaciones. De hecho, no sería impropia la traducción “los que trabajan la tierra”, que pondría de manifiesto que la ejecución de la acción implicada en el uso del verbo en participio transcurriría en un presente que continúa, a diferencia de la fijeza consumada del sustantivo. En el contexto del pasaje, lo que queda connotado es una distinción dentro del grupo de los propietarios de haciendas, todos igualmente afectados por las devastaciones de los campos, entre quienes se ven implicados en las labores agrícolas y los que se destacan por su riqueza en tierras, lo cual supone implícitamente que ellos no

³⁴ El grupo de 3000 que la oligarquía de los Treinta había instaurado en el poder en 404 sería un indicio de esto. Sobre estos 3000 y su identificación con la clase ociosa, Jenofonte, *Helénicas*, 2.3.18-20; 2.3.48; 2.4.40; Aristóteles, *Constitución de los atenienses*, 36.2; cf. Strauss (1986: 42-43).

las trabajan. Como han destacado Marr y Rhodes (2008: 122-123) en su comentario a este texto, la oposición de este grupo con el pueblo es una idea absurda que supone que los campesinos no serían parte del *dêmos*, entendido incluso en el sentido restringido de clases bajas, pero guarda relación con los usos de los rótulos de clase que hace el Viejo Oligarca para poder sostener la significación plenamente peyorativa que busca asignarle al término *dêmos*. Se podría pensar que la separación de los *georgoûntes* respecto del *dêmos* y su asociación con los *plouúsioi* tal vez aluda a ese sector de los *zeugîtai* ricos que, como se ha dicho, se encontraban en el límite inferior de la clase ociosa ateniense. En efecto, se piensa que los atenienses con 4500 dracmas de riqueza, equivalentes a unas 8 ha, pero por debajo de un talento o 10 ha, tal vez constituyeran el límite inferior, probablemente fluctuante, entre quienes debían trabajar para vivir y quienes no necesitaban hacerlo, labradores que probablemente pudieran utilizar algunos esclavos.³⁵

Tucídides señala una oposición hasta cierto punto semejante, aunque prescinde de distinguir a los que labran la tierra respecto del *dêmos* al que presenta contrapuesto a los poderosos:

οἱ δὲ δημοσίᾳ μὲν τοῖς λόγοις ἀνεπεΐθοντο καὶ οὔτε πρὸς τοὺς Λακεδαιμονίους ἔτι ἐπεμπον ἔξ τε τὸν πόλεμον μᾶλλον ὥρμητο, ἰδίᾳ δὲ τοῖς παθήμασιν ἐλυποῦντο, ὁ μὲν δῆμος ὅτι ἀπ' ἐλασσόνων ὀρμώμενος ἐστέρητο καὶ τούτων, οἱ δὲ δυνατοὶ καλὰ κτήματα κατὰ τὴν χώραν οἰκοδομίαις τε καὶ πολυτελέσι κατασκευαῖς ἀπολωλεκότες, τὸ δὲ μέγιστον, πόλεμον ἀντ' εἰρήνης ἔχοντες; (*Th.*2.65.2, ed. Jones y Powell, 1942).

Ellos, en su actuación pública, hicieron caso de sus palabras: no enviaron más embajadas a los lacedemonios y se entregaron a la guerra con más ardor; pero, en privado, seguían con el dolor de sus sufrimientos: el pueblo, porque contando inicialmente con menos recursos se veía privado incluso de estos, y los poderosos, porque habían perdido las hermosas posesiones que tenían en el campo con sus construcciones y costosas instalaciones; pero lo más doloroso era que tenían la guerra en lugar de la paz (trad. Torres Esbarranch, 1990-1992).

No es posible exigir a estos testimonios el tipo de precisión que es propio del análisis histórico contemporáneo. Pero más allá de la intención de uno u otro autor (el Viejo Oligarca pretende que el pueblo no sufre nada, mientras que Tucídides piensa lo contrario), estos textos quizás no sean incompatibles entre sí en cuanto a las delimitaciones que ambos establecen entre el *dêmos* y los ricos o poderosos. Si bien no

³⁵ Strauss (1986: 42-43) estima que la clase de los *plouúsioi* incluía a todos aquellos que poseían un patrimonio de 4.500 dracmas o más, siendo este el límite inferior de la clase ociosa, y que en [Demóstenes], 42.22, las quejas por las dificultades para vivir con esa riqueza apuntaban a evadir el pago de cargas. Para Ober (1989: 128-129 n. 59), en cambio, no formaban parte de los atenienses acomodados; cf. Davies (1981: 28, 75); Ste. Croix (1981: 115).

cabe duda de que al hablar de hermosas haciendas y costosas construcciones e instalaciones Tucídides remite a los terratenientes, la cuestión radica en la delimitación de esta clase, pues la alusión a las propiedades agrarias de los ricos no necesariamente excluiría las de propietarios menos acaudalados, pero igualmente acomodados, aunque sí dejaría de lado las de los pequeños campesinos incluidos dentro del *dêmos* que se vio privado de sus escasos recursos.³⁶ El modo genérico en que Tucídides (2.14.1-2; 2.16.1-2) alude al hecho de que hasta el inicio de la guerra la mayoría de los atenienses había estado acostumbrada a vivir en el campo resulta claramente ambigua, pero implica que el *dêmos* del que se habla debió incluir a los campesinos, aunque la referencia general al abandono de las posesiones por la migración a la ciudad también debe involucrar las bellas posesiones de los ricos.

En su análisis del pasaje citado en función de un estudio más amplio, Hunter (1988: 22-23, 29) señala que Tucídides contaba con una clasificación tripartita en la que se oponían los poderosos ricos y las masas pobres con un rango medio de moderados entre ambos.³⁷ ¿Dónde se ubica este último grupo cuando la presentación de los sectores de la ciudadanía que lleva a cabo el historiador es binaria? Aquí es donde resulta sugestiva la asociación que se ha indicado con la información procedente del Viejo Oligarca respecto del grupo de los *georgoûntes*.

La contraposición entre las clases que construye este autor se puede relacionar, como a menudo se ha indicado,³⁸ con la que presenta Aristófanes en el año 392: *ναῦς δεῖ καθέλκειν: τῷ πένητι μὲν δοκεῖ, / τοῖς πλουσίοις δὲ καὶ γεωργοῖς οὐ δοκεῖ*; (*Ec.*197-8, ed. Wilson, 2007) “Tenemos que botar naves: al pobre le parece bien, pero no a los ricos y a los campesinos” (trad. Fernández, 2008). Se destacan de inmediato las diferencias entre un texto y otro: ya no es el *dêmos* el que se opone a los ricos y los agricultores, sino el *pénes*; no se trata ahora de las devastaciones de los campos del Ática, sino del equipamiento de la flota, en la que los pobres conseguirían empleo; no se

³⁶ Cf. Gomme (1956: 181-182). En un pasaje referido a la situación de Samos, Tucídides (8.21) precisa la oposición entre el *dêmos* y los *dynatoi* como una entre el primero y los terratenientes (*γεωμόροι*), aunque también se distingue dentro de los segundos a los doscientos más poderosos (*δυνατότατοι*) que fueron ajusticiados y a cuatrocientos condenados al exilio, cuyas propiedades fueron repartidas; el término *geomóroi* se aplica a los que permanecen en Samos para indicar la supresión de todos sus derechos y, en particular, la prohibición de matrimonios entre estos y los integrantes del *dêmos*. Aunque el sentido de *geomóros* parece contextualmente claro, no queda excluida la posibilidad de que el vocablo remita a distintos estratos de propietarios de tierra. Puede interpretarse como un elemento a favor de esta última inferencia el comentario de Gomme, Andrewes & Dover (1981: 48-49) respecto de la cantidad remanente de *geomóroi* en Samos tras los ajusticiamientos y los exilios.

³⁷ Cf. Frazier (2003: 91); Gribble (2006: 455); Saïd (2013: 212-213); Sancho Rocher (2019: 114 n. 17).

³⁸ E. g. Ehrenberg (1951: 81); David (1984: 15 y n. 62); Marr & Rhodes (2008: 122).

usa el participio *georgoûntes*, sino el sustantivo *georgós*. De todos modos, al igual que el Viejo Oligarca, el pasaje aristofánico presenta una división tripartita; el remplazo del pueblo por los pobres no sería impropio en el marco de los argumentos de *República de los atenienses*, en tanto que su autor buscaría establecer contraposiciones binarias; los que cultivan, o labradores, se distinguen de los ricos, pero aparecen alineados con ellos.

No toda la crítica especializada ha estado de acuerdo con las asociaciones que usualmente se han hecho entre ambos testimonios. En su reciente edición del texto pseudojenofonteo, Lenfant (2017: 135-136) señala que la semejanza entre el texto del Viejo Oligarca y el de Aristófanes en cuanto a las clases atenienses, sus asociaciones y oposiciones, es algo superficial y no constituye una confirmación de las divergencias sociopolíticas. En cuanto a la construcción del pasaje aristofánico, *toîs plousíois kai georgoîs*, donde el último término aparece sin el artículo genérico, Strauss (1986: 61-63) sugiere que esta ligadura cercana entre ricos y granjeros connotaría a un grupo más acotado: se trata de una hendíadis que alude a los propietarios acomodados cuyo “patrimonio visible” sería el más afectado por la política de equipar naves mediante la trierarquía; aunque también podría pensarse en la *eisphorá* en tanto que liturgia con fines bélicos. En efecto, como se planteó previamente, a comienzos de la Guerra del Peloponeso el sector económicamente más acaudalado de los *zeugítai* habría comenzado a ser distinguido del resto de la clase a partir de haber quedado incluido entre quienes pagaban dicha carga. Esta situación podría servir para explicar por qué a finales del siglo V y principios del IV se haría uso del término *georgós* con un sentido parcial y específico, refiriendo en particular a los agricultores más acomodados que comenzarían a alinearse ideológicamente con los *plousíoi*.

Jenofonte en *Económico* nos presenta algunas precisiones respecto del vocabulario que aparece en la evidencia antedicha. Escrito en el segundo cuarto del siglo IV, la fecha dramática de este diálogo socrático, según Pomeroy (1994: 1-20), sería la década del 420 al 410:

παρέχουσα δ' ἀφθονώτατα τὰγαθὰ οὐκ ἔῃ ταῦτα μετὰ μαλακίας λαμβάνειν, ἀλλὰ ψύχη τε χειμῶνος καὶ θάλλη θερούς ἐθίζει καρτερεῖν. καὶ τοὺς μὲν αὐτουργοὺς διὰ τῶν χειρῶν γυμνάζουσα ἰσχὴν αὐτοῖς προστίθεισι, τοὺς δὲ τῇ ἐπιμελείᾳ γεωργοῦντας ἀνδρίζει πρῶ τε ἐγείρουσα καὶ πορεύεσθαι σφοδρῶς ἀναγκάζουσα; (Xe.Oec.5.4, ed. Pomeroy, 1994).

Aunque la tierra concede sus bienes con gran abundancia, no permite que se recojan sin esfuerzo, sino que acostumbra a los hombres a soportar los fríos del invierno y los calores del verano. A los labradores que trabajan la tierra con sus propias manos les aumenta la fuerza física ejercitándolos, y a los que cultivan la

tierra ejerciendo la supervisión los endurece despertándolos al amanecer y obligándolos a hacer duras caminatas (trad. Zaragoza, 1993, modificada).

Al igual que se observa en *República de los atenienses*, también en este texto el uso del participio *georgoûntas* implica la ejecución de una acción que transcurriría en un presente que continúa; pero, a diferencia del pasaje del Viejo Oligarca, el término remite a los propietarios de haciendas trabajadas por dependientes; tal es el caso de Iscómaco cuyo “cultivo de la tierra” consiste en la supervisión de los esclavos y demás trabajadores, donde las duras caminatas suponen el traslado hasta la finca desde un lugar fuera de ella, una ciudad o poblado. Nuevamente, es por el contexto del pasaje que el sentido se precisa, no solo porque se menciona la función de supervisión (ἐπιμελεία), sino también por el contraste con la primera parte de la enumeración en la que se afirma enfáticamente que los *autourgoí* trabajan por y para sí mismos. Y es también por el contexto que estos *autourgoí* resultan ser labradores, puesto que el vocablo alude a todos los que trabajan por y para sí mismos y, por ende, incluye a los artesanos, como se deduce de la definición de la clase compuesta por el *dêmos* en *República* de Platón (565a).³⁹ Jenofonte los coloca junto a los terratenientes porque ambos reunirían las mejores condiciones para ser ciudadanos y soldados, en especial, debido a la fortaleza física adquirida gracias al cultivo de los campos con sus propias manos. Así, esta figura del *autourgós* define en forma menos ambigua la situación del campesino, sin que quepa ninguna duda de que se trata de alguien que vive de su propio trabajo; el esfuerzo del *autourgós* en la labranza de la tierra se topa con permanentes dificultades que solo parecen sobrellevarse de una sola forma: con más de su propio trabajo.

Ahora bien, lo que ponen de relieve las fuentes analizadas en este apartado es la dificultad para discernir claramente los sectores a los que apuntan. En efecto, si estos testimonios se interpretan como usualmente se lo ha hecho, esto es, entendiendo que se refieren a los labradores en general, entonces, habría que aceptar que los campesinos no formaban parte del *dêmos* ni se asociaban a los *pénetes*. Se sabe que esto no fue así. La discriminaciones de Jenofonte aportan alguna precisión acerca del término *autourgós* como designación del labrador que vive de su propio trabajo en comparación con *georgós*; pero el participio *georgoûntes* vuelve a mostrarnos los inconvenientes, pues el Viejo Oligarca lo emplea para distinguir a los agricultores de los ricos mientras que Jenofonte identifica con él a quienes no cultivan por sí mismos, sino que vigilan el

³⁹ Ver el comentario de Gomme (1956: 182). Sobre el *autourgós* como labrador modélico en *Económico* de Jenofonte, Marein (1993: 230, 239; 2009: 77-78, 87-88, 93-94, 101-102); cf. Vernant (1985[1965]: 179-283).

trabajo de sus esclavos y, por ende, se incluyen entre los ricos de la clase ociosa.

Complementaria de la delimitación realizada en *Económico*, la caracterización del *autourgós* que se halla en *Ciropedia* de Jenofonte (7.5.66-68) amerita detenerse en este otro texto, aun cuando en este caso el término se aplique a los persas. En efecto, se trata de un buen punto de cotejo porque resulta evidente que el pasaje refleja el imaginario griego, y en particular ateniense, sobre la figura del *autourgós*. En la visión atribuida a Ciro, los mejores para el cuerpo de guardia son los que cultivan la tierra por sí mismos (διὰ τὸ αὐτουργοῦς εἶναι), por el hecho de que viven asediados por la pobreza (κακοβιωτάτους διὰ πενίαν) y tienen que luchar con una tierra inclemente (διὰ τὴν τῆς χώρας τραχύτητα). Estas condiciones son reafirmadas en boca de la figura de Feraulas, cuando este describe la forma de vida de su padre y la suya:⁴⁰

καὶ ὁ Φεραύλας εἶπε: ποίων πλουσίων; τῶν μὲν οὖν σαφῶς ἀποχειροβιώτων. ἐμὲ γάρ τοι ὁ πατὴρ τὴν μὲν τῶν παίδων παιδείαν γλίσχρως αὐτὸς ἐργαζόμενος καὶ τρέφων ἐπαίδευεν: ἐπεὶ δὲ μεῖράκιον ἐγενόμην, οὐ δυνάμενος τρέφειν ἄργόν, εἰς ἄγρὸν ἀπαγαγὼν ἐκέλευσεν ἐργάζεσθαι. [38] ἔνθα δὲ ἐγὼ ἀντέτρεφον ἐκεῖνον, ἕως ἔζη, αὐτὸς σκάπτων καὶ σπείρων καὶ μάλα μικρὸν γῆδιον, οὐ μέντοι πονηρόν γε, ἀλλὰ πάντων δικαιοτάτον: ὃ τι γὰρ λάβοι σπέρμα, καλῶς καὶ δικαίως ἀπεδίδου αὐτό τε καὶ τόκον οὐδὲν τι πολύν: ἤδη δέ ποτε ὑπὸ γενναιότητος καὶ διπλάσια ἀπέδωκεν ὧν ἔλαβεν; (Xe.Cyr.8.3.37-8, ed. Marchant, 1910).

¿Entre qué ricos?, preguntó Feraulas. Entre quienes claramente se ganan la vida con sus propias manos. Pues mi padre me educó durante la infancia trabajando duramente por sí mismo y alimentándose. Pero, cuando me convertí en un joven, no pudiendo alimentar a un ocioso, me llevó al campo y me ordenó trabajar allí. [38] Entonces yo lo alimenté a mi vez mientras vivió, a base de cavar y sembrar por mí mismo una finquita muy pequeña, ciertamente no mala, sino la más justa de todas, pues semilla que recibía la devolvía honrada y justamente, pero sin mucho rendimiento. En ocasiones, por su fertilidad, incluso devolvió el doble de lo recibido (trad. Vegas Sansalvador, 1987, modificada).

En un evidente marco rural, las condiciones que delimitan al *autourgós* no dejan lugar a la ambigüedad de los términos *georgós* o *georgoûntes* y su posible asociación con los ricos: el trabajo propio, la imposibilidad de estar ocioso, el lote pequeño y la moderada fertilidad de la tierra permiten desambiguar su posición de clase, que en el pasaje comentado previamente Ciro ligaba a la acuciante pobreza. Aunque no se pueda cuantificar la riqueza y el tamaño de la granja de este campesino, no cabe duda de que no aparece junto a los ricos, sino que lidia cotidianamente contra la escasez de recursos. Esta imagen no resulta distante de la definición de pobreza, convertida en un lugar común entre los estudiosos, según aparece en boca de Penía en *Riqueza* de Aristófanes

⁴⁰ Sobre la figura de Feraulas, Courtieu (2019); respecto del pasaje citado a continuación, cf. Briant (1996: 344, 455); Azoulay (2004: 50-51, 365-366).

(vv. 549-554), del año 388:

Χρεμύλος. οὐκοῦν δῆπου τῆς πτωχείας πενίαν φαμὲν εἶναι ἀδελφὴν.
Πενία. (...) πτωχοῦ μὲν γὰρ βίος, ὃν σὺ λέγεις, ζῆν ἐστὶν μηδὲν ἔχοντα
τοῦ δὲ πένητος ζῆν φειδόμενον καὶ τοῖς ἔργοις πρὸς ἔχοντα,
περιγίγνεσθαι δ' αὐτῷ μηδέν, μὴ μέντοι μηδ' ἐπιλείπειν; (ed. Wilson, 2007).

Crémilo. –¿No decimos por cierto que la pobreza es hermana de la mendicidad?
Penía. –(...) Porque la vida del mendigo, de la que hablas, es vivir sin tener nada; en
cambio, la del pobre es vivir ahorrando y dedicándose a sus trabajos y que no le
sobre ni le falte nada (trad. Cavallero, Coscolla, Frenkel y Gallego, 2002).

La pobreza, pues, se identifica con la escasez de recursos, la austeridad y la
contracción al trabajo,⁴¹ definición aplicada a sectores urbanos y rurales por igual, y de
hecho a lo largo de la comedia se mencionan diferentes oficios y trabajos que remiten a
unos y otros (*e. g. Riqueza*, vv. 160-167, 510-516). Pero la caracterización del
protagonista, Crémilo, alude directamente a la clase de los labradores, que se identifican
como semejantes entre sí, esto es, amigos y *demótai* con una vida austera y dedicados al
trabajo, a los que en consecuencia se aplica el hecho de ser pobres, tal como lo es el
propio protagonista (*Riqueza*, vv. 28-29, 253-254, 437; Gallego, 2002); y es por eso que
también ellos deben poder beneficiarse de la riqueza:

οὓς ξυγγεώργους κάλεσον, εὐρήσεις δ' ἴσως
ἐν τοῖς ἀγροῖς αὐτοὺς τάλαιπωρομένους,
ὅπως ἂν ἴσον ἕκαστος ἐνταυθοὶ παρῶν
ἡμῖν μετάσχη τοῦδε τοῦ Πλούτου μέρος (vv. 223-6).

Llama a mis compañeros campesinos –vas a encontrarlos quizás cansados en los
campos– para que cada uno, presentándose aquí, comparta con nosotros igual
porción de esta Riqueza.⁴²

Ahora bien, este labrador se presenta como un poseedor de esclavos, como lo
son tanto Carión como otros servidores a los que se alude en la comedia.⁴³ Más allá de
la evidente confección de la trama cómica, el de Crémilo no es un caso aislado, y la
mayoría de los campesinos aristofánicos aparecen como propietarios de unos tres
esclavos en promedio, como reconocen Lévy (1974: 32-34), Garlan (1982: 73-74),
Tordoff (2013: 16-33) y Lewis (2018: 183-185). Cabe entonces preguntarse a partir de
Riqueza, ¿podía un labrador pobre poseer esclavos? Lo mismo puede decirse sobre la

⁴¹ Ver las precisiones de Valente (2011); Cecchet (2017: 103-106).

⁴² Cf. Konstan y Dillon (1981: 375); David (1984: 40-41); Olson (1990: 239-240).

⁴³ Aristófanes, *Riqueza*, 26, 228, 1105. Orfanos (2014) extrae, mecánicamente, que esta comedia
aristofánica cumple la función de contribuir a los esfuerzos ideológicos de la clase dominante por
controlar a los pobres, para que en su búsqueda de la riqueza no se vieran empujados a la acción social y
política, como a finales del siglo V.

exégesis de Aristóteles en *Política* (1252b 11-12) en relación con un verso de *Trabajos y días* de Hesíodo (405): οἶκον μὲν πρότιστα γυναῖκά τε βοῦν τ' ἀροτῆρα: ὁ γὰρ βοῦς ἀντ' οἰκέτου τοῖς πένησιν ἔστιν; (ed. Ross, 1957) (“‘Lo primero casa, mujer y buey de labranza’, pues el buey hace las veces de criado entre los pobres” [trad. López Barja de Quiroga y García Fernández, 2005]). Si bien no se refiere al agricultor ático, la invocación de los consejos del poeta en el siglo VII para el labrador idóneo en la definición general del *oîkos* del filósofo en el IV bosqueja un marco general en el que también se incluiría el campesinado ateniense. Aquí la cuestión evidente es, asimismo, si era pobre un labrador que poseía bueyes. El uso de fuerza de tiro animal supone una finca de cierto tamaño y una riqueza en línea con esa condición. Cabe plantearse otro interrogante más: ¿la posesión de bueyes excluía la de esclavos, tal como concluye el razonamiento aristotélico? Se sabe que esto no fue así, puesto que, al igual que de la comedia aristofánica, del poema de Hesíodo, del que Aristóteles solo tomaba el verso citado, se desprende que el agricultor es poseedor tanto de bueyes como de esclavos. En este contexto, las impresiones se matizan, y cabe presumir que la predicada pobreza de los labradores aristofánicos ya no resulta ser la del *autourgós* que revelaban los testimonios de Jenofonte.

Así, de una clasificación binaria, a una tripartita y de esta a una estratificación más compleja, al igual que en la articulación entre las Tablas 1 y 2 de la primera parte, a partir de los testimonios de esta segunda parte se ha podido deducir de forma descriptiva las posiciones de clase absolutas y relativas que ocupaban los ciudadanos atenienses: ricos y pobres, propietarios de tierras y no propietarios, terratenientes y campesinos, poseedores de esclavos y/o bueyes y no poseedores, supervisores del trabajo ajeno y trabajadores por cuenta propia, etc. De manera impresionista, considerados en conjunto, los ejemplos revisados nos devuelven una imagen más dinámica y multidimensional de las gradaciones que atravesaban el estrato de los agricultores, en un intervalo que se extiende desde aquellos que podían quedar asociados a los terratenientes ricos, e incluso haber estado obligados a tributar junto a estos, hasta los más pobres, pasando por los que podían tener algunos esclavos y/o bueyes, lo cual, de todos modos, no los libraría de tener que lidiar con la pobreza. Articulando el plano *emic* con el *etic*, la enumeración de los sectores identificados en las fuentes, sus conjunciones y oposiciones arrojan lo siguiente:

Sector	Propiedad de la tierra	Trabajo propio	Trabajo ajeno	Pago de cargas	Riqueza	Pobreza
Ricos	Sí	No	Sí	Sí	Sí	No
Labradores acaudalados	Sí	?	Sí	Sí	Sí	No
Labradores con esclavos	Sí	Sí	Sí	No	No	Sí
Labradores con bueyes	Sí	Sí	?	No	No	Sí
Labradores <i>autourgoí</i>	Sí	Sí	No	No	No	Sí
Pobres	?	Sí	No	No	No	Sí

Tabla 3. Distribución de los ciudadanos según la propiedad de la tierra, el trabajo y el nivel patrimonial.

1) Los ricos (*plóúsioi*, *dynatoí*) se oponen al pueblo ([Jenofonte]; Tucídides) o los pobres (Aristófanes, *Asambleístas*) y son básicamente terratenientes por contexto ([Jenofonte]) y por descripción (Tucídides), o bien por asociación con los agricultores, ya sea por construcción mediante *hendíadis* (Aristófanes, *Asambleístas*: *hoi plóúsioi kai georgoí*), ya sea por delimitación mediante especificación (Jenofonte, *Económico*: *hoi tê epimeleía georgoûntes*).

2) Los labradores (*georgoûntes*, *georgoí*) aparecen opuestos al pueblo ([Jenofonte]) o los pobres (Aristófanes, *Asambleístas*), en este último caso haciendo caso omiso de la *hendíadis*, pero tal vez con un sentido específico porque tributarían junto a los ricos; pero también se asocian a los pobres tanto por descripción cuanto por contexto (Aristófanes, *Riqueza*; Jenofonte, *Económico*, *Ciropedia*; Aristóteles, *Política*), y pueden definirse como una clase (*xyngeórgous*) que posee esclavos (Aristófanes, *Riqueza*), o emplea bueyes pero no esclavos (Aristóteles, *Política*), o vive en el límite de la subsistencia y solo a partir de su propio trabajo sobre la tierra (Jenofonte, *Económico*, *Ciropedia*) y, por deducción, no tiene ni esclavos ni bueyes.

3) El pueblo o los pobres se oponen a los labradores por construcción ([Jenofonte]; Aristófanes, *Asambleístas*), pero pueden incluir al menos a una parte de estos por contexto (Tucídides), o incluso aparecer asociados plenamente por construcción (Aristófanes, *Riqueza*).

Reflexiones finales

El cotejo del conjunto de datos presentados en ambas partes y condensados en las tres Tablas y la interpretación de los acoples y desacoples permiten formular el

siguiente panorama. Los ricos se corresponden con los sectores 1 y 2, la clase litúrgica en la que se integraban los *pentakosiomedimnoi* y los *hippeis*; los labradores acaudalados se asimilan al sector 3 y procederían de los *zeugitai* más ricos; en conjunto, estos tres sectores constituían el grupo que entre 428 y 378 tributaba la *eisphorá*. Los labradores con esclavos se incluyen dentro los sectores 4 y 5, y esto mismo cabe pensar de los labradores con bueyes, puesto que probablemente unos y otros no se distinguieran entre sí teniendo en cuenta el tamaño de la granja de 5 ha necesario en función de poder hacer uso de algunos esclavos y/o la fuerza de tiro animal; se trata del grueso de la clase censitaria de los *zeugitai*. Todos los sectores enumerados hasta aquí se asocian con los hoplitas. Los labradores *autourgoi* se identifican con el sector 6 y quizás una pequeña parte del sector 7. Los pobres abarcan a los sectores 7 y 8 con una parte pudiendo haber poseído lotes muy pequeños, prácticamente huertos, y el resto sin tierra alguna. En conjunto, estos tres últimos sectores conformaban la clase censitaria de los *thêtes*, es decir, el estrato subhoplítico.

Considerando que el sector 3 de granjeros acaudalados poseía una riqueza promedio que apenas superaría las 10 ha (Tabla 2), cuyo comportamiento pudo haber emulado al de los más ricos, pero que actuaba en consonancia con las pautas de reproducción de los campesinos con menor riqueza, si este sector es restituido dentro del conjunto de los agricultores autónomos (sectores 4, 5 y 6), se tiene entonces la presencia de un extenso grupo de casi 20.000 campesinos con entre 2 y 10 ha, *zeugitai* y *thêtes*, hoplitas y subhoplitas, que dispondrían de alrededor del 60 % de la tierra; se trata de los cuatro estratos intermedios que emergen de la Tabla 3. A mi parecer, es necesario entender el campesinado en relación con la pobreza en el marco de esta diversidad fluctuante de situaciones que van desde el labrador *autourgos* que producía para la subsistencia hasta el agricultor próspero que poseía esclavos y bueyes y había incluso sido alcanzado por las cargas tributarias. Así pues, si bien se constata la existencia de granjas campesinas más grandes y más pequeñas según el tamaño del lote y la familia, esto no era algo fijo e irreversible, sino que se ligaba a la movilidad propia del ciclo de vida del hogar (Gallant, 1991: 11-112). No se trata de menospreciar las diferencias sociales entre agricultores ricos y pobres, pero en el marco global tenderían a compensarse a partir de la partición de las fincas más grandes y la extinción o la fusión de las más pequeñas. Las tendencias a la diferenciación y la nivelación se equilibraban a través de movimientos opuestos, multidireccionales y cíclicos (Shanin, 1972: 43-141), fases ascendentes y descendentes que llevan a modificar la imagen fija que solo da

cuenta de los extremos del arco social, es decir, el labrador pobre que producía para la subsistencia y el granjero rico que podía acumular excedentes bajo diferentes formas. En este contexto se ha de comprender la condición del campesinado ante el problema de la pobreza.

Bibliografía

Fuentes

- Cavallero, Pablo; Coscolla, Ma. José; Frenkel, Diana y Gallego, Julián (intr., trad. y notas) (2002). *Aristófanes: Riqueza*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Fernández, Claudia (intr., trad. y notas) (2008). *Aristófanes: Las asambleístas*. Buenos Aires: Losada.
- Gutiñas Tuñón, Orlando (intr., trad. y notas) (1984). *Jenofonte: Obras menores - Pseudo Jenofonte: La república de los atenienses*. Madrid: Gredos.
- Jones, Henry y Powell, John (eds.) (1942). *Thucydides Historiae*. Oxford: Clarendon Press, 2 vols.
- Lenfant, Dominique (intr., ed., trad. y com.) (2017). *Pseudo-Xénophon: Constitution des Athéniens*. Paris: Les Belles Lettres.
- López Barja de Quiroga, Pedro y García Fernández, Estela (intr., trad. y notas) (2005). *Aristóteles: Política*. Madrid: Istmo.
- Marchant, Edgar (ed.) (1910). *Xenophontis Opera Omnia, IV: Institutio Cyri*. Oxford: Clarendon Press.
- Pomeroy, Sarah (intr., ed., trad. y com.) (1994). *Xenophon: Oeconomicus. A Social and Historical Commentary*. Oxford: Clarendon Press.
- Ross, William (ed.) (1957). *Aristotelis Politica*. Oxford: Clarendon Press.
- Torres Esbarranch, Juan (trad. y notas) (1990-1992). *Tucídides: Historia de la Guerra del Peloponeso* (intr. Julio Calonge Ruiz). Madrid: Gredos, 4 vols.
- Vegas Sansalvador, Ana (intr., trad. y notas) (1987). *Jenofonte: Ciropedia*. Madrid: Gredos.
- Wilson, Nigel (ed.) (2007). *Aristophanis Fabulae, II: Lysistrata, Thesmophoriazusa, Ranae, Ecclesiazusa, Plutus*. Oxford: Clarendon Press.
- Zaragoza, Juan (intr., trad. y notas) (1993). *Jenofonte: Recuerdos de Sócrates - Económico - Banquete - Apología de Sócrates*. Madrid: Gredos.

Estudios

- Akrigg, Ben (2019). *Population and Economy in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Alcock, Susan (1993). *Graecia Capta: The Landscapes of Roman Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Andreyev, Vladislav N. (1974). "Some Aspects of Agrarian Conditions in Attica in the Fifth to Third Centuries B.C.". *Eirene*. 12: 5-46.
- Audring, Gert (1974). "Grenzen der Konzentration von Grundeigentum in Attika während des 4. Jh. v. u. Z.". *Klio: Beiträge zur Alten Geschichte*. 56: 445-456.
- Austin, Michel y Vidal-Naquet, Pierre (1972). *Économies et sociétés en Grèce ancienne*. Paris: Armand Colin.
- Azoulay, Vincent (2004). *Xénophon et les grâces du pouvoir. De la charis au charisme*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Baynham, Elizabeth (2003). "Antipater and Athens", en Palagia, Olga y Tracy, Stephen (eds.): *The Macedonians in Athens, 322-229 B.C.* Oxford: Oxbow Books, 23-29.
- Bresson, Alain. (2007). *L'économie de la Grèce des cités, I. Les structures et la production*. Paris: Armand Colin.
- Briant, Pierre (1996). *Histoire de l'empire perse de Cyrus à Alexandre*. Paris: Fayard.
- Brulé, Pierre (1999). "La mortalité de guerre en Grèce classique: l'exemple d'Athènes de 490 à 322", en Prost, Francis (ed.): *Armées et sociétés de la Grèce classique. Aspects sociaux et politiques de la guerre aux V^e et IV^e s. av. J.-C.* Paris: Errance, 51-68.
- Brun, Patrice (1983). *Eisphora, syntaxis, stratotika. Recherches sur les finances militaires d'Athènes au IV^e siècle av. J.-C.* Besançon-Paris: Annales Littéraires de l'Université de Besançon-Les Belles Lettres.
- Burford, Alison (1994). "Greek Agriculture in the Classical Period", en Lewis, David; Boardman, John; Hornblower, Simon y Ostwald, Martin (eds.): *The Cambridge Ancient*

- History VI: The Fourth Century B.C.* (2.^a ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 661-677.
- (1993). *Land and Labor in the Greek World*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Burford Cooper, Alison (1977/78). "The Family Farm in Ancient Greece". *Classical Journal*. 73 (2): 162-175.
- Campagno, Marcelo; Gallego, Julián y García Mac Gaw, Carlos (eds.) (2017). *Capital, deuda y desigualdad. Distribuciones de la riqueza en el Mediterráneo Antiguo*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Cargill, Jack (1995). *Athenian Settlements of the Fourth Century B.C.* Leiden: Brill.
- Cecchet, Lucia (2017). "The Use and Abuse of Poverty: Aristophanes, *Plutus* 415-610 and the Public Speeches of the Corinthian War". *Hormos: Ricerche di Storia Antica*, n. s. 9: 100-125.
- (2015). *Poverty in Athenian Public Discourse: From the Eve of the Peloponnesian War to the Rise of Macedonia*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Christ, Matthew (2007). "The Evolution of *Eisphora* in Classical Athens". *Classical Quarterly*. 57 (1): 53-69.
- Cohen, Edward (1992). *Athenian Economy and Society: A Banking Perspective*. Princeton: Princeton University Press.
- Courtieu, Gilles (2019). "Phéraulais. L'authentique perse de la *Cyropédie*, et ses excentricités". *Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada*, s. III. 16 (1): 21-50.
- David, Ephraim (1984). *Aristophanes and Athenian Society of the Early Fourth Century B.C.* Leiden: Brill.
- Davies, John (1981). *Wealth and the Power of Wealth in Classical Athens*. New York: Arno Press.
- Descat, Raymond (1987). "L'économie d'une cité grecque au IV^e s. av. J.-C.: l'exemple athénien". *Revue des Études Anciennes*. 89 (3-4): 239-252.
- Ehrenberg, Victor (1951[1943]). *The People of Aristophanes: A Sociology of Old Attic Comedy*. (2.^a ed.). Oxford: Basil Blackwell.
- Fernández Prieto, Aida (2019). *Realidades e imágenes de la pobreza en la Atenas clásica. Una visión global del fenómeno en la época de la democracia* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense.
- Ferrucci, Stefano (2005). "La ricchezza nascosta: osservazioni su ἀφανής e φανερά οὐσία". *Mediterraneo Antico*. 8 (1): 145-169.
- Figueira, Thomas (1991). *Athens and Aigina in the Age of Imperial Colonization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Fornis, César y Plácido, Domingo (2009). "De la Guerra del Peloponeso a la paz del Rey (III): los factores económicos públicos y privados en Atenas". *Gerión: Revista de Historia Antigua*. 27 (1): 147-160.
- Foxhall, Lin (2007). *Olive Cultivation in Ancient Greece: Seeking the ancient economy*. Oxford, Oxford University Press.
- (2002). "Access to Resources in Classical Greece: The Egalitarianism of the Polis in Practice", en P. Cartledge, E.E. Cohen y L. Foxhall (eds.): *Money, Labour and Land: Approaches to the Economics of Ancient Greece*. London: Routledge, 209-220.
- (1997). "A View from the Top: Evaluating the Solonian Property Class", en L.G. Mitchell y P.J. Rhodes (eds.): *The Development of the Polis in Archaic Greece*. London: Routledge, 113-136.
- (1993). "Farming and Fighting in Ancient Greece", en J. Rich y G. Shipley (eds.): *War and Society in the Greek World*. London: Routledge, 134-145.
- (1992). "The Control of the Attic Landscape", en B. Wells (ed.): *Agriculture in Ancient Greece: Proceedings of the Seventh International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 16-17 May 1990*. Stockholm: Svenska Institutet i Athen, 155-159.
- Frazier, Françoise (2003). "Quelques remarques autour des antonymes de δῆμος chez Thucydide". *Ktèma: Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome Antiques*. 28: 89-104.

- French, Alfred (1991). "Economic Conditions in Fourth-Century Athens". *Greece & Rome*. 38 (1): 24-40.
- Fuks, Alexander (1953). *The Ancestral Constitution: Four Studies in Athenian Party Politics at the End of the Fifth Century B.C.* London: Routledge & Kegan Paul.
- Gabrielsen, Vincent (1986). "Φανερά and ἀφανής οὐσία in Classical Athens". *Classica et Mediaevalia*. 37: 99-114.
- Galbois, Estelle y Rougier-Blanc, Sylvie (eds.) (2014). *La pauvreté en Grèce ancienne. Formes, représentations, enjeux*. Bordeaux: Ausonius.
- Gallant, Thomas (1991). *Risk and Survival in Ancient Greece: Reconstructing the Rural Domestic Economy*. Cambridge: Polity Press.
- Gallego, Julián (2017). "Riqueza y desigualdad en la Atenas del siglo IV a. C.", en Campagno, Marcelo; Gallego, Julián y García Mac Gaw, Carlos (eds.): *Capital, deuda y desigualdad. Distribuciones de la riqueza en el Mediterráneo Antiguo*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 79-101.
- (2016). "El campesinado y la distribución de la tierra en la Atenas del siglo IV a. C.". *Gerión: Revista de Historia Antigua*. 34 (1): 43-75.
- (2009). *El campesinado en la Grecia antigua. Una historia de la igualdad*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- (2002). "Campesinos y esclavos en el Plutos de Aristófanes. El mundo rural ateniense a comienzos del siglo IV a. C.", en Cavallero, Pablo; Coscolla, Ma. José; Frenkel, Diana y Gallego, Julián (intr., trad. y notas): *Aristófanes: Riqueza*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 243-249.
- Gallego, Julián y Valdés Guía, Miriam (2014). *El campesinado ático y el desarrollo de la democracia ateniense*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Garlan, Yvon (1982). *Les esclaves en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte.
- Garnsey, Peter (1988). *Famine and Food Supply in the Graeco-Roman World: Responses to Risk and Crisis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gomme, Arnold (1956). *A Historical Commentary on Thucydides, I: Introduction and Commentary on Book I*. Oxford: Clarendon Press.
- (1933). *The Population of Athens in the Fifth and Fourth Centuries B.C.* Oxford: Basil Blackwell.
- Gomme, Arnold; Andrewes, Antony y Dover, Kenneth (1981). *A Historical Commentary on Thucydides, V: Book VIII*. Oxford: Clarendon Press.
- Gribble, David (2006). "Individuals in Thucydides", en Rengakos, Antonios y Tsakmakis, Antonios (eds.): *Brill's Companion to Thucydides*. Leiden: Brill, 439-468.
- Halstead, Paul (1987). "Traditional and Ancient Rural Economy in Mediterranean Europe: Plus ça change?". *Journal of Hellenic Studies*. 107: 77-87.
- Hansen, Mogens (2006). *Studies in the Population of Aigina, Athens and Eretria*. Copenhagen: Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab.
- (1991). *The Athenian Democracy in the Age of Demosthenes: Structure, Principles, and Ideology*. Oxford: Blackwell Publishers.
- (1988). *Three Studies in Athenian Demography*. Copenhagen: Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab.
- (1985). *Demography and Democracy: The Number of Athenian Citizens in the Fourth Century B.C.* Herning: Systime.
- (1982). "Demographic Reflections on the Number of Athenian Citizens 451-309 B.C.". *American Journal of Ancient History*. 7 (2): 172-189.
- (1981). "The Number of Athenian Hopliters in 431 B.C.". *Symbolae Osloenses*. 56: 19-32.
- Hanson, Victor (1998 [1983]). *Warfare and Agriculture in Classical Greece*. (2.^a ed.). Berkeley: University of California Press.
- (1995). *The Other Greeks: The Family Farm and the Agrarian Roots of Western Civilization*. New York: Free Press.
- Hunter, Virginia (1988). "Thucydides and the Sociology of the Crowd". *Classical Journal*. 84 (1): 17-30.

- Jameson, Michael (1992). "Agricultural Labor in Ancient Greece", en Wells, Berit (ed.): *Agriculture in Ancient Greece: Proceedings of the Seventh International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 16-17 May 1990*. Stockholm: Svenska Institutet i Athen, 135-146.
- (1977/78). "Agriculture and Slavery in Classical Athens". *Classical Journal*. 73 (2): 122-145.
- (1960). "A Decree of Themistokles from Troizen". *Hesperia*. 29: 198-223.
- Jones, Arnold (1957). *Athenian Democracy*. Oxford: Basil Blackwell.
- Kallet-Marx, Lisa (1989). "The Kallias Decree, Thucydides, and the Outbreak of the Peloponnesian War". *Classical Quarterly*. 39 (1): 94-113.
- Koedijk, Max y Morley, Neville (eds.) (2022). *Capital in Classical Antiquity*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Konstan, David y Dillon, Matthew (1981). "The Ideology of Aristophanes' *Wealth*". *American Journal of Philology*. 102 (4): 371-394.
- Krasilnikoff, Jens (2000). "On the Gardens and Marginal Lands of Classical Attica". *Proceedings of the Danish Institute at Athens*. 3: 177-193.
- Kron, Geoffrey (2011). "The Distribution of Wealth at Athens in Comparative Perspective". *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. 179: 129-138.
- Lape, Susan (2004). *Reproducing Athens: Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*. Princeton: Princeton University Press.
- Lévy, Edmond (1974). "Les esclaves chez Aristophane", en *Actes du colloque 1972 sur l'esclavage*. Besançon-Paris: Annales Littéraires de l'Université de Besançon-Les Belles Lettres, 29-46.
- Lewis, David (2018). *Greek Slave Systems in their Eastern Mediterranean Context, c. 800-146 B.C.* Oxford: Oxford University Press.
- (1973). "The Athenian *rationes centesimarum*", en M.I. Finley (ed.): *Problèmes de la terre en Grèce ancienne*. Paris-La Haye: Mouton, 187-212.
- Marein, Marie-Françoise (2009). *L'agriculture dans la Grèce du IV^e siècle avant J.C. Le témoignage de Xénophon*. Paris: L'Harmattan.
- (1993). "L'Économique de Xénophon: Traité de morale? Traité de propagande?". *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*. 3 (Octobre): 226-244.
- Markle, Minor (1990). "Participation of Farmers in Athenian Juries and Assemblies". *Ancient Societies*. 21: 149-165.
- Marr, John y Rhodes, Peter (intr., ed., trad. y com.) (2008). *The 'Old Oligarch': The Constitution of the Athenians Attributed to Xenophon*. Oxford: Oxbow Books.
- Meritt, Benjamin (1982). "Thucydides and the Decrees of Kallias". *Studies in Attic Epigraphy, History and Topography Presented to Eugene Vanderpool*. *Hesperia Suppl.* 19: 112-121.
- Morris, Ian (2009). "The Greater Athenian State", en Morris, Ian y Scheidel, Walter (eds.): *The Dynamics of Ancient Empires: State Power from Assyria to Byzantium*. Oxford: Oxford University Press, 99-177.
- (2000). *Archaeology as Cultural History: Words and Things in Iron Age Greece*. Oxford: Blackwell.
- (1987). *Burial and Ancient Society: The Rise of the Greek City-State*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mossé, Claude (1973). "Le statut des paysans en Attique au IV^e siècle", en Finley, Moses (ed.): *Problèmes de la terre en Grèce ancienne*. Paris-La Haye: Mouton, 179-186.
- (1962). *La fin de la démocratie athénienne*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Ober, Josiah (2010). "Wealthy Hellas". *Transactions of the American Philological Association*. 140 (2): 241-286.
- (1989). *Mass and Elite in Democratic Athens: Rhetoric, Ideology, and the Power of the People*. Princeton: Princeton University Press.
- Oliver, Graham (2007). *War, Food and Politics in Early Hellenistic Athens*. Oxford: Oxford University Press.
- Olson, S. Douglas (1990). "Economics and Ideology in Aristophanes' *Wealth*". *Harvard Studies*

- in *Classical Philology*. 93: 223-242.
- Orfanos, Charalampos (2014). “Le *Ploutos* d’Aristophane: un éloge de la pauvreté?”, en Galbois, Estelle y Rougier-Blanc, Sylvie (eds.): *La pauvreté en Grèce ancienne. Formes, représentations, enjeux*. Bordeaux: Ausonius, 213-222.
- Osborne, Robin (2010). *Athens and Athenian Democracy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1987). *Classical Landscape with Figures: The Ancient Greek City and its Countryside*. London: George Philip.
- O’Sullivan, Lara (2009). *The Regime of Demetrius of Phalerum in Athens, 317-307 B.C.E. A Philosopher in Politics*. Leiden: Brill.
- Patterson, Cynthia (1981). *Pericles’ Citizenship law of 451-50 B.C.* New York: Arno Press.
- Pečirka, Jan (1976). “The Crisis of the Athenian Polis in the Fourth Century B.C.”. *Eirene*. 13: 5-29.
- Piketty, Thomas (2019). *Capital et idéologie*. Paris: Seuil.
- (2013). *Le capital au XXI^e siècle*, Paris: Seuil.
- (1997). *L’économie des inégalités*, Paris: La Découverte.
- Plácido, Domingo (2008). “Las relaciones clientelares en la evolución de la democracia ateniense”. *Circe de Clásicos y Modernos*. 12: 225-242.
- (2006). “Liturgias, evergetismo y mistoforía: los modos de redistribución de la ciudad democrática”, en Marco, Francisco; Pina, Francisco y Remesal, José (eds.): *Repúblicas y ciudadanos: modelos de participación cívica en el mundo antiguo*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 41-54.
- Plácido, Domingo y Fornis, César (2011). “Evergetismo y relaciones clientelares en la sociedad ateniense del siglo IV a. C.”. *Dialogues d’Histoire Ancienne*. 37 (2): 19-47.
- Poddighe, Elisabetta (2002). *Nel segno di Antipatro. L’eclissi della democrazia ateniese dal 323/2 al 319/8 a. C.* Roma: Carocci.
- Raaflaub, Kurt (1996). “Equalities and Inequalities in Athenian Democracy”, en J. Ober y C. Hedrick (eds.): *Demokratia: A Conversation on Democracies, Ancient and Modern*. Princeton: Princeton University Press, 139-174.
- Rhodes, Peter (intr., ed., trad. y com.) (1988). *Thucydides: History. Book II*. Warminster: Aris & Phillips.
- Ruschenbusch, Eberhard (1985). “Die Sozialstruktur der Bürgerschaft Athens im 4. Jh. v. Chr.”. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. 59: 249-251.
- Säid, Suzanne (2013). “Thucydides and the Masses”, en Tsakmakis, Antonis y Tamiolaki, Melina (eds.): *Thucydides between History and Literature*. Berlin: De Gruyter, 199-224.
- Salomon, Nicoletta (1997). *Le cleruchie di Atene. Caratteri e funzione*. Pisa: ETS.
- Sancho Rocher, Laura (2019). “Tucídides y la democracia”, en Fornis, César; Hermosa, Antonio y Fernández Muñoz, Jesús (eds.): *Tucídides y el poder de la historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 101-121.
- Sekunda, Nicholas (1992). “Athenian Demography and Military Strength 338-322 B.C.”. *Annual of the British School at Athens*. 87: 311-355.
- Shanin, Teodor (1972). *The Awkward Class: Political Sociology of Peasantry in a Developing Society (Russia 1910-1925)*. Oxford: Clarendon Press.
- Shipley, Graham (2002). “Rural Landscape Change in Hellenistic Greece”, en Ascani, Karen; Gabrielsen, Vincent; Kvist, Kirsten y Rasmussen, Anders (eds.): *Ancient History Matters: Studies Presented to Jens Erik Skydsgaard on his Seventieth Birthday*. Roma: L’Erma di Bretschneider, 39-45.
- Ste. Croix, Geoffrey (1981). *The Class Struggle in the Ancient Greek World from the Archaic Age to the Arab Conquests*. Ithaca: Cornell University Press.
- Strauss, Barry S. (1986). *Athens after the Peloponnesian War: Class, Faction and Policy, 403–386 B.C.* London: Croom Helm.
- Taylor, Claire (2017). *Poverty, Wealth, and Well-Being: Experiencing Penia in Democratic Athens*. Oxford: Oxford University Press.
- Thomsen, Rudi (1964). *Eisphora: A Study of Direct Taxation in Ancient Athens*. Copenhagen: Gyldendal.

- Thorne, James (2001). "Warfare and Agriculture: The Economic Impact of Devastation in Classical Greece". *Greek, Roman and Byzantine Studies*. 42 (3): 225-253.
- Tordoff, Rob (2013). "Introduction: Slaves and Slavery in Ancient Greek Comedy", en Akrigg, Ben y Tordoff, Rob (eds.): *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-62.
- Valdés Guía, Miriam (2022). "Zeugitai in Fifth-Century Athens: Social and Economic Qualifications from Cleisthenes to the End of the Peloponnesian War". *Pnyx: Journal of Classical Studies*. 1 (1): 45-78.
- (2018a). "De los *ptochoi* homéricos a los del siglo IV: lo viejo y lo nuevo, mendicidad y evergesía", en Cortadella, Jordi; Olesti Vila, Oriol y Sierra Martín, César (eds.): *Lo viejo y lo nuevo en las sociedades antiguas. Homenaje a Alberto Prieto*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 103-119.
- (2018b). "Reformas en las cargas fiscales y sociedad ateniense en la primera mitad del s. IV: entre los problemas financieros y la renovación imperialista", en Pascual, José; Antela-Bernárdez, Borja y Gómez Castro, Daniel (eds.): *Cambio y pervivencia. El mundo griego en el siglo IV a. C.* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 89-107.
- (2015). "La renovación de la dependencia en el s. IV: los espacios de *thetes* y *misthotoi*", en Beltrán, Alejandro; Sastre Inés y Valdés, Miriam (eds.): *Los espacios de la esclavitud y la dependencia desde la antigüedad. Homenaje a Domingo Plácido*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 183-199.
- (2014). "Patrimonio de Demóstenes como *hegemón* de su 'sinmoría': *eisphorá* y *proeisphorá* tras el 378". *Emerita: Revista de Lingüística y Filología Clásica*. 82 (2): 249-271.
- Valente, Marcello (2011). "Πενία e πτωχεία in Aristoph., *Plut.* 532-554. Una distinzione sofistica o una classificazione sociale?". *Sileno: Rivista di Studi Classici e Cristiani*. 37 (1-2): 113-136.
- van Wees, Hans (2013). "Farmers and Hoplites: Models of Historical Development", en Kagan, Donald y Viggiano, Gregory (eds.): *Men of Bronze: Hoplite Warfare in Ancient Greece*. Princeton: Princeton University Press, 222-255.
- (2011). "Demetrius and Draco: Athens' Property Classes and Population in and before 317 B.C.". *Journal of Hellenic Studies*. 131: 95-114.
- (2006). "Mass and Elite in Solon's Athens: The Property Classes Revisited", en Blok, Josine y Lardinois, André (eds.): *Solon of Athens: New Historical and Philological Approaches*. Leiden: Brill, 351-389.
- (2004). *Greek Warfare: Myths and Realities*. London: Duckworth.
- (2001). "The Myth of the Middle-Class Army: Military and Social Status in Ancient Athens", en Bekker-Nielsen, Tønnes y Hannestad, Lise (eds.): *War as a Cultural and Social Force: Essays on Warfare in Antiquity*. Copenhagen: Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 45-71.
- Vernant, Jean-Pierre (1985[1965]). *Mythe et pensée chez les grecs. Études de psychologie historique*. (3.^a ed.). Paris: La Découverte.

Dos ejemplos de confinamiento femenino en la tragedia fragmentaria de Eurípides: *Dánae* y *Los cretenses*

Lidia Gambon
Universidad Nacional del Sur
lgambon@uns.edu.ar

Resumen: La tragedia griega antigua es un género cuya construcción simbólica fortalece la escisión entre las esferas de lo público y lo privado, así como el tópico del confinamiento de las mujeres. Sobre la base de tales presupuestos, el objetivo del presente trabajo es explorar el testimonio de la tragedia fragmentaria eurípidea e indagar concretamente sobre las formas en que dicho tópico es abordado en dos obras del primer período del poeta, *Dánae* y *Los cretenses*.

Palabras clave: tragedia fragmentaria; mujeres; confinamiento; *Dánae*; *Los cretenses*

Abstract: Greek tragedy is a genre whose symbolic construction strengthens the division between the private and public spheres, as well as the topic of seclusion of women. Based on such assumptions, the aim of this paper is to explore the Euripidean fragmentary tragedy, and to inquire specifically about the ways in which this topic is approached in two plays from the poet's first period production, *Danae* and *Cretans*.

Keywords: fragmentary Greek tragedy; women; enclosure; *Danae*; *Cretans*

Es sabido que nuestro conocimiento de la tragedia griega está determinado por la exigüidad testimonial de las escasas treinta y dos piezas conservadas completas que constituyen nuestro legado de la Antigüedad. Este legado parece naturalizar, en su omisión, la vastedad de todo lo perdido, y obliterar así que el corpus trágico es –como ha sido (re)caracterizado recientemente– un corpus signado por la condición del trauma (Harvey, 2005: 21-48). El corolario que de ello se deriva, como puntualizaban los editores de un reciente volumen colectivo sobre los personajes trágicos femeninos en la tragedia fragmentaria, es que estos textos solo son en su mayoría objeto de estudios filológicos específicos, y raramente integrados a una mirada interpretativa más amplia (Finglass & Coe, 2020: 2). Contraviniendo de algún modo esta práctica, nos proponemos abordar aquí el tema del confinamiento de la mujer en el mundo antiguo, focalizando la tragedia fragmentaria. Para ello, nos centraremos en el autor trágico del que más testimonios nos han llegado (y el autor que más ha dado que hablar sobre la feminidad en el mundo griego), Eurípides.

Algunos señalamientos preliminares merecen recordarse aquí.¹ En efecto, Eurípides (y esto podemos afirmarlo con certeza), pese a ser el dramaturgo menos exitoso de su época, y sin ser el autor que más tragedias compuso, resulta entre los tres trágicos canónicos aquel del que más fragmentos (en cantidad y extensión) se conservan.² La información complementaria que estos textos aportan, sin desconocer el carácter hipotético que pudiera tener, bien debe ser tomada en cuenta. Así, durante la primera etapa de su producción artística, catalogada por Webster (1967: 31-115) como aquella del tratamiento de historias de “*bad and unhappy women*”, Eurípides exploró en varios de los dramas que nos han llegado solo fragmentariamente el tema del confinamiento femenino, ya como forma de castigo, ya como forma de control de una sexualidad intuida como peligrosa o desmesurada, sobre todo por la consecuente descendencia que origina (e. g. *Las cretenses* [438 a. C.], *Los cretenses* [c. 438 a. C.],

¹ Para una profundización de estos señalamientos y de los aspectos relativos a la problemática del estudio del corpus fragmentario trágico, remitimos a Gambon (2020).

² Entre los tres autores trágicos canónicos, las estadísticas dan por vencedor a Eurípides, del que se conservan algo más de 1200 fragmentos de 78 obras conocidas (18 completas). De Esquilo, en cambio, para un número casi equivalente de dramas (73 obras conocidas), solo se conservan algo menos de la mitad de fragmentos textuales, y tan solo 7 obras completas. Sófocles, por su parte, fue el autor más exitoso en su época, pero de él también conservamos solo 7 tragedias completas y una cantidad de fragmentos cercana a la de Eurípides, aunque de considerable menor extensión, que corresponden a 107 obras conocidas. Ello prueba, como señala Collard (2017: 347-348), la problemática lectura y/o conclusiones que pueden derivarse de la evidencia numérica.

Escirios [¿?], *Álope* [¿?],³ *Dánae* [c. 430 a. C.] y *Alcmena* [c. 425 a. C.]). Se trata de una serie de tragedias en su mayoría producidas entre el 455 y el último cuarto del siglo V a. C., de la cual, por razones de espacio y tomando en consideración su carácter paradigmático, nos centraremos solo en dos: *Dánae* y *Los cretenses*,⁴ aunque ocasionalmente debamos referir a otros dramas.

Estudios canónicos de mitología comparada, como *The Golden Bough* de James George Frazer, demostraron hace ya más de un siglo que la reclusión femenina, como modo de asegurar la castidad de la mujer, conforma los relatos de numerosas mitologías. Pero en el período clásico, y en la tragedia griega en particular, esta reclusión se define (se favorece) de manera singular. En efecto, para sostenerse, la *pólis* debe controlar a las mujeres, regulando su sexualidad a través de la figura masculina que opera como su custodio y representante legal, su *kýrios*, aunque en el drama esta tarea esté condenada de antemano al fracaso. En dos publicaciones sucesivas del año 1990, el estudioso inglés Richard Seaford postuló que el confinamiento de la mujer en el mito trágico asocia fuertemente los rituales de boda y de muerte, y con ello contribuye a reforzar los peligros derivados de la problemática estructura matrimonial que sostiene el tejido social de la *pólis*. Fortalecida por la ambigüedad y la amplitud semántica de los términos que se relacionan con los mencionados rituales (*e. g.* *thálamos* [“habitación interior de la casa”, pero también “habitación nupcial”, “habitación donde se atesoran bienes”, “cripta”], *kêdos* [“alianza”, pero también “duelo”, “funeral”]), la tragedia remarca la transición iniciática por la que la mujer es trasladada en su matrimonio/muerte desde el hogar paterno a un nuevo hogar desconocido (el de su marido/Hades).⁵ Al poner en relación (y en tensión) temas como encierro, oscuridad, y, contrariamente, liberación dionisiaca, Seaford hacía hincapié tanto en las implicancias rituales del confinamiento femenino y su vinculación estrecha con el teatro (1990a), como en el particular interés de la tragedia antigua eurípidea en representar la problemática de la continuidad del *oîkos* de la que la *pólis* depende (1990b). Con ello destacaba el modo en que el género, desde su propia configuración

³ No hay razones firmes para la datación de *Escirios*, aunque los editores se han inclinado efectivamente por ubicar la obra dentro de primera mitad de la producción eurípidea: *e.g.* Webster (1967: 86); Jouan & van Looy (2002: 60-62). En cuanto a *Álope*, los fragmentos tampoco permiten datación alguna; y si bien el léxico pareciera indicar su carácter tardío (Jouan & van Looy, 1998: 139), críticos como Webster (1967: 94) la ubican también dentro de las obras correspondientes al primer período (455-428 a. C.).

⁴ Los fragmentos y *testimonia* (T) trágicos serán citados en este trabajo según la numeración de los *TrGF*: Radt (ed.), 1999 [*TrGF* 4], para Sófocles; Kannicht (ed.), 2004 [*TrGF* 5], para Eurípides. Las traducciones y los destacados en la fuente original (cuando los hubiere) nos pertenecen.

⁵ Sobre la conflación de los rituales de boda y los funerarios en la tragedia, ver Rehm (1994).

espacial –centrada en la dinámica del *éndon* y el *éxon*– pone el acento en las formas y consecuencias del confinamiento de las mujeres. En tal sentido, numerosas tragedias (y esto podría ampliarse, incluyendo no solo aquellas del primer período de nuestro autor) remiten a una u otra forma de reclusión femenina. Por un lado, hallamos dramas en los que el confinamiento representa una modalidad preventiva de cautiverio, a fin de mantener el control parental/masculino de la familia natal (I). La prevención, que adquiere formas distintas, conlleva:

I. a. El encierro en una gruta, en el interior del palacio o de otro recinto (*e. g.* *Antíope*;⁶ *Auge*⁷);

I. b. La exposición o el destierro, en la clausura de un cofre o arca (*e. g.* *Alcmeón en Psófide*).⁸

En otros casos, el encierro femenino representa una forma de castigo a la amenaza de la pérdida del control masculino (II), y adquiere así un valor punitivo, como sucede con *Álope*,⁹ *Melanipa sabia* y *Melanipa prisionera*.¹⁰

⁶ Como señala Seaford (1990b: 162), la historia de Antíope se centra en la polaridad entre la reclusión femenina en el hogar por parte de su familia natal, y su libertad sexual en las montañas. Hija del rey de Beocia, Nicteo, Antíope es seducida por Zeus en una gruta. Para escapar de la cólera de su padre, se casa con Epopeo. Pero al morir el rey de Beocia, este deja el poder a su hermano Lico, y ordena atacar a Epopeo y recuperar a su hija. En su regreso a su patria como cautiva de Lico, Antíope da nacimiento a los gemelos hijos del Cronida (Zeto y Anfión), y los abandona; un pastor los recoge y cría, en tanto su madre permanece como esclava al servicio de Dirce, esposa de Lico. En la tragedia de Eurípides, los hijos se reunirían finalmente con su madre, e intentarían vengarla matando a Dirce, y consagrándose en el poder de la nueva Tebas, donde el dios Hermes instala como rey a Anfión. El Scholl. Ar. Ra., v. 53 (*TrGF* 5 *Antíope*, T ii = *Andrómeda*, T iic = *Hipsipila*, T ii) parece sugerir la datación de esta obra –como *Hipsipila*, *Las fenicias* y *Andrómeda*– con posterioridad al 412 a. C. en una fecha cercana a la de la comedia aristofánica, aunque los criterios métricos indicarían una datación bastante anterior, entre el 429-419 a. C. (Cropp & Fick, 1985: 74-76).

⁷ La historia de Auge pertenece al ciclo mítico de Heracles. Hija de Aleo y virgen sacerdotisa de Atenea, es violada por Heracles, y engendra a Télefo. Descubierta el vástago, Aleo decide exponer al niño y a la madre; según la versión que Estrabón atribuye a Eurípides (*TrGF* 5 *Auge*, T iv), lo hace echándolos a la deriva en un cofre, con el que arriban a Misia donde el rey Teutras se casa con ella. La hostilidad de Aleo es atribuida ya al temor oracular de que el hijo de Auge lo mate, como en *Dánae* (lo que lo habría conducido a confinar a la hija como sacerdotisa en el templo), ya a la desgracia de la mancha causada por haber dado nacimiento al vástago en un templo, lo que otorgaría al segundo de los encierros un carácter punitivo (*cf.* E. *Auge*, frs. 266-267 K). Aunque carecemos de datos certeros sobre la fecha de este drama, la métrica sugiere claramente que se trata de una obra de las más tardías, con similitudes temáticas a dramas como *Ion* o *Hipsipila*.

⁸ La historia de *Alcmeón en Psófide* (438 a. C.) es relatada por Apolodoro (*Bibl.* 3.7.5-6). Alcmeón, como exiliado, primero se casa con Arsínoe, y luego con Calíroo. Cuando recupera, mediante engaños, el collar de Harmonía que, como presente de boda, había dado a su primera esposa para luego entregárselo a la segunda, los hermanos de Arsínoe lo matan. Arsínoe se queja de esto, por lo que los hermanos la encierran en un cofre y la envían a Tegea como esclava, inculpándola falsamente del asesinato de Alcmeón. Por supuesto, el estado extremadamente fragmentario de la tragedia de Eurípides impide conocer los detalles de su trama.

⁹ La historia de *Álope* es conocida solo a partir de la tardía fuente latina de Higino (*Fab.* 287). Hija de Cerción y nieta de Hefesto, a causa de su belleza es seducida por Poseidón y da a luz un niño al que la madre entrega a su nodriza para ser expuesto. Abandonado en el bosque y amamantado por una yegua, el niño es hallado por un pastor y luego entregado a otro, lo que lleva a ambos a rivalizar por las prendas del

Dánae o el cautiverio como forma de control

Dánae es una tragedia que resulta emblemática en relación con el tema que nos ocupa, pues muestra ambos tipos de confinamiento (I y II). El drama corresponde cronológicamente casi con certeza al primer período de Eurípides.¹¹ Su trama gira en torno a la historia de la bella doncella hija de Acrisio, rey de Argos, que es el lugar de la acción (*TrGF Danae*, T v).¹² La tragedia sigue en esencia una estructura dramática semejante a otras obras de Eurípides también perdidas (*Álope*, *Eolo*, *Melanipa sabia*, *Auge*), con las que comparte la confrontación de la mujer con su familia natal (en particular con su padre), a partir de una maternidad ilícita provocada por un dios. Si bien la historia de Dánae y Perseo fue tema de varias tragedias, y Sófocles, según es posible afirmar, habría tratado en dos obras de desconocida datación (*Acrisio* y *Dánae*) los episodios más tempranos de esta historia, el drama de Eurípides resulta singular en la conjunción y duplicación del cautiverio femenino.¹³

En lo que refiere al mito, las desventuras de Dánae son mencionadas por Apolodoro (*Bibl.*2.4.1), quien se inspiró probablemente en Ferécides. En esta fuente

niño expuesto. Cuando estos hombres acuden a la corte de Cerción para dirimir la disputa, el rey reconoce la prenda, ordena encerrar a su hija en una prisión y exponer nuevamente al niño, que, sin embargo, es rescatado nuevamente por los pastores. Álope muere en su prisión y es convertida por Poseidón en una fuente. A su vez, Teseo, regresando de Trecén, mata a Cerción y restituye el reino a Hipotón, el hijo de Álope. Para la datación de la tragedia, ver n. 4.

¹⁰ Sobre el mito de Melanipa, hija de Eolo, el tratamiento más notable en la literatura griega es el de Eurípides, en sus dos tragedias, *Melanipa sabia* y *Melanipa prisionera*. La primera refería al nacimiento ilegítimo y supervivencia de los gemelos hijos de Poseidón. Melanipa, seducida por este dios en ausencia de su padre, oculta a sus hijos recién nacidos en un establo, pero son descubiertos por pastores y retornados a Eolo. Este, creyéndolos un portento, hijos de una vaca, y aconsejado por su padre, Helen, insta a Melanipa a matarlos, pero la madre los defiende con argumentos tan sólidos que, sin poner al descubierto su maternidad, salva a los niños. *Melanipa prisionera*, por su parte, dramatizaba el momento en que madre e hijos son llevados al sur de Italia, después de que el padre encierra a la doncella en prisión y expone a los niños. Estos son adoptados por Teano, esposa estéril de Metaponto, quien incita a sus hermanos a darles muerte durante una cacería. En lugar de los hijos de la esclava Melanipa, son los hermanos de Teano quienes mueren, por lo que esta se suicida. Los hijos de Melanipa rescatan a su madre de su prisión, y esta se casa finalmente con Metaponto. El título de la obra deriva, naturalmente, de la condición de Melanipa, aunque no hay certezas si este cautiverio refiere al encierro paterno, que constituye el trasfondo mítico de la llegada al sur de Italia, o si refiere al confinamiento impuesto por Teano a su esclava, a causa de sus celos. Para la datación de las obras, remitimos a Cropp & Fick (1985: 83-84), quienes se inclinan por la fecha más temprana de *Melanipa sabia*.

¹¹ Webster (1967: 31) propone una fecha entre el 455 y el 428 a. C., en tanto Cropp & Fick (1985: 70), por razones métricas inspiradas en los 72 trímetros conservados completos, sugieren ubicarla entre el 455 y el 425 a. C.

¹² Ya en *Il.* 14. 319 Dánae es caracterizada con el epíteto καλλίσφυρος, que retoma Hesíodo (fr. 129 M.-W), y asume Píndaro al destacarla entre las mujeres de Argos καλλικόμοισιν (*N.* 10, 10s.).

¹³ También Esquilo compuso una tetralogía sobre Dánae y Perseo, aunque centrada en los episodios posteriores del mito (cf. Lucas, 1993: 39). Sobre la discusión acerca de la interpretación de los títulos de Sófocles como pertenecientes a un mismo drama, ver Karamanou (2006: 10-13), y bibliografía allí referenciada. Se conservan 16 fragmentos del primer drama sofocleo (S. fr. 60-76 R), que trataría el encierro de Dánae en el tálamo de bronce, y 6 fragmentos del segundo (S. fr. 165-170 R), que referiría al segundo confinamiento de la hija de Acrisio con su hijo Perseo, en el cofre.

temprana del s. V a. C., parafraseada en los escolios a Apolonio de Rodas (*FGrH* 3, fr. 10= Scholl. *Apoll. Rh.* 4. 1091 y 1515a), aparecen puntualizados los episodios centrales del mito:¹⁴

Ἀκρίσιος γαμεῖ Εὐρυδίκην τὴν Λακεδαιμόνος· τῶν δὲ γίνεται Δανάη·χρωμένῳ δὲ αὐτῷ περὶ ἄρσενος παιδός, ἔχρησεν ὁ θεὸς ἐν Πυθοί, ὅτι αὐτῷ μὲν οὐκ ἔσται παῖς ἄρσεν, ἐκ δὲ τῆς θυγατρὸς· πρὸς οὗ αὐτὸν δεῖ ἀπολέθαι. Ὁ δὲ ἐπανελθὼν εἰς Ἄργος, **θάλαμον ποιεῖ χαλκοῦν ἐν τῇ αὐλῇ τῆς οἰκίας κατὰ γῆς**, ἔνθα τὴν Δανάην εἰσάγει μετὰ τῆς τροφῆς, ἐν ᾧ αὐτὴν **ἐφύλασσε, ὅπως ἐξ αὐτῆς παῖς μὴ γένηται**. Ἐρασθεὶς δὲ Ζεὺς τῆς παιδός, ἐκ τοῦ ὀρόφου χρυσῷ παραπλήσιος ῥεῖ· ἡ δὲ ὑποδέχεται τῷ κόλπῳ· καὶ ἐκφύνας αὐτὸν ὁ Ζεὺς τῇ παιδί μίγνυται· τῶν δὲ γίνεται Περσεὺς, καὶ ἐκτρέφει αὐτὸν ἡ Δανάη καὶ ἡ τροφὸς, κρύπτουσαι Ἀκρίσιον. Ὅτε δὲ Περσεὺς τριέτης ἢ τετραέτης ἐγένετο, ἤκουσεν αὐτοῦ τῆς φωνῆς παίζοντος· καὶ διὰ τῶν θεραπόντων μετακαλεσάμενος τὴν Δανάην σὺν τῇ τροφῇ, τὴν μὲν ἀναιρεῖ, Δανάην δὲ κατὰγει σὺν τῷ παιδί ἐπὶ τὸν ὑπὸ τοῦ ἑρκίου Διὸς βωμόν. Μόνος δὲ αὐτὴν ἐρωτᾷ, πόθεν εἴη αὐτῇ γεγονῶς ὁ παῖς. Ἡ δὲ ἔφη· Ἐκ Διός. Ὁ δὲ οὐ πείθεται, ἀλλ' **εἰς λάρνακα** ἐμβιβάζει αὐτὴν μετὰ τοῦ παιδός· καὶ **κλείσας** καταποντοῖ. Καὶ φερόμενοι ἀφικνοῦνται εἰς Σέριφον τὴν νῆσον.

Acrisio desposó a Eurídice, hija de Lacedemón, y de ellos nació Dánae. Cuando Acrisio consultó al oráculo sobre un hijo varón, el dios de Delfos le respondió que no tendría un hijo varón, sino uno de la hija, por el cual moriría. Tras regresar a Argos, Acrisio **hizo un tálamo de bronce en el interior de la casa, bajo tierra**, en el cual encerró a Dánae junto con su nodriza; en él la **vigilaba, para que no naciera de ella el niño**. Enamorado Zeus de la joven, se derramó sobre ella desde el techo como oro. Ella lo recibió en su seno. Y Zeus, tras haberse revelado, se unió con la joven, y nació Perseo. Dánae y la nodriza lo alimentaron, ocultándolo a Acrisio. Pero cuando Perseo tenía tres o cuatro años, Acrisio escuchó su voz mientras estaba jugando. Y llamando a Dánae junto con la nodriza, por medio de sus servidores, mató a la nodriza y condujo a Dánae al altar de Zeus *Herkeios*. Solo, le preguntó de quién había nacido el niño. Y ella le respondió, “de Zeus”. El padre no le creyó, y la puso **en un arca** con el niño; y **cerrándola**, la arrojó en el mar. Y llevados por el mar, llegaron a la isla de Sérifos.

Los hechos, como es posible concluir, girarían en torno al oráculo revelado al rey Acrisio sobre su muerte a manos de su nieto, lo que lo llevaría a confinar a su hija (en la más temprana fuente junto con su nodriza) en una cámara (subterránea) de bronce, un *thálamos*.¹⁵ Dánae es seducida por Zeus, metamorfoseado en lluvia de oro, y al descubrirse el vástago que da a luz, Perseo, es encerrada en un cofre (*lárnax*) por su padre junto al niño, y arrojada al mar.¹⁶ Como concluye McHardy (2008: 11): “*The method of punishment chosen by Acrisius reflects both his fear of his grandson and his*

¹⁴ El relato de Apolodoro coincide con el de las *Genealogías* de Ferécides –datadas entre el 508 y el 475 a. C.–, aunque omite la presencia de la nodriza con la que es encerrada Dánae en el tálamo de bronce, y tampoco alude a la demanda a Dánae acerca de la paternidad en el altar de Zeus *Herkeios*.

¹⁵ A este oráculo se haría mención también en Eurípides: (χρησιμῳδία, E. fr. 330a K).

¹⁶ El cofre es en el texto de Ferécides una *lárναξ*. En la Hipótesis bizantina (espuria) de la obra eurípidea, transmitida por un manuscrito del s. XIV, se refiere a este objeto como κιβωτός (*TrGF* 5 *Danae*, T v). Menciones a la descendencia de Dánae en la tragedia se registran en varios de los fragmentos: (E. fr. 322, 324, 325-328 K).

anger with his daughter for her lack of chastity”. El confinamiento aparece así duplicado en la historia de esta doncella: un confinamiento preventivo y otro punitivo, cuyas formas y espacios se asocian recurrentemente a la boda y a la muerte (al menos así en las fuentes indirectas). El mito devino muy popular en la iconografía griega del s. V a. C., en la que advertimos que se fortalecen estas asociaciones rituales, como en la crátera cáliz del pintor Triptólemo (500-450 a. C.), conservada en el St. Petersburg, State Hermitage Museum (Beazley Archive No. 203792), o en la hidria del Boston Museum of Fine Arts (450-440 a. C.; No. 03.792), cerámicas de manufactura ática donde Dánae es retratada como una novia, incluso después de su maternidad.¹⁷

Thálamos y *lárnax* –como ha defendido Ebbott (2003: 15-17)– son los ámbitos asociados al mito de Dánae; al combinarse entre sí fortalecen su polivalencia, pues al mismo tiempo que son lugares para mantener algo a salvo, designan un lugar que encierra algo valioso, aunque Acrisio se sirva de ellos no para la preservación, sino para la destrucción o aniquilación de su propia estirpe. El primero de los encierros de su hija en el tálamo muestra coincidencia en las fuentes mitográficas y literarias griegas: se trata de un tálamo de características especiales, un tálamo de bronce, material que es expresión de la firme reclusión de la doncella.¹⁸ En tanto espacio de aprisionamiento, pone el acento en la significatividad de esa habitación particular del palacio, cuyo valor, al menos en un sentido que ya está presente en Homero, deriva de los tesoros que allí se guardan.¹⁹ En la determinación de Acrisio, este valor reside en asegurar la virginidad de Dánae, y viene a conjugarse, paradójicamente, con el sentido del término *thálamos* como cámara nupcial, puesto que el espacio de preservación de la doncella deviene al

¹⁷ Imágenes de ambos lados de la crátera del pintor Triptólemo están disponibles en el sitio *Classical Art Research Centre* (CARC, Oxford University): <https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?id=D8A45E2D-877C-4551-B6B0-9BB1C861E871&noResults=&recordCount=&databaseID=&search=> [Acceso: 19 de abril de 2023]. El lado A muestra a Dánae reclinada, mientras observa cómo cae del cielo una lluvia de oro. El lado B muestra, en cambio, a Dánae sosteniendo en sus brazos a su hijo Perseo mientras emerge de un cofre; de un lado está el anciano Acrisio y del otro un hombre con un bastón en su mano. La vestimenta de Dánae en este lado de la crátera ostenta rasgos nupciales. Las imágenes de la hidria ática del pintor de Dánae están disponibles en el sitio del museo: <https://collections.mfa.org/objects/153632/water-jar-hydria-with-myth-of-danae-and-perseus;jsessionid=5714197D9CDEF3DC8406F3020AB264DC> [Acceso: 19 de abril de 2023]. La cerámica muestra a Dánae y Perseo niño en el momento de la ordalía, en que se sientan en un cofre abierto, mientras el rey Acrisio, una joven y una sirvienta se despiden.

¹⁸ Fuentes latinas posteriores referirán a este encierro como una prisión pétrea (Hyg. *Fab.*63) o una torre (Ov.A.A.3.415 s; Am.2.19.27 s., 3.4.21 s., 3.8.29; Hor.Car.3.16.1). La mención de esta primera prisión como *thálamos* es recordada por el coro en *Antígona* de Sófocles (vv. 946-947), parangonando la condición de la hija de Acrisio con la de la doncella a la que Creonte castiga con el encierro.

¹⁹ En Homero, el *thálamos* representa la cámara nupcial y se utiliza reiteradamente para referir a la habitación de Paris y Helena (e. g. Il.3.174, 382, 391, 424), pero también es el lugar donde se guardan los tesoros (e. g. Hom.II.4.143-144, 6.288, 24.191-192). Para los sentidos del término *thálamos*, cf. Ebbott (2003: 13), Rodríguez Cidre (2010: 59), y la bibliografía allí referenciada.

mismo tiempo el espacio de la unión sexual con Zeus. Por otra parte, *thálamos* convoca el valor de “tumba”, ya que el “tesoro” que acumula esta habitación representa un tesoro encerrado en una “cripta”, “enterrado”, alejado del mundo exterior y asociado a la muerte.²⁰

Acerca de la reconstrucción de la trama trágica eurípidea, el principal problema lo constituye la naturaleza misma del texto. Todos los fragmentos conservados de la obra (un total de 16 fragmentos y poco más de 70 versos) provienen de Estobeo, por lo que su carácter gnómico poco permite concluir sobre la sucesión de los hechos.²¹ Tampoco aportan un vocabulario significativo sobre el espacio de reclusión femenino (un aporte que, si bien limitado, hallamos en Sófocles).²² En cambio, los textos de Eurípides insisten sobre la centralidad de la descendencia masculina, la superioridad de los herederos varones (frr. 316-318 K), y la precariedad de la posición familiar de las mujeres (frr. 320-321 K), temas todos que se interrelacionan con el del confinamiento femenino, ya que, como se afirma, este género (el de las mujeres) es *δυσφύλακτον* (“difícil de custodiar”):

οὐκ ἔστιν οὔτε τεῖχος οὔτε χρήματα
οὔτ' ἄλλο δυσφύλακτον οὐδὲν ὥς γυνή. (E. fr. 320 K)

<Acrisio>:

No existe baluarte ni tesoro ni ninguna otra cosa más difícil de vigilar que una mujer.

El primero de los encierros de la hija de Acrisio tendría lugar seguramente al comienzo de la obra; el segundo, en cambio, muy probablemente, solo a través del relato de un mensajero, avanzado ya el drama.²³ En todo caso, algunas pocas precisiones nos es posible establecer: el coro en la tragedia eurípidea estaba representado por mujeres, probablemente amigas de Dánae (Pólux, IV, 111 = *TrGF* 5 *Dánae*, T iii). El prólogo, de carácter quizás narrativo, estaría a cargo de la nodriza, del dios Hermes, o

²⁰ Inversamente, el sentido destructivo de la *lárnax*, como ha demostrado recientemente Cursaru (2014), atiende a un objeto cargado de poder divino en mitos de exposición y, lejos de asociarse con la muerte, viene a confirmar el carácter legítimo de una descendencia.

²¹ Ejemplo del carácter gnómico de los fragmentos eurípedes es el debate (*agón lógon*) en torno al oro y la riqueza, al que se integran varios de los fragmentos conservados (E. frr. 316, 317, 318, 323 K). Sobre el tema de la riqueza y sus connotaciones personales y sociales en el tratamiento del mito en esta tragedia, cf. De Santis (2015).

²² Las expresiones que refieren en Sófocles a la cámara donde permanece Dánae (*ἀκτίτης λίθος*, S. fr. 68 R) y a la decoración de esta cámara (*μαριεύς ἀλοιμός*, S. fr. 69 R) sugieren que las paredes estaban cubiertas con láminas de bronce.

²³ De esta opinión son Jouan & van Looy (2000: 59).

tal vez de la propia Dánae.²⁴ Acrisio recibiría inicialmente con alegría la noticia del nacimiento de un niño, ignorante aún de que es su nieto y pensando que es suyo (E. fr. 316-317 K). El descubrimiento de los vestigios de oro en el tálamo de su hija lo llevaría a una confrontación agonal con esta, en la creencia de que ha sido seducida por un hombre rico (E. fr. 322-328 K). Descubierta la verdad, el padre castigaría a la hija, condenándola a una nueva forma de encierro en un cofre o arca. Este castigo sería, al parecer, resultado de la súplica de la joven madre, que logra conmutar la amenaza inicial de muerte sobre el niño por parte de su abuelo, por la exposición de ambos (E. fr. 323 y 329 K).²⁵ En una escena que Karamanou (2006) ubica después del *agón* con su padre, Dánae imploraría no ser separada de su hijo, dando muestras de todo su amor maternal a través del sacrificio de su propia seguridad. La decisión final de Acrisio podría haber estado motivada por evitar la mancha del infanticidio mediante la exposición. La consumación de dicha exposición sería referida en el drama por un mensajero (E. fr. 330 K). Finalmente, en el éxodo, la intervención *ex machina* de Tetis, Atenea o, menos plausiblemente, Hermes permitiría anunciar desde el *theologeion*, de un modo característicamente eurípideo, que el niño, Perseo, era descendiente de Zeus y que Dánae y su hijo habrían llegado sanos y salvos a la isla de Sérifos.

En cualquier caso, y más allá de los paupérrimos testimonios con que contamos, el tema del confinamiento femenino y la confrontación con el *kýrios* premarital (el padre), un tema que –como dijimos– preocupó a Eurípides en otras obras como *Álope* (E. fr. 109 y 111 K), *Auge* y *Melanipa sabia* (E. fr. 485 K), tiene una particular formulación en *Dánae*. Y es que la necesidad de reafirmar el control del *kýrios* de la familia natal precede en esta obra al confinamiento como forma de castigo derivada del descubrimiento de la inconducta de la hija o, mejor dicho, de la descendencia que engendra. Lo precede, y a la par lo reafirma en la doble forma que incorpora a la trama, y que Eurípides dota de particular *páthos* al vincularlo a temas como el autosacrificio materno. En efecto, el tema de la ordalía bajo la forma de un cofre o arca que flota en el mar –un tema ampliamente atestiguado en el mito– se integraría de manera singular en este temprano drama eurípideo.

²⁴ De esta última opinión es Karamanou (2006: 24), mientras Jouan & van Looy (2000: 58) se inclinan por un prólogo como en *Medea*, a cargo de la nodriza. La Hipótesis bizantina que precede el comienzo espurio de la obra (*TrGF* 5 *Dánae*, T. v) refiere que los personajes serían Hermes, Dánae, la nodriza, Acrisio, el Mensajero, el coro de mujeres y Atenea, como *dea ex machina*, aun cuando la intervención de Hermes en el prólogo o en el éxodo plantea no pocas dificultades.

²⁵ El uso del vocabulario de autosacrificio en el fr. 329 K, a cargo del coro, favorece esta conjetura, considerando, además, que es un tópico frecuente en Eurípides. Por otra parte, el fr. 323 K es pronunciado por Dánae, quien está implorando a su padre por su hijo.

Los cretenses y el castigo a la sexualidad descontrolada de Pasífae

Los cretenses es una tragedia que corresponde, casi con certeza, a la temprana producción eurípidea.²⁶ Remite a la historia de Pasífae, esposa del rey Minos, seducida por el amor al toro, de cuya unión nace un hijo bastardo de singular naturaleza híbrida: el Minotauro. La protagonista femenina pertenece, como insistía Reckford (1974), a una estirpe de mujeres cretenses fuertemente transgresoras sobre las cuales Eurípides configuró varios dramas, todos pertenecientes al primer período: *Las cretenses* (438 a. C.); *Los cretenses* (c. 438 a. C.), *Dictis* (431 a. C.), *Hipólito I* (c. 428 a. C.), e *Hipólito II* (428 a. C.). Por otra parte, los fragmentos y la evidencia secundaria de la obra muestran una notoria correspondencia temática y léxica con las tragedias ya definidas por Webster (1967) como tragedias de mujeres malas o infelices.

Apolodoro (*Bibl.* 3.1.3-4) constituye nuestra principal fuente mitográfica para la reconstrucción del drama.²⁷ Para asegurar su reinado sobre Creta, Minos ruega a Poseidón un portentoso confirmatorio, con la promesa de ofrecerlo luego en honor del dios. Poseidón envía entonces el toro, pero Minos se niega finalmente a sacrificarlo, por lo que aquel hace que la reina se enamore del animal. Recurriendo a la ayuda de Dédalo para la construcción del artificio de una vaca, Pasífae se une al toro, engendra y da a luz al Minotauro. En cuanto a la obra de Eurípides, cuya trama debemos considerar sustancialmente perdida, esta giraba específicamente en torno al juicio y castigo de la mujer adúltera, y del o los cómplices de su amorío, una vez descubierto el fruto de los amores ilícitos.

El tópico del confinamiento en la obra adquiere, pues, un carácter abiertamente punitivo (II), que expresa la absoluta condena al adulterio y viene a reafirmar la necesidad del control sexual femenino por parte del esposo (el *kýrios* de la familia conyugal).²⁸ El mito no tuvo un tratamiento trágico anterior a Eurípides, ni siquiera

²⁶ La evidencia métrica y los aspectos estructurales (como la entrada anapéstica del coro) permiten conjeturar una datación anterior al 430 a. C. Webster (1967: 31-32) se inclina por una fecha cercana a la primera victoria dramática de Eurípides (442/1 a. C.); Collard *et al.* (1995: 58) por una fecha cercana a *Alceste* (438 a. C.); Cozzoli (2001: 9-11), adhiriendo a la hipótesis de Cantarella (1964: 103-107), propone el año 433 a. C. Para la evidencia métrica, *cf.* Cropp & Fick (1985: 70, 82).

²⁷ Además de Apolodoro, Higino (*Fab.* 40) es la otra fuente para la reconstrucción del mito, ya que las fuentes pretrágicas (Hesíodo, Píndaro, Baquilides) resultan fragmentarias y divergentes. Apolodoro, como Eurípides (y a diferencia de Higino), coincide en asignar la responsabilidad de la pasión a Minos, y no a Pasífae.

²⁸ En efecto, como bien destaca Gourmelen (2010), aunque el mito evoluciona y se transforma de un género a otro y de una época a otra, el deseo de Pasífae (la causa de este deseo anómalo) permanece como su problemática central. Aun así, el tratamiento dramático de Eurípides es único en su género, pues

posterior. Por otra parte, y a diferencia de *Dánae*, la tradición iconográfica griega con relación a él es prácticamente inexistente, si bien la etrusca, donde el mito tiene presencia, parece estar ligada directa o indirectamente a la escena ática.²⁹ Aun así, contamos con una ventaja; la evidencia textual, sin ser cuantiosa, en el caso de esta tragedia no se limita únicamente a versos de carácter gnómico. Y con un total de casi cien versos en los pocos fragmentos conservados (algunos pasajes son de considerable extensión), se otorga a los personajes cierta tangibilidad que no es posible advertir en otras obras perdidas.³⁰

Sabemos que la tragedia, de la que ni siquiera contamos con una Hipótesis, transcurría en Creta (E. fr. 472e K, v. 3), en el palacio de Minos en Cnosos. Hasta donde nos es posible afirmar con certeza, los hechos serían los siguientes: el prólogo estaría a cargo de Poseidón o Afrodita, o de ambos, y la obra comenzaría en el momento en que Pasífae acababa de dar a luz al Minotauro.³¹ A la entrada del coro masculino de sacerdotes de Zeus que da nombre a la obra, seguiría en el primer episodio un interrogatorio sobre el portentoso nacimiento, y a partir de allí el drama avanzaría hacia el progresivo descubrimiento de la conducta de Pasífae, su defensa ante Minos, y su consiguiente condena con un castigo al parecer análogo al de la Antígona sofoclea, que alcanzaría a la nodriza que había asistido a la reina. Poco claro resulta deducir, a partir de los escasos testimonios con que contamos, lo que sucedería con los otros personajes del drama: Dédalo, autor del artificio que posibilitaba la unión de Pasífae con su amante, y su hijo, Ícaro, al que se ha atribuido igualmente intervención en la obra.³²

Pasífae parece haber inspirado más bien a los poetas cómicos (no a los trágicos) y servido de tópico a la poesía latina.

²⁹ Para la tradición iconográfica, cf. *LIMC* s.v. Pasiphae; Cozzoli (2001: 15-18). Sorprende, sin duda, que el mito de Pasífae no está prácticamente atestiguado en el arte griego, aunque sí en el arte etrusco. Taplin (2007: 230-231) ha planteado el carácter especulativo de la única evidencia en la cerámica griega sobre la Pasífae eurípidea, constituida por el fragmento de una crátera de cáliz, proveniente de Apulia (c. 340 a. C.), tentativamente atribuida al pintor Branca (Basel, Cahn collection HC 225). En cuanto al arte etrusco, además de la célebre copa de figuras rojas proveniente de Vulci y conservada en el Cabinet des Médailles (375-350 a. C.; No 1066), que muestra a Pasífae con el Minotauro en brazos (disponible en: <https://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gbdj15>; acceso: 19 de abril de 2023), la pintura de vasos incluye la representación de la construcción del artificio por parte de Dédalo y el descubrimiento del Minotauro. El mito tendrá presencia sobre todo en el arte romano.

³⁰ El texto más extenso, preservado casi sin lagunas, es el que corresponde a la defensa de Pasífae, con poco más de cincuenta versos (E. fr. 472e K). Además del pasaje notoriamente controvertido de la *párodos* (E. fr. 472 K), el otro texto significativo –por su extensión, y por los elementos que aporta– es el intercambio esticomítico sobre el nacimiento del Minotauro (E. fr. 472bc K).

³¹ Sobre quiénes serían los personajes del prólogo no hay acuerdo. Cf. Jouan & van Looy (2000: 310).

³² La inclusión de estos personajes en la obra parece sugerida por la alusión de Aristófanes en *Ranas* (vv. 849-50). Sobre la base del Scholl. Ar. *Ra.*, v. 849, se ha sostenido una probable monodia de Ícaro en el drama.

La sentencia implacable del rey Minos, que proclama como castigo para la esposa adúltera y su sierva el encierro en un *kryptérion* (E. fr. 472e K, v. 48),³³ es el corolario a la extraordinaria apología de Pasífae, en el fragmento más extenso que se ha conservado de la pieza: fr. 472e K. Comprende un total de 52 versos, de los cuales los vv. 4-41 corresponden a Pasífae; los restantes, a las breves intervenciones corales que enmarcan su *rhêsis*, y a la sentencia final de Minos. En lo que es quizás la más verosímil de las hipótesis (aunque los críticos no acuerdan en este punto), el pasaje sería parte quizás de una escena agonal.³⁴ Pasífae habla, ante un coro de sacerdotes iniciados y ante su esposo como rey y juez, de su propio comportamiento sexual transgresivo, en una *rhêsis* que Medda (2020: 92, 96) ha definido como “*stupefacente*” por el límite de libertad expresiva que alcanza este personaje femenino eurípideo.

En efecto, concentrándose por completo en su estrategia defensiva, la esposa no se muestra compungida por la extrañeza de su pasión *contra natura*. Más bien, asumiendo los hechos, se sirve de una eficaz construcción retórica para demostrar su inocencia. La apología de Pasífae se divide así claramente en dos mitades, de equilibrado desarrollo en el fragmento conservado, y determinada cada una de ellas por las diferentes estrategias retóricas empleadas. En primer lugar, la proyección de la responsabilidad del adulterio en la fuerza compulsiva de una causa externa, de origen divino (vv. 6-20), y luego, la invectiva contra su propio acusador, a quien ella contra acusa de los hechos de los que se la inculpa (vv. 20-35), por haber atraído el castigo divino al no sacrificar al toro, y por exponer públicamente los hechos que ella ha tratado de mantener ocultos.

³³ El término κρυπτήριον para designar el lugar de encierro de Pasífae es un suplemento propuesto por H. von Herwerden, y defendido por Collard en su edición (Collard *et al.*: 1995) para una parte del texto corrupto. Dicho suplemento se muestra acorde con la interpretación de von Wilamowitz (1907), quien tempranamente sugirió el Laberinto como el lugar del castigo, ya que, como remarca el pasaje conservado, se trata de un lugar privado de aberturas (ὥς μὴ κέτ' εἰσὶ δ[ωσιν ἡλίου κ]ύκλον, v. 49). También ha sido sugerido el suplemento φρούριον, por analogía con S. *Ant*, v. 891. Las connotaciones de este encierro son plurivalentes. Es, por un lado, expresión del castigo o encubrimiento de una unión vergonzosa; pero también expresión del control marital. Y opera sobre ello, sin duda, la noción de *miasma*, como remarcó Steiner (1995).

³⁴ La integración del fragmento en un *agón* y su ubicación en el desarrollo de la tragedia han sido objeto de controversia, sobre todo por los versos líricos que preceden el discurso de Pasífae. Lucas (1965: 455-456) nota que la esposa de Minos no puntualiza los cargos que se le imputan y Collard (Collard *et al.*, 1995: 72-73) considera que en su discurso Pasífae solo estaría reaccionando a las amenazas de Minos ante la revelación de su acto. Cozzoli (2001), pero antes ya Cantarella (1964: 111-120), defienden, en cambio, la hipótesis del *agón*, aunque ubicado en diferentes lugares de la tragedia. En el mismo sentido se inclinan: Webster (1967: 87-92), Duchemin (1968), y Paduano (2005), en sus discusiones críticas. No obstante, más recientemente, Battezzato (2020: 183-184) y Medda (2020: 97-98) han sugerido argumentos en contra de esta hipótesis, sobre la base del carácter convencional del *agón* en Eurípides, al que no respondería el pasaje en cuestión.

Este último punto resulta especialmente significativo en su defensa, y es el punto en que queremos centrarnos. La transgresión que constituye el eje de esta apología (la violación de la fe conyugal por parte de una mujer casada, y consecuentemente, la descendencia ilegítima a la que da origen) tuvo en el mundo griego una gran relevancia jurídico-social, especialmente en Atenas, donde el adulterio femenino era considerado una falta grave, no solo por la misma naturaleza de los hechos cometidos, sino por la deshonra que implicaba para quien lo padecía. De ahí que el coro de sacerdotes en la obra se permita recomendar a su rey, desde el inicio, la necesidad de ocultar los hechos (φρόνησον εὖ καλύψαι, v. 3); de ahí, también, que la propia Pasífae esboce su alegato de defensa como una *antikategoría* forzada, toda vez que se siente compelida a defender su inocencia frente a un hecho que ella ha tratado a de ocultar (ἔκρυψα, v. 30) y que Minos ha sacado a la luz, proclamándolo a todos a viva voz como si no tuviera participación (ὥς οὐ μεθέξων πᾶσι κηρύσσεις τάδε, v. 33), y avergonzándola al mismo tiempo que se avergüenza a sí mismo (vv. 29-33). Sin excluir, pues, el componente de ironía provocativa en la contraacusación de la esposa, que ve en la exposición pública del marido una acción deliberada para enlodar su reputación femenina; y sin renunciar tampoco a la conclusión absurda que se deriva de ello (*i. e.* pensar que el ocultamiento de la evidencia del niño nacido pudiera haber contribuido a evitar el deshonor), no es menos cierto que el rey cretense ha olvidado en este punto lo que los esposos tienen en común, lo que comparten (*cf.* μεθέξων, v. 33), que incluye la honra (o la deshonra) de la esposa (que es la honra o la deshonra del *oîkos*). La conclusión del discurso es, así, una dura inculpación de la esposa, que ella fortalece desafiando al rey a satisfacer su ira con un castigo sanguinario extremo, que roza la práctica del canibalismo.³⁵

³⁵ Tal es lo que expresa de manera elocuente Pasífae en el siguiente pasaje:

σύ τοί μ' ἀπόλλυς, σὴ γὰρ ἡ 'ξ[αμ]αρτία,
ἐκ σοῦ νοσοῦμεν. πρὸς τὰδ' εἴτε ποντίαν
κτείνειν δοκεῖ σοι, κτε[ί]ν'· ἐπίστασαι δέ τοι
μιαφόν' ἔργα καὶ σφαγὰς ἀνδροκτόνους·
εἴτ' ὠμοσίτου τῆς ἐμῆς ἐραῖς φαγεῖν
σάρκος, πάρεστι· μὴ 'λλίπηις θοινώμενος.
ἐλεύθεροι γὰρ κοῦδέν ἡδικηκότες
τῆς σῆς ἕκατι ζήμ[ια]ς ὀλοόμεθα. (E. fr. 472e K, vv. 34-41)

Pasífae: Eres tú quien me pierde, pues tuyo es el error. Por ti estoy enferma. Si te parece matarme arrojándome al mar, mátame. Sabes cometer **actos sanguinarios y sacrificios asesinos**. Y si **quieres devorar mi carne cruda**, aquí la tienes. **¡No dejes de banquetearse!** Libres y en nada culpables moriremos por tu castigo.

El influjo de la técnica retórica en el discurso de Pasífae es evidente.³⁶ Desde el punto de vista argumentativo la singularidad radica en el tratamiento del tema de la responsabilidad, que es llevado desde el comienzo a primer plano, y puesto en relación no solo con la esposa transgresora, que se construye a sí misma como víctima, sino con el esposo damnificado, al que ella convierte en doble responsable de los hechos, en función de un control que no ha podido ejercer y un escándalo que tampoco ha querido evitar.

Los pocos versos que testimonian la intervención de Minos en el pasaje conservado muestran que este no refuta en modo alguno la acusación de su esposa, y solo responde a su defensa ordenando su encierro junto a la nodriza, su enclaustramiento en un lugar privado de luz, vale decir, imposibilitado de acceso:

MIN[ΩΣ]

ἄρ' ἐστόμωται; μ[ca. 10 ll]. βοᾷ.
χωρεῖτε, λόγχη[ca. 9 ll ο]υμένη· 45
λάζυσθε τὴν πανο[ῦργον, ὡ]ς καλῶς θάνηι,
καὶ τὴν ξυνεργὸν [τήνδε, δ]ωμάτων δ' ἔσω
[ἄγο]ντες αὐτὰς ἔρ[ξαι] ἐς κρυπ[τ]ήριον,
ὥς μ]ηκέτ' εἰσίδ[ωσιν ἡλίου κ]ύκλον (E. fr. 472e K, vv. 44-49).

Minos: ¿Ha tenido una lengua afilada? Grita. Avanzad ... lanza? Prended a esta mujer malvada. Que muera de modo bello, y esta, su cómplice. **Conduciéndolas al interior del palacio, encerradlas en un lugar oculto, para que nunca más contemplen la luz del sol.**

Es importante destacar, sin embargo, la reacción del coro a esta sentencia, ya que, tras la orden de aprisionamiento, parece empatizar con la esposa condenada: ἄναξ, ἐπίσχ[ε]ς φορο[ντί]δος γὰρ ἄξιον / τὸ πρ[ᾱ]γμα (...). δ' ο[ὕ]τις εὐβουλος βροτῶν (vv. 50-1: “Señor, contente. Pues el asunto es digno de reflexión. Nadie... de buen consejo entre los mortales”).³⁷ No hay indicio alguno que permita concluir que los iniciados sacerdotes han sido persuadidos por la retórica femenina, y el texto mutilado no contribuye a conclusiones certeras en este sentido. Pero los comentarios de este coro masculino (vv. 42-3, 50-1), el modo en que instan al rey a desistir de su cólera (ὀργή, v. 43; ἄναξ, ἐπίσχ[ε]ς φορο[ντί]δος γὰρ ἄξιον, v. 50) y su exhortación a la prudencia del

³⁶ No solo en un léxico específico (e. g. εἰκός, v. 11), como ha sido señalado, sino en la estructuración de la argumentación, que sigue el modelo de un discurso judicial. Sobre *eikós* y el influjo retórico en este fragmento, ver Goebel (1983) y O’Sullivan (2020).

³⁷ Esta empatía, como acertadamente destaca Kornarou (2018: 106) “*would seem to direct the audience’s sympathy towards her rather than Minos as frequently in an agon the choral comments guide the audience’s sympathies/preferences towards one party or the other*”.

monarca invitan a reconsiderar la supuesta “impudicia” verbal de la reina, en particular a la luz de la imprudencia del rey en ocultar una mancha que solo él ha querido exponer.

Lamentablemente no nos han llegado suficientes fragmentos del drama para poder hacer justicia a la *rhêsis* de Pasífae. En particular, no sabemos si la esposa moría, se suicidaba, o era al final rescatada, al modo propiamente eurípideo, mediante la intervención de un *deus ex machina* (¿Helios?, ¿Poseidón?, ¿Atenea?).³⁸ En todo caso, y como hemos reivindicado en otras reflexiones precedentes sobre esta obra (Gambon, 2018; 2021), Eurípides explora la humanidad de un personaje trágico femenino como Pasífae, reforzando su condición de víctima, una víctima presa de fuerzas poderosas que escapan a su control. Con ello, este personaje que la tradición ha condenado nos invita a interrogarnos, a considerar la validez de las sentencias descalificativas que Minos le dirige, al acusarla de *πανούργον* (v. 46).³⁹ Después de todo, su palabra no ha derrotado la fuerza de la violencia, y el palacio del poderoso Minos resulta doblemente contaminado con el crimen que esconde y los hechos que ha sacado a luz.

Así, el recorrido por estos pocos fragmentos de fragmentos, por este corpus traumatizado de la literatura antigua, con el que más a menudo suelen confirmarse (y reafirmarse) las polaridades genéricas, invita a reflexionar sobre feminidad y confinamiento en el drama. Y, apartando la mirada reduccionista a la que suele conducir la acumulación de pasajes gnómicos preservados en este tipo de fuentes, nos permite adentrarnos en un mundo, una perspectiva, que complementa la representación presente en las escasas obras completas conservadas. Este mundo, aun con todos los reparos que pudiera plantear el corpus analizado que lo contiene, confirma en su configuración la mirada y la voz “humana” de la que Eurípides supo dotar a sus protagonistas mujeres.

³⁸ Collard *et al.* (1995: 55) sugiere el reporte de un mensajero y la intervención divina en torno a la salvación de Pasífae, la suerte de Dédalo y la de Ícaro. Cozzoli (2001: 12-13), en cambio, se inclina por la hipótesis del suicidio, dejando abierta la cuestión de la fuga de Dédalo e Ícaro.

³⁹ El término remite a la capacidad de usar cualquier medio para obtener el fin perseguido. Su ambivalencia y su doble connotación sexual y retórica habilitan en boca de Minos la calificación de Pasífae como *πανούργος*.

Bibliografía

Fuentes

- Austin, Colin (ed.) (1968). *Nova Fragmenta Euipidea in Payris Reperta*. Berlin: de Gruyter.
- Cantarella, Raffaele (ed.) (1964). *Euripide*. I Cretesi, Milano: Istituto editoriale italiano.
- Collard, Cristopher y Cropp, Martin J. (eds.) (2008). *Euripides: Fragments*, VII.1. *Aegeus-Meleager*. LCL, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Collard, Cristopher; Cropp, Martin J. y Lee, Kevin H. (eds.) (1995). *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, vol. I. Warminster: Aris & Phillips.
- Cozzoli, Adele-Teresa (a cura di) (2001). *Euripide. Cretesi*. Introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento. Pisa-Roma: Istituto editorial.
- Jouan, Francois y van Looy, Herman (eds.) (2002). *Euripide. Tragédies. Fragments*. 3ème partie: *Sthénébée-Chrysippos*, T. VIII. Paris: Les Belles Lettres.
- (eds.) (2000). *Euripide. Tragédies. Fragments*. 2ème partie: *Bellérophon-Protésilas*, T. VIII. Paris: Les Belles Lettres.
- (eds.) (1998). *Euripide. Tragédies. Fragments*. 1ère partie: *Aigeus-Autolycus*, T. VIII. Paris: Les Belles Lettres.
- Kannicht, Richard (ed.) (2004). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 5: *Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Karamanou, Ioanna (ed.) (2006). *Euripides. Danae and Dycis*. Introduction, Text and Commentary. Munich-Leipzig: K. G. Saur Verlag.
- Radt, Stefan L. (ed.) (1999 [1977]). *Tragicorum Graecorum fragmenta*, vol. 4: *Sophocles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- von Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich (1907). *Berliner Klassikertexte V 2*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Estudios

- AA. VV. (1981-1997). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich-München-Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag.
- Armstrong, Rebecca (2006). *Cretan Women. Pasiphae, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry*. Oxford: OUP.
- Bastianini, Guido y Casanova, Angelo (a cura di) (2005). *Euripide e i Papiri. Atti del Convegno Internazionale di Studi Firenze, 10-11 Giugno 2004*. Firenze: Istituto Papirologico G. Vitelli.
- Battezzato, Luigi (2020). "Fragmented Self and Fragmented Responsibility: Pasiphae in Euripides' Cretans", en Finglass, Patrick y Coe, Lindsay (eds.). *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*. Cambridge: CUP, 179-197.
- Belfiore, Elizabeth. S. (2000). *Murder among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*. New York & Oxford: OUP.
- Bernabé, Antonio (2004). "Un fragmento de *Los Cretenses* de Eurípides", en López Férez, J. Antonio (ed.). *La tragedia griega en sus textos*. Madrid: Ediciones Clásicas, 257-286.
- Burian, Peter (1997). "Myth into muthos: the shaping of tragic plot", en Easterling, Pat (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: CUP, 178-208.
- Cawthorn, Katrina (2008). *Becoming Female. The Male Body in Greek Tragedy*. London: Duckworth.
- Collard, Christopher (2017). "Fragments and Fragmentary Plays", en McLure, Laura (ed.). *A Companion to Euripides*. Oxford: Wiley Blackwell, 347-364.
- Cropp, Martin J. y Fick, Gordon (1985). *Resolutions and Chronology in Euripides. The Fragmentary Tragedies*. BICS. Suppl. 43, London: Institute of Classical Studies.
- Cursaru, Gabriela (2014). "Exposition et initiation: enfants mythiques soumis à l'épreuve du coffre et abandonnés aux flots", en Terranova, Chiara (a cura di). *La presenza dei bambini nelle religioni del Mediterraneo Antico*. Roma: Aracne Editrice, 361-385.
- De Santis, Guillermo (2015). "El poder manipulador de las riquezas. Reflexiones acerca del mito de Dánae y la tragedia *Dánae* de Eurípides". *Revista estética e semiótica*. 5 (2): 43-

58. Disponible en: <https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/12003>. Acceso: 19 de abril de 2023.
- Dolfi, Ezio (1984). “Su *I Cretesi* di Euripide. Passione e responsabilità”. *Prometheus*. 10: 121-138.
- Duchemin, Jacqueline (1968). *L’agôn dans la tragédie grecque*. Paris: Les Belles Lettres.
- Easterling, Pat. E. (2013). “Perspectives on Antiquity and Tragedy”. *Classical Receptions Journal*. 5: 184-9.
- Ebbott, Mary (2003). *Imagining Illegitimacy in Classical Greek Literature*. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Finglass, Patrick y Co, Lindsay (eds.) (2020). *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*. Cambridge: CUP.
- Frazer, James George (1894). *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion*, 2 vols., New York: Macmillan and Co. Disponible en: <https://archive.org/details/goldenboughstudy01fraz/page/n9/mode/2up> (vol. 1) y <https://archive.org/details/goldenboughstudy02fraz> (vol. 2). Acceso: 4 de agosto de 2023.
- Gambon, Lidia (2021). “La retórica del dolor en la argumentación de Pasífae: *Los cretenses*, fr. 472e K”, en La Fico Guzzo, María Luisa et alii. (eds.). *La retórica heroica. Construcción y reformulación a través de la épica y la tragedia*. Bahía Blanca: Ediuns, 65-80.
- (2020). *Un corpus olvidado. La tragedia fragmentaria y sus héroes*. Bahía Blanca: Ediuns.
- (2018). “La construcción subjetiva del dolor de la locura: ἄλγος/ἄλγέω en la tragedia”, en Gambon, Lidia y Sisul, Ana (coords.). *Actas de las VIII Jornadas de Cultura Grecolatina del Sur & III Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales Palimpsestos, 22 al 24 de mayo de 2017*. Bahía Blanca: Ediuns.
- (2016). *A quien Dioniso quiere enloquecer. La tragedia y la invención de la locura*. Bahía Blanca: Ediuns.
- (2009). *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides*. Bahía Blanca: Ediuns.
- Goebel, George H. (1983). *Early Greek Rhetorical Theory and Practice: Proof and Arrangement in the Speeches of Antiphon and Euripides* (dissertation). Madison: University of Wisconsin.
- Gourmelen, Laurent (2010). “Les amours de Pasiphaé: problèmes d’analyse et d’interprétation mythologiques”, en Auger, Danièle y Delattre, Charles (dirs). *Mythe et fiction*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. Disponible en: <https://books.openedition.org/pupo/1845>. Acceso: 19 de abril de 2023.
- Harvey, David (2005). “Tragic Thraumatology: the Study of the Fragments of Greek Tragedy in the Nineteenth and Twentieth Centuries”, en McHardy, Fiona; Robson, James y Harvey, David (eds.). *Lost Dramas of Classical Athens: Greek Tragic Fragments*. Exeter: Liverpool University Press, 21-48.
- Jouan, François (1989-90). “Femmes ardentes et chastes héros chez Euripide”. *Sacris Erudiri*. 31: 187-208.
- Karantzas, Menelaos (2021). “...λήθης φάρμακ'[α]... = Remedies for Forgetfulness”; “The Use of Fragments of Ancient Greek Drama in Contemporary Performance”. *Frammenti sulla scena. Studi sul dramma antico frammentario*: 141-152.
- Kornarou, Eleni (2018). “Rhetoric and Responsibility in Euripides’ *Cretans*”, en Austa, Luca (ed.). *The Forgotten Theatre. Mythology, Dramaturgy and Tradition of Greco-Roman Fragmentary Drama* (Atti del I Convegno internazionale sul dramma antico frammentario, Università degli Studi di Torino, 29 novembre - 1 dicembre 2017). Alessandria: Edizioni dell’Orso, 97-110.
- Lucas, Donald W. (1965). *Reseña de Cantarella, R., Euripide. I Cretesi*. *Gnomon* 37: 454-457.
- Lucas, José María (1993). “Le mythe de Danaé et de Persée chez Sophocle”, en Machin, Albert y Pernée, Lucien (eds.). *Sophocle. Le texte, les personajés. Actes du Colloque International d’Aix-en-Provence*. Aix in Provence: Publications de l’Université du Provence, 35-48.

- McHardy, Fiona (2008). "The 'trial by water' in Greek myth and literature". *Leeds International Classical Studies*. 7.1. Disponible en:
<https://web.archive.org/web/20141129203309/http://lics.leeds.ac.uk/2008/200801.pdf>.
 Acceso: 19 de abril de 2023.
- Medda, Enrico (2020). "Passioni proibite. Alcuni personaggi 'scandalosi' di Euripide di fronte al proprio eros". *Classica*. 33.2: 77-106.
- O'Sullivan, Patrick (2020). "Rhetoric in Euripides", en Markantonatos, Andreas (ed.). *Brill's Companion to Euripides*. Leiden: Brill, 571-604.
- Paduano, Guido (2005). "L'apologia di Pasifae nei Cretesi", en Bastianini, Guido y Casanova, Angelo (a cura di). *Euripide e i papiri*. Firenze: Istituto Papirologico "G. Vitelli", 127-144.
- Reckford, Kenneth J. (1974). "Phaedra and Pasiphae: the pull backward", *TAPhA*. 104: 307-328.
- Rehm, Rush (1994). *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton: PUP.
- Rodríguez Cidre, Elsa (2010). *Cautivas troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba: Del Copista.
- Seaford, Richard (1990a). "The Imprisonment of Women in Greek Tragedy". *JHS*. 110: 76-90.
- (1990b). "The Structural Problems of Marriage in Euripides", en Powell, Anton (ed.). *Euripides, Women and Sexuality*. London: Routledge, 151-176.
- Segal, Charles (1988). "Confusion and Concealment in Euripides' *Hippolytus*". *Metis*. 3 (1-2): 263-282.
- Sommerstein, Alan (2015). "Corpses as Tragic Heroes", en Most, G. & L. Ozbek. *Staging Ajax Suicide*. Pisa: Edizione della Normale.
- (2010a). "Violence in Greek Drama", en *The Tangled Ways of Zeus. And other Studies in and around Greek Tragedy*. Oxford: OUP, 30-46.
- (2010b). "Alternative Scenarios in Sophocles' *Electra*", en *The Tangled Ways of Zeus. And other Studies in and around Greek Tragedy*. Oxford: OUP, 224-249.
- Steiner, Deborah T. (1995). "Stoning and Sight: A Structural Equivalent in Greek Mythology". *ClAnt*. 14 (1): 193-211.
- Taplin, Oliver (2007). *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- (1978). *Greek Tragedy in Action*. London: Methuen & Co.
- Webster, Thomas B. L. (1967). *The Tragedies of Euripides*. London: Methuen & Co.
- Worman, Nancy (2021). *Tragic Bodies. Edges of the Human in Greek Drama*, London-New York: Bloomsbury.
- Wright, Matthew (2018). *The Lost Plays of Greek Tragedy*, vol. 2. *Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London-Oxford-New York-New Delhi & Sidney: Bloomsbury.
- (2016). *The Lost Plays of Greek Tragedy*, vol. 1. *Neglected Authors*. London-Oxford-New York-New Delhi & Sidney: Bloomsbury.

Las mujeres clásicas antiguas en la inmensa actriz Irene Papas (1929-2022) y en la inolvidable filóloga Alicia Schniebs (1952-2022)

Aurora López y Andrés Pociña
Universidad de Granada
apocina@ugr.es; aural@ugr.es

Resumen: El presente trabajo propone un recorrido afectivo por las carreras de una serie de mujeres que, ya sea a través de la performance actoral o la labor filológica, realizaron aportes inconmensurables a la pervivencia de la literatura clásica. En primer lugar, y a modo de sincero homenaje, parten de la figura de Irene Papas, sin dejar, antes, de recuperar las vidas y producciones artísticas de sus grandes antecesoras: Katina Paxinou y Melina Mercuri, todas actrices griegas que dieron vida moderna a los grandes personajes de la literatura clásica antigua. En segundo lugar, dedican un espacio necesario a la memoria de Alicia Schniebs, a fin de revivir no solo el recuerdo del tiempo y los intercambios compartidos, sino de recuperar su producción individual y colectiva, aporte fundamental y labor de amor a la literatura latina que resultan inolvidables.

Palabras clave: Irene Papas; Katina Paxinou; Melina Mercuri; Alicia Schniebs; pervivencia clásica

Abstract: This work proposes an emotional journey through the careers of a series of women who, whether through acting performance or philological work, made immeasurable contributions to the survival of classical literature. Firstly, and as a sincere tribute, they start from the figure of Irene Papas, without failing to recover the lives and artistic productions of their great predecessors: Katina Paxinou and Melina Mercuri, all Greek actresses who gave modern life to the great characters of ancient classical literature. Secondly, they dedicate a necessary space to the memory of Alicia Schniebs, to revive not only the memory of the time and shared exchanges, but also to explore her individual and collective production, a fundamental contribution and labor of love to Latin literature which are unforgettable.

Keywords: Irene Papas; Katina Paxinou; Melina Mercuri; Alicia Schniebs; classical literature survival

El texto que sigue es muy diferente a la inmensa mayoría de los que hemos elaborado y publicado en común a lo largo de nuestras vidas; responde al deseo de dedicar un recuerdo muy cariñoso a dos mujeres que tuvieron una importancia significativa en nuestro quehacer en el campo de la filología, en concreto, la parte dedicada a estudios teatrales, pero también, o tal vez, sobre todo, en nuestros corazones. Ambas nos dejaron a pocos días de distancia, a finales del año 2022: el día 14 de septiembre moría la inmensa actriz griega Irene Papas, a una edad ya avanzada y después de una también prolongada enfermedad; menos de un mes más tarde, perdíamos en Buenos Aires a nuestra inolvidable amiga, la filóloga Alicia Schniebs, el día 11 de octubre. Ambas seguirán ocupando para siempre un puesto importante en nuestros corazones, ganado por motivos al mismo tiempo muy diferentes, así como muy semejantes.

1. Nuestra relación con la actriz Irene Papas (1/9/1929-17/9/2022) se debe a un viejo proyecto de Aurora López que, por su enorme alcance y exigencia de una dedicación muy trabajosa, no fue capaz de llevar a término: se trataba de dedicar un libro al estudio de la vida y obra de notables actrices de Grecia, Italia y España, muy significativas por su destacable formación cultural, que hubieran tenido en su profesión una relación con los grandes dramaturgos de nuestro tiempo, pero también con escritores de teatro de la Grecia y la Roma clásicas. Allí ocuparían¹ el merecido papel fundamental, por supuesto, María Guerrero, Margarita Xirgu, Nuria Espert, Aurora Bautista, Lola Herrera, Concha Velasco... Nunca llegó a estar ni siquiera bien perfilada la lista de las actrices italianas, y el trabajo realizado en esta parcela no fue más allá de la recolección de una información inmensa sobre la admirable Anna Magnani. En cambio, Aurora sí trabajó bastante, con enorme admiración, sobre tres grandes actrices griegas: Katina Paxinou, Melina Mercuri e Irene Papas, modelos ejemplares de mujeres cultas, importantes en la vida pública de Grecia, y las tres con excelentes representaciones de los grandes dramaturgos del siglo XX, pero sobre todo del teatro antiguo, en especial de los trágicos griegos.

Cuando hablamos de grandes actrices griegas de nuestro tiempo, la referencia habitual suele recaer sobre las dos más conocidas popularmente, Melina Mercuri e Irene

¹ Se presentó un avance de este proyecto, con los ejemplos de la griega Katina Paxinou, la italiana Emma Gramatica y la española Nuria Espert, en la conferencia “Quindici minuti per tre grandi dive mediterranee: Paxinou, Gramatica, Espert”, en el XII Festival dei Teatri d’Arte Mediterranei, Parco De Curtis. Parco di Gianola. Formia (Italia), el 20 de agosto de 2016. Propongo sacar marcas de persona porque dos personas firman el capítulo.

Papas. Sin embargo, no es fácil encontrar personas, incluso entre aquellas dotadas de profunda cultura sobre el mundo clásico, que recuerden a Katina Paxinou, que fue la maestra ideal, el modelo ejemplar, de sus dos grandes sucesoras, Melina e Irene. Por eso vamos a permitírnos dedicarle unos minutos, puesto que su personalidad teatral nos sirve para comprender mucho mejor la de sus grandes sucesoras y, de modo especial, la de Irene Papas

Katina Paxinou nació en El Pireo en 1900, murió en Atenas en 1973. Debido a su temprana dedicación al teatro, tuvo muy pronto la consideración de ser la más grande intérprete griega de los más destacados personajes femeninos de Esquilo, Sófocles y Eurípides. De hecho, con solo treinta años, en 1930, llegó a ser figura muy importante en la creación del Teatro Nacional Griego. Sus fabulosas interpretaciones de las mayores figuras femeninas de los grandes clásicos griegos por fortuna se pueden contemplar todavía en nuestros días gracias a las muchas películas que realizó Miguel Cacoyannis, sin duda motivado por la idea de que no se podía dejar caer en el olvido la actuación de la que él consideraba un ejemplo insuperable de intérprete teatral.

Siempre inmersa en el mundo de la política, con la llegada de la Segunda Guerra Mundial y la invasión nazi de Grecia, se vio obligada a dejar su país, y vivió primero en el Reino Unido, después en los Estados Unidos de América. En este aspecto biográfico, Katina resulta también precedente claro de sus dos grandes sucesoras. Todo el mundo culto, de cierta edad, sabe lo ocurrido en 1967 a Melina Mercuri, que se encontraba en Nueva York representando el espectáculo pro-griego, *Ilya Darling*, cuando ocurrió, el 21 de abril, la toma del poder por cuatro coroneles gánsteres que, entre sus primeras medidas, deciden expropiar los bienes de Melina, y decretar algo que ningún dictador tiene el poder de decretar, privar a la actriz de su ciudadanía; la respuesta de Melina dio la vuelta a todo el mundo: “Yo nací griega, y griega moriré. El señor Pattakos nació fascista, morirá siendo un fascista”.² Aunque menos conocido su caso, también Irene Papas fue desterrada por razones políticas durante la dictadura.

Katina hablaba perfectamente el inglés, lo que le facilitó durante sus destierros en países de habla inglesa seguir dedicándose al teatro y, además, hacerse conocer mundialmente gracias al cine. En 1943 interviene, con Gary Cooper e Ingrid Bergman, en el filme de Sam Wood, *For whom the bells tolls*, en la versión española *Por quién*

² Sigue resultando siempre emocionante la lectura del libro Melina Mercuri, *Nací griega*, (1973). Muy interesante la escenificación ideada por Andrés Pociña en su obra teatral: *Cinco mujeres y Montserrat Roig*, en prensa.

tocan las campanas. El argumento procedía de la famosa novela de Ernest Hemingway sobre la guerra civil española, que se ocupaba de los partisanos antifascistas españoles y extranjeros refugiados en las montañas. ¿Y quién es Katina Paxinou en la estupenda película, con tan excelentes protagonistas? Es Pilar, la terrible guerrillera española, más fuerte que un hombre, con la belleza consistente en la absoluta falta de belleza física que no tuvo nunca la Paxinou. Por primera vez, en premio a su magnífica interpretación, la Academia Americana dio un Oscar, como intérprete secundaria, a Katina, una actriz extranjera.

En el año 1960, en Italia, Luchino Visconti dirige *Rocco e i suoi fratelli*, en español *Rocco y sus hermanos*, una película mundialmente famosa, por el peso de su base argumental, la emigración desde la paupérrima Sicilia hacia el Norte del país, así como por la maestría de la dirección de Visconti y, no menos por la interpretación de Rocco, por el famoso actor francés, Alain Delon. Y en esta inolvidable película el mundo conoció el personaje de Rosana Parondi, una fuerte y valiente madre siciliana que había emigrado a Milán con sus siete hijos y con una nube de incesantes problemas de todo tipo. Bordaba el papel la griega Katina Paxinou, capaz de interpretar con la misma maestría a la guerrillera española, Pilar, y a la madre siciliana, Rosana, dos mujeres que siguen siendo sorprendentes cuando volvemos a verlas en nuestro tiempo, a pesar de los muchos años transcurridos desde su creación.

Siendo muy pronto conocida en Grecia como intérprete insuperable de tantas heroínas de las tragedias griegas de la Antigüedad, la fama mundial de la Paxinou se debió fundamentalmente a estas películas, proyectadas en todo el mundo. Algo semejante les sucedió a sus dos grandes sucesoras en el teatro griego. Como es sabido, Melina Mercuri desarrolla su actividad como actriz en el cine, primero en la película *Stella*, dirigida por Cacoyannis, que tuvo éxito en el festival de Cannes, pero sobre todo le valió para conocer allí al director americano-francés Jules Dassin, con el que se casó, y que la dirigió en 1960 en la famosa película *Nunca en domingo*, donde Melina interpreta una prostituta del Pireo, de la que resulta inolvidable su interpretación de la canción “Los niños del Pireo”; por su insuperable actuación en esta película, recibe merecidamente el premio a la mejor actriz en Cannes. En 1962 Dassin lleva al cine una versión, actualizada a mediados del siglo XX, de *Fedra*, en la que Melina interpreta la protagonista, y Anthony Perkins desempeña el papel de Jason.³ Esta película tiene una

³ Merece la pena recordar que, pocos años antes, el mismo actor había representado el papel equivalente al antiguo Jasón en la muy famosa película estadounidense *The desire under the Elms*, dirigida por

importante resonancia afectiva para ambos autores de este texto, porque cada año la proyectábamos y comentábamos en un capítulo especial de nuestra asignatura “Pervivencia de los temas grecolatinos en nuestro mundo”.

Cosa semejante ocurre con la vida artística de Irene Papas que, como Katina Paxinou, resulta primero famosa en sus representaciones teatrales, pero sin duda consigue un conocimiento mundial gracias a protagonizar películas que obtuvieron enorme difusión, como *Los cañones de Navarone* (1961) o *Zorba el Griego* (1964).

Dos palabras más sobre el gran modelo que fue Katina Paxinou. Grandes representaciones suyas fueron la Electra y la Antígona de Sófocles, la Medea y la Hécuba de Eurípides. Pero también hizo *Madre Coraje y sus hijos* de Bertoldt Brecht, *La visita de la vieja dama* de Friedrich Dürrenmat, la *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, la protagonista Abbie de *Deseo bajo los olmos* de O’Neill... Pero para nosotros es sobre todo conmovedor recordar que fue ella quien representó por primera vez, en griego en Atenas y en inglés en Londres, la más grande mujer del teatro de Federico García Lorca, la protagonista de *La casa de Bernarda Alba*, quizá la obra más importante del teatro español del siglo pasado. Si vais a Fuente Vaqueros y visitáis la casa natal de Federico, en el museo anejo podéis admirar el auténtico vestido negro que llevaba Katina Paxinou para convertirse en Bernarda Alba. Es un vestido pequeño, increíblemente pequeño, y nos mueve a pensar cómo de un cuerpo tan diminuto podía salir aquella fuerza de sus personajes habituales, las heroínas antiguas y las modernas, tanto en el teatro como en el cine.

El admirable arte dramático de Melina Mercuri (1920-1994) y de Irene Papas parece modelado sobre la biografía de aquella mujer menudita de tamaño, más bien poco agraciada, pero que llevaba en su sangre el amor al teatro antiguo y moderno, que se llamaba Katina Paxinou.

Y pasamos ya a Irene Papas. Fue ella quien nos dio la idea de comenzar nuestro texto recordando a Katina Paxinou, porque ella la admiraba muchísimo, y confiesa varias veces que le debía todo. Esto es verdad solo en parte, o, si queréis, una verdad exagerada. El modelo de la Paxinou sin duda le valió de magnífico ejemplo, pero se ejerció en una mujer que, para empezar, era hija de una maestra y de un profesor de teatro, y desde la temprana edad de 15 años, estudia música (canción), danza e

Delbert Mann, siguiendo el drama del mismo título (1924) del premio Nobel Eugene O’Neill; esta “modernización” americana, en la que el papel equivalente al de Fedra fue interpretado por Sofía Loren, tuvo una magnífica difusión internacional (en España se proyectó con el título *Deseo bajo los olmos*). Cf. Pociña, Andrés y López, Aurora (2016).

interpretación en la Escuela de Arte Dramático de Atenas. En su madurez, se expresaba estupendamente, además de en griego moderno, en inglés, francés, italiano y español.

Irene Papas tiene relaciones profesionales con grandes figuras del cine, por ejemplo, con el director Elia Kazan. Cuando muere Marlon Brando (año 2004), confiesa Irene públicamente que ha sido el gran amor de su vida

Interpreta, en teatro y en cine, las grandes figuras de la tragedia griega, como Medea, Electra, Clitemnestra, Helena, etc. Entre las películas en que interviene destaca por su insuperable reparto *Las Troyanas* de Eurípides, dirigida por Cacoyannis (1971), con Vanessa Redgrave como Andrómaca, Katherine Hepburn como Hécuba, e Irene Papas como Helena.

En Barcelona, con ocasión de las Olimpiadas, interpretó la *Medea* de Eurípides, bajo la dirección de Nuria Espert.

Magnífica recitando a los poetas griegos modernos, como demostró en el Festival de Teatro de Mérida en 1988, donde recibió grandes elogios por su magnífica pronunciación del español, ocupó un lugar destacado como cantante, de modo especial interpretando composiciones de su gran amigo Mikis Theodorakis, y grabó en 2006 la colección *Irene Papas canta a Mikis Theodorakis*, estupendo documento del valor de él como compositor y de ella como cantante.

Ambos tuvimos la inmensa fortuna de tomar un largo café con ella: era una mujer muy hermosa, nada distante, la elegancia personificada; se expresaba en un español bellísimo, y nos confesó que era la lengua en la que se sentía mejor; adoraba las obras de Federico García Lorca, de las que recordaba con entusiasmo su interpretación escénica en *Yerma* y *Bodas de sangre*; sentía una gran admiración por su (y nuestra) amiga Nuria Espert. En todos los sentidos, fue Irene una artista absolutamente admirable.

2. Y por fin llegamos a nuestra querida latinista argentina Alicia Schniebs (1-8-52 / 11-10-22). Nuestro trato personal con Alicia comienza con una hermosa casualidad, semejante a otras varias que hemos vivido en nuestra profunda relación con los estudiosos y las estudiosas de Clásicas de la Argentina. Principia esta cuando conocimos a los latinistas de la Universidad de Rosario, Beatriz Rabaza y Darío Maiorana, en el X Congreso de la Federación Internacional de Asociaciones de Estudios

Clásicos (FIEC), celebrado en la ciudad canadiense de Quebec en agosto de 1994;⁴ diez años justos habían transcurrido, en los que se había afianzado nuestra relación profesional y una profunda amistad entre Beatriz Razaba, Darío Maiorana y Aldo Pricco (Rosario) y Aurora López y Andrés Pociña (Granada),⁵ cuando coincidimos Darío, Aurora y Andrés en el XII Congreso de la FIEC, que en esta ocasión tenía lugar en la maravillosa ciudad brasileira de Ouro Preto. Estábamos felices, pero nos faltaban Beatriz y Aldo; los recordábamos con nostalgia un día, durante el almuerzo, con el consuelo de pensar que nos reuniríamos de nuevo los cinco en el año 2006 en el Simposio Argentino de Estudios Clásicos, que se celebraría en Rosario; pero dos años nos parecían una espera muy prolongada, y entonces, Darío Maiorana, de repente, encontró la solución: si nos comprometíamos a asistir, realizarían en Rosario, al año siguiente, un “Congreso Internacional de Teatro Latino: Plauto y Séneca”, de solamente dos días, y con personas muy seleccionadas. Y allí nos reunimos, a comienzos de octubre de 2005, acudiendo de Granada Manuel Molina y Andrés Pociña para hablar de Plauto, Aurora López para hablar de Séneca. A este encuentro queríamos llegar aquí, por dos razones: en primer lugar, para publicar de nuevo la hermosa foto que realizó Aldo Pricco, a la que dio el nombre de “Las amigas de Betty”: allí están, de pie, las latinistas María Delia Buisel (La Plata), Zelia de Almeida Cardoso (Sao Paulo), Elizabeth Caballero (Buenos Aires), Lía Galan (La Plata), Beatriz Rabaza (Rosario), Alicia Schniebs (Buenos Aires), sentadas, Isabella Tardim Cardoso (Campinas), Aurora López (Granada).⁶

⁴ Cf. los capítulos iniciales del libro colectivo López Aurora y Pociña Andrés (eds.) (2009).

⁵ De hecho, ya habíamos publicado un estupendo libro conjunto sobre el tema que nos había unido inicialmente, las comedias de Plauto, en Pociña Andrés y Rabaza, Beatriz (eds.) (1998); años después se completaría con Pociña Andrés; Rabaza, Beatriz y de Sousa e Silva, Ma. de Fatima (eds.). (2006).

⁶ Desdichadamente, el paso del tiempo fue llevándose varias componentes de la hermosa fotografía: primero nos abandonó Betty Rabaza (2008), después Zelia de Almeida Cardoso (2021), a continuación, Alicia Schniebs (2022), y muy recientemente, María Delia Buisel, que nos dejó a comienzos de junio de 2023, cuando estábamos escribiendo este artículo.



Estamos en octubre de 2005, en el Congreso rosarino sobre Plauto y Séneca, en el que tomaron parte todas las latinistas de Argentina, Brasil y España presentes en la foto; y, nuevo golpe de fortuna, en el mismo hotel, cercano a la Facultad de Humanidades y Arte de Rosario en que se celebraban las sesiones, nos albergan a los tres representantes procedentes de Granada, y a Alicia Schniebs, a la que acompañaba un hijo. Desayunábamos juntos, con toda la tranquilidad y sin prisa alguna, y esa fue la afortunada ocasión de hablar con Alicia de tantos temas que nos eran comunes, de modo especial la literatura latina y las romanas recordadas en ella.

Alicia Schniebs siempre mostró una clara preferencia por los temas literarios y culturales latinos, desde un campo muy amplio de perspectivas. En su manera de entender su profesión universitaria, llama la atención su tendencia a cooperar con sus colegas, visible en sus colaboraciones en la coordinación de volúmenes colectivos de amplio espectro, de los que puede servir de buen ejemplo el muy interesante *La fides en Roma. Aproximaciones*, realizado con su maestra, Elizabeth Caballero de del Sastre.⁷ Siendo, como sin duda era Alicia, una estupenda conocedora e intérprete de la lengua latina, sin embargo, su planteamiento básico para llevar a cabo una buena edición era la colaboración con varios colegas, como queda demostrado en sus ediciones de *Copa. La tabernera. Poema pseudovirgiliano*,⁸ *Moretum. Poema pseudovirgiliano*,⁹ donde refleja

⁷ Caballero de del Sastre y Schniebs (comps.) (2001).

⁸ Schniebs *et al.* (2014a).

su gran interés por los problemas planteados por la *Appendix Vergiliana*, Valerio Máximo, *Facta et dicta memorabilia*, Libro primero,¹⁰ o en la estupenda edición bilingüe del *Arte de amar* de su siempre adorado Ovidio, realizada en colaboración con Gustavo Daujotas.¹¹

Debemos ir acabando, y sin embargo, nos damos cuenta de que prácticamente no hemos hablado de la preocupación de nuestra querida Alicia Schniebs por las mujeres romanas, que se encuentra presente en tantos escritos suyos. Pues bien, en el año 2001, tres de las mujeres argentinas más destacadas en los estudios clásicos en el siglo XX, Elisabeth Caballero, Profesora de Lengua y Literatura Latina de la Universidad de Buenos Aires, Elena Huber, Profesora de Lengua y Literatura Griega de la misma Universidad, y Beatriz Rabaza, Profesora de Lengua Latina de la Universidad de Rosario, compilan en un volumen titulado *El discurso femenino en la literatura grecolatina*,¹² veintidós trabajos de autoría variada, siempre argentina, que lo convierten en la mejor aportación de Argentina, que nosotros conozcamos, al estudio de la mujer en Grecia y Roma. No es por casualidad que el capítulo dedicado a Virgilio, último del libro, sea obra de Alicia Schniebs, que tantos trabajos dedicó a lo largo de su vida al gran poeta,¹³ y su colega Marcela Nasta, con el título “Discurso femenino y persuasión en la Eneida”, cuya acertada lectura e interpretación recomendamos muy vivamente. De hecho, nuestra inolvidable Alicia ya había dedicado con anterioridad un magnífico trabajo al caso concreto de una figura femenina tan atractiva como Dido, en su artículo “El personaje de Dido en la Eneida: algunas consideraciones del género”.¹⁴

⁹ Schniebs *et al.* (2016).

¹⁰ Schniebs *et al.* (2014b).

¹¹ Schniebs y Daujotas (2009)

¹² Caballero de del Sastre, Huber y Rabaza (comps.) (2001).

¹³ No nos parece necesario enumerar aquí los trabajos de Schniebs que tocan temas virgilianos; sin embargo, recomendamos insistentemente la lectura de su artículo “Cifrar – descifrar. Las estrategias de lo maravilloso en *Eneida*” (2006: 109-129).

¹⁴ Schniebs (1996: 101-112).

Bibliografía

- Caballero de del Sastre, Elizabeth y Schniebs, Alicia (comps). (2001). *La fides en Roma. Aproximaciones*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Caballero de del Sastre, Elizabeth; Huber, Elena y Rabaza, Beatriz (comps.) (2001). *El discurso femenino en la literatura grecolatina*. Rosario:Homo Sapiens.
- López, Aurora (2016). “Quindici minuti per tre grandi dive mediterranee: Paxinou, Gramatica, Espert”, Conferencia presentada en el XII Festival dei Teatri d’Arte Mediterranei, Parco De Curtis. Parco di Gianola. Formia (Italia), 20 de agosto.
- Mercuri, Melina (1973). *Nací griega*. Trad. de Ángela Pérez. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Pociña, Andrés y López, Aurora (2016). *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*. Granada: Universidad de Granada.
- López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.) (2009). *Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX. En recuerdo de Beatriz Rabaza*. Granada: Universidad de Granada.
- Pociña Andrés y Rabaza, Beatriz (eds.) (1998). *Estudios sobre Plauto*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Pociña Andrés; Rabaza, Beatriz y de Sousa e Silva, Ma. de Fátima (eds.). (2006). *Estudios sobre Terencio*. Granada: Universidad de Granada /Universidade de Coimbra.
- Schniebs, Alicia (2006). “Cifrar – descifrar. Las estrategias de lo maravilloso en *Eneida*”, en Caballero de del Sastre, Elizabeth; Rabaza, Beatriz y Valentini, Carlos (comps.) *Monstruos y maravillas en las Literaturas Latina y Medieval y sus lecturas*. Rosario: Ediciones Homo Sapiens, 109-129.
- (1996). “El personaje de Dido en la Eneida: algunas consideraciones del género”. *Argos* 17-18: 101-112.
- Schniebs, Alicia et al. (2016). *Moretum. Poema pseudovirgiliano*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- (2014a). *Copa. La tabernera. Poema pseudovirgiliano*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- (2014b) *Valerio Máximo. Facta et dicta memorabilia*, Libro primero. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Schniebs, Alicia y Daujotas, Gustavo (ed. bilingüe, trad. y notas) (2009). *Ovidio. Arte de amar*. Buenos Aires: Colihue.

"*Stultitiast, pater, venatum ducere invitas canes*" (St.139). Retórica, expectación, comicidad y relaciones de poder entre Padre e Hijas en *Stichus* de Plauto¹

Darío P. R. Maiorana

CEL "Prof. Beatriz Rabaza", Universidad Nacional de Rosario
clasicos@yahoo.com

Resumen: La crítica tradicional sobre *Stichus* de Plauto ha orientado sus mayores esfuerzos en explicar la aparente falta de unidad en la estructura de la trama, analizar el personaje y comportamiento del *parasitus* *Gelasimus*, el banquete final de los esclavos y la *virtus* de las dos hermanas-matronas (*Panegyris* y *Pamphila*) en el agón con su Padre (el *senex Antipho*) por su intención de volver a darlas en matrimonio debido a la ausencia por tres años de sus jóvenes maridos. Muchos académicos se han referido al comportamiento de las matronas y han analizado sus esfuerzos por resistir los deseos del padre, pero no siempre han considerado esta resistencia como un recurso de comicidad que, si bien produce instancias de enunciación del "deber ser matronal" o de la *pietas* propia de las hijas, tiene como función la de mantener la expectación del auditorio a partir de un discurso verosímil. Además, en este trabajo pretendemos considerar el emergente de un discurso femenino propio del *bíos*² de ambas, a partir del recurso de asimilarse a unas *iratae canes* y de construir a su Padre desde la *stultitia*.

Palabras clave: *Stichus*; agón padre/hijas; expectación; *invitas canes*; *stultitia*

Abstract: Traditional Plautus's *Stichus* criticism has focused its efforts on explaining the apparent lack of unity in the plot structure, analyzing the character and behavior of the *parasitus* *Gelasimus*, the final slaves' banquet, and the two matron-sisters' *virtus* (*Panegyris* and *Pamphila*) in the agon with their father (the *senex Antipho*) over his intention to remarry them after the three years absence of their young husbands. Many scholars have referred to the behavior of the matrons and analyzed their efforts to resist their father's wishes, but they have not always considered this resistance as a comic device that, while it produces instances of enunciation of "matronian duty" or of a *pietas* proper to daughters, also has the function of maintaining audience's expectation through a plausible discourse. Furthermore, in this work we intend to consider the emergence of a feminine discourse proper to the *bios* of both matrons, based on the resource of assimilating themselves to some *iratae canes* and constructing their father in relation to *stultitia*.

Keywords: *Stichus*; father/daughters agon; expectation; *invitas canes*; *stultitia*

¹ Parte de este artículo fue presentado como ponencia en el XXVII Simposio Nacional de Estudios Clásicos y III Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, realizado los días 20, 21, 22 y 23 de Septiembre de 2022.

² Con el término *bíos*, refiero a la emergencia de un discurso que explicita la conciencia existencial de los distintos personajes.

Le due similari notazioni restituiscono nella mimesi comica il clima di intimità domestica, ma offrono anche la prova di un legame che la scrittura scenica ha voluto inserire, a enfatizzare l'alternarsi delle doppie e simili intelligenze in performance, quella delle figlie e quella del padre.

Petrone, 2015: 44

*Residing in an interstitial niche,
the dog straddles the line that separates humans from other animals.*

Franco, 2014: 53

Tutto in Plauto si trasforma, le cose inanimate e i concetti si animano, gli animali si reificano o si umanizzano, gli uomini divengono animali o cose in un continuo gioco tra realtà e finzione.

Chiarini, 1988: 1687

Preliminares

La crítica sobre *Stichus* de Plauto ha dedicado sus mayores esfuerzos en explicar la aparente falta de unicidad en la estructura de la obra, analizar la figura y comportamiento del *parasitus Gelasimus*, el banquete de los esclavos y la *virtus* de las dos hermanas-matronas,³ *Panegyris* y *Pamphila*, en su enfrentamiento con el padre, el *senex Antipho*, por la intención de este de volver a darlas en matrimonio a raíz de la ausencia por tres años de sus jóvenes maridos. En efecto, muchos autores se han referido al comportamiento de las matronas y han destacado sus esfuerzos por resistir los deseos del Padre. Estos trabajos no siempre han considerado esta resistencia de las jóvenes como un recurso de comicidad que, si bien produce instancias de enunciación del “deber ser matronal” o de la *pietas* propia de las hijas,⁴ tiene como función la de mantener la expectación del auditorio a partir de un discurso verosímil, es decir, inquietarlo. Además, en este trabajo pretendemos considerar el emergente de un discurso femenino propio del *bíos* de ambas hermanas.

Cuando hablamos de expectación, seguimos a Pricco cuando plantea:

Hay que fabricar la necesidad. De eso se trata el actuar, de hacernos imprescindibles a los sentidos del otro, de cautivar con la mera presencia, de fascinar con el uso controlado de nuestro cuerpo en el tiempo y en el espacio. Si los

³ *Stichus* es la única obra de Plauto en la cual se presentan en escena dos matronas jóvenes y, además, hermanas. En los últimos años han aparecido varios artículos específicos que tratan la sororidad en la *palliata*: Faure-Ribreau (2012); Feltovich (2015: 128-154); Papaioannou (2016), entre otros, aunque el tema del agón entre hermanas ya había sido tratado por Arnott (1972) y Chirifi (2002), entre otros autores anteriores.

⁴ Para este tema de la *pietas* de las hijas para con su padre y su implicancia en esta obra, véase Krauss (2008), especialmente página 38.

otros no son convocados por nuestra presencia, el acto teatral no sucede, puesto que no surge la expectación imperiosa fundante de la teatralidad. Una de las condiciones básicas de la teatralidad consiste en la generación de expectación, esperar que algo suceda en escena. Como en la antigua tradición retórica, el actor está obligado –por su confrontación convivial– a incidir en los receptores, en los interlocutores, en los espectadores de su presencia mediante una solicitud constante de carácter imperativo: “véanme”, “óiganme”, “quíéranme” (Pricco, 2015: 56).

Además de definir la expectación y cómo se produce en la dialéctica compleja de articulación de cuerpos, espacios, parlamentos y silencios, Pricco reflexiona sobre la necesaria “sintaxis” de estos materiales y acciones:

La presencia escénica, esa inasible condición psicofísica capaz de suscitar el interés espectadorial, es decir, la indispensable expectación fundante de teatralidad, se compone de factores que, sumados e integrados, terminan por convocar los sentidos de una audición-videncia. Porque de eso se trata: primero, de no pasar desapercibidos como cuerpos escénicos; segundo, de permanecer en la tarea de alimentar expectativas de futuro acontecer ya que no es exactamente lo que sucede lo que atrae la mirada del público sino lo que está por acaecer. De esta manera el discurso de los cuerpos, y el espacio y el tiempo, se tendrá que encargar de manipular –en sentido retórico–, de diseñar, orientar, estimular, montar y mantener las esperanzas e intereses de los receptores. Para que las entidades corpóreas se articulen con el espacio y el tiempo, hace falta que haya una edición: una sintaxis que ordene y disponga –antes y después, arriba y abajo, adelante y atrás, a la izquierda y a la derecha– de modo tal que no haya hiatos por donde se pueda filtrar el imprevisto del pensamiento del espectador. Se impone la conveniencia de no dar tregua de articulación, no dar descanso a la sintaxis, llenar todos los espacios entre elementos, sean estos gestuales, verbales, quínésicos, dado que en el lugar exacto en el que se produce un vacío se origina la ausencia de estímulo hacia la recepción y hacia el propio compañero de escena (Pricco, 2015: 152-153).

Nos proponemos entonces, indagar cómo el agón entre las hijas y el padre en *Stichus* se desarrolla como un motivo de expectación o “esperanza espectadorial” y estímulo para el entretenimiento y la producción de comicidad, es decir, la dialéctica entre retórica, comicidad y relaciones de poder entre Padre e Hijas en esta obra.⁵ Partiremos, además, de considerar que un agón es “efectivo” cuando resulta verosímil, por lo cual los materiales discursivos que involucra o hace circular deben ser significativos para el auditorio, aunque dejen espacio para que emerja en los intersticios discursivos, una voz femenina, de alguna manera disruptiva.

Personajes en escena: *Panegyris*, *Pamphila* y *Antipho*

Arnott, en su trabajo de 1972, analizando el origen menandriano de la caracterización discursiva de ambas matronas, deduce que la opción de Plauto de

⁵ Pricco analiza también la pieza *Stichus* desde este punto de vista en su artículo de 2016.

mantener este formato griego se debe a “un doble propósito... en parte cómico, en parte moral”.⁶ El autor analiza minuciosamente cómo el diálogo de las hermanas se construye diseminando términos que las adscriben al discurso esperable de las esposas romanas (Arnott, 1972: 57). El agón entre ambas hermanas es comparado en el trabajo mencionado, con la construcción espejada que se da entre las hermanas en la tragedia y en la Nea, pero también se aclara que la gravedad⁷ de las afirmaciones trágicas se ven trivializadas en las necesidades domésticas de la Comedia Nueva.⁸

Por otro lado, Faure-Ribreau, en su artículo de 2012, plantea que los dos personajes femeninos constituyen un motivo dramático tradicional en la *palliata* a partir del cual se pone en escena una confrontación de puntos de vista, que no necesariamente implica expresar una voz femenina. Más bien, este enfrentamiento entre matronas tiene como función disputar la escena; este agón es relevante dramáticamente, ya que tiene consecuencias a los efectos de generar inquietud en el auditorio.⁹ Esta afirmación, plausible en parte, no niega el hecho de que la escena otorga centralidad a ambas mujeres en función de su punto de vista sobre el deber femenino. A este respecto, es de notar que el bíos o percepción existencial de las hermanas emerge en toda esta primera parte; analizarlo excede en parte este trabajo; no obstante, es de destacar la interpretación de Chifici (2002: 81-84) cuando habla de la “obsesión” de *Pamphila* por ser “devota” de su esposo y su “terror” por ser separada legalmente de él, tal como leemos en v. 11: ... **Pam.** *sed hoc, soror, crucior...* (“**Pam.**: ...pero, hermana, esto me atormenta/me tortura...”). Esta construcción melodramática aporta un rasgo de comicidad que contrasta con el tono grave del diálogo entre las hermanas.

Asimismo, Amanda Krauss, en su trabajo de 2008, analiza la cuestión de la confrontación retórica entre las esposas-hermanas y el *senex* y la aparente paradoja de cómo las matronas van a comportarse a la vez conforme a la *pietas* y oponiéndose a la voluntad del padre.¹⁰ La autora analiza la estrategia que idea *Pamphila*, la cual se verbaliza en el pacto que sellan ambas mujeres, de conformar un “frente unificado de

⁶ “Why then did Plautus choose to retain this device in his *Stichus*? For a dual purpose, it appears: partly comic, partly moral” (Arnott, 1972: 55).

⁷ Pricco también destaca esta atmósfera de *gravitas*: “El primer tramo (1-401) resulta marcado por la *gravitas* del motivo asociado a las obligaciones conyugales y filiales y vinculado de manera explícita con el ciclo mítico” (Pricco, 2016: 70).

⁸ “Here of course, the momentous issues of tragedy have been trivialized into the domestic issues on new comedy” (Arnott, 1972: 56).

⁹ Faure-Ribreau, Marion (2012: 10): “Les duos ou trios féminins constituent donc un motif dramatique traditionnel, et non le lieu d’une parole féminine, d’une parole autre qui ferait sens et serait efficace.”

¹⁰ Cf. Krauss (2008: 30). Además, este tema ya había sido considerado por Isabella Tardin Cardoso en su artículo de 2001.

resistencia",¹¹ tal como leemos en los vv. 45 y ss.: **Pam.:** ...*omnibus obnixe opibus / Nostrum officium meminisse decet* ("Pam.: Conviene que tengamos presente nuestro deber, resistiendo/luchando a partir de todos nuestros medios/fuerzas").

Está claro que ambas mujeres hacen saber al auditorio, a través de su diálogo, que esperan el embate del padre y cuál será la estrategia que llevarán adelante ante la concreción de este hecho.¹² En efecto, el público asiste a este diálogo que parodia con la mención de Penélope¹³ la astucia de la Reina de Ítaca, a partir del cual se enuncia la estrategia que están por desplegar las matronas en escena.¹⁴ Además, en el verso 57, *Panegyris* invita a su hermana a asumir un grado de agentividad inusual para una matrona, al proponer a su hermana que se dediquen a determinar qué es necesario que hagan ante la intención de su padre.¹⁵

Sorcher hace notar, por otro lado, cómo en la discusión sobre la realidad que aqueja a ambas hermanas, *Panegyris* enfatiza la situación desfavorable que atraviesan al utilizar una aliteración y una *traductio* para construir el poder del *pater familias* en los vv. 68-69: **Pan.:** (...) *pati / nos oportet quod ille faciat, quous potestas plus potest* ("Pan.: Conviene que soportemos lo que haga aquel cuyo poder puede más").¹⁶ Las hermanas son conscientes de la desventaja que soportan debido a su status jurídico, y la enfatizan a partir de esta construcción comparativa que presupone que el segundo término de la comparación las incluye como personas sujetas a la *potestas* de otro/s, tanto jurídica como socialmente, tal como lo demuestra la amplia bibliografía específica y la codificación legal romana. Asimismo, Berguer (2020) refuerza la interpretación de este punto, al plantear que encontramos básicamente dos conceptos de poder que inciden en los imaginarios lingüísticos y sociales de la *palliata* plautina: *auctoritas* y *potestas*. Existe entre ambos términos romanos del poder, una distinción significativa. La *auctoritas* está sostenida y relacionada con la *dignitas*, que se deriva de las cualidades personales (de los miembros de la élite) y resulta menos vinculante para los personajes de menor rango desde el punto de vista de la interacción dramática; mientras que la *potestas* es una idea más institucionalizada, vinculada al *cursus honorum* y a los

¹¹ *Idem* anterior. También cf. Chifici (2002: 88-89): "Panegyris has become an ally in her sister's quest to maintain devotion to their husbands. Her initial portrayal provides a slight contrast to her sister's obsession to duty — to show Soror's character more clearly. Once her sister persuades her, she assists in winning over their father, helping to prevent the dissolution of their marriages".

¹² Cardoso, en su artículo de 2001, página 26, también hace notar este hecho

¹³ Para un análisis de las implicancias paródicas generales de la mención de Penélope, en especial lo que se relaciona con el oficio femenino de tejer, véase Maiorana (2021a) y López (2000).

¹⁴ Para un macroanálisis de la estrategia retórica de las matronas cf. Krauss (2008: 31 y ss.).

¹⁵ **Pan.** *Igitur quareamus nobis quid facto usu'sit*. ("Determinemos qué es necesario que hagamos").

¹⁶ Sobre este punto, véase Sorcher (2021: 43).

roles sociales, y por su poder coercitivo implicaba la obediencia absoluta, y aparece en Plauto en el contexto del papel dominante del *pater familias*. Los personajes con mayor *potestas* no necesitaban preocuparse por el intercambio verbal cortés con los de menor rango; este desequilibrio jerárquico no constituía una descortesía, incluso numerosos investigadores, al referirse a la pragmática lingüística de intercambio lingüístico con los personajes con *potestas* en la comedia romana, la conceptualizan como actos de habla directivos o muestras de abuso verbal (insultos, amenazas).¹⁷ Asimismo, afirmaciones que reproducen este concepto sobre la *potestas* e influyen en la pragmática de la interacción en situaciones de poder, así como la construcción *potestas plus potest*, se repiten en el corpus plautino, especialmente en *Cas.*, v. 281 y ss., aunque como siempre en Plauto, hay inversiones y parodias. Más adelante, volveremos sobre el tema.

A continuación, en los versos 70 y ss., Panegyris expone ante su hermana y el auditorio, el plan a llevar adelante: **Pan.:** *Exorando haud advorsando sumendam operam censeo: / gratiam per si petimus, spero ab eo impetrassere* (“**Pan.:** Implorando y no enfrentando, creo que se conseguirá el favor, si lo pedimos como una gracia, espero que lo obtendremos de él”). Es significativo notar el uso de los verbos con que se desarrolla el plan. Así, tal como plantea Krauss, *exorare* implica la persistencia en una acción de persuasión retórica respetuosa, pero firme, en contraste con *advorsare* que supone un ataque directo.¹⁸ Chifici, también refiere a estos versos y enfatiza que la estrategia planteada por la matrona es la de capitular o manipular antes que confrontar.¹⁹ Por otro lado, como veremos, este verbo se refuerza por el adjetivo que utiliza *Panegyris* para construir al anciano en v. 74: **Pan.:** ... *exorablest*. Esta estrategia sugiere la posibilidad de que el discurso grave que expongan las hermanas ante su padre sea más motivado en el pragmatismo que en una *pietas* verdadera.²⁰ Ellas deben, al igual que Penélope, oponerse a los designios del poder masculino, en este caso, instanciado

¹⁷ Berguer (2020: 20): “As for the Roman concepts of power, there is a prominent distinction between the less binding *auctoritas*, that derives from the (elite members’) personal qualities anchored in *dignitas*, and the institutionalised idea of *potestas*, which is attached to offices and social roles. Thus the latter type of coercive power (*potestas*) rested on absolute obedience and appears in Plautus in the context of the dominant role of the *pater familias*. Since the Roman slaveholders did not need any concern for the face of their slaves, Ridealgh & Unceta (forthcoming) describe *potestas* in terms of non-politeness: most of the masters’ expressive forms could be interpreted as face-threatening acts and yet, given the hierarchical imbalance, their verbal behaviour does not impact on the relationship with the low-power addressee(s). Accordingly, when describing the powerful linguistic styles of superiors in Roman comedy, the scholars concentrate on directive speech acts or tokens of verbal abuse (insults, threats)”.

¹⁸ Cf. Krauss (2008: 31-32).

¹⁹ Cf. Chifici (2002: 87).

²⁰ Cf. Krauss (2008: 31).

en el padre que desea reasumir el control legal del status y los cuerpos de sus hijas, al interpretar la ausencia de los maridos como un hecho intolerable.²¹

Volviendo al agón entre padre e hijas, Romina Vázquez en su artículo de 2016, añade una reflexión interesante, ya que, de alguna manera, completa lo que Krauss había planteado en 2008, al proponer que *Antipho*, "usurpa" el accionar de un *servus callidus* cuando dialoga con el auditorio y expone la estrategia que llevará adelante para *aterrorizar* el corazón de sus hijas.²² En efecto, leemos en los vv. 84 y ss.: **Ant.:** *Sic faciam: adsimulabo quasi quam culpam in sese admiserint. / Perplexabiliter earum hodie perpauefaciam pectora* ("**Ant.:** Así lo haré: simularé como si hubieran cometido alguna acción reprochable. Ambiguamente hoy aterrorizaré sus corazones").

Notemos cómo el *senex* utiliza la fórmula "*sic faciam*" propia del lenguaje de los *serui callidi* y el verbo *adsimulare* que caracteriza la estrategia de maquinación y, tal como explica Petrone, habilita la apertura del espacio escénico a la representación del engaño.²³

Por otro lado, Owens, en su trabajo de 2000, retoma lo planteado por Arnott y afirma que Plauto comienza la obra con una exposición de estereotipos étnicos latinos, a partir del diálogo de las hermanas-esposas que enuncian ideales aristocráticos tales como *officium*²⁴ y *pietas*.²⁵ No obstante, también remarca la relación cómica entre esta puesta en escena "grave" y la recepción del auditorio, por ejemplo en el uso que el *senex Antipho* hace del término *officium* al ingresar a escena en los vv. 58 y ss. cuando habla a los *serui* de su casa y les recuerda, amenazante, que deben cumplir con su *officium* de limpiar y mantener el orden, si no, van a ser azotados,²⁶ y utiliza esta situación para comparar a sus sirvientes con cerdos: **Ant.:** *Non homines habitare mecum mi hic videntur, sed sues*. (v. 64: "**Ant.:** Me parece que conmigo aquí no habitan hombres, sino cerdos"). En efecto, de este modo, el sistema axiológico del *officium*

²¹ Pl.St.132: **Ant.:** *Vosne ego patiar cum mendicis nuptas me vivo viris?*

²² "Aquí Antifón no toma otra identidad, sino elabora un ardid, algo propio del *officium serui*. En este sentido, el *senex*, en tanto que máscara, usurpa un rasgo característico de otra máscara, la del *seruus*", (Vázquez, 2016: 149).

²³ Cf. Petrone (1983: 8 y 9) y González Vázquez (2001).

²⁴ Para un tratamiento general sobre el concepto de *officium* en Plauto, cf. Lhostis (2012).

²⁵ "(...) an aspect of the political debate that may be reflected in Plautus' use of ethnic stereotypes in the play: Stichus begins with a portrait of two wives who seem almost like Roman aristocrats in their concern for moral ideas such as *officium* and *pietas*" (Owen, 2000: 404).

²⁶ Pl.St.62-63: **Ant.:** *iam quidem in suo quicque loco nisi erit mihi situm supellectilis/ quom ego revortar, vos monumentis commonefaciam bubilis*. ("Pues bien, si cuando regrese no está cada mueble en su lugar, se los haré recordar con recordatorios bovinos").

desarrollado anteriormente en el discurso de las matronas, sería parodiado en el discurso inaugural del *senex*.

Además, el verbo *adsumo*, como ya dijimos utilizado por el *senex* para autoconstruirse, habilita pensar al personaje como asumiendo la máscara de un *senex iratus* quizás para dar la impresión, como sugiere Papaioannou, de que tal como se impone a sus *serui*, intentará imponer su autoridad sobre sus hijas.²⁷ Asimismo, la representación de la ira en los personajes ancianos es un tópico bastante común en la tradición de la Nea y particularmente en Menandro.²⁸

El auditorio, entonces, conoce de la astucia de ambas mujeres y de la adopción del rol de *callidus* del *senex* en esta disputa.²⁹ La presentación y los discursos de los tres personajes anticipan el enfrentamiento y sirven de dispositivos para mantener la expectación y captar la atención del auditorio. Además, esta atención generará la atmósfera necesaria para que se produzca comicidad al asistirse al despliegue verbal de los oponentes. Este manejo de los climas, es destacado por Petrone cuando dice que el ingreso del *senex* y su confrontación con los esclavos, de la que ya hemos hablado, está allí para interrumpir la atmósfera solemne de la primera escena de las dos hermanas y su reflexión sobre el *officium* y la *pietas*.³⁰ Asimismo, se produce una disputa, no solo en la estrategia retórica, sino también en el espacio dramático, ya que las hermanas están en escena cuando irrumpen el anciano y comienza su parlamento, hecho que produce un contraste visual del que es consciente el público, lo cual genera expectativa al anticipar el inminente enfrentamiento.³¹ En términos de Pricco, los cuerpos de los actores en escena disputan la imprescindibilidad y rivalizan por la visión del público.³²

Pues bien, analicemos ahora cómo se produce este agón retórico y cómo, a partir de la astucia femenina heredera de Penélope y la asunción de los rasgos de *callidus* e *iratus* por el *senex*, se va sosteniendo la expectación del auditorio y se habilita la risa.

²⁷ Papaioannou (2016: 192): "...the audience first encounters Antipho as he enters the stage (at St.60-5), he is a typical *senex iratus* with an explosive temper, who leaves the impression that he proposes to assert his authority over his daughters".

²⁸ Para considerar este tópico, véase Schere (2023) y MacCary (1971), entre otros.

²⁹ "The verbal echo foreshadows the battle of wits to come: each party knows the other, and plans accordingly" (Krauss, 2008: 32).

³⁰ Cf. Petrone (1977: 39).

³¹ Sobre este punto, cf. Krauss (2008: 44, nota 23).

³² "Un actor es un cuerpo innecesario que está obligado, conminado a devenir imprescindible. Tendrá, entonces, que capacitarse y adquirir el conocimiento y las habilidades procedimentales –que desembocan en una ética– que le otorguen el poder de convocar y mantener sensorialidades, atenciones, adhesiones ajenas" (Pricco, 2015: 23-24).

Agón familiar: Padre e Hijas en conflicto y evocación de los esposos ausentes

El episodio de interacción y conflicto familiar³³ comienza con una serie de gestos y rituales que conviene observar más detenidamente. Como plantea Berger, la estructura del ritual de la *salutatio* que se representa al inicio, es conocido tanto por la escena como por el auditorio,³⁴ es uno de los más importantes en la estructura conversacional global y tendrá repercusiones en toda la interacción posterior.³⁵ Además, el ingreso de un *senex* implica un factor extremadamente importante que requiere de cortesía lingüística debido a su *dignitas*³⁶ y más aún en este caso, en que se pone en juego la *pietas* de las hijas. Tras la acotación inicial convencional de escuchar la voz de un personaje que se acerca, cuando en realidad, como vimos, el anciano y las hijas comparten la escena,³⁷ *Pamphila* se acerca al Padre y pretende darle un *osculum*,³⁸ que él rechaza con la excusa de ya tener suficientes besos por parte de las hijas.³⁹ Esta actitud del anciano da al ritual del saludo un carácter de inapropiado, de exceso de cortesía, *blandius salutare*, y es la primera muestra de la estrategia que desarrollará el *senex*, conformando un inicio inquietante para sus hijas. Renata Raccanelli plantea que, con esta acción, *Antipho* está poniendo en duda la *pudicitia* de sus hijas y acusándolas implícitamente de *impudicitia*, confirmando que los gestos no son un equivalente exacto de las palabras,⁴⁰ ya que luego, ante el ofrecimiento de sentarse sobre un *pulvinum*, el *senex* reafirma que las matronas actúan como actúan las buenas (v. 99: *bonas ut aequomst facere facitis...*). Es decir que los gestos y acciones de los personajes, en este preludio, no se condicen con sus enunciados y así el Padre de alguna manera finge su autoridad, probablemente, alejándose de los originales griegos.⁴¹

³³ Moro y Martí (2020) llaman a este episodio: "Tiempo de Conflictos: la espera y los *mores maiorum*".

³⁴ Berger (2017: 271).

³⁵ Berger (2017: 252).

³⁶ Berger (2017: 251).

³⁷ Pl.St.88: **Pan.:** *Certo enim mihi paternae vocis sonitus auris accidit*. ("Pues ciertamente, el sonido de la voz paterna llega a mis oídos").

³⁸ Petrone, en su artículo del 2015 (42-43), ya había puesto la atención sobre el significado del *osculum* en este pasaje.

³⁹ Pl.St.91: **Ant.:** *sat est osculi mihi vestri*. ("Ya tengo bastantes de sus besos").

⁴⁰ Cf. Raccanelli (2015: 397 y 398).

⁴¹ Raccanelli, en su reciente artículo de 2024, analiza interesantemente este episodio a la luz de los últimos estudios sobre el mosaico hallado en Antioquía y la técnica compositiva de Plauto a partir de la *contaminatio* de los originales menadrianos. "Various scholars have considered Antipho's behaviour contradictory and senseless, to the point of hypothesising that his behavioural oscillations were the result of a stratification of various scenes of the Menandrian model. Acknowledging the value of the rejected osculum enables the readers to surpass this perspective and to understand both the paradoxical dynamic of the contrast between the verbal and nonverbal communication of the *senex*, and the cultural and dramaturgical reasons why the father resorts to this strategy. Furthermore, the Roman specificity of the ritual excludes the hypothesis that the Menandrian father relied on this type of communicative resource

Inmediatamente, *Pamphila*, iniciando con un aforismo, introduce la tesis argumental y jurídica que, con variaciones y reforzamientos varios, recorrerá casi todo el discurso de las hermanas, tal como leemos en los vv. 96 y ss.:

Pam.: *Nunquam enim nimi'curare possunt suum parentem filiae.
Quem aequiust nos potiozem habere quam te? Postidea, pater,
viros nostros, quibus tu voluisti esse nos matres familias.*

Pam.: Nunca, pues, las hijas pueden cuidar demasiado de su padre. ¿A quién es más justo que consideremos nosotras en más estima que a ti? Y después, Padre, a nuestros maridos, para quienes tú decidiste que nosotras fuésemos madres de familia.

Como adelantamos, las matronas van a plantear un dilema ético entre la *pietas* debida a la *auctoritas* paterna y la debida a sus esposos ausentes, recordando que su deber de respeto conyugal surge de la decisión del propio padre, cuando las entregó a sus maridos en matrimonio. Nótese cómo se hace oponer la dupla *parentem filiae*, con la categoría *matres familias*.⁴² De alguna manera se expone una controversia en la construcción de los fundamentos de la *auctoritas* y las hermanas, al mencionar la *pietas*, introducen indirectamente una valoración de la *constantia* como virtud que ellas pretenden sostener al permanecer casadas con sus esposos y en la casa marital.⁴³

Antipho, a su vez y siguiendo con la ambigüedad de la que ya se habló, ataca con el *hard core* de su planteo argumental, afirmando lo que luego cuestionará: que sus hijas consideran y actúan como si sus maridos estuvieran presentes tal como leemos en 99 y ss.: **Ant.:** *Bonas ut aequomst facere facitis, quom tamen apsentis viros / Perinde habetis quasi praesentes sient* (“**Ant.:** Se comportan como es justo que actúen las buenas, cuando consideran a los maridos, aunque ausente, como si estuvieran presentes”). Luego el *senex* hará una *digressio* para intentar que sus hijas expongan una opinión que más tarde las perjudique al contradecir sus propios argumentos, una especie de teoría de los argumentos propios. En efecto, *Antipho* pregunta si nadie fuera del núcleo familiar, escucha la charla del padre con sus hijas en v. 102: **Ant.:** *Num quis hic est alienus nostris dictis anceps auribus?* (“Existe aquí alguien extraño que atrape nuestras palabras con sus orejas”). Nótese cómo el término *alienus* reforzado por *auceps* crea una

and leaves the questions raised by critics in relation to possible divergences between the Plautine character and that of the model wide open. It may be possible to think that the old man of the Antiochian mosaic mirrored a more authoritative and serious Menandrian father than the Plautine Antipho” (51).

⁴² Cardoso (2001: 33), desarrolla este punto, comparando la interacción verbal de las hermanas con el discurso de Alcmena en *Amphitruo* y destaca también esta competencia en la construcción del sentido de *pietas*.

⁴³ Para este punto, cf. Krauss (2008: 44, nota 25).

atmósfera de intimidad, al ser el preludio de la exposición de un hecho cuya escucha tendría un carácter de ominoso o peligroso. El *senex* retrasa la acción con su enunciación, para generar inquietud y expectación. Además, la referencia a la posibilidad de que las palabras sean "cazadas como pájaros", a partir del verbo *aucupor*, es tópico en Plauto y también en la tragedia, tal como plantea Sergi.⁴⁴

Luego del preludio, *Antipho* se presenta como *discipulus* y les pide opinión como *magistras rerum et morum mulierum*, sobre qué costumbres conviene que tengan las mejores matronas en v. 105 y ss.: **Ant.:** (...) *quibu' matronas moribus / quae optumae sunt oportet esse* ("Ant.: ¿De qué costumbres conviene que sean las matronas para ser las mejores?"). Con esta actitud, el *senex*, aún bajo el pretexto de buscar esposa desde que es viudo, reconoce a sus hijas una superioridad en la comprensión del género femenino que verosimilizará el desarrollo posterior. Rápidamente, ante el requerimiento del padre, *Pamphila* hace una breve *laudatio* de su madre muerta,⁴⁵ para luego exponer el concepto de *aequom* en el comportamiento de las matronas y promover las cualidades de las buenas esposas, como un recurso para justificar su propio comportamiento.⁴⁶ Como ya hemos planteado en otro trabajo, las hermanas, que han "unificado personería" en el agón con el *senex*, reproducen el paradigma del deber ser matronal y se construyen como parte de un linaje textual y simbólico.⁴⁷

Tal como plantea Petrone,⁴⁸ el padre con esta acción, en realidad asume la postura de un maestro, en lugar de un *discipulus*, ya que somete a sus hijas a un cuestionario escolástico de preguntas y respuestas: *At ego te exquiro atque ex istac: tua sorore*. (v. 111: "Pero yo lo inquiero de ti y de esa hermana tuya"). Esta parodia de la situación de interrogatorio casi escolar, mayéutica, comienza con la "ironía socrática"⁴⁹ de construir al maestro como ignorante, pero no resulta eficaz, debido a que las hijas, como verdaderas *magistrae*, responden con sentencias "oraculares", transformándose en "las primeras de la clase".⁵⁰ La asimetría *discipulus-magistrae* anunciada por el padre

⁴⁴ Sobre el uso de *anceps* en Plauto y su relación con el lenguaje como mercancía y transacción, así como en fuentes trágicas, ver Sergi (1994: 39).

⁴⁵ Chifici hace notar que las hermanas plantearían implícitamente su no conformidad con que su padre se vuelva a casar y que de alguna manera se presupondría una asimilación de *Antipho* con la conducta esperable de una mujer, esto es, permanecer con una sola esposa. Ver Chifici (2002: 83).

⁴⁶ Cf. Krauss (2008: 34).

⁴⁷ Sobre este punto, ya nos referimos en Maiorana *et al.* (1990).

⁴⁸ "... il *discipulus* vuole in realtà sondare la sapienza delle *magistrae* con un esame scolastico in cui le domande sembrano già preparate" (Petrone, 1977: 41).

⁴⁹ Sobre la ironía socrática y la ficción de la ignorancia, cf. Miranda Caballero (2016).

⁵⁰ "Ne riceve in risposta sentenze oraculari: la figlie sono delle prime de la classe, non è possibile metterle in difficoltà" (Petrone, 1977: 41).

de manera irónica y falsa, se termina demostrando como verdadera, al menos en su eficacia espectacular y simbólica.

Por su parte, Faure-Ribreau analiza esta escena en su artículo sobre las interacciones lúdicas de las figuras maestro-alumno.⁵¹ La autora realiza un recorrido interesante de esta imagen en el corpus plautino y remarca que es el tipo *senex* el que usualmente asume el rol de maestro y que demuestra su superioridad a través del interrogatorio. Incluso, en *Menaechmi* v. 786⁵² se produce un agón entre una matrona y su anciano padre y este expresa su desagrado cuando la hija lo interroga, intentando invertir los roles de maestro-alumno. Pero volviendo a *Stichus*, el artículo plantea que *Antipho* elige una postura original al anunciar que cederá el rol de maestras a sus hijas, aunque, como vimos, no renuncia a su estatus de dominante en el interrogatorio;⁵³ incluso, el anciano distribuye la palabra y pretende reservarse la evaluación y control del intercambio dialógico.⁵⁴ Resulta interesante, además, analizar cómo las hermanas matronas construyen sus respuestas a las preguntas del padre, a partir de *sententias* y cómo el anciano reafirma su rol dominante a través del uso de verbos como *exquiro* (v. 111).

Es de notar, además, que *Antipho* refiere a la existencia de un espacio femenino, insondable para él que es varón; además, este episodio plantea la oposición entre ese espacio femenino y el masculino, al tiempo que marca la asimetría a partir del rol de inquisidor escolástico que asume el varón.

Entonces, ante las respuestas de las hermanas, inteligentes por su irreprochabilidad, el *senex* expone su verdadera intención, que sus amigos⁵⁵ le aconsejan que ejerza el derecho de *abductio* y se lleve a sus hijas nuevamente a la casa paterna, pudiendo de esta manera, volver a casarlas, tal como se lee en 128 y ss.: **Ant.:** *Sed hoc est quod ad vos venio quodque esse ambas conventas volo: / Mi auctores ita sunt amici, ut vos hinc abducam domum* (“**Ant.:** Pero este es el asunto por el cual vengo ante ustedes y por el cual quiero que ambas estén juntas: mis amigos garantes aconsejan así, que las regrese de aquí a la casa [paterna]”).

En este sentido, la tipificación legal tanto ática como latina del derecho del *pater* de reasumir la *potestas* sobre las hijas casadas y llevarlas consigo a su casa, a través del

⁵¹ Faure-Ribreau (2024).

⁵² **Sen.:** *Men interrogas?* (“**Sen.:** ¿Acaso me estás interrogando al respecto?”)

⁵³ Faure-Ribreau: (2024: 13-14).

⁵⁴ Faure-Ribreau: (2024: 15).

⁵⁵ Sobre la consulta a los amigos, ya planteé en un trabajo anterior (Maiorana, 2021b) cómo ese motivo contribuye a construir el concepto de masculinidad en la obra.

instituto jurídico llamado *afáiresis* en griego y *abductio* en latín es tratada por Paoli en su artículo de 1954, y con más profundidad por Jakub Urbanik (2016) y Monica De Simone, en su texto de 2012. En efecto, De Simone recuerda que existen varias referencias literarias latinas a la institución de la *abductio*, por ejemplo, la perdida comedia de Afranio, *Abducta*, la referencia al *Cresfontes* de Ennio que encontramos en *Rhetorica ad Herennium*, –sobre la cual volveremos–, en Cicerón, Ovidio, Apuleyo, entre otros.⁵⁶ El fundamento general de esta institución jurídica latina se encuentra en entender que el *Pater Familias* daba como esposa a la propia hija en un acto de naturaleza fiduciaria, por el cual la confiaba a la *fides* del futuro marido, acto que se puede resumir en la fórmula “*mandare fidei viro*”, con el sentido de poner a la hija en manos de otra persona, en un acto que involucraba la *fides*, la *amicitia* e implicaba *cura et tutela*.⁵⁷ Entonces, se aplicaba la fórmula *deductio in domum* cuando la *ruptio* de la *fides* por parte del marido habilitaba al *pater*, con el consejo de los amigos –*consilium amicorum*– a la *filiam abducere*, es decir, retomar el derecho sobre el cuerpo y la persona de la hija y llevarla nuevamente a la casa paterna.⁵⁸

Asimismo, Sorscher hace notar que la mención del *senex* sobre los *auctores* en v. 128, es refutada por *Pamphila* en el v. 129: *at enim nos quarum res agitur aliter auctores sumus* (“*Pam.*: Pero nosotras, de cuya situación se trata, aconsejamos de otro modo”), cuando refiere enfáticamente que ella y su hermana son las garantes del cumplimiento de lo acordado por *Antipho* en el matrimonio original.⁵⁹ Si bien la construcción *auctor* + *esse* en época arcaica se interpreta como “aconsejar” y *auctor* debería ser considerado un adjetivo, en período clásico significa “ser garante o responsable de algo”. No obstante, la construcción remite seguramente a una antigua fórmula jurídica, por lo cual existe una latencia del sentido de “garante o testigo”, en este caso, del contrato matrimonial. Además, este uso que hace *Pamphila* de la fórmula

⁵⁶ Cf. De Simone (2012: 326).

⁵⁷ “Siamo così pervenuti a ritenere plausibile l’idea che l’*abducere filiam* non fosse in origine una facoltà contenuta della *patria potestas* ma che trovasse fondamento nell’atto con il quale il *pater familias* “dava in sposa” la propria figlia, un atto di natura fiduciaria con il quale la affidava alla *fides* del futuro marito. Si trattava di un “*mandare fidei viro*, quindi di un impiego dell’arcaico *mandare*, nel significato di affidare una persona nelle mani di un’altra fortemente incentrato sulla *fides*, e, tramite essa, sulla fiducia, sull’*amicitia* e sulla *cura et tutela* (De Simone, 2012: 326-327).

⁵⁸ “La *ruptio* della *fides* che aveva sostenuto il *mandare filiam viro* legittimava il *pater familias*, con il consenso del *consilium amicorum*, a *filiam abducere* riportava indietro la *filia* dal luogo (la *domus* maritale) nel quale era stata *locata* e dall’uomo al quale era stata *mandata*” (De Simone, 2012: 327).

⁵⁹ Cf. Sorscher (2021: 44-45).

constituye uno de los escasos ejemplos de *auctor* con género femenino en la literatura latina.⁶⁰

Esta estrategia de refutación lógico/jurídica se refuerza luego en v. 141 cuando ante la admonición del iracundo padre: *certumne est neutram vostrarum persequi imperium patris?* (“**Ant.**: ¿Está decidido entonces que ni una ni otra de Ustedes acate la orden de un padre?”), *Panegyris* responde y repite el mismo uso argumental inmediatamente en el v. 142: **Pan.**: *Persequimur, nam quo dedisti nuptum abire nolumus* (“**Pan.**: “La acatamos, pues no queremos salir de la casa que corresponde a la que nos diste en matrimonio”).⁶¹

Ambas matronas, refutan los argumentos del padre, sobre los bienes de sus maridos, la ausencia de ellos, la valoración existencial del tiempo de esa ausencia⁶² y, fundamentalmente, afirman que ellas sostienen la decisión paterna anterior de entregarlas a esos esposos, como fundante y primordial ante la actitud paterna actual de intentar reasumir el control sobre su status y cuerpos tal como leemos en 130 y ss.: **Pam.**: *Nam aut olim, nisi tibi placebant, non datas oportuit / aut nunc non aequomst abduci, pater, illisce apsentibus* (“**Pam.**: Pues, o en otro momento, si ellos no te convencían, no se debió habernos entregado o ahora no es justo, Padre, que seamos llevadas, estando ellos ausentes”). Como vemos, la afirmación de *Pamphila* en v. 150 y ss. se construye con un lenguaje jurídico preciso. En efecto, se menciona el consentimiento del padre (*placere*) de dar a las hijas (*datas*) a los maridos y la falta de equidad (*aequom*) en abducirlas (*abducere*). Las hijas no aceptan el parecer de *Antipho* y el *consilium amicorum* de que los esposos han roto la *fides* comprometida e incluso remarcan que la decisión se toma “*inaudita parte*”, ya que ellos están ausentes.

De Simone (2012: 360-361) y Urbanik (2016: 1054 y ss.), hacen notar que este pasaje encuentra eco en el texto conservado en la *Rethorica ad Herenium* del *Cresfontes* de Ennio,⁶³ como ejemplo final de la discusión sobre la figura de la *confirmatio rationis*, en el cual la hija confronta con su padre y le dice:

*Iniuria abs te adficio indigna, pater;
Nam si inprobum esse Chrespontem existimas,
Cur me huic locabas nuptiis? Sin est probus,*

⁶⁰ Cf. Gavouille (2019).

⁶¹ Cf. Sorscher (2021: 45).

⁶² Desarrollé este tema en el artículo inédito de 2022: “*Sollicitae noctes et dies, soror, sumu’ semper*” (v. 6) La percepción existencial del tiempo en Stichus de Plauto”, presentado en las IX Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, La Plata, Argentina. También se trata este tema en Moro y Martí (2020).

⁶³ Tomada de la versión de Ribbeck (1897-8: 33).

*Cur talem invitam invitum*⁶⁴ *cogis linquere?* (Rhet.Her.2.38).⁶⁵

Sufro/recibo, Padre, de ti una injusticia inmerecida, pues, si considerabas que Cresfontes no era un hombre honesto/probo, ¿por qué me diste a él en matrimonio? Y si es honesto/probo, ¿por qué me fuerzas a dejar a un hombre así, contra mi voluntad y la de él?

Notemos cómo en ambos textos, (*Stichus* y *Cresfontes*) se expone la duda o la sospecha respecto de la capacidad paterna para decidir sobre el destino de las hijas y se enfatiza el valor de la voluntad femenina (*invitam*).

En un sentido opuesto, la matrona innominada de *Menaechmi* le solicita a su padre, el *senex* también innominado, que la retire de la casa marital en vv. 781 y ss.,⁶⁶ y es el anciano el que se rehúsa a ejercer su derecho de *abductio*.

Uxores Iratae

Por otro lado, las hijas acompañan estos argumentos jurídicos y razonables, con otros de índole irracional sobre su voluntad que, además de generar momentos de comicidad por la exacerbación de los espíritus, reafirman la postura de la voluntad matronal y expresan hasta una cierta veta irracional de la condición femenina. En efecto, las hermanas anticipan al padre el peligro de que devengan en animales, en perras irracionales, si este se mantiene firme en su convicción de abducirlas. Recordemos que el mundo animal se proyecta como un devenir asimilable al de la conducta humana, y su referencia es propicia para objetivar hábitos del género humano, y resignificarlos en clave simbólica.⁶⁷ Así, expresiones como la ya mencionada en el v. 129: ***Pam.:*** *At enim nos quarum res agitur aliter auctores sumus* (“***Pam.:*** Pero nosotras, de cuya situación se trata, aconsejamos de otro modo”), se refuerzan con la enunciación de un aforismo por parte de *Panegyris* en v. 139 y ss.: ***Pan.:*** *Stultitiast, pater, venatum ducere invitas canes. / Hostis est uxor invita quae ad virum nuptum datur* (“***Pan.:*** Es una estupidez [insensatez], Padre, llevar perras a cazar contra su voluntad. Es una enemiga la esposa que, contra su voluntad, es entregada en matrimonio a un varón”).

⁶⁴ Nótese la interesante *traductio*: *invitam/invitum*, a partir de la cual, la hija defiende ante el padre los derechos de su esposo y se asimila a él. En *Stichus*, las hijas se construyen a sí mismas a partir del término *invita*, pero todos se refieren a los maridos como *apsentes* y no se habla de la voluntad de ellos.

⁶⁵ Un análisis comparativo jurídico y simbólico de este pasaje respecto de *Stichus*, excede el objetivo del presente trabajo, no obstante, para un análisis de ese tipo, véase De Simone (2012: 360 y ss.) Como dato curioso, en *Aulularia* v. 794, se utiliza el término *iniuria* para referirse a la violación a una joven. Asimismo, nótese cómo *Pamphila* utiliza una construcción similar en versos 15-16 al referirse al comportamiento del padre para con los esposos ausentes: “...facit iniurias inmerito...”

⁶⁶ ***Mat.:*** *verum vivere hic non possum neque durare ullo modo. / Proin tu me hinc abducas* (“***Mat.:*** Pero no puedo vivir más aquí ni permanecer de ningún modo, Por lo cual, llévame contigo de aquí”).

⁶⁷ Sobre este punto cf. el artículo de María del Pilar Lojendio Quintero (2011: 163 y ss.).

Lhostis (2017: 147 y ss.) nos plantea el valor de los aforismos en *Stichus*: el aforismo se presenta como una lección condensada, como la afirmación de una verdad general, diríamos universal y ancestral, que se aplica a propósito de un caso particular. Es un arma retórica, una lección preliminar que argumenta o modifica la apreciación de una situación particular. Dicho de otra forma, a partir de una afirmación con valor apodíctico, el enunciador enmascara su propia opinión en un enunciado al que se le confiere valor universal e irrefutable.

A partir de este aforismo de los vv. 139-140, Cristiana Franco aporta una visión acerca del imaginario griego sobre el perro y su relación con lo femenino: que ambos guardan elementos conductuales peligrosos y deben siempre estar bajo control a causa de su incapacidad para ejercer las atribuciones masculinas de controlar racionalmente los propios impulsos; la mujer, como los perros, debe practicar siempre las virtudes de la paciencia y la obediencia. Así las mujeres son percibidas como una suerte de “enemigo íntimo”, como un perro familiar, que cuando se atenta o se pone en peligro sus lazos de afecto, su *philia*, se transforman en animales irracionales y peligrosos.⁶⁸

Por otro lado, Ma. Teresa Quintillà Zanuy, en su artículo de 2010, desarrolla la caracterización que se presenta en la *palliata* de la *uxor irata* (generalmente relacionada con la *uxor dotata*), asimilándola a una perra furiosa: “*rabiosa femina canis*”. En *Menaechmi*, en *Casina* y otras obras,⁶⁹ encontramos ejemplos de cómo se construye literariamente a la *matrona* y a las mujeres con esta metáfora zoomórfica, usualmente determinada por los adjetivos *rabiosa* u *oblatatri*.⁷⁰ Veamos, particularmente, el parlamento en que *Menaechmo II* en *Men.* vv. 835 y ss., referido, aunque no lo sabe, a la esposa de su hermano:

Men. II: *Euhoe atque euhoe, Bromie, quo me in silvam venatum vocas?*
Audio, sed non abire possum ab his regionibus,
Ita illa me ab laena rabiosa femina adservat canes, (...).

Men. II: ¡Euoé y más euoé, Bromo! ¿Adónde, a qué bosque me convocas a cazar? Oigo, pero no puedo salir de estas regiones, a tal punto me vigila por la izquierda aquella perra rabiosa (...).

⁶⁸ Franco (2014: 140).

⁶⁹ Cf. *Cur.*598: (...) *Apage, istanc caniculam* (“¡Atrás, esa perra!”); *Cas.*319-320: *Quasi venator tu quidem es: dies atque noctes cum cane aetatem exigis* (“Igual que un cazador tú pasas tu vida día y noche al lado de un perro”); *Mil.*681: *sed nolo mi oblatricem in aedis intro mittere* (“Pero no quiero meter en mi casa a una ladadora”); entre otras. En *Bacchides*, por otro lado, se habla de un *mordax canis*.

⁷⁰ “Para la expresión de la ira como dominio meta, los ejemplos encontrados coinciden en el animal elegido: el perro, o, más frecuentemente, la perra. Así lo encontramos en *Casina*. Sin embargo, el sustantivo *canis* aparece en un mayor número de ejemplos determinado por el adjetivo *rabiosus* u *oblatatrix*” (Lojendio Quintero, 2011: 165).

Y unos versos antes, en 714 y ss., el mismo personaje vincula a la *matrona* con Hécuba:⁷¹

Men. II: *Non tu scis, mulier, Hecubam quapropter canem
Graii esse praedicabant?*

Mat. *Non equidem scio.*

Men. II: *Quia idem faciebat Hecuba quod tu nunc facis:
Omnia mala ingerebat quemquem aspexerat.
Itaque adeo iure coepta appellari est Canes.*

Men. II: ¿Mujer, tú no sabes por qué los griegos proclamaban que Hécuba era una perra?

Mat.: En verdad, no lo sé.

Men. II: Porque Hécuba obraba de la misma forma en que tú lo haces ahora. Lanzaba improperios contra cualquiera al que había mirado. Y así, comenzó entonces, con justicia, a ser llamada “Perra”.

La comparación de Hécuba con una perra furiosa está atestiguada en Cicerón⁷² y en la tradición dramática latina.⁷³ Este hecho refuerza la hipótesis de que esta asimilación circulaba como tópico de la tradición épico-trágica y que la construcción de la esposa como perra se convierte en un epíteto ideal para representar la ferocidad vengativa de una *uxor dotata*.⁷⁴ La construcción *stultitia est* + infinitivo como introductoria de un aforismo, es bastante amplia en la literatura latina⁷⁵ y está atestiguada en otras obras de Plauto, tal como veremos más adelante.

Carols Martins da Rocha, por su parte, en su artículo de 2014, afirma que entre los personajes masculinos es usual la utilización del recurso de caracterizar a los personajes fundamentalmente femeninos con animales.⁷⁶ Y también llama la atención

⁷¹ Saara Lilja en su artículo de 1966 (p. 33) ya había referido a la mención de Hécuba en Plauto y la había relacionado con la actitud de morder y ladrar propia de un perro. Asimismo, en su texto de 1976, hace varias referencias al mismo hecho.

⁷² Cic.Tusc.3.26.63: *Hecubam autem putant propter animi acerbitem quandam et rabiem fingi in canem esse conversam.*

⁷³ Para una exposición de pervivencia de esta figura, ver Quintillà Zanuy (2010: 106). Y para la introducción de la imagen de Hécuba en la cultura teatral romana y griega, véase Bianco (2007: 268) y Lourou Terzaki (2023: 126-127).

⁷⁴ “(...) la familiaritat de l’espectador de la comèdia plautina amb el codi iconogràfic de l’Hècuba-gossa tèn a veure també amb la pròpia cultura teatral del moment, que devia tenir com a referent la traducció de l’Hècuba d’Eurípides per part d’Enni. Al teatre de Plaute, doncs, *canis* acaba per esdevenir l’epítet ideal per representar la ferotgia venjativa d’una dona: l’*uxor dotata*. Les nombroses aparicions a Plaute de la metàfora de la gossa rabiosa –fins a sis– no deixen lloc a dubtes sobre el fet que havia entrat en els canals de la llegua dramàtica, fins al punt de patir un procés de simplificació” (Quintillà Zanuy, 2010: 105).

⁷⁵ Cf. Bork (2018: 115, nota 88): “This proverb template is widespread in Latin. A basic corpus search for the formula *stultitia est* + <infinitive phrase> yields similarly gnomic sounding statements from Cicero (*de In.1.91.16*, *de Div.2.55.16*), Publilius Syrus (*Sent.S.40*), Livy (22.14.14), and the younger Seneca (*Ep.Mor.70.8.3*)”.

⁷⁶ “(...) a representação de uma opinião negativa em relação ao “inimigo” através do uso recorrente de metáforas envolvendo animais para caracterizar os personagens, desse recurso na fala de personagens,

sobre la mención de Hécuba en relación con su transformación en perra,⁷⁷ lo cual, junto con otros ejemplos, permitiría pensar que ese tipo de alusión a un repertorio de animales que caracteriza a personajes femeninos contribuye a que la asociación entre animales y mujeres funcione como *tópoi* dentro del corpus plautino.⁷⁸ En este sentido, es oportuno recordar que el *senex* innominado de *Menaechmi* construye a su hija y a otras matronas *dotatae*, como *feroces* (v. 767), término con que más tarde *Menaechmo II* se refiere al ímpetu indomable y violento de los caballos (v. 863).

Por otro lado, la mención al perro evoca las representaciones grecolatinas sobre los cánidos y su presencia cotidiana.⁷⁹ De alguna manera, esta aforización dialoga con la imagen de la mujer-perra y construye el imaginario de la irreductibilidad femenina, al mismo tiempo que con el de la lealtad en quien tienen depositados los afectos. Es interesante observar cómo la introducción de este aforismo alerta sobre lo irracional/insensato (*stultitia*) de pretender someter contra su voluntad a una perra y de entregar a una mujer como esposa también contra su voluntad. Dicho de otra manera, enfrentarse a la voluntad de una perra o una mujer es un acto de irracionalidad por parte, en este caso, de un varón.

Además, los ejemplos mencionados de *Menaechmi*, *Casina* y *Stichus* refieren a la figura del perro en escenas de caza a partir de la repetición de formas del verbo *venor*. Lourou Terzaki, en su artículo de 2023, llama la atención sobre el peligro que corrían los varones cuando se iban de caza, de que sus perros se volvieran contra ellos y los devoraran. El vínculo entre cazador y perro es de una lealtad casi filial⁸⁰ (como la que

sobretudo os femininos. Nesse sentido, observaremos, então, a presença desse recurso na fala de personagens masculinos sobre as mulheres” (Martins da Rocha, 2014: 103).

⁷⁷ Para un repertorio de fuentes mitológicas y literarias antiguas del mito de Hécuba transformada en perra, ver Martins da Rocha (2014: 109, nota 25).

⁷⁸ “A reiteração também ajuda a percebermos a possibilidade de haver esse tipo de alusão a um repertorio de animais que caracterize personagens femeninos, ou, em outras palavras, que contribua para que associações entre animais e mulheres funcionem como *tópoi* dentro do corpus plautino” (Rocha, 2014: 110). La misma autora, en su artículo de 2024, reafirma lo anterior y añade otras citas plautinas.

⁷⁹ Para los imaginarios sobre el perro en la antigüedad, véase el texto clásico de García Gual (1987), aunque con un énfasis en la consideración negativa de los canes. También Girola (2019), con una visión más equilibrada; asimismo, Mark (2019) y Kobayashi (2011).

⁸⁰ Girola (2019: 73 y ss.): “El imaginario del perro como fundamental en la caza, le hace cobrar, más allá de su utilidad práctica, un significado entrañable para su amo. Esto puede observarse en textos de Arriano, Séneca, Columela, Virgilio, Marcial, Petronio. Arriano señala que a los *canis venatici*, al igual que a los hombres de espíritu generoso, les gusta ser alabados y llamados por su nombre y había que compensarlos por entregar la caza a los amos, con caricias y palabras de aliento. Los maravillosos mosaicos romanos encontrados en Pompeya o en la Villa dei Casale de Piazza Armerina en Sicilia dan cuenta de ello. Si bien los perros cazaron junto a los seres humanos desde el Paleolítico, para los romanos eran una muestra de sacrificio, valor y fidelidad. En los mosaicos y pinturas aparecen tanto en escenas mitológicas, como en retratos de aventuras especiales, (a veces el señor de la casa se hacía retratar como una figura mitológica) luchando contra jabalíes, leones, y osos, y en los textos de los autores mencionados se destacan las diferentes razas (galgos, lebreles, molosos, verpagos, melitae) con sus habilidades

existe entre ambas hijas y su padre); además, la caza es una actividad indudablemente masculina, por lo cual, la referencia a la ferocidad de los perros de caza encubriría una amenaza velada al peligro de la antropofagia, al asimilar a *Antipho* con el cazador y a las hermanas con perras sumidas en la ferocidad de la ira.⁸¹ En el mismo sentido, recordemos el diálogo entre el *servus Olympus* y *Lysidamus* en *Casina* vv. 217-220, ya citado, en el cual el *servus* plantea que su amo convive con su esposa día y noche, como un cazador con su perro. Esta afirmación del esclavo reproduce el imaginario del hombre-cazador y de su experiencia existencial de convivir con una presencia ominosa, la de la esposa, asimilada con una perra.

Por otro lado y volviendo al aforismo, este, además, recuerda el mito de Acteón⁸² y el peligro para el varón de apreciar la desnudez de la mujer; es decir que el intento de devorar el cuerpo femenino por la mirada, de poseerlo, de disponer de él, de descubrir la verdad, lleva al cazador-masculino a ser devorado y *cazado* por sus propios perros, en lo que se conoce como el Complejo de Acteón.⁸³ Recordemos que *Antipho*, también pretende volver a poseer y disponer de los cuerpos de sus hijas, incluso luego pretenderá un intercambio compensatorio por ellos: el cuerpo de sus hijas por el cuerpo de una o varias *tibicinae-concubinae*.⁸⁴ Toda esta imagen que surge del aforismo, como ya dijimos, se connota por el término *invitas* que inequívocamente refiere a ambas hermanas y a su voluntad.

Pero volvamos ahora a *Cas.281* y ss. El *senex Lysidamus* habla con su *servus Calinus*, al cual ha ordenado presentarse ante él, y el esclavo viene con una expresión de

peculiares, y sobre todo, su capacidad de obediencia: no comían la presa, sino que la guiaban a la trampa, y en el caso de presas pequeñas como liebres o patos, cuando ya estaba muerta, delicadamente la llevaban en la boca a los cazadores.”

⁸¹ “The fear of man being hunted down by dogs is also apparent in tragedies. This fear is echoed in Castor’s warning: he hounds are here. ‘Quick, to Athens! Run to escape, for they hurl their ghostly tracking against you, serpent-fisted and blackened of flesh, offering the fruit of terrible pain’ (Euripides *Electra*, 1342–6). This is a scene in which men are hunted by metaphorical dogs, who, unlike dogs that act as hunting companions, actually harm their prey. In this passage the disturbing suspicion that dogs may be superior than men is confirmed: dogs can out-strengthen men. And whence that happens, dogs kill, rather than catch and deliver, their inferior. It is only because dogs are thought of as members of the human community that the act of hunting men and eating human flesh renders them the mad par excellence. Such an example is Apollodorus’s (*Bibliotheca* 3.4.4) version of the myth of Actaeon, which holds Lyssa (canine madness) as being the cause for Actaeon’s hunting dogs confusing their master for a prey animal and tearing him to pieces” (Lourou Terzaki, 2023: 126).

⁸² El mito de Acteón narra que Artemisa estaba bañándose desnuda en los bosques cuando el cazador Acteón la encontró casualmente y se quedó mirándola, fascinado por su belleza. La diosa como castigo por haber visto su desnudez lo transformó en un ciervo y los perros de Acteón lo hicieron pedazos y devoraron sus carnes, para después buscar a su amo por el bosque, sollozando.

⁸³ Para un desarrollo amplio de este tema ver Zacarías Marco, diciembre de 2016, blog personal *on line*: <https://zacariasmarcopsicoanalista.com/personal/articulos/el-consejo-de-lacan-sobre-como-acercarse-a-la-verdad/>

⁸⁴ St.538 y ss. Sobre este punto ver el tratamiento de Zerbino (2015).

mala gana; ante esto, el anciano dice: *stultitia est ei te esse tristem quois potestas plus potest* (“Es insensato que estés enojado, con aquel cuyo poder puede más”). Notemos cómo el anciano utiliza la misma fórmula y con el mismo sentido que las dos hijas en los vv. 68 y 69: **Pan.:** (...) *pati / nos oportet quod ille faciat, quouis potestas plus potest*, con la reafirmación de la *potestas* masculina del *Pater familias* y cómo resulta una insensatez/irracionalidad, *stultitia*, contradecirla. Pues bien, con la mención aforística posterior de la *stultitia* y su asignación al *senex* en 139 y ss., las hermanas invierten el orden de género de la *potestas*, marcando una evolución sobre lo antes planteado por ellas mismas, y en diálogo paródico con *Casina*, despojan simbólicamente al *Pater* de su poder sobre ellas ya que dudan de su razonabilidad. Esta acción simbólica ya se notó, como vimos, cuando las hijas se construyen con el término *auctor*.

En el mismo sentido, y reafirmando el valor de *stultitia* como insensatez e irracionalidad en tanto describe el abandono de la razón, conviene recordar que en el interesante monólogo inicial del *adulescens Carinus* en *Mercator*, se incluye a la *stultitia* entre los *vitia* que acompañan al amor y que describen ese estado de insensatez o falta de capacidad para pensar racionalmente, lo cual se reitera en otros espacios del corpus plautino como en *Most.*1157; en *Aul.*744 y ss. en que relaciona a la *stultitia* con el amor y la borrachera, e incluso en Terencio *Heaut.*961 y 967. Como dato interesante, en *Cist.*76 se da la particularidad de que es una *meretrix*, *Selenium*, la que expresa que su *culpa et stultitia* es la causa de su sufrimiento amoroso.

Final de comedia de enredos familiares

Finalmente, el *senex Antipho* cede ante la resistencia de sus hijas y decide no asumir su derecho de *abductio*, ante la ausencia de sus maridos, hecho que de alguna manera estaba preanunciado en las cavilaciones que el anciano comparte con el público cuando se acerca a enfrentar a sus hijas, tal como leemos en 81 y ss.: **Ant.:** (...) *Quid mihi opust decurso aetatis spatio cum eis / gerere bellum, quom nil quam ob rem id faciam merisse arbitror* (“**Ant.:** (...) ¿Qué necesidad tengo yo, a esta altura de mi vida, de hacer la guerra con ellas, cuando considero que no han hecho nada malo que amerite que yo la haga?”). En efecto, en este parlamento emerge una afirmación existencial e íntima que expone la contradicción del *senex* entre cumplir con el deber y la opinión de los amigos o dejar que las hijas continúen cuidando los bienes conyugales. Ejercer el derecho a abducirlas de la casa en que esperan a sus esposos ausentes, disponiendo de sus cuerpos o, de alguna manera, dejar que dispongan ellas de acuerdo con su voluntad.

Las hijas, también anticipan un desenlace más acorde con una comedia que con una tragedia, cuando en medio de un grave intercambio de opiniones sobre su situación y la voluntad del anciano, *Panegyris* le dice a su hermana, como vimos, en v. 74: **Pan.:** ...*Novi ego nostros: exorabilest.*

Las confesiones, como emergencias del *bios* de los tres personajes, también operan como un mecanismo de expectación, toda vez que ponen en escena un conflicto ético, legal y social y las contradicciones existenciales y afectivas.⁸⁵

Conclusiones

Un anciano que se debate entre su deber y la conveniencia de no enfrentarse a la naturaleza femenina de sus hijas, dos hijas que se debaten entre su deber de respeto a la autoridad del padre y el respeto a su vínculo con los maridos ausentes, quizás por la incertidumbre de cómo devendrá su destino con el cambio de esposos y también, quizás, con la modificación de su estado de sororidad: el material para un acto de tragedia, por lo elevado del discernimiento, por sus implicancias sociales y jurídicas, sirve de pretexto para montar un paso de comedia y producir la risa, liberadora de todo conflicto.

El *senex* deviene en *callidus* y en *iratus*, las hijas en “Penélopes”, en perras *iratae* y en paradigma de la sororidad, y durante 150 versos se instancia una especie de prólogo del resto de la obra. Expuestos los personajes, los hechos, las ausencias y los escenarios, la obra da paso luego al *parasitus Gelasimus*, resuelve la expectación con la llegada de los hermanos-esposos, confina nuevamente a las hermanas-esposas al hogar,⁸⁶ verifica la transformación de *Antipho* en una especie de *senex amator* y concluye con el *convivium* de los *serui*.

El discurso de la resistencia a la decisión del Padre es de una gravedad tal, que lo hace factible de ser convertido por las hermanas, en el laboratorio de *Stichus*, en un paso de comedia. En efecto, las estrategias del *senex* son desmontadas, deconstruidas por la actitud y el discurso de las hijas, haciendo que el anciano demuestre que ha perdido la capacidad, *potestas*, sobre ellas.

De alguna manera en *Stichus*, la escena vuelve a mostrar cierta fascinación por el accionar de las mujeres. La relación de sororidad resulta un freno a la estrategia del

⁸⁵ “Le donne da una parte, il padre dall’altra fanno entrambi il loro gioco, che è tale perché l’hanno prima esplicitamente descritto e preannunziato. Ci sono segnali che sottolineano con geometrica precisione le corrispondenze di questo ‘doppio gioco’ di reciproche astuzie (...)” (Petronio, 2015: 44).

⁸⁶ Sobre el hecho de la reclusión de las matronas ya me he referido en el artículo Maiorana (2021a) y en Maiorana (2018).

Padre de confrontar a las hijas e intentar exponerlas a la contradicción a partir de indagarlas sobre la naturaleza de los *asuntos de mujeres*. Quizás, el *senex* no tuvo en cuenta que las hermanas apelarían al recurso más prístino que la escena plautina confiere a las mujeres: la astucia como treta del considerado débil y ellas, aún ante el temor frente a la autoridad paterna, se hicieron eco de lo planteado por la *meretrix Acroteleutium* en *Miles Gloriosus*, en otra porción de la textualidad plautina, cuando en el v. 1218 dice: *Ac. Edepol nunc nos tempus est malas peiores fieri*.

Bibliografía

Fuentes

- Lindsay, Wallace Martin (1963). *T. Macci Plauti Comoediae*. Tomos I y II. Oxford: Oxford University Press.
- Ribbeck, Otto (1897-8). *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*. Vol. I. Leipzig: Teubner.

Estudios

- Arnott, Geoffrey (1972). "Targets, techniques and tradition in Plautus' *Stichus*". *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. 19 (1): 54-79.
- Berger, Lukasz (2020). "Turn taking and power relations in Plautus' *Casina*". *Graeco-Latina Brunensia*. 25 (1): 19-35.
- (2017). "The old man and linguistic politeness in the comedies of Plautus". *Symbolae Philologorum graecae et latinae*. XXXVII (3): 249-273.
- Bianco, Maurizio Massimo (2007). *Interdum vocem comoedia tollit. Paratragedia 'al femminile' nella commedia plautina*. Bologna: Pàtron.
- Bork, Hans (2018). *A Rough Guide to Insult in Plautus*. California: UCLA. Disponible en: <https://escholarship.org/uc/item/38z512bm>.
- Cardoso, Isabella Tardin (2001). "Matronae virtuosae no *Stichus* de Plauto". *Phaos* (1): 21-38.
- Chiarini, Gioachino (1988). "Plauto", en Della Corte, Francesco (ed.): *Dizionario degli scrittori greci e latini*. Vol. III. Milano: Settimo Milanese, 1669-1695.
- Chifici, Amy E. (2002) *The matrona in Plautus*. [Thesis MA]. Athens: Georgia University Press. Disponible en: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/chifici_amy_e_200212_ma.pdf.
- De Simone, Mónica (2012). "Una congettura sull'arcaico filiam abducere", en *Annali del Seminario Giuridico Dell'Università Degli Studi Di Palermo*. Vol. LV, 321-384.
- Faure-Ribreau, Marion (2024). "Discipulus venio ad magistras (Plaute, *Stichus* 105): les figures comiques de maîtres et d'élèves, et leurs interactions ludiques". *Cahiers des études anciennes*. LXI: 1-49.
- (2012). "Ce que les femmes se disent entre elles: les duos féminins dans la comédie romaine". *Cahiers «Mondes anciens»*. 3: 1-13.
- Feltovich, Anne (2015). "The Many Shapes of Sisterhood in Roman Comedy", en Dutsch, Dorota, James, Sharon L. y Konstan, David (eds.): *Women in Roman Republican Drama*. Madison: University of Wisconsin Press, 128-154.
- Franco, Cristiana (2014). *Shameless. The canine and the feminine in Ancient Greece*. Oakland: University of California Press.
- García Gual, Carlos (1987). *La secta del perro. Vidas de los filósofos cínicos*. Madrid: Alianza.
- Gavoille, Laurent. (2019). "Auctor adjectif verbal dans la périphrase auctor sum 'conseiller'", en Holmes, Nigel; Ottink, Marijke; Schrickx, Josine y Selig, Maria (eds.): *Words and Sounds, Volume I*. Berlin, Boston: De Gruyter, 135-148.
- Girola, Lidia (2019). "Imaginarios animales. Perros y gatos en las sociedades antiguas de Occidente". *Imagonautas*. 13: 59-77.
- González Vázquez, Carmen (2001). "El léxico del 'engaño' en la comedia plautina", en Moussy, Claude (ed.): *De lingua latina novae questiones. Actes du Xè Colloque International de Linguistique Latine*. 19-23 avril 1999. Luovain: Peeters.
- Kobayashi, Megumi Andrade (2011). "Representaciones e imaginarios perrunos: desde Grecia hasta la Conquista de América". *Universum*. 26 (2): 11-48.
- Krauss, Amanda (2008). "Panegyris channels Penelope: *Mêtis* and *Pietas* in Plautus's *Stichus*". *Helios*. 35 (1): 29-47.
- Lhostis, Nathalie (2017). "Les énonces gnomiques plautiniens: le cas du *Stichus*", en Faure-Ribreau, Marion (dir.): *Plaute et Aristophane: Confrontations*. Paris: Bocard.
- (2012). "La représentation de l'*officium* dans les comédies de Plaute". *Camena*. 10: 1-16.

- Lilja, Saara (1976). *Dogs in Ancient Greek Poetry. Commentationes Humanarum Litterarum*, vol. 56. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
- (1966). "Terms of abuse in Roman Comedy". *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*. 141 (3): 5-117.
- Lojendio Quintero, María del Pilar (2011). "Los animales en la comedia latina. Aproximación a un análisis fraseológico". *Paremia*. 20: 161-168.
- López, Aurora (2000). "El arquetipo de Penélope en el teatro: Plauto, Buero Vallejo e Iztiar Pascual", en Andersen, Karen; Bañuls, José Vicente y De Martino, Francesco (eds.): *La dualitat en el teatre*. Bari: Levante Editori-Bari, 207-225.
- Lourou Terzaki, Konstantina Melina (2023). "Dog-like Madness in Tragedy and the Early Cynics". *Athens Journal of Philosophy*. 2: 1-20.
- MacCary, W. T. (1971). "Menander's old men". *TAPHA*. 102: 303-325.
- Maiorana, Darío (2021a). "De Penélopes, arañas y tejedoras: imágenes de mujer en *Stichus* de Plauto", en Pricco, Aldo y Maiorana, Darío (comps.); Moro, Stella Maris y Martí, M. Eugenia (eds.): *Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos. Homenaje a Andrés Pociña*. Rosario, CEL "Beatriz Rabaza", 191-214.
- (2021b). "'si res firma, (item) firmi amici sunt...'" (v. 521) La consulta a los amigos y la amistad dentro del colectivo masculino en *Stichus* de Plauto: identidad y circulación del poder". [Ponencia] *XXVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos y II Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico "Identidades en crisis: itinerarios y perspectivas"*. Resistencia, Chaco. Inédito.
- (2018). "El viaje y la ausencia del varón como motivo estructurante en *Stichus* de Plauto". *XXV Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, UBA. Buenos Aires. Inédito.
- Maiorana, Darío; Pérez, Liliana; Pricco, Aldo y Rabaza, Beatriz (1990). "Un espacio de ruptura del verosímil dramático en Plauto: la matrona". *Revista de Letras*. 2: 68-73.
- Mark, Josua (2019) "Los perros en la Antigüedad", en *Enciclopedia de la Historia del Mundo*. Disponible en: <https://www.worldhistory.org/trans/es/2-184/los-perros-en-la-antigüedad/>
- Martins Da Rocha, Carol (2014). "Contribuições para um bestário feminino em Plauto". *Letras Clássicas*. São Paulo. 18(2): 102-119.
- Miranda Caballero, Rolando (2016). "Socrates or on the philosopher echoses without discourse". *Political Vector-L*. 1-2: 23-38.
- Moro, Stella Maris y Martí, Ma. Eugenia (2020). El motivo del tiempo en *Stichus* de Plauto. *Auster*. 25, e059. <https://doi.org/10.24215/23468890e059>.
- Owen, William (2000). "Plautus' *Stichus* and the political crisis of 200 BC". *The American Journal of Philology*. 121 (3): 385-407.
- Paoli, Ugo (1954). "Lo *Stichus* di Plauto e l'aferesi paterna in diritto attico", en AA. VV.: *Studi in onore di Piertro de Francisci*. Vol. I. Milano: Giuffrè, 232-247.
- Papaioannou, Sophia (2016). "Plautus undoing himself- What is funny and what is Plautine in *Stichus* and *Trinummus*", en Frangoulidis, Stravos et al (eds.): *Roman Drama and its contexts*. Berlin: De Gruyter, 167-201.
- Petrone, Gianna (2015) "*Stichus*, commedia di situazioni", en *Lecturae Plautinae Sarsinates*. Vol. XVIII. Urbino: QuattroVenti.
- (1983). *Teatro antico e Inganno: Finzione Plautine*. Palermo: Palumbo.
- (1977). *Morale a antimorale nelle commedie di Plauto. Ricerche sullo Stichus*. Palermo: Palumbo.
- Pricco, Aldo (2016). "El *decorum* del discurso plautino ante una recepción dispersa: el diseño de una *cavea ridens* en *Stichus*". *Anales de Filología Clásica*. 29: 67-78.
- (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Buenos Aires: Biblos/Universidad Nacional de Rosario.
- Quintillà Zanuy, M. Teresa (2010). "Diferències discursives de gènere a Plaute: del lament a la rauxa", en Borrell Vidal, Esperança y Ferreres Pérez, Lambert (eds.): *Artes ad humanitatem II. Literatura, lingüística, filologia i tradició clàssica a l'entorn del món romà*. Barcelona: Secció Catalana de la SEEC, 97-107.

- Raccanelli, Renata (2024). "Plautine gestures in the Stichus", en Gregor Vogt-Spira, Bernhard Zimmermann (eds.). *Plautus Revisited. Problemstellungen und Perspektiven der Plautusforschung*. Boston: Verlag Antike, 36-56.
- (2015). "The Kiss in Plautus' Stichus: Notes on Gestures and Words...", en Dutsch, Dorota; Saron, Jaes y Konstan, David (eds.): *Women in Roman Republican Drama*. Madison: University of Wisconsin Press, 382-402.
- Rocha, Carol Martins da (2024). "Sheep and rams: animal imagery and gender characterization in Plautus", en Vogt-Spira, Gregor y Zimmermann, Bernhard (eds.): *Plautus Revisited. Problemstellungen und Perspektiven der Plautusforschung*. Boston: Verlag Antike, 168-188.
- (2014). "Contribuições para um bestiaro femenino em Plauto". *Letras Clássicas*. São Paulo, 18 (2): 102-119.
- Schere, Jimena (2023). "La representación de la ira en los personajes ancianos de la comedia de Menandro". *Circe, de clásicos y modernos*. 27 (1): 47-63.
- Sergi, Emilia (1994). "Metafore della parola: Plauto e la 'compravendita' del linguaggio". *Studi Italiani de Filologia*. 87: 39-49.
- Sorscher, Hannah (2021). *Pro Filia, Pro uxore: Young women in the conventional and unconventional families of Roman comedy*. [Tesis]. Disponible en: <https://doi.org/10.17615/y7bh-qs74>.
- Urbanik, Jakub (2016). "Dissolubility and Indissolubility of Marriage in the Greek and Roman Tradition", en Benincasa, Zuzzanna et al. (ed.): *Mater Familias. Scritti romanistici per Maria Zablocka*. Varsovia: Raphael Taubenschlag Foundation, 1039-1068.
- Vázquez, Romina (2016). "Agite ite foras: ferte pompam (St. 683). Stichus de Plauto y la escenificación del ritual". *Phaos*. 16: 141-159.
- Zerbino, Maria Cristina (2015). "Io è un altro", en Raffaelli, Renato y Tontini, Alba (eds.): *Lecturae Plautinae Sarsinates. XVIII Stichus*. Urbino: QuattroVenti.

Un cuerpo cómicamente vulnerable: el monólogo del *parasitus* en *Stichus* de Plauto

María Eugenia Martí

Centro de Estudios Latinos “Prof. Beatriz Rabaza
Universidad Nacional de Rosario
evgeny20@gmail.com

Resumen: En este capítulo, proponemos un análisis del monólogo que *Gelasimus* pronuncia en *Stichus* de Plauto (vv. 155-238), a fin de relevar sus particulares mecanismos persuasivos, destinados a incrementar la empatía con el público y sostener su atención. Asimismo, nos detendremos en los modos en que se representa la corporalidad del parásito, ya que creemos que la marginalidad de la máscara, construida en la ostensión de vulnerabilidad somática y en la exhibición de un discurso hiperbólico y excesivo, contribuye a habilitar el éxito cómico que el parásito logra en el intercambio con la audiencia, aunque su humor haya fracasado en conseguirle una invitación a cenar a nivel de la trama.

Palabras clave: *Stichus*; Plauto; monólogo; cuerpo; vulnerabilidad

Abstract: In this chapter, we propose an analysis of the monologue that Gelasimus delivers in Plautus’ *Stichus* (vv. 155-238), in order to reveal its particular persuasive mechanisms, designed to increase empathy with the public and sustain their attention. Likewise, we will focus on the ways in which the parasite’s body is represented, since we believe that the character’s marginality, built in a display of somatic vulnerability and in the exhibition of a hyperbolic and excessive discourse, enables the comic success of the parasite in the exchange with his audience, even though his humor has failed to get him an invitation to dinner at the level of plot.

Keywords: *Stichus*; Plautus; monologue; body; vulnerability

***Hodie non cenabis:*¹ el fracaso como éxito cómico**

En este capítulo,² nos centraremos en el análisis de un monólogo plautino (el extenso lamento por la carencia de invitación a cenar del *parasitus Gelasimus*, en *Stichus*), los modos en que busca persuasivamente sostener la atención del público y, más explícitamente, el *rapport* (Moore, 1998), entendido como sintonía afectiva, vínculo de simpatía que propicia la recepción del humor.

Por un lado, nos abocaremos a delimitar tanto los modos en que el parlamento del *parasitus* desafía las definiciones convencionales del monólogo, gracias a los recursos histriónicos y discursivos que, según se puede inferir por los *dicta* propios y de otros personajes, desplegaría en escena, como la caracterización que estos versos habilitan, al presentar *Gelasimus* como exponente de las propiedades canónicas de la máscara (hambre y humor), pero también con un comportamiento singular que logra efectos cómicos inesperados (que afectan al público y a otro personaje en la escena).

Por otro lado, relevaremos cómo opera la representación hiperbólica de su corporalidad vulnerable pero productiva, ya que el vacío de su estómago se vuelve el vientre gestante de una elefanta, en una feminización y animalización que lo señalan como objeto risible. Además, gracias a su genealogía ficcional, se presenta como un sujeto de naturaleza doble. Dado que en su ascendencia encontramos al Hambre, por vía materna, y a la Risa en el nombre y el destino que le otorga la línea paterna, puede ser leído como una versión cómica del mito del nacimiento de Eros en *El banquete* platónico (cf. Leitaó, 1997). Como el dios, es un sujeto no solo carente, sino específicamente deseante. Sin embargo, su búsqueda continua se centrará en un objeto específico: el sustento material regido por los impulsos de la concupiscencia.

A partir de este recorrido, intentaremos, por lo tanto, plantear que el fracaso de la comicidad del *parasitus* en el interior de la trama (ya que no logra con su discurso y humor conseguir acceso al *cibum alienum* anhelado) se convierte en un éxito cómico, cuando su lamento por tal decepción abre la posibilidad de un intercambio directo con el público que convoque sus simpatías y habilite la subasta de ese cuerpo empobrecido por el hambre, pero pleno de recursos para hacer reír.

¹ Pl.St.342.

² Este trabajo es parte de las investigaciones desarrolladas en el marco de los proyectos cuatrianuales (2023-2026) “Teatralidad romana y retórica de la escena. Dinámicas de los soliloquios de los personajes de la comedia de Plauto”, dirigido por Aldo Pricco, e “Identidades y relaciones entre personajes en *Stichus* de Plauto: Género, Retórica y Comicidad”, dirigido por Darío Maiorana. Al mismo tiempo, está dedicado a la memoria de Alicia, cuyo afecto y generosidad fueron y siempre serán el faro que me permita volver al amor por las letras clásicas, o sea, a casa. *Salve atque vale, magistra, in perpetuum.*

Un *parasitus* peculiar pronuncia un monólogo peculiar en una obra peculiar

Tal vez resulte casi imposible comenzar cualquier análisis de *Stichus* sin señalar su peculiaridad estructural, la anomalía que representa en relación con la composición argumental estereotípica de la *palliata* plautina.³ Sin embargo, también es necesario recuperar las lecturas críticas que proponen que tal narrativa no convencional ofrecería a la audiencia modos alternativos de comicidad que transgreden la norma deliberadamente (Papaioannou, 2016: 185-186) para, como sostiene Pricco, captar y sostener su atención:

(...) estaríamos frente a una táctica de escritura que, atenta a la interrumpida atención del *theatron*, se acomoda a la dispersión. De ese modo, el humor no se construye desde una secuencia que requiera de un encadenamiento de sucesos y relaciones sino de módulos con la suficiente autonomía como para habilitar percepciones momentáneas (2016: 69).

En este sentido, la excentricidad de la *fabula* de *Stichus*⁴ la convierte en un caso de particular interés para estudiar cómo la comedia plautina, confeccionada para el *hic et nunc* de la representación, debe desplegar recursos que se hacen cargo “(...) de la ligadura con los espectadores al modo de un artefacto retórico que construye su auditorio” (Pricco, 2004: 2). De esta manera, tal dispositivo intentará capturar la predisposición del público y suscitar empatía con los personajes en escena y con los actores que los representan, en “un esquema de persuasión constante” que convoca a la expectación “mediante lugares comunes constatables y agrupables en instancias homogéneas” (Pricco, 2004: 3). Así, los enunciados monologales, en los que un personaje –generalmente solo en la escena– sostiene un discurso sin destinatario específico, es decir, sin un receptor dialógico expreso, pueden cumplir distintas

³ Cf. Leitaó (1997: 271); Papaioannou (2016: 185-186); Duckworth (1994 [1952]: 146); Pricco (2016: 68), entre otros.

⁴ Duckworth (1994 [1952]: 146) entiende que más que una trama articulada en una sola historia o núcleo problemático singular es posible encontrar una división episódica de tres *fabulae* que denomina: “Las esposas abandonadas” (vv. 1-401); “La llegada a casa o el parásito decepcionado” (vv. 402-640), y “El carrusel de los esclavos” (vv. 641-775). Asimismo, Petrone (1977) aporta claves interpretativas que permiten vincular los episodios propuestos por Duckworth en una estructura global caracterizada por la centralidad de las relaciones familiares, sus crisis y sus cambios. También en relación con estos episodios, Pricco (2016: 70-71), sostiene que no hay “una integración caprichosa, azarosa o apurada de tres módulos de distintas características formales y situacionales aglomerados por una posible *contaminatio*”, sino que “la mención del *convivium* y la ingesta de alimentos y bebidas sostienen los módulos inconexos del *Stichus*”. Otro motivo recurrente a mencionar es el del tiempo, ya que puede ser entendido como otra de las constantes en los *dicta* de los personajes que permiten religar estas partes aparentemente desconectadas (cf. Moro y Martí, 2020).

funciones.⁵

Por un lado, se trata de episodios que responden a necesidades pragmáticas de la representación, como explica Pricco:

Más de un sexto del corpus de la *palliata* y un cuarto de las obras plautinas están compuestos de monólogos, secciones parlamentarias que, además de obedecer a necesarios cambios de elenco y vestuario par la continuación de la trama y a los indispensables *racontos* de síntesis de la *fabula* que periódicamente algún rol asume, podrán permitir el lucimiento directo de histriones reconocidos popularmente por el público: una concesión apoyada en la probable popularidad de los comediantes y sus seguidores (2014: 819).

Por otro lado, generan efectos “antidramáticos” específicos:

En tanto objetivación de pensamientos o de hechos, suponen una ruptura del relato dramático o, por lo menos, una pausa. (...) Sin embargo, en el interior de estas estructuras es posible señalar un mecanismo de ligadura: el hecho mismo de la extensión del comentario se relaciona con la categoría de **demora**, perteneciente a la tensión dramática. De este modo, cuando parece que se está por abrir la próxima secuencia, un juicio, una apreciación, un segmento comentativo bloquea el fluir e instaura una tardanza en la línea de acción. Una vez más se estimula el deseo de completud del espectador por el camino del amago: ante la ansiedad de información sobre los hechos de parte del público, una verdadera *digressio* acrecienta la curiosidad para aumentar la expectativa (Pricco, 2004: 6. Subrayado en el original).

Por lo tanto, es posible pensar los monólogos como momentos de intensificación de la expectación, que apelan a la anticipación y juegan con la temporalidad del desarrollo narrativo, pero también como *digressiones* que permiten desplegar esos lugares comunes que caracterizan a las máscaras y se alinean con las expectativas del público sobre ellas, gestos deliberados para capturar la complicidad de los espectadores, como explica Moore (1998: 4): “Through monologues, eavesdropping, and other elements, I argue, Plautus created characters who conspicuously desire that the audience sympathize with them and view the action onstage through their eyes”.

⁵ A los fines analíticos, nos basaremos en esta definición provisoria del monólogo, ya que las conceptualizaciones de esta instancia discursiva teatral suelen solaparse o confundirse con el soliloquio. Pavis (2007: 297), por ejemplo, entiende que el monólogo es un discurso que el personaje se dirige a sí mismo y se distingue del diálogo “por la ausencia de intercambio verbal y por la longitud mayor de un parlamento que puede ser desgajado del contexto conflictual y dialógico”, mientras que el soliloquio “se refiere a una situación en la que el personaje medita sobre su situación psicológica y moral, develando de este modo, gracias a una convención teatral, aquello que de lo contrario sería un simple monólogo interior” que permite conocer mejor el alma o inconsciente del personaje y que adquiere cierta autonomía en relación con el resto de la obra (2007: 430). Sin embargo, los monólogos de Plauto muchas veces o escapan a las caracterizaciones más bien rigurosas o pueden ser encuadrados en ocasiones con estas características propias del soliloquio. Por lo tanto, es necesario tener en cuenta que estos parlamentos adquieren propiedades específicas en la *palliata* a razón de las necesidades particulares de la escena y de los recursos propios de sus convenciones características.

La búsqueda de tal simpatía, en el monólogo que el *parasitus Gelasimus* pronuncia en *Stichus*, de hecho, no se reduce solo al usual reclamo de atención, sino que se transforma en una transacción ficcional, cuando comienza a subastar sus servicios cómicos. Primero, anuncia que su persona está disponible para la venta y advierte que tal oferta incluye todos sus recursos, como maniobra para interesar a los compradores potenciales:

*nunc si ridiculum hominem quaerat quispiam,
venalis ego sum cum ornamentis omnibus;
inanimentis explementum quaerito* (vv. 171-173).

Ahora, si alguien requiere un hombre irrisorio,
Yo estoy a la venta con todos mis equipamientos;
Ando buscando algo que llene el vacío.

Luego, en los vv. 220-235, que citaremos a continuación, comienza la verdadera subasta, llena de lenguaje comercial, pero también de estrategias para convocar la atención de su audiencia, como interjecciones (v. 225: *Hercle*; v. 226: *ehem*), modo imperativo (v. 22: *adeste*; v. 226: *age*); fórmulas de solicitud (v. 222: *sultis*); interrogativas directas (vv. 223-225), apelaciones en segunda persona singular a un supuesto miembro del público que respondería con señas (v. 228: *adnuistin*). Toda esta interacción continúa con una enumeración del arsenal cómico propio de un parásito sin competencia posible en sus habilidades (vv. 228-233). Es decir, la descripción pormenorizada de aquellos atributos que había anunciado previamente (v. 172: *ornamentis omnibus*) y que caracterizan al parásito: su pobreza material, así como su riqueza intangible de talentos para provocar la risa. Dada la estrategia mercantil, incluso cierra su parlamento con ‘la oferta por tiempo limitado’ típica de los ávidos comerciantes presionados por la necesidad de concretar la venta:

*Nunc auctionem facere decretumst mihi:
foras necessumst quidquid habeo vendere.
adeste sultis, praeda erit praesentium.
logos ridiculos vendo. age licemini.
qui cena poscit? ecqui poscit prandio?
hercle aestumavi prandio, cena tibi.
ehem, adnuistin? nemo meliores dabit.
nulli meliores esse parasito sinam.
vel unctiones Graecas sudatorias
vendo vel alias malacas, crapularias;
cavillationes, adsentatiunculas
ac perieratiunculas parasiticas;
robiginosam strigilem, ampullam rubidam,
parasitum inanem quo recondas reliquias.*

*haec veniisse iam opus est quantum potest,
ut decumam partem Hérculi polluceam.* (vv. 220-235)

Ahora, está decidido: me subasto
Es necesario que venda a otros cualquier cosa que tenga.
Acérquense, por favor, va a ser una ganancia inmediata.
Vendo chistes. Vamos, hagan ofertas.
¿Quién oferta por una cena? ¿Hay alguien que oferte por un almuerzo?
¡Hércules! Te armé presupuesto por un almuerzo, una cena para vos.
¡Ajá! ¿Me decís que sí con la cabeza? Nadie te ofrecerá mejores (chistes)
No permitiré que ningún parásito tenga (chistes) que estén más buenos.
Vendo o bien ungüentos griegos que hacen sudar o bien
otras cosas más suaves, contra la borrachera;⁶
sutilezas ocurrentes, pequeñas adulaciones
y mentiritas de parásito
un rascador herrumbrado, un frasco enrojecido,⁷
un parásito vacío para guardar las sobras.
Es necesario que todo esto se pueda vender cuanto antes
para ofrecer el diezmo a Hércules.⁸

En estos versos, por lo tanto, parece establecerse una comunicación más interactiva que en otras instancias, cuando los personajes solo tratan de persuadir a la audiencia sobre la veracidad de sus declaraciones, o de convocar la atención. Se trata, por lo tanto, de un procedimiento deliberado que permite elevar el efecto cómico y

⁶ Dado que *unctiones* refiere a la acción de frotar aceites en el marco de las actividades físicas del *gymnasium*, es probable que los ungüentos remitan metafóricamente a los chistes que pueden sacudir el cuerpo hasta hacerlo sudar, comparados con aquellos más blandos, suaves o delicados (*malacas*) que, de todas maneras, obran como purificadores en situaciones de ebriedad (*crapularias*).

⁷ Estos elementos enumerados (*strigilem*, *ampullam*), con las adjetivaciones (*robiginosam rubidam*) deliberadamente destinadas a acentuar la penuria y miseria de quien las carga, remiten intertextualmente a lo que se postula en *Persa* (vv. 120-126) como las escasas posesiones que se debe permitir tener un *parasitus* a fin de sostener el principio de inopia que le da sentido, como al filósofo de la escuela cínica:

*nihili parasitus est, cui argentum domi est:
lubido extemplo coeperest convivium,
tuburcinari de suo, si quid domi est.
cynicum esse egentem oportet parasitum probe:
ampullam, strigilem, scaphium, soccos, pallium,
marsupium habeat, inibi paullum praesidi,
qui familiarem suam vitam oblectet modo.*

Para nada sirve un parásito que tenga dinero en su casa:
de inmediato deseoso comenzaría un banquete
comería desesperadamente de lo suyo, si algo tuviera en casa.
Conviene que el parásito sea propiamente un cínico mendicante:
que solo tenga un frasco, un rascador, una bacía, unas sandalias,
un palio, una bolsa, solamente lo mínimo para su subsistencia
para que hasta cierto punto sostenga su vida personal.

⁸ El diezmo a Hércules también se menciona en *Mostellaria* (v. 984); *Truculentus* (v.562) y *Bacchides* (v. 665). Esta práctica de culto de origen discutido, se cree que pudo ser introducida por mercaderes que veían en el dios un personaje expuesto a sus propios avatares, que podría ofrecerles protección para el regreso victorioso con sus ganancias (cf. Marcos Casquero, 2002: 97), de ahí que, hipotéticamente, el *parasitus* piense rendir tributo a Hércules, ante el inminente éxito de ventas conseguido con la subasta.

volver más directo el vínculo con la audiencia, tal como ha observado Moore (1998: 30).

De todos modos, lo que parece otorgarle peculiaridad a este monólogo, es decir, el hecho de que contradiga la definición misma que ofrecimos *supra* sobre este tipo de discursos dramáticos, ya que el personaje parece encontrar interlocutores en el público con una suerte de diálogo que se expande fuera de la escena, es, en realidad, un recurso recurrente en Plauto. Estos momentos no implican un diálogo real, sino una instancia destinada a incrementar el *rapport* (cf. Moore, 1998: 33), un tipo particular de relación que queda mejor expresada en palabras de Pricco (2011: 12):

En este sentido, las múltiples alusiones que la dramaturgia de Plauto hace a los *spectatores* persiguen una complicidad, una implicación posiblemente afectiva y no una invitación o ingreso directo a la *performance*. Lo que algunos han denominado “ruptura de la ilusión escénica” forma parte de la estrategia retórica de inclusión del otro como copartícipe del evento teatral. La apelación construye una presencia necesaria e inherente al tipo de convención, a la vez que funciona como enunciado recolector de atenciones disgregadas.

Entonces, este intercambio ficticio no resulta más que un engranaje en la maquinaria del teatro de convención consciente (cf. Pricco, 2004; Meyerhold, 1979) en el que se encuadra la *palliata* plautina y que también habita otra peculiaridad de este monólogo: el hecho de que el personaje no se encuentre realmente solo en la escena. En un juego que no resulta poco común en las obras de Plauto,⁹ la esclava *Crocotium*, escondida a los ojos y oídos del *parasitus*, se encuentra, sin embargo, visible y accesible para que el público pueda oír los comentarios que interrumpen el desarrollo del extenso parlamento de *Gelasimus*: *Hic ille parasitus, quem arcessitum missa sum. / quae loquitur auscultabo prius quam conloquar* (vv. 197-198: “Cr. [Aparte] Este es el parásito que me enviaron a llamar. / Voy a escuchar lo que dice antes de hablarle”).

Así, la *ancilla* deja en claro para el público que se va a establecer un procedimiento conocido: su presencia oculta para el parásito le permitirá establecer intercambios cómplices con el público. No obstante, la motivación para espiar en el momento en que el parásito pronuncia este parlamento no será enterarse de nada nuevo acerca de la trama, ningún engaño o maquinación, sino que sus comentarios son funcionales, sirven para reforzar la caracterización que *Gelasimus* realiza sobre su

⁹ Para ilustrar la recurrencia de estas situaciones dramáticas, podemos citar, solo a modo ejemplos, los apartes que pronuncia *Mercurius* (vv. 176-178; 185; 247-248) mientras permanece como testigo oculto durante el monólogo de Sosias en *Amphitruo*, o la presencia de incógnito de *Milphio* (vv. 840-841; 846-847) que le permite realizar comentarios dirigidos al público sobre el discurso solitario de *Syncerastus* en *Poenulus*.

propia condición de máscara carente, como cuando, al final del monólogo, comenta:

*Cr. Ecastor auctionem haud magni preti.
adhaesit homini ad infimum ventrem fames.
adibo ad hominem (vv. 235-237).*

Cr. (Aparte) ¡Por Cástor! Qué subasta de nada valioso.
A este tipo se le pegó el hambre al fondo del estómago.
Me voy a acercar al hombre.

Entonces, las breves intervenciones de *Crocotium*, dirigidas directamente a la audiencia, parecen operar simplemente como refuerzo enfático de las características que el *parasitus* describe como axiales y constitutivas: por un lado, el hambre paroxística que estimula todos comportamientos y, por otro, su capacidad y talento para convocar la risa: *Ridiculus aequae nullus est quando esurit* (v. 217: “*Cr. [Aparte]* Nadie resulta igualmente gracioso cuando tiene hambre”). Y este comentario resulta crucial por más de un motivo. En primer lugar, refuerza el hecho de que los apartes de la *ancilla* ayudan a persuadir a la audiencia del efecto que el histrión logra con su discurso, es decir, describir sus propiedades intrínsecas: el hambre como motor y la capacidad sin igual para suscitar risa. En segundo lugar, luego de delimitar aquello que lo vuelve un parásito canónico, ayuda también a establecer la peculiaridad de *Gelasimus* que, tal como se explica en Rabaza *et al.* (1996: 35-36) consiste en que en *Stichus* encontramos el único caso en la obra plautina en el cual un *parasitus* provoca la risa de otro personaje en escena (la de *Crocotium*), ya que, mediante este comentario, la *ancilla* construye a *Gelasimus* como objeto risible en sí mismo.¹⁰

De algún modo, lo que la máscara no ha logrado dentro del desarrollo argumental (persuadir a los hermanos de que su gracia amerita una invitación a cenar), parece haberlo alcanzado el histrión con su despliegue cómico en la escena, ya que no solo consigue la risa de *Crocotium* (que opera como refuerzo y habilitación para la risa del público), sino que también se gana alguna mano levantada en el público, cuando subasta su persona y sus servicios (*cf.* v. 227). En este sentido, el fracaso de sus capacidades en la trama resulta en un éxito a nivel de la representación, en la medida en que adquiere *rappor*t con el público. Ahora, ¿cómo consigue *Gelasimus* este grado de comicidad? En el siguiente apartado, nos ocuparemos de los mecanismos de

¹⁰ Asimismo, Leitaó (1997: 276) señala otra peculiaridad que evoca la figura de *Gelasimus* (y que analizaremos en mayor detalle en el próximo apartado): su genealogía y las propiedades que tal ascendencia le confieren: “(...) this is the only parasitic genealogy in which both parents are mentioned, and indeed, it is the only true genealogy. In the other examples, the parasite’s name comes from one of his parasitic qualities, not from qualities personified as parents”.

inferiorización que lo convierten en una masculinidad precaria, susceptible de generar risa. Para ello, analizaremos los modos en que se presenta en escena como un cuerpo expuesto a la corrosión de la necesidad constante, materia de animalización, hipérbole y exceso, convertido en receptáculo (gracias a un vacío que termina por volverse gestante) o en objeto de intercambio comercial sometido a las leyes del mercado.

La vulnerabilidad irrisoria de un Eros cómico

Moore (1998: 26) ha identificado un patrón en los monólogos plautinos, dispuestos de manera tal que, desde sus primeras palabras, apunten, sobre todo a través del agregado de *sententiae* iniciales (ausentes de los originales griegos), a persuadir a la audiencia de las generalizaciones que contienen:

They are not short introductions to characters' accounts of their experiences, but long attempts to prove a thesis; and the characters who speak them are funny not only because of the silly things they say, but also because they are so determined to persuade the audience (Moore, 1998: 26).

El monólogo de *Gelasimus* comienza, según este esquema, con una *sententia* que luego será apoyada con argumentos cómicos destinados a probar su veracidad: *Famem ego fuisse suspicor matrem mihi, / nam postquam natus sum, satur numquam fui* (vv. 155-156: “Sospecho que el Hambre fue mi madre, / pues desde que nací, jamás he estado satisfecho”). Por lo tanto, las primeras líneas de su discurso colocan al Hambre como su origen y condición de existencia, procedencia que lo convierte en un vacío que nunca se ha llenado. Unos versos después, también comunica qué le ha proveído su herencia paterna, un nombre y un destino, hacer reír forzado por la pobreza:¹¹

*Gelasimo nomen mi indidit parvo pater,
quia inde iam a pausillo puero ridiculus fui.
propter pauperiem hoc adeo nomen repperi,
eo quia paupertas fecit ridiculus forem;
nam illa artis omnis perdocet, ubi quem attigit.
per annonam caram dixit me natum pater:
propterea, credo, nunc essurio acrius* (vv. 175-181).

De pequeño, mi padre me dio el nombre de *Gelasimus*¹²
dado que ya desde que era apenas un niño fui gracioso.

¹¹ La carestía de su nacimiento como origen de la pobreza constitutiva de *Gelasimus* se refuerza en la abundancia de conectores e ítems léxicos con sentido causal (cf. v. 176 y 178: *quia*; v. 177: *propter*; v. 179: *nam*; v. 181: *propterea*).

¹² López López (2003: 34) explica que este nombre parlante es una sustantivación del adjetivo griego γελάσιμος, que significa “chistoso”, y fue dado a este κόλαξ, por estar obligado a resultar gracioso para poder alimentarse.

A tal punto que, a causa de la pobreza, me procuré este nombre
ya que esa pobreza me hizo que yo fuera gracioso;
pues ella es la maestra de todas las artes, para aquel al que le toca.
Mi padre me dijo que nací en un año de cosechas caras:
por esto, creo, ahora sufro el hambre más irritante.

Resulta inevitable, como ya ha señalado Leitaó (1997: 274-75), detectar el asombroso parecido que esta genealogía guarda con la historia del nacimiento de Eros, relatada por Diótima en el *Simposio* de Platón.¹³ En tal relato, el dios se convierte en el producto de una noche de amor ebria entre Penía (la Pobreza) y Poros (el Recurso) (cf. *Symp.* 203b-c), y tales padres le otorgan su naturaleza doble: carente y necesitado por influencia materna, resulta, de todos modos, pleno de planes, artimañas y espíritu filosófico de búsqueda, a raíz del influjo paterno. Del mismo modo, la indigencia constitutiva y la privación permanente de *Gelasimus* provienen de su madre, *Fames*, mientras que de su padre obtiene el recurso de la inventiva cómica, mientras la pobreza del momento y circunstancia de su nacimiento se convierte en su maestra y él, como discípulo, entonces pasa a convertirse en *ars* personificada.

Ahora, creemos que dentro de las técnicas específicas que componen los artificios cómicos de *Gelasimus*,¹⁴ la representación degradada e inferiorizada de su corporalidad será uno de los modos destacados de los que se sirva para provocar la reacción buscada en el público. En primer lugar, recordemos que, tal como se explica en Rabaza *et al.* (1996: 22-23), el *parasitus* no se corresponde con un agente social determinado y reconocible, es decir, no hay referencias, en la época de Plauto, a tal oficio y, por lo tanto, esta máscara se desliga de un referente extradiscursivo y resulta “el más abiertamente literario de todos los personajes”. Tal naturaleza le permitirá a este personaje, entendido como masculino en escena, alejarse de los signos que hacen a la masculinidad normativa, especialmente, al remitir a su propia corporalidad, ya que exhibe un alto grado de marginalidad respecto del parámetro de la integridad física y

¹³ Según las conclusiones de Leitaó (1997: 278-280), es probable que tal recuperación paródica del mito haya estado presente en el original griego, dado que sería imposible que Plauto estuviera familiarizado con las obras de Platón. La recepción de la filosofía griega en Roma no comienza realmente hasta la segunda mitad del segundo siglo II a. C., y el conocimiento directo de los diálogos platónicos tendrá que esperar unas cuantas generaciones para que Cicerón, que poseía contactos con la Academia, volviera estas obras accesibles a un público más amplio por primera vez. Por lo tanto, siguiendo este razonamiento, basado en una indiscutible cronología histórica de la recepción de la filosofía platónica, y sin intervenir en las numerosas discusiones sobre la relación entre el texto plautino y el original de Menandro, nos interesan los efectos que pudo haber generado la inclusión de esta genealogía: construir a *Gelasimus* como ser carente y deseante, un cuerpo abatido por el hambre y en búsqueda constante de una satisfacción inaccesible, ya que tal vulnerabilidad consigue convertirlo en objeto risible.

¹⁴ Decimos uno de los recursos, ya que, como afirma Arnott (1972: 65) en relación con este personaje y su monólogo: “Everything here is comedian’s patter, designed principally for the amusement of the audience”.

moral que constituye el *vir*:

(...) un *vir* es un sujeto masculino, *ingenuus*, adulto y perteneciente a los estamentos superiores cuya identidad consta del conjunto de valores que integran la *virtus* y de un ‘deber hacer’ que incluye el pleno y permanente ejercicio del control (*imperium*) sobre sí y sobre los ‘otros’ distintos de él, control que se manifiesta muy especialmente en la precedencia de lo público sobre lo privado y del bien común sobre sus intereses y deseos personales (Schniebs, 2006: 92).

Como veremos, *Gelasimus* se presenta como el negativo absoluto, como el otro extremo de tal condición ideal, sometido a la pasión de la ingesta, dominado por un hambre descontrolada, dilapidador de bienes y fortunas ajenas primero y, finalmente, ofrecido como mercancía comercial en la desposesión completa del control sobre sí. De hecho, su pobreza degrada su virilidad, ya que, como señala Maiorana (2021: 6) la “naturaleza fálica de la posesión de la riqueza” de la que se encuentra en permanente exilio, por su condición de famélico e indigente, le privan de relaciones recíprocas y con ello de invitaciones a cenar:

Gelasimus en el pasado ayudó a disipar el caudal de los jóvenes y de alguna manera ocasionó que los hermanos fueran desconocidos del colectivo masculino y que tuvieran que reinsertarse y obtener nuevamente dinero para ser considerados varones ciudadanos adultos. (...) Dinero, alimento, mujer son bienes que se tematizan y circulan en la escena y su posesión o carencia otorga poder o frustración (Maiorana, 2021: 6-7).

Por lo tanto, como pura falencia personificada, su corporalidad se constituye como alteridad respecto de la norma, es decir, como opuesto radical al *vir*, entendido como sujeto hegemónico nuclear. Esto sucede porque se muestra ajeno al principio de impenetrabilidad que, como se señala en Diez *et al.* (2011: 14), resulta del rechazo “de cualquier forma de invasión corporal que comprometa o altere la autonomía del individuo, en tanto sujeto racional y moral”.¹⁵ Es importante recordar que esta invasión no solo se relaciona con la violencia física o sexual perpetrada por otro agente, sino también con las necesidades y apetitos, experiencias sensitivas intensas que someten y, por ende, operan como intrusión en el sujeto (Diez *et al.*, 2011: 15). De esta manera, *Gelasimus* exhibe una vulnerabilidad¹⁶ extrema al presentarse como sujeto vacío

¹⁵ Para la relación entre impenetrabilidad y masculinidad en el pensamiento romano, cf. también Walters (1997: 29 y ss.); Frederick (2002: 236 y ss.) y Masters (2014: 17 y ss.).

¹⁶ La vulnerabilidad de la hablamos posee una dimensión doble. Por un lado, se origina en la necesidad de atención y en la situación de exposición de los actores en escena, como explica Moore (1998: 9): “Plautus’s actors make clear that they desire the spectators’ attention and need their approval, and they provide repeated reminders of their own vulnerability and low status. (...) Stage actors are by nature in a vulnerable position: even in the most favorable of circumstances, they cannot succeed without the

susceptible de ser llenado (cf. vv. 156 y 233, ya citados previamente), es decir, un cuerpo que funciona como receptáculo de intromisiones materiales, al punto de que se declara en proceso de gestación, prolongada, sufrida e irremediable:

*neque quisquam melius referet matri gratiam
quam ego meae matri refero invitissimus.
neque rettulit, quam ego refero meae matri Fami.
nam illa me in alvo menses gestavit decem,
at ego illam in alvo gesto plus annos decem.
atque illa puerum me gestavit parvolum,
quo minus laboris cepisse illam existumo:
ego non pauxillulam in utero gesto famem,
verum hercle multo maximam et gravissimam;
uteri dolores mihi oboriuntur cotidie
sed matrem parere nequeo, nec quid agam scio (vv. 157-167).*

Y nadie le dará las gracias a su madre,
como yo le agradezco a mi madre (muy a mi pesar).
Ni le agradeció como yo lo hago al Hambre, mi madre.
Pues ella me gestó en su vientre diez meses,
pero yo la gesto en mi vientre hace más de diez años.¹⁷
Y ella me gestó de criatura chiquitita,
por lo cual creo que ella tuvo menos trabajos:
yo no llevo en mi vientre un hambre diminuta,
sino, ¡por Hércules!, inmensa y pesadísima;
todos los días surgen los dolores en mi vientre
pero no puedo parir a mi madre, ni sé qué hacer.

El anómalo embarazo masculino¹⁸ que padece el parásito se convierte en un núcleo fundamental de la propia marginalización respecto de los principios que rigen la inteligibilidad viril: no solo a partir de la facultad gestacional como signo de

approval of the audience. Their vulnerability was still greater on the Plautine stage, where the conditions of performance were far from favorable (...) Roman audiences were very demanding, and disturbances in the theater could disrupt performances”. Por otro lado, refiere al grado de indefensión corporal, a la susceptibilidad al daño y a la violencia que aqueja a todos los seres humanos, pero que, cuando están atravesados por condiciones de abyección (como, por ejemplo, cuando sus identidades revelan una *performance* no normativa de los rasgos que encuadran al sujeto en una inteligibilidad cultural de género) incrementan su precariedad (cf. Butler, 2006 [2004]: 5-66; 2009: 323 y ss.; 2017 [2015]: 40 y ss.). Creemos que, si bien estos conceptos butlerianos han sido pensados en relación con las sociedades contemporáneas, pueden ser recontextualizados y empleados analíticamente para referir al grado en que el *parasitus*, al apartarse de las normas de virilidad romanas vigentes en la época plautina, exhibe su propia abyección, su posición identitaria subalterna, a través del grado de penetrabilidad a la que su existencia somática se encuentra deliberada y continuamente expuesta para generar comicidad.

¹⁷ Papaioannou (2016: 193) encuentra en este hiperbólico período gestacional un eco de la Odisea, dada la coincidencia con los años que le insume a su protagonista el regreso a casa, ya que, según su lectura, la gesta homérica funciona como hipotexto cohesionante de *Stichus*: “The parasite’s laboring against Hunger for a full ten years echoes the duration of Odysseus’ labours at sea; unlike Homer’s hero, however, Gelasimus sees no end in sight to his own suffering”. Para un análisis de los exagerados períodos temporales que le permiten a *Gelasimus* expresar la prolongación tortuosa de su padecimiento y confrontar un tiempo pasado de invitaciones a cenar con un presente decepcionante de sequía, similar al tiempo de cosechas caras de su nacimiento, cf. Moro y Martí (2020). Más adelante en el presente trabajo, nos ocuparemos de revisar los modos en los que opera la hipérbole en el discurso del *parasitus*.

¹⁸ Cf. el minucioso análisis de Palacios (2014: 97 y ss.) sobre este tópico.

feminización material (que se suma a su *incontinentia*,¹⁹ entendida como incapacidad de autodomínio de las pasiones y deseos corporales que, en la matriz cultural falocéntrica romana, se asocia con la debilidad femenina), sino también de la animalización que produce la comparativa del extenso período de gravidez con el de los elefantes:²⁰

*atque auditavi saepe hoc volgo dicier,
solere elephantum gravidam perpetuos decem
esse annos; eius ex semine haec certost fames,
nam iam complures annos utero haeret meo.* (vv. 168-171)

Y he escuchado que con frecuencia se dice comúnmente esto:
que la elefanta suele estar embarazada durante diez eternos años;
es cierto que este hambre proviene de la misma especie
pues se ha adherido a mi vientre hace ya muchos años.

Estos versos, por lo tanto, no solo aportan argumentos jocosos para lograr la persuasión respecto de la *sententia* inicial (el hambre de *Gelasimus* es tan extraordinaria que no deja lugar a comparación alguna), sino que, en ellos, se desarrolla un discurso sobre la propia corporalidad que, con los recursos que despliega, permite construir al parásito como sujeto subalterno y objeto de risa, cumpliendo, punto por punto, el esquema que presenta Díez (2011: 224):

Es importante señalar que ningún uso de las referencias corporales es ajeno a la búsqueda de comicidad (de hecho, este es el pilar que configura la praxis dramática plautina), pero aparecen ciertas diferencias en el caso de sujetos nucleares y sujetos subalternos. El primer caso se funda en una comicidad asociada al contraste entre el verosímil construido por la ficción y el orden vigente, mientras que en el segundo se prioriza la exageración y el juego lingüístico, a través de recursos como la metáfora, la animalización y la hipérbole, entre otros.

Entonces, el discurso del parásito –atravesado por la degradación y el sufrimiento que habita, el daño permanente que el Hambre produce sobre su integridad corporal y la necesidad permanente que lo debilita– se presenta también como

¹⁹ Leitaó (1997: 276) encuentra en este punto otra similitud del parlamento del *parasitus* con el *Simposio* platónico, específicamente, con el momento en que Diótima introduce la metáfora del embarazo masculino para describir la razón de la atracción de los hombres a lo Bello y lo Bueno. Se trata de una preñez ideal que, en contacto con lo Bello, produce el nacimiento del pensamiento, la poesía y otras posibles progenies del alma (cf. *Symp.* 209a; 206c-e). La paródica materialización del proceso de creación ideal descrito en el texto platónico no solo se limita a la inversión de roles, identificada por Leitaó (1997: 277) cuando afirma que “*Gelasimus merely inverts the role of male and female, son and mother*”, sino que además se obstruye o frustra, ya que no hay fruto, no hay un parto de ideas, sino una gestación sin nacimiento final. Y digo “padece” porque el parásito se queja de los dolores diarios (*cotidie*) que tal estado de gravidez le produce, y este lamento contribuye a construirlo como cuerpo sufriente, pasivo, penetrado por un embrión del que no puede deshacerse voluntariamente.

²⁰ De hecho, la similitud se establece a partir del *unde* “*eius ex semine*”, que otorga al Hambre que *Gelasimus* lleva en su vientre el mismo origen seminal que los paquidermos, prosapia que también contribuye a ilustrar las enormes dimensiones de la carga que lleva en su vientre.

infracción al otro principio básico de la construcción simbólica del cuerpo modélico y normativo del *vir*: la visibilidad (Cf. Diez *et al.*, 2011: 26 y ss.).²¹ Ante la mirada y el juicio del público, *Gelasimus* ostenta una corporalidad excesiva e hiperbólica (capaz de gestar apetitos del tamaño de un elefante) y evidencia, en su comportamiento y discurso, la carencia de *continentia* e *imperium* propios de la virilidad romana ideal. En este sentido, el *parasitus*, ajeno al complejo aparato conductual destinado a la mostración pública y permanente de la propia impenetrabilidad, refuerza su subalternidad mediante la ostentación del exceso (una avidez desmedida en su apetito, un sufrimiento exagerado en su cuerpo, una desposesión completa de sí que hasta lo lleva a convertirse en mercancía disponible para la subasta), signo de pasividad, feminización e insuficiencia de dominio de los impulsos corporales básicos.²²

Uno de los modos en que la naturaleza exagerada y redundante de *Gelasimus* se materializa en su discurso es través de la abundancia de formas superlativas (diez ocurrencias en los ochenta versos del monólogo en labios del parásito) que dan énfasis y color a su parlamento. De esta manera, los adjetivos en su máximo grado sirven para calificar tanto sus padecimientos (el agradecimiento que devuelve *invitissimus* a su madre; la carga del hambre en su vientre que resulta *maximam* y *gravissimam*) como sus habilidades cómicas sin igual (presentes en los chistes *meliores* que los de cualquier otro parásito).²³

En el monólogo de *Gelasimus*, por lo tanto, constatamos una proliferación de ítems léxicos destinados a sobredimensionar su apetito o su destreza cómica, una metáfora monstruosa que –en una inversión inverosímil de roles– termina por dejarlo embarazado de su propia madre, un símil hiperbólico que animaliza y prolonga durante una década la intromisión del hambre en su vientre. Todas estas figuras operan como mostración de exceso corporal para dejar a la vista la vulnerabilidad constitutiva del personaje, ya que, como explica Diez (2011: 210): “(...) la demostración de la

²¹ Sobre la necesidad de mostrar y probar públicamente y de modo continuo la masculinidad, cf. Barton (2002: 216 y ss.) y Manwell (2007: 111 y ss.).

²² Cf. Schniebs (2006: 87-88); también Foucault (2006 [1984]: 47): “El exceso y la pasividad son, para un hombre, las dos formas mayores de la inmoralidad”.

²³ El inventario completo es el siguiente: v. 158: *invitissimus*; v. 165: *maximam* y *gravissimam*; v. 184: *pessume*; v. 185: *optima* y *scitissima*; v. 190: *vilissimum*; v. 200: *máximo*; v. 211: *maxuma*; vv. 22 y 227: *meliores*. Asimismo, el afán de exageración enfática también se aprecia en el empleo de adverbios en grado comparativo de superioridad (v. 157: *melius*; v. 181: *acrius*) y en un repertorio de numerales (v. 160, 161 y 169: *decem*; v. 185: *decuman*; v. 216: *triennium*) y cuantificadores (v. 163: *minus*; v. 165: *multo*; vv. 171 y 199: *complures*; v. 179: *omnis*; v. 201: *nulla*; v. 213: *plurumae*; v. 227: *nulli*; v. 234: *quantum*) que colaboran con la exuberancia discursiva del *parasitus*, tanto como el empleo de diminutivos (v. 162: *parvolum*; v. 164: *pauillulam*; v. 176: *pausillo*; v. 230: *adsentatiunculas*; v. 231: *perieratiunculas*).

corporalidad, en sus placeres, deseos o sufrimientos se constituye como una marca de marginación”. Entonces, es tal posición marginal la que habilita el humor, ya que, como el mismo *Gelasimus* comenta al público, el relato de su miseria se lleva a cabo *ut damno gaudeant* (v. 208: “para que gocen con el sufrimiento”). Irónicamente, la frustración del personaje que, en la historia, fracasa en conseguir una cena con sus chistes, se transformaría en la condición del éxito del histrión sobre el escenario. Incluso, se podría inferir del intercambio que el parásito sostiene con la *cavea*, durante el episodio de la subasta, que su performance adquiere cierto *rappport* con el público, gracias también al alto grado de penetrabilidad somática y anímica que ostenta y que lo convierten en objeto cómico.

A modo cierre

Gelasimus parece, de acuerdo con el análisis realizado, representar una iteración peculiar de las propiedades de su máscara: si bien se presenta como la personificación del hambre, así como del *ars ridendi* –significantes prototípicos de los *parisiti* plautinos–, termina por resultar extraordinario al convertirse en el único *parasitus* que, además de generar risa en el público, provoca la hilaridad de otro personaje en escena. Su monólogo también adquiere características peculiares cuando excede la definición de estos enunciados, y abandona el soliloquio para ficcionalizar un diálogo con el público. Este enunciado se incluye, además, en una obra anómala que se desentiende de las tramas convencionales de la *palliata* para presentar módulos humorísticos independientes. Ahora, creemos que, en este recorrido, hemos expuesto las razones por las que creemos que todas estas particularidades se justifican en el despliegue de recursos para convocar la atención de la audiencia teatral.

En este sentido, la risa que *Gelasimus* provoca en la esclava no es más que un dispositivo destinado a reforzar o habilitar la risa del público; la interacción entre el *parasitus* y su auditorio es solo una estrategia enunciativa para que la apelación permita convocar la atención dispersa del *theatron*; finalmente, la anomalía estructural de la obra la convierte en un caso ejemplar para analizar la relevancia de los recursos retóricos propios del teatro plautino destinados a convocar *rappport* y solucionar las interrupciones de la representación en el ambiente hostil de los *ludi scaenici*.

Por lo tanto, si bien *Gelasimus* parece fracasar como máscara en la trama, logra, no obstante, triunfar en la representación como histrión. Aunque su capacidad humorística no le consiga la cena tan esperada en la historia, su exhibición hiperbólica

de vulnerabilidad corporal, los excesos afectivos que construyen su marginalidad respecto de las normas paradigmáticas de la masculinidad y su voluntad de enajenar su dominio somático (hasta el punto de volverse objeto de subasta) parecen generar un humor efectivo. En este sentido, la supuesta mano alzada en el público para expresar la voluntad de acceder al intercambio de chistes por *cibum alienum* (v.227) simboliza perfectamente este éxito. Como prole del hambre y con la risa como destino, *Gelasimus* se erige como un Eros cómico, marginal y degradado, vacío y penetrable, pero repleto del *ars* que su maestra le ha inculcado.

Bibliografía

Fuente

Leo, Fridericus (ed.) (1985). *Plauti Comoediae*. Berlin: Weidmann.

Estudios

- Arnott, W. Geoffrey (1972). "Targets, techniques, and tradition in Plautus' *Stichus*". *BICS*. 19: 54-79.
- Barton, Carlin (2002). "Being in the Eyes. Shame and Sight in Ancient Rome", en Hubbard, Thomas (ed.): *A Companion to Greek and Roman Sexualities*. New York: Blackwell, 216-235.
- Butler, Judith (2017 [2015]). *Cuerpos aliados y lucha política*. Barcelona: Paidós.
- (2009). "Performatividad, precariedad y políticas sexuales". *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*. 4 (3): 321-336.
- (2006 [2004]). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Diez, Viviana (2011). "Cuerpo, castigo y marginalidad en la comedia plautina", en Schniebs, Alicia (coord.): *Discursos del cuerpo en Roma*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 209-229.
- Diez, Viviana; Nenadic, Roxana; Palacios, Jimena; Pozzi, M.; Schniebs, Alicia y Tola, Eleonora (2011). "Cuerpos (d)escritos", en Schniebs, Alicia (coord.): *Discursos del cuerpo en Roma*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 7-39.
- Foucault, Michel (2006 [1984]). *Historia de la Sexualidad II. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fredrick, David (2002). "Mapping Penetrability in Late Republican and Early Imperial Rome", en Fredrick, David (ed.): *The Roman Gaze*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 236-264.
- Leitao, David (1997). "Plautus, *Stichus* 155 ff.: A Greek Parody of Plato's *Symposium*?", *Mnemosyne*, 50(3): 271-280.
- López López, Matías (2003). "Interpretatio nominum y diversificación del concepto de ratio en Plauto". *Revista de Estudios Latinos (RELAT)*. 3: 29-44.
- Maiorana, Darío (2021). "'si res firma, (item) firmi amici sunt...' (v. 521). La consulta a los amigos y la amistad dentro del colectivo masculino en *Stichus* de Plauto: identidad y circulación del poder". [Ponencia] *XXVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos y II Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico "Identities in crisis: itineraries y perspectives"*. Resistencia, Chaco. Inédito.
- Manwell, Elizabeth (2007). "Gender and Masculinity", en Skinner, Marilyn B. (comp): *A companion to Catullus*. Massachusetts: Blackwell, 111-130.
- Marcos Casquero, Manuel Antonio (2002). "El exótico culto a Hércules en el Ara Máxima". *Revista de Estudios Latinos (RELAT)*. 2: 65-105.
- Masters, Mark (2014). "Studies of Ancient Masculinity", en Hubbard, Thomas (ed.): *A Companion to Greek and Roman Sexualities*. New York: Blackwell, 17-30.
- Meyerhold, Vsévolod (1979). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.
- Moore, Timothy J. (1998). *The Theater of Plautus. Playing to the audience*. Austin: Texas University Press.
- Moro, Stella Maris y Martí, María Eugenia (2020). "El motivo del tiempo en *Stichus* de Plauto". *Auster. Revista del Centro de Estudios Latinos*. 25: 23-32 (e059).
- Palacios, Jimena (2014). "Miradas romanas sobre lo femenino: discurso, estereotipos y representación". *Asparkia*. 25: 92-100.
- Papaioannou, Sophia (2016). "Plautus Undoing Himself- What is funny and what is Plautine in *Stichus* and *Trinummus*?", en Frangoulidis, Stavros et al. (eds.). *Roman Drama and its Contexts*. Berlin: De Gruyter, 167-201.
- Pavis, Patrice (2007). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Petrone, Gianna (1977). *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto. Ricerche sullo Stichus*. Palermo: Palumbo.

- Pricco, Aldo (2016). “El *decorum* del discurso plautino ante una recepción dispersa: el diseño de una *cavea ridens* en *Stichus*”. *AFC*. 29 (1): 67-78.
- (2014). “La *fabula* como excusa del *ludus* en *Poenulus* y *Asinaria* de Plauto: ritual y dramaturgia de intervención convivial”, en Assis, Mirta E. (et al.) (comps.) *Significación y resignificación del mundo clásico antiguo. Actas del XXII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*. San Miguel de Tucumán: UNT, 819-825.
- (2011). *La enunciación escénica en la textualidad dramática plautina. La instancia actio y su recepción*. [Tesis Doctoral]. *Inédito*.
- (2004). “Lo ficcional, lo metateatral y lo retórico en la *palliata* plautina. Los casos de *Pseudolus* y *Epidicus*”. [Ponencia] *XVIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*. Mar del Plata. 3 al 6 de noviembre. *Inédito*
- Rabaza, Beatriz; Pricco, Aldo; Maiorana, Darío y Pérez, Liliana (1996). “*Digressio in fabula*: el *parasitus*, espacio de inscripción de la comicidad en la *Palliata* Plautina”. *Revista Separata*. 25: 25-26.
- Schniebs, Alicia (2006). *De Tibulo al Ars amatoria*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Walters, Jonathan (1997). “Invading the Roman Body: Manliness and Impenetrability in Roman Thought”, en Hallet, Judith y Skinner, Marilyn B. (eds.): *Roman Sexualities*. Princeton: Princeton University Press, 29-43.

Imperator. Un peplum de Mazzitelli-Alcatena: la historieta total sobre el mundo antiguo

Hernán Martignone

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

hmartignone44@gmail.com

Resumen: En este trabajo me propongo realizar un recorrido por la historieta *Imperator* de los argentinos Eduardo Mazzitelli y Enrique Alcatena, teniendo en cuenta la categorización que utilizan sus propios autores al llamarla “péplum”, para estudiar los elementos, personajes y mitos de la Antigüedad grecolatina presentes en ella y su uso particular dentro de una aventura con algunas raíces históricas, pero sobre todo fantásticas.

Palabras clave: Grecia; Roma; péplum; Historieta Argentina; *Imperator*

Abstract: This work aims at revisiting the comic book *Imperator* by Argentine authors Eduardo Mazzitelli and Enrique Alcatena. I will be using the category “peplum” the authors themselves employ to refer to their comic book, in order to study the elements, characters and myths of the classical Antiquity present in the comic and their particular use within an adventure with some historical roots that are above all fantastic.

Keywords: Greece; Rome; peplum; Argentine Comic; *Imperator*

Péplum

Imperator, la historieta de los argentinos Eduardo Mazzitelli (guion) y Enrique “Quique” Alcatena (dibujo), es presentada desde la portadilla con el subtítulo de “Un péplum de Mazzitelli-Alcatena”, término que remite en principio al mundo de la cinematografía en tanto se trata de una “Película ambientada en la Antigüedad clásica” (péplum. *Diccionario de la Lengua Española*, RAE), aunque también puede abarcar muchas otras ramas del arte (Diak, 2018: 10). Dentro del ámbito de la historieta, Almodóvar García (2011: 324-325) distingue cuatro clases de abordajes posibles respecto de la ambientación de una historia en la Antigüedad: *cómic documental* (que “presenta personajes históricos y sucesos reales”), *cómic histórico* (que “al modo de la novela histórica, añade elementos de ficción al relato de los hechos protagonizados por personajes de la historia”) y *cómic de paisaje histórico* (una ficción “sostenida sobre un fondo de sucesos reales”), además del *cómic péplum* en el que, “con absoluta libertad para la fantasía de los autores, la acción transcurre en un ámbito atemporal con las características generales de toda una época y una forma de vida sin ninguna relación con hechos históricos”.

Si pusiéramos un ejemplo de historieta argentina para cada uno de esos tipos, como *cómic documental* podría mencionarse *Sobre el Danubio* (de Leonardo Kuntscher y Kundo Krunch; Anexia, 2020), que relata la campaña del emperador Trajano al país de los dacios (101-106 d. C.) y la construcción del Puente de Trajano sobre el río Danubio; como *cómic histórico*, “Arenas del imperio” (de Jano Jara y Lucho Olivera; *D’artagnan Todo Color* 170, agosto de 1995), transposición de la novela histórica *Fabiola, o la iglesia de las catacumbas* de Nicholas Wiseman, sobre la persecución al cristianismo con los edictos de los emperadores Diocleciano y Maximiano (303 d. C.); como ejemplo de *cómic de paisaje histórico*, *Legionarios. Los perros de Roma* (de Oenlao [Carlos Scherpa] y varios dibujantes; La Duendes, 2013), diez historietas que tienen como protagonistas de aventuras ficcionales a dos legionarios durante la campaña de Julio César a las Galias; y, por último, el *cómic péplum* estaría representado por *Imperator*.¹

¹ Las descripciones de las historietas han sido tomadas del *Catálogo razonado de historietas argentinas con “presencias” de la Antigüedad grecolatina*; véase Martignone (2023). He elegido un tema de historieta y mundo clásico para homenajear a mi profesora Alicia Schniebs, porque ella siempre apoyó con entusiasmo mi interés por ese cruce (“esas cosas lindas a las que te dedicás”, me decía) y dio su aval para radicar el proyecto FILO:CyT que dirijo sobre esta temática en el Instituto de Filología Clásica (UBA) del que era Directora.

En efecto, veremos que Mazzitelli y Alcatena proponen un cruce muy libre entre un marco histórico que nos ubica en un contexto bastante indefinido, aunque asimilable al del Imperio romano² –los topónimos brillarán por su ausencia o aparecerán apenas sugeridos (CVMAE, “Cumae”, en un fondo de la p. 63)³ y elementos reales o míticos que pertenecen a diversas culturas antiguas como la grecorromana (fundamentalmente), la egipcia, la celta o la cartaginesa. Sobre la inspiración para su labor en *Imperator*, Alcatena ha dicho:

Las ‘Joyas de la Mitología’ de Novaro, la *Ilíada* y la *Odisea* publicadas por Atlántida, las películas italianas de Hércules, la *Jasón y los Argonautas* de Harryhausen, el segmento de la Pastoral de Beethoven de Fantasía, la sección de mitos y leyendas en el ‘Lo sé todo’, *Los mitos griegos* de Robert Graves, *Edipo Rey* y *Medea* de Pasolini... Todo fue a parar en *Imperator*.⁴

Si bien en otras de sus obras conjuntas (como *Barlovento* o *Hexmoor*) la dupla abordó elementos diversos de la cultura grecolatina, como la *Odisea* en la primera mencionada y distintos episodios de la mitología griega y romana en la segunda, es claro que aquí se condensan de manera especial muchísimas referencias e influencias. Si el guionista bebe, según veremos, de múltiples fuentes literarias e históricas y juega como pocos al juego de las alusiones (caras al gusto de los autores clásicos griegos y de los poetas alejandrinos y *novi*), el trabajo del dibujante –más allá del influjo propiamente “péplum” que él mismo declara– brilla también en la documentación, que recurre a testimonios como la pintura antigua (frescos etruscos de la necrópolis de Tarquinia, p. 136) o renacentista (*El nacimiento de Venus* de Botticelli, p. 137), la escultura (estatua de Augusto de Prima Porta, pp. 11-12; Sarcófago etrusco de los esposos, pp. 135-136, FIG. 5) o la arquitectura (Arco etrusco, p. 133), regados siempre de aportes propios en su representación e imposibles de listar por completo aquí, dada su abundancia.

Por lo demás, el hecho de que el título de la historieta se expanda en el subtítulo “un péplum de Mazzitelli-Alcatena” no se da solo por proclamar la autoría de la obra:

² Los textos editoriales de promoción de la obra que pueden leerse en internet hablan de “un imperio romano fantástico y alternativo”. En la historieta jamás se menciona a Roma por su nombre (se habla simplemente de la “ciudad imperial”). Además, el título en latín nos remite a dicho Imperio, así como el nombre (o los nombres) del emperador: Flavius Dexus Nero Pertinax Briganticus (que puede llegar a connotar cierto tono burlón o irónico por la acumulación y que alude a diferentes emperadores históricos).

³ Remitiremos a la historieta analizada simplemente con el número de página, a fin de no cargar la lectura. El resto de las citas se hará por apellido de autor/a, año de publicación y página.

⁴ Declaración tomada del Facebook del Enrique Alcatena (del 22 de febrero de 2022). Disponible en <https://www.facebook.com/quique.alcatena/posts/pfbid032DBNZaKVrFLQmqz6hsgHPpuGGSvzyedutFu7EuZ1fEb8yTXfwNLYX3gP7tbTYgR1l> (Acceso: 13 de abril de 2023). En uno de los comentarios a dicha publicación, Hernán Conde De Boeck señala como inspiración gráfica para el Minotauro la representación que hace de él Fellini en su *Satyricon* y también el homenaje al actor Ninetto Davoli en la imagen del protagonista Nicías.

indica también que será un “péplum” personal, “de autor(es)”. Si, como afirma Lapeña Marchena (2007: 186), “El género del *peplum* ha transmitido, a lo largo del último siglo y a niveles masivos y populares, una visión del mundo antiguo reduccionista y reaccionaria” en la que esas culturas “estaban abocadas irremediablemente hacia su desaparición”, la historieta *Imperator* y las restantes de la dupla que las abordan lo hacen con cariño, respeto y una interesante complejidad gracias al grado de detalle y de creatividad con el que se las representa desde lo argumental y desde lo gráfico. Y muestran a las claras que todavía queda mucho por construir con dichas culturas (o por deconstruir en ellas) y que sus narraciones mantienen una fuerza significativa y poética (creativa) que sigue funcionando en nuestra (pos)modernidad: admiten todavía nuevas interpretaciones, combinaciones y variaciones, quizás porque esa condición estaba ya en la naturaleza “no dogmática” de la propia mitología griega, con la que los poetas o filósofos o dramaturgos podían jugar casi con total libertad.⁵

Viri vi(t)a

El camino de Nicias como héroe sigue a grandes rasgos el de la formulación clásica de Campbell en su libro *The Hero with a Thousand Faces* (2004 [1949]: 28): “*A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man*”. En su caso, “el mundo de todos los días” es el de la vida con su madre, que lo dio a luz tras una fugaz relación con el Emperador; “la región de prodigios sobrenaturales” será la del ilimitado Imperio, poblado de los más diversos seres mitológicos; la “decisiva victoria” tendrá un tinte particular, según veremos, y su “regreso” se volverá más bien una partida hacia lo nuevo o lo desconocido. En esencia, Nicias se configura como un héroe “clásico” en su camino iniciático,⁶ de la misma estirpe que “viajeros” como Odiseo o Eneas y más cerca incluso de aventureros como Teseo (ya que, además de encontrarse con él en el Hades, se enfrentará con un Minotauro en su primera aventura) o Heracles (con quien prácticamente se lo identifica

⁵ Aristóteles, en *Poét.*1453b.22-26, señala respecto de la tragedia que no es posible deshacer las historias tradicionales (“Clitemnestra debe morir a manos de Orestes”), pero el poeta debe a su vez “usarlas bien”, es decir, puede variarlas para encontrar el modo mejor de desarrollarlas.

⁶ Esa inexperiencia por momentos lo vuelve dubitativo (el héroe, en general, se caracteriza por ser decidido), o indolente y egoísta, como le recrimina Bastian: “Tú no puedes entender el dolor de nadie, Nicias, que no sea el que te causa el desprecio de tu padre” (p. 119).

en el “poema secreto” que la voz del pueblo va componiendo en el transcurso de sus aventuras).⁷

Cabe decir, por otra parte, que el nombre Nicias proviene del griego Νικίας y podría relacionarse, además de con la raíz de νίκη⁸ (“victoria”, término ligado a la figura del héroe, como vimos más arriba), con el personaje histórico homónimo responsable de la paz tras el primer período de la guerra del Peloponeso (“paz de Nicias”, 421 a. C.). Ese carácter “pacífico”⁹ del personaje (aunque también tiene experiencia en combate, como su par griego, que era *strategós*) lo distingue en principio del violento Emperador que le da título a la obra, ya que la palabra *imperator* designa particularmente al “general”, esto es, a la persona que tiene *imperium* (“supreme military power, command”, *OLD*, s. v., 2b).

La ya mencionada identificación con Heracles se da en otro plano fundamental, el de la bastardía.¹⁰ Nicias es uno de los tantos “hijos naturales” del emperador, y de ahí el título del primer capítulo de la historieta, “*Filius Naturae*”. Este título, sin embargo, funciona de manera doble, ya que el gobernante rechaza a sus hijos de sangre y prefiere elegir como tales a niños o niñas que comparten su “naturaleza” belicosa y guerrera para moldearlos a su imagen y semejanza: “El Emperador no cree que un hijo deba surgir de un acto tan despreciable y accidental como el que resulta de las urgencias carnales. Para él, engendrar hijos es forjar guerreros” (p. 18). El Emperador, en el segundo capítulo, le confiesa a su hijo adoptivo, Gallus Andronicus, que es su favorito, pero que justificará su elección como su sucesor diciéndoles a sus hermanos que es “el único que nació aquí y que eso te asegurará la simpatía de los patricios”, aunque también menciona que ya tiene “suficiente **experiencia militar**” y que permanecerá en palacio ayudándolo “en la tarea de **gobernar**” (resaltados en el original, p. 25). Nicias, por su parte, recibió una formación diferente: además de haber tenido “los mejores maestros en combate, estrategia, dialéctica, política y todas las demás ciencias”, se formó “en todas las artes, por si acaso mi padre tuviera espíritu exquisito” (p. 11).

La decisión de adoptar un heredero, leída en el contexto del Imperio romano, puede remitirnos al siglo II d. C. con la llamada dinastía de los “Antoninos”, también

⁷ A su vez, Teseo admiraba a Heracles, al que consideraba su modelo a seguir; cf. Plutarco, *Vidas Paralelas* 6.8-9. También Nicias se vincula con este héroe (y con Aquiles) por el hecho de que Hefesto (“el Herrero”, en la historieta) le forje un arma (en su caso, no un escudo sino una espada).

⁸ Cito algunas palabras en griego porque recuerdo que la profesora Alicia Schniebs solía incluir palabras griegas significativas en sus clases de latín.

⁹ En una de las aventuras, ayudando a Hermes, rechazará en dos ocasiones la violencia gratuita (pp. 153-154).

¹⁰ Se lo considera hijo bastardo de Zeus, en unión con la mortal Alcmena.

conocidos como “los Buenos Emperadores” o “los Emperadores Adoptivos”. Canto (2003: 319-321) revisa críticamente dichas nomenclaturas (optará por dinastía “Ulpio-Aelia”, pondrá en duda el carácter puramente “meritocrático” de los adoptados, que muestran en realidad un importante grado de parentesco con el adoptante) y rastrea, entre los emperadores, el origen de esas adopciones “por mérito” hasta Galba (adoptó a Pisón) y Nerva (adoptó a Trajano). Respecto del primero, Tácito (*Historias*.I.16) le hace decir –al justificar su elección– que *optimum quemque adoptio inveniet* (“la adopción encontrará al que sea óptimo”); respecto del segundo, en el *Panegírico del Emperador Trajano* (7), Plinio el Joven se pregunta: *non per totam civitatem circumferas oculos? et hunc tibi proximum, hunc coniunctissimum existimes, quem optimum, quem diis simillimum inveneris?* (“¿No has de mirar a tu alrededor por toda la ciudadanía? ¿Y considerar a ese más próximo a vos, a ese más cercano, al que halles óptimo, más similar a los dioses?”),¹¹ para terminar afirmando: *Imperaturus omnibus, eligi debet ex omnibus* (“El que va a imperar sobre todos debe ser elegido de entre todos”).

Respecto del elenco de personajes que conforma el relato, podemos volver a Lapeña Marchena (2007: 174), quien ha señalado que “la encorsetada codificación formal que caracteriza al *peplum* se cristaliza (...) en la existencia de cinco personajes básicos que se repiten en casi la totalidad de productos: el héroe justiciero, el joven enamorado, la mujer fatal, la jovencita perseguida y el malvado”. *Imperator* cumple y no cumple con esa tipificación, partiendo del hecho de que algunos de esos roles son llevados adelante por el mismo personaje. Así, Nicias es y no es un héroe justiciero (su sed de justicia pierde terreno a veces ante el deseo de la aceptación paterna) y un joven enamorado (Astrid le parece hermosa, pero su interés en ella no se muestra como una preocupación constante); Astrid es y no es la mujer fatal (es un personaje activo, una guerrera y aventurera que, por ejemplo, decide tener sexo con Nicias para deshacerse de la atracción que él ejerce sobre ella y así poder odiarlo en paz, p. 151),¹² y es más una jovencita “perseguidora” que “perseguida”; y el Emperador es y no es el malvado (aunque sea principalmente malo, tiene rasgos de bondad y cariño para con los hijos que ha elegido y sufre una cierta evolución hacia el bien antes de su muerte).

¹¹ Esta frase recuerda a la de Creonte en *Antígona* 190 cuando dice que “hacemos parientes (amigos, seres queridos)” (τοὺς φίλους ποιούμεθα) en la ciudad, y ese verbo en voz media también puede significar “adoptamos”; cf. *LSJ*, s. v. ποιέω III.

¹² Puede leerse como una referencia al célebre “*odi et amo*” (Cat.85.1), reforzada por otra frase de Astrid: “Es que, quizás, el odio no sea lo opuesto al amor, sino su sombra” (p. 151).

Pe(ri)plum

El planteo narrativo del “periplo” (en más de un sentido de esta palabra) de Nicias es entonces también bastante “clásico” (doce capítulos, ¿cómo los doce trabajos de Hércules, como los doce libros de la *Eneida*?, de catorce páginas cada uno), pero los autores irán introduciendo unas (no tan) “modestas variaciones” (Borges *dixit*), además de narrarlas gráficamente con gran maestría. Casi todos los capítulos (salvo el primero, el séptimo y los dos últimos, que varían mínimamente esa estructura formal) comienzan con una *splash page* que incluye un pequeño friso inferior, un título de capítulo que va cobrando sentido con el correr de las páginas y algún globo o cuadro de texto, todo lo cual sirve para contextualizar la historia que está por ocurrir, de manera más o menos directa; a su vez, presentan al comienzo de cada capítulo el título de la historieta con alguna tipografía y un fondo que remiten a la escritura antigua (epigrafía, papiro, mosaicos) (Figura 1).



Figura 1. *Imperator*, p. 117.

El viaje de Nicias empieza con la llegada a la ciudad imperial, que entre su arquitectura de estilo romano presenta gigantescas estatuas que remiten a Grecia: unas hiperbólicas¹³ Cariátides (Figura 2) que, gracias a la magia del lenguaje de la historieta (que es quietud y movimiento al mismo tiempo), parecen no solo adornar, sino también

¹³ La altura de esas esculturas es de aproximadamente 2.3 metros, y en la historieta parecen medir unas diez veces más.

recorrer sus calles.¹⁴ Allí permanecerá durante los dos primeros capítulos, y retornará a ese lugar en el último, donde ocurrirá la batalla final, para cerrar la *Ringkomposition* (“composición en anillo”), reforzada además porque el inicio de la historia se relaciona con la “adopción” (forzada) de Bastian (aunque aceptada por él para evitar la masacre de su pueblo) y el final (penúltima página) se corona con la elección, por parte del Emperador, de ese joven celta como sucesor al trono imperial (honor que Bastian no desea obtener, p. 171). Ya en esos dos capítulos iniciales puede notarse un abordaje original: el enfrentamiento de Nicias con el Minotauro es presentado como entretenimiento de la corte, una suerte de representación de la famosa aventura de Teseo,¹⁵ y luego la obra teatral en la que se cuele Nicias constituye una gran puesta en abismo alegórica del reclamo que viene a hacer el héroe (que su padre lo reconozca como hijo).



Figura 2. *Imperator*, p. 20.

A continuación, la acción se desplaza a Alejandría, que (como todos los lugares de la historieta) queda sin nombrar y es aludida por Sakima (hijo africano del emperador) como “esa ciudad que nuestro padre odia tanto” (p. 35), aunque reconocible

¹⁴ La aparición de las Cariátides puede remitir a cierta política imperialista de apropiación cultural, como sucedió con la extracción de una cariátide de la Acrópolis de Atenas por parte del imperio británico a comienzos del siglo XIX (actualmente en el British Museum).

¹⁵ Quizás haya aquí un homenaje al Minotauro de la historieta argentina *El Sueñero* (de Enrique Breccia), al que el protagonista de esa historieta (el Ñato) capturaba para llevarlo al “Sirko Roman-ho” como atracción.

por las distintas referencias verbales y gráficas que se prodigan en esta tercera aventura: el “legendario faro” (p. 36), los sarcófagos (p. 37), la esfinge (p. 38) y la biblioteca (p. 39), entre otras. Parte de la ciudad y la biblioteca serán destruidas por el ataque del hijo adoptivo del emperador, hecho que remite a las destrucciones que la tradición atribuye a autoridades romanas: Julio César en 48 a. C. y el emperador Aureliano en 272 d. C. De allí el derrotero de Nicias seguirá por un desierto, donde podremos apreciar una mantícora (p. 50), a uno de los blemies (Βλέμυες, ser mitológico con ojos, nariz y boca en el torso, p. 54) y a la Gorgona (p. 57), a la que el joven derrota (hazaña que lo vincula nuevamente con un héroe griego, Perseo).

El capítulo quinto nos conduce a Cartago, donde vuelven a fusionarse elementos históricos con elementos míticos. Tras una primera mención del monstruoso Moloch (Figura 3), Nicias rescata del ataque de las Arpías a un sacerdote (cartaginés) que le hablará del esplendor de esa ciudad antes de ser destruida, con una alusión a Aníbal Barca (“Nuestro más grande general casi logra invadir la ciudad imperial, tras cruzar las montañas del norte con un ejército de elefantes”, p. 68) y con mención explícita de Dido (p. 70), aunque la versión que de ella eligen contarnos no es precisamente la más célebre, transmitida por Virgilio en la *Eneida*, sino “su forma más primitiva” (Grimal, 1999 [1951]: 137). No obstante, parece haber un guiño respecto del trágico romance de Eneas y Dido (una sutil *miniEneida* trunca, *cf.* Figura 3) en la compacta escena de dos viñetas en la que Nicias salva de las aguas a Astrid (otra de las hijas adoptivas del Emperador), que está persiguiéndolo para vengar la muerte de dos de sus hermanos. Él se dirige a ella, que está desmayada, diciéndole: “¿Quién eres...? Tan hermosa. Lamento no poder quedarme y conocerte mejor”, a lo que el narrador acota, con cierta ironía hacia Virgilio, en un cartucho de texto, mientras Nicias (cual Eneas) se aleja: “Aunque no tenga rumbo, el viaje de Nicias no admite retrasos” (p. 73).



Figura 3. *Imperator*, p. 73.

En la mitad del libro (capítulo sexto), Nicias conoce al que será de aquí en adelante su compañero de aventuras (su Píldes o su Pirítoo, digamos), un Fauno (“semidiós de los campos y las selvas”), que funcionará en parte como alivio cómico, un tipo de personaje que los autores han usado en otras obras para acompañar al héroe (como en *Hexmoor* o *Acero líquido*), pero que en este caso remite al mundo antiguo. Este episodio de corte bucólico –según anuncia el “*Et in... ego*” (p. 75), en referencia a la pintura de Nicolas Poussin y su *Et in Arcadia ego*–, y además báquico –como se desprende de la mención del “Viñatero” y de la representación de Baco o *Liber* (p. 81)–, está resuelto con gran habilidad narrativa, ya que va contando casi en paralelo dos historias que contrastan la “realidad” de Nicias con la “leyenda” que se construye en torno de sus hazañas.

Por un lado, se describe “el poema secreto” (título del capítulo), que se pronuncia “a espaldas del Imperio” (p. 88), oral y popular y cambiante (como buen poema épico),¹⁶ y que relata sus supuestas proezas identificándolo con la figura de Heracles y con sus trabajos: incluye la derrota de la reina de las amazonas Hipólita (pp.

¹⁶ Un personaje, un aedo que tañe una lira hecha con el caparazón de una tortuga (mismo instrumento en p. 154, Figura 6), dice: “Estoy escribiendo un nuevo poema para Nicias. Los he escuchado todos, cada una de sus versiones, y ninguno le hace justicia” (p. 78). Esa mención de la escritura puede asociarse con la puesta por escrito de los poemas homéricos.

79-80) y de la Hidra (p. 82), el *descensus ad inferos*, su encuentro con Hades y la captura de Cerbero (p. 83). Desde el dibujo, además, es presentado en ese relato como un adulto musculoso y no como el joven flaco (aunque fibroso) que es. Por otro lado, se muestra que, en verdad, Nicias está entregado al vino y a los placeres dionisiacos en compañía de Fauno (p. 82). Cuando lo ven en ese estado las personas que lo buscan para que acabe con el tirano Gerión (o Geriones, otro de los clásicos enemigos de Heracles en sus “trabajos”), no creen que él sea el gran Nicias y se marchan. Tocado en su orgullo (o en su αἰδώς), irá a enfrentar a Gerión, al que la leyenda atribuye tres cuerpos unidos en uno solo.

Los autores eligen darle al episodio un tratamiento “evemerista”, es decir, realista: Gerión es grande, pero no tan grande, y no es un “monstruo” en sentido literal. Y cuando, tras vencerlo, Nicias se propone revelar al pueblo la verdadera naturaleza del tirano, Fauno le advierte con sorna: “¡Y ellos van a creerse que este... ‘gordinflón’ es Gerión, igual que creyeron que tú eras Nicias!” (p. 86). Por ese motivo, montarán un espectáculo desde las murallas para que la gente crea que asesinó al temible ser cortándole las tres cabezas (p. 87). Como corolario de este regreso a lo legendario, el capítulo se cierra con el episodio (geográficamente relacionado) de las columnas de Heracles (situadas en el estrecho de Gibraltar, que fue durante mucho tiempo el límite del mundo conocido para los antiguos), ahora rebautizadas “las columnas de Nicias” (Figura 4).



Figura 4. *Imperator*, p. 88.

En el capítulo séptimo, Nicias cumple finalmente el rito de pasaje de todo héroe que se precie de tal:¹⁷ el descenso a los infiernos. ¿Por qué llega allí? Ha sufrido una torpe muerte accidental, que contrasta con la reconstrucción de su figura heroica al final del episodio anterior. Además de ver a un Caronte (llamado “el Barquero”) con bastante protagonismo y mostrado como corruptible (p. 99), encontraremos referencias gráficas a Tántalo (p. 90) y Sísifo (p. 92) recibiendo sus castigos en el Tártaro, y a Teseo interactuando con Nicias en los campos Elíseos y reviviendo sin cesar su triunfo sobre el Minotauro en el laberinto (pp. 95-97). También vale la pena remarcar la aparición de la cabeza de la Gorgona (en su forma de trisquele, una cabeza con tres piernas, p.102), ya que incluso Homero hace mención de su presencia en el inframundo durante la *νέκυια* (*Odisea* 11.634). Astrid, por su parte, descenderá por propia voluntad para rescatar a Nicias (inversión del mito de Orfeo y Eurídice) y poder matarlo ella misma, pero de hecho será rescatada por él (nueva inversión, pero esta vez con final feliz, ya que ambos escapan con vida), que vence las enigmáticas palabras o letras (griegas) de una esfinge con la fuerza a golpes de espada (pp. 100-101).

Otro “descenso” se produce en la siguiente aventura, cuando Nicias intenta rescatar a Fauno de las garras de unos cíclopes que no son los pastores odiseicos, sino los “forjadores” de raigambre hesiódica (*Teogonía*, 139 y ss.) y alejandrina (Calímaco, “Himno a Ártemis”, 46 y ss.), y termina en la fragua de Hefesto, quien comparte con él el conocer “el sufrimiento de ser despreciado por quien te dio la vida” (p. 112). Este episodio tan griego se relata en paralelo a lo que sucede en Stonehenge (p. 103), lo cual da pie a la introducción de diversos elementos de la cultura celta (los druidas, el muérdago, el roble, p. 104). Y la afirmación de Hefesto a Nicias de que “somos hermanos de desgracia” (p. 110) se ve espejada en la declaración final de Bastian también a Nicias: “Somos hermanos... Hermanos de sangre” (p. 116), después de la masacre perpetrada por las tropas imperiales (que parece replicar las diversas invasiones romanas a Britania). Los autores nos obsequian así un nuevo, interesante y productivo cruce narrativo entre dos mundos antiguos que no se ven relacionados habitualmente.

En “Voces” (capítulo noveno), se relata el mito de Licaón y sus hijos, transformados en lobos por Zeus debido al crimen de canibalismo intrafamiliar que cometieron (pp. 117-119). A partir de eso, se establece indirectamente la vinculación

¹⁷ Un texto dirá: “Solo alguien verdaderamente heroico vendría aquí por voluntad propia” (p. 100). Eso se aplica al segundo “descenso” de Nicias, pero también a Astrid, que ha bajado a los infiernos voluntariamente.

con las Furias (Erinias), invocadas por el Emperador para que den caza a Nicias (p. 123) y lo castiguen por sus propios crímenes de sangre, ya que ha matado a dos de sus hermanos (hijos adoptivos del Emperador, del que él también es hijo, aunque natural). Otra vez se da un cruce interesante en el enfrentamiento final del capítulo, cuando los hijos de Licaón combaten con las Furias (pp. 127-128): los crímenes de los (ahora) licántropos entran en la esfera de acción de las divinidades vengadoras. En el cierre del episodio, además, cobra fuerza definitiva la épica intervención de los dioses (tan homérica y virgiliana), a quienes invocan Bastian, Astrid y el Emperador (Ares, Ártemis y Zeus respectivamente, nombrados por medio de epítetos), que comienza a anticipar la batalla final.

En el décimo capítulo, “La trampa”, Nicias es convocado por el Emperador a un encuentro en las cercanías de la ciudad imperial, en la ciudad de los “antiguos reyes”, que “dominaron la región antes del nacimiento del imperio, cuando la mítica ciudad imperial era apenas una aldea” (p. 133). Se introduce así un homenaje a la cultura etrusca, en primer lugar, y desde el apartado gráfico con la aparición del Arco etrusco (una de las puertas que presenta la muralla) del siglo III a. C., situado en Perugia (actual Perugia) y también conocido como Arco de Augusto, ya que fue remodelado por orden del *princeps*. Y se la llama “ciudad espectral” (p. 134) dado que mucho de lo que nos ha llegado de esa cultura tiene que ver con ritos y arte funerarios (urnas, sarcófagos, etc.) (Figura 5).



Figura 5. *Imperator*, p. 136.

Pero no se trata de un mero paseo turístico-cultural que usa como fondo los célebres frescos y las esculturas conservadas, sino que las figuras de esas obras de arte (por ejemplo, el alado dios infernal Tuculca, pp. 135, 138-140, 143) forman parte de la acción, que consiste en un combate contra los muertos de la ciudad. En el final, cuando Nicías (harto de que le hablen de su “glorioso destino”, p. 143) arroje su espada y amenace con volver a su tierra, hará su aparición otro dios alado, esta vez Cupido (Eros), que lo flechará junto a Astrid (que se acercaba al muchacho porque debía quitarse “algo de adentro, para que no siga interfiriendo con mis verdaderos sentimientos”, p. 144).¹⁸ El nocturno episodio erótico culmina en un “amanecer incierto”, con un sol representado por la cabeza del luminoso flechador Apolo (p. 144), anticipo de la batalla por venir.

El penúltimo capítulo (“Asuntos de familia”) empieza con la visita del Emperador a la cueva de la sibila de Cumas, ya que desea conocer la voluntad de los dioses “sobre el modo en que debo actuar en asuntos muy importantes” (p. 146). Tras aspirar los vapores que llenan la caverna, que “dicen que son tóxicos y alucinógenos” porque “proviene de la profundidad del mundo” (p. 146), su alma viaja a entrevistarse con Zeus/Júpiter.¹⁹ Los asuntos familiares del título resuenan tanto en el plano humano como en el divino (aparece Hera, mencionada como “la reina”, para quien “los asuntos de familia no son asuntos menores”, p. 150), ya que –como señala el Emperador, estableciendo un terreno común con Zeus– “Mis asuntos de familia pueden sangrar al mundo. Igual que sus asuntos de familia han conmocionado al universo” (p. 148). Y a continuación comienza el desfile de divinidades que irán eligiendo su lado en el combate: “el Guerrero” (Ares, p. 148), “El-que-Sacude-la-Tierra” (Poseidón), “la Doncella del Arco” (Ártemis), “el Señor del Tiempo” (Cronos, asimilado también a Crono), “La-de-los-Ojos-Verdes” (Atenea γλαυκῶπις, p. 149). Pero Zeus pone fin al debate divino, tras las palabras de su esposa (“No deberíamos discutir por quién tomar partido, sino buscar el mejor modo para que un padre y un hijo se encuentren finalmente”), al establecer que “¡Por una vez, las cosas no serán decididas por los dioses... ni por los hombres!” y que todos confiarán “en la indolente sabiduría del

¹⁸ Previamente (pp. 137-138), Astrid había tenido un encuentro con la diosa Venus (inspirada en la famosa pintura de Botticelli), quien le había dirigido un discurso que recupera los tópicos del *carpe diem* y del *tempus fugit*: “Mira qué bella eres, Astrid, y qué joven. Deberías estar aprovechándote de ese privilegio, en lugar de envejecer y afearte con tanta cavilación amarga” (p. 138).

¹⁹ Su imponente imagen parece estar inspirada en el cuadro *Jupiter et Thétis* (1811), de Jean Auguste Dominique Ingres; óleo sobre lienzo, Museo Granet (Aix-en-Provence, Francia).

destino” (p. 150, con las Moiras o “Hilanderas” dibujadas de fondo en la última viñeta de la página).

Mientras tanto, Nicias ha decidido volver a su tierra (pp. 143 y 151), pero en el camino se encuentra con el dios Hermes, hecho que dará lugar a dos microrrelatos míticos con dos funciones narrativas diferenciadas. En el primero, se pone en escena el mito de Ío convertida en vaca, que Hermes debe robar para Zeus y que es vigilada por Argos Panoptes, designado guardián de Ío por Hera (ya que, en la historieta y en algunas versiones antiguas, tiene cien ojos distribuidos por todo el cuerpo, Figura 6).



Figura 6. *Imperator*, p. 154.

Aquí vemos a Nicias apelar a su astucia y a su conocimiento del arte de la música para burlar al vigilante y ponerlo a dormir con su canto, mientras que Hermes busca opciones que recurren a la violencia, rechazadas por Nicias (de modo que priva al dios de obtener su epíteto Ἀργειφόντης, “Argeifontes, matador de Argos”), y nos muestra así su ya mencionado “pacifismo”. En el segundo microepisodio, se produce el encuentro con el centauro Quirón, maestro de Aquiles, y su tribu de hombres-caballo (pp. 155-156), que en la mitología suelen enfrentarse con los héroes (Heracles, en varias ocasiones, o

Pirítoo). En esta ocasión, sin embargo, los centauros deciden unirse al bando de Nicias para el combate en ciernes, que el joven (que venía de negarse a ejercer violencia) terminará aceptando, a partir de una carta de su madre traída por el mensajero de los dioses, como algo que el destino pone en su camino (p. 158); también lo hacen el resto de los personajes (pp. 151-152) y la propia sibila de Cumas, que reaparece en la última viñeta para redondear el capítulo con la (in)augural frase “Que sea...” (p. 158).

La primera página del último capítulo es una gran condensación del espíritu omnicomprendido de *Imperator*: Jerjes (persa), Khigila (huno) y Ahiram (fenicio), figuras históricas de diferentes épocas y lugares, se presentan para “la batalla” acompañados de criaturas mitológicas, por lo que se les reconoce además un estatus legendario (p. 159). El primero está montado sobre una quimera (basada en la Quimera de Arezzo, escultura de bronce etrusca) y el tercero sobre una sirena-pájaro (similar a la del vaso de figuras rojas de Odiseo y las sirenas en el British Museum),²⁰ mientras que el segundo trae una escolta de cíclopes. Los ejércitos ya están dispuestos a medirse, y “en su trono de bronce, tapizado con piel humana y decorado con calaveras” Ares “espera satisfecho” que florezcan “las flores del odio” a partir de las “ponzoñosas semillas” que había mandado a sembrar a su hermana Discordia (pp. 161-162).

La batalla comienza con Ártemis (“la Cazadora”), que “inspirada por su simpatía hacia Nicias, dispara una lluvia de flechas, ayudada por sus ninfas” (p. 162): esas flechas “gigantes” atraviesan a varios combatientes (p. 163) y recuerdan un poco el ataque del flechador Apolo (“la peste”) sobre el campamento aqueo durante el primer canto de la *Ilíada*. El desfile de deidades continúa con “el Agitador de las Aguas” (Poseidón), representado a partir de la estatua del Dios del cabo Artemisio,²¹ p. 163), cuyo tridente desgarró la Tierra para que caigan los “rebeldes”. Luego es el turno de Apolo (se lo llama “el Refulgente”, en relación con el epíteto Febo, “el Brillante”), quien “desvía el carro del sol” para que agobie solamente a las legiones del Emperador (ya que se identifica con Nicias por su juventud, p. 164); y como contraposición, en la viñeta inferior, Crono (aquí identificado con el padre de Zeus y con el Tiempo) agita su hoz y hace que envejeczan muchos rebeldes (p. 164). Y vemos aparecer al “Amo del Sueño” (Hipnos), así como a Cibeles (*Magna Mater*) en su carro tirado por leones, justo

²⁰ Si bien la referencia a la sirena alada es inconfundible, también puede aludir a una esfinge que se ve precisamente en los bajorrelieves del Sarcófago del rey Ahiram (Museo Nacional de Beirut).

²¹ Hay dudas respecto de si esa figura del dios (que puede verse en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas) representa a Zeus o a Poseidón. En la historieta, los autores optan por la segunda posibilidad, dado que lo llaman “Agitador de las aguas” y colocan un tridente en su mano (quienes creen que se trata de Zeus postulan que en la mano portaba un rayo).

antes de que Zeus decida que “es hora de terminar con esto” (p. 165). Le pide a Cupido que arroje “una flecha letal que yo pueda guiar con mi mirada”, flecha que Zeus comienza a dirigir hacia Nicias, pero que es detenida casi de inmediato por el Tonante, quien clama “¡Cambié de idea!” (p. 167) y termina por desviarla y herir de muerte al que era su favorito, el Emperador. Efectivamente, podría decirse que “(no) se cumplía el plan de Zeus” (cf. *Ilíada* 1.5) de no intervenir en la contienda humana y dejar todo en manos del destino (p. 150): ya no se trata del Zeus iliádico que se somete a lo que determinen las Moiras, sino que vuelve a tomar las riendas de la acción para dejar planteado un nuevo orden de cosas.

Finis coronat opus

El final, condensado en las últimas cinco páginas, rompe con ciertas expectativas de cierre que genera un producto que, como vimos, cumple (y juega) con las características de un péplum. Nicias, el joven héroe bastardo, no se convierte en el *Imperator* del título (como podría esperarse tras recorrer el camino del héroe y dado que el personaje que ilustra la tapa del libro es Nicias). Y no resulta claro que vaya a “quedarse con la chica” ni es una preocupación que lo desvele, como tampoco lo es para la propia Astrid, ya que parece que prevalecerá su carácter aventurero; el Emperador siembra una duda, ambiguamente, respecto de lo que ocurrirá con su hija: “No naciste para vivir en palacio. Te irás, buscando aventuras, quizá detrás de ese Nicias”, a lo que ella responde con una (quizás también ambigua) negativa (p. 169).²²

Respecto del Emperador, agonizante a causa de la herida recibida, en esta conclusión pueden establecerse otras dos vinculaciones con el *princeps* Augusto (además de las ya señaladas de su estatua, que remite al Augusto de Prima Porta, y del Arco de Augusto o Arco etrusco). Una tiene que ver con las últimas voluntades de ambos personajes. El Emperador, al proponer a Bastian como su sucesor, dice que este “se esforzará en buscar la paz y la justicia para todo el imperio”, para añadir de inmediato: “Y, sobre todo, no se lanzará a lograr nuevas conquistas que acaben **opacando mi gloria**” (resaltado en el original, p. 168). Algo similar sugiere Tácito (*Ann.*1.11.4) respecto del memorial que deja escrito Augusto antes de morir: *quae cuncta sua manu perscripserat Augustus addideratque consilium coercendi intra*

²² Durante la batalla final, Astrid se lanzó contra Nicias diciendo: “Por fin, Nicias, tendré la oportunidad de vengar a mis hermanos” (p. 166), por lo que es posible que de hecho se haya despojado (tras el “combate erótico” de la p. 144) de la atracción que sentía por él.

terminos imperii, incertum metu an per invidiam (“Todas esas cosas había dejado por escrito Augusto, y había agregado el consejo de mantener el Imperio dentro de los límites, no se sabe si a causa del miedo o por envidia”). En segundo lugar, el Emperador se jacta de que “La **historia** dirá que se necesitó de un **héroe mitológico**, épico y extraordinario, como nunca existió antes, para **derrotarme**” (resaltado en el original, p. 169). Esa línea es sin duda un buen resumen del cruce propuesto por la historieta entre realidad y mito, entre historia y ficción. Y podría pensarse que el Emperador queda emparentado también desde lo discursivo con Augusto, si tenemos en cuenta lo señalado por Schniebs (2014: 4): “Augusto aparece aludido solo tres veces [en la *Eneida*] (1.286-296; 6.791-805; 8.675-827) y nunca solo sino como final de una serie que incluye otros personajes mítico-legendarios e históricos”. Así como Augusto “se cuele” en el poema virgiliano y adquiere la gloria épico-histórica que brindan sus hexámetros, las legendarias hazañas de Nicias se mezclarán en la historia (¿oficial?) del Emperador para realzar su figura, hecho que deja cierto sabor agridulce: de alguna manera, el Emperador no ha sido derrotado por la flecha de Zeus (“creo que hemos vencido”, había dicho Bastian, p. 167), y el dios sigue considerándolo su favorito porque es quien más se le parece entre los mortales (p. 172).

La amplia viñeta final (de más de media página) fusiona los planos humano y divino en un paisaje griego (los olivos y la Acrópolis de Atenas como fondo) y nos regala un último y significativo diálogo. Ante la pregunta de Fauno de “¿Por dónde comenzamos, compañero?”, Nicias responde: “Por donde nadie haya ido antes, **por supuesto**” (resaltado en el original, p. 172). Más allá de la alusión a los *Aitia* de Calímaco (1.25-28) y a su transitar caminos (poéticos) no hollados, e incluso con cierta ironía respecto de la idea de “originalidad absoluta”, parece darse un cierre justamente simbólico a todo el recorrido, ya que se ha recorrido “todo” lo conocido. Pero esta historieta “total”, que pone en escena –compendiando y amalgamando y recreando– elementos diversos de diversas culturas antiguas (muchos de los cuales escapan, por su rareza o por su tratamiento, a los lugares comunes de las representaciones artísticas del péplum), ya ha transitado también, en su propuesta, por donde nadie ha ido antes.

Bibliografía

Fuentes

- Jara, Jano y Olivera. Lucho (agosto, 1995). “Arenas del imperio”. *D’artagnan Todo Color*. 170.
- Kuntscher, Leonardo y Krunch, Kundo (2020). *Sobre el Danubio*. Buenos Aires: Anexia.
- Mazzitelli, Eduardo y Alcatena, Enrique (2010). *Imperator. Un peplum de Mazzitelli-Alcatena*. Miraflores: Ediciones Contracultura.
- Oenlao [Scherpa, Carlos] (2013). *Legionarios. Los perros de Roma*. Buenos Aires: La Duendes.

Estudios

- Almodóvar García, Javier (2011). “Tradición literaria y arquetipo de Esparta en el cómic”, en de la Villa Polo, Jesús; González Castro, José e Hinojo de Andrés, Gregorio (eds.): *Perfiles de Grecia y Roma (Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos)*. Volumen III. Madrid: SEEC, 323-330.
- Blutch (2008 [1996]). *Peplum*. Tarragona: Ponent Mon.
- Campbell, Joseph (2004 [1949]). *The Hero with a Thousand Faces*. California: New World Library.
- Canto, Alicia (2003). “La dinastía Ulpio-Aelia (98-192 d. C.): Ni tan «buenos», ni tan «adoptivos», ni tan «Antoninos»”. *Gerión*. 21 (1): 305-347.
- Diak, Nicholas (2018). “Introduction”, en Diak, Nicholas (ed.): *The New Peplum. Essays on Sword and Sandal Films and Television Programs since 1990s*. North Carolina: McFarland & Company, 4-19.
- García Jurado, Francisco (2015). *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. México D. F.: UNAM.
- (2020). “Cartago, el mito inmortal. Semblanza de una exposición en Roma”. *Reinventar la Antigüedad*. Disponible en <https://clasicos.hypotheses.org/6652>. Acceso: 13 de abril de 2023.
- (ed.) (2021). *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica*. Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- Grimal, Pierre (1999 [1951]). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Heredía Manzano, Pilar (2015). *Nippur de Lagash. La (re)escritura del mito del héroe*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Kovacs, George y Marshall, C. W. (eds.) (2011). *Classics and Comics*. Oxford: Oxford University Press.
- (eds.) (2015). *Son of Classics and Comics*. Oxford: Oxford University Press.
- Lapeña Marchena, Óscar (2007). “La infancia en el peplum. Primeros apuntes”. *Faventia*. 29 (1-2): 173-187.
- Martignone, Hernán (coord.) (2023). *Catálogo razonado de historietas argentinas con “presencias” de la Antigüedad grecolatina. Sobre historieta*. Disponible en <https://sobrehistorieta.wordpress.com/2022/04/16/avances-del-catalogo-razonado-de-historietas-argentinas-con-presencias-del-mundo-clasico-grecolatino/>. Acceso: 13 de abril de 2023.
- (2022). “Una experiencia de aproximación a la historia de Roma a través de la historieta *Sandman*”, en Modenesi, Thiago y Braga, Amaro (comps.): *Quadrinhos & Educação n°6*. São Paulo: Quadriculando/Anita Garibaldi, 88-101.
- (2021). “Motivos griegos como método compositivo en la historieta *Sereno* de Luciano Vecchio”. *Cuadernos de Literatura*. 16: 188-205.
- Martínez, Alejandro (2022). “*Imperator*: Una historieta europea 100 % argentina”. *Nota al pie*. Disponible en <https://www.notaalpie.com.ar/2022/03/05/imperator-una-historieta-europea-100-argentina/>. Acceso: 13 de abril de 2023.
- Nothomb, Amélie (2006 [1996]). *Péplum*. Paris: Albin Michel.
- Pomeroy, Arthur (2017). “The Peplum Era”, en Pomeroy, Arthur (ed.): *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*. Malden: Blackwell, 145-160.

Schniebs, Alicia (2014). “Las letras de Augusto”. *Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*. 10: 1-8.

***Lydus, una máscara lúdica en Bacchides de Plauto*¹**

Stella Maris Moro
Centro de Estudios Latinos “Prof. Beatriz Rabaza”
Universidad Nacional de Rosario
morostellamaris@gmail.com

Resumen: Entre las máscaras generalmente consideradas menores en la *palliata*, el *paedagogus* ha sido una de las más desatendidas por la crítica. De hecho, son pocas las menciones que pueden hallarse en el *corpus* que conservamos. No obstante, este rol presenta un particular desarrollo en *Bacchides*, obra en la que su participación no solo es notablemente extensa, sino que además resulta central para las peripecias de la historia.

En este capítulo nos proponemos analizar las facetas de este personaje que, a nuestro parecer, cumple funciones relevantes en el desarrollo de la trama y en la caracterización de las demás figuras, tanto como en relación con los artefactos escénicos que podrían mantener el interés del público, y con los posibles efectos de humor y comicidad que debían de generarse en la escena plautina.

Palabras clave: *Bacchides*; Plauto; retórica escénica; *paedagogus*

Abstract: Among the masks generally considered minor in the *palliata*, the *paedagogus* has been one of the most disregarded by critics. In fact, few mentions can be found in the surviving *corpus*. However, this role is particularly developed in *Bacchides*, in which his participation is not only notably extensive but also central to the plot's events.

In this chapter, we will try to analyze the facets of this character, who, in our opinion, plays important roles in the development of the plot and in the characterization of the other figures, as well as in relation to theatrical devices that might seek to maintain the audience's interest, and to the potential effects of humor and amusement that could be generated in the Plautine scene.

Keywords: *Bacchides*; Plautus; stage rhetoric; *paedagogus*

¹ La figura de Alicia estuvo presente desde los primeros contactos que tuvimos con la cultura latina. Sus frecuentes viajes a Rosario para dictar aquellas clases magistrales ante quienes aún éramos estudiantes tenían siempre la inesperada dimensión de lo afectuoso: *eros* pedagógico, *amicitia* académica, momentos en que la sabiduría y lo profundamente humano se entrelazaban. Como alumnos disfrutábamos de esos encuentros: la querida Bety Rabaza, Aldo Pricco, Darío Maiorana y Alicia, con las colegas de Buenos Aires que la acompañaban en cada viaje, la vehemencia de Elizabeth “Lele” Caballero, la dulzura de María Delia, y las por entonces tan juveniles como brillantes Jimena Palacios, Marcela Suárez..., quienes se divertían y compartían en complicidad generosa saberes, amistades, enseñanzas, que en ellos constituían una misma esencia. Año tras año esa presencia luminosa se renovaba e intuíamos que cada verso, cada línea citada, revelaba a través de su voz una mirada perspicaz que escudriñaba las mismas entrañas de la literatura y las blandía como pajarito palpitante en sus palabras. Esos ecos, reverberaciones de la felicidad, persisten en la memoria cuando intentamos recorrer los textos con el mismo asombro de esos tiempos y delinear algunas desmañadas ideas en amoroso homenaje.

Un rol “marginal” en el centro de la escena

Entre las máscaras generalmente consideradas de menor trascendencia en la *palliata*, una de las más desatendidas por la crítica literaria ha sido la del *paedagogus*. A decir verdad, son pocas las menciones que pueden hallarse en el *corpus* dramático que conservamos. Sin embargo, Plauto le concede un espacio relevante en *Bacchides*, obra en la que este personaje despliega largos diálogos y concentra las miradas del público en extensos monólogos; al mismo tiempo, las peripecias que atraviesan los protagonistas de la historia dependen en gran medida de su ocasional intervención. En efecto, cuando el *servus Chrysalus* ha logrado sustraer el oro al anciano *Nicobulus* para que su joven amo *Mnesilochus* pueda recuperar a su amada *Bacchis*, es por causa de *Lydus*, el *paedagogus*, que el oro es devuelto y la trama se reinicia para configurar un nuevo engaño.

En este capítulo nos proponemos analizar la compleja construcción de este personaje que, tras la apariencia de una lateralidad irrelevante, parece ocupar por momentos la centralidad de la escena, como pivote en el curso de la acción, *partenaire* en la caracterización de otras máscaras y recurso retórico para el sostenimiento de la expectación por parte de una *cavea* portadora de un interés que podía tornarse volátil de un momento a otro, llevada por las atracciones que se desarrollaban concomitantemente durante los *ludi*. En este sentido, indagaremos en la pertinencia de esta máscara en el funcionamiento de artefactos escénicos cuya finalidad sería mantener el interés del público y, en virtud de esto, en su eventual eficacia para sostener una sutil conexión con los posibles efectos de humor y comicidad que, por lo que deducimos a partir del éxito del sarsinate entre sus contemporáneos, podrían haberse dado en la escena plautina.

La instanciación de la máscara *paedagogus* en la comedia latina

La imagen del pedagogo en la Antigüedad clásica remite al esclavo cuya labor principal consistía en acompañar a su joven amo en el trayecto que se extendía entre su hogar y la escuela, de modo tal que, además de ofrecerle protección, vigilaba el comportamiento y orientaba la formación del niño que estaba bajo su responsabilidad. Según Bonner (2012: 40), esta costumbre, habitual en Grecia, ya se extendía en tiempos de Plauto entre las familias más acomodadas de Roma y, por tanto, es probable que el auditorio de la *palliata* estuviera familiarizado con ella.

En el ámbito de la ficción dramática, la figura del preceptor no resulta, empero, relevante dentro del *corpus* de la *palliata*, con la sola excepción de *Lydus*, el *paedagogus* en *Bacchides* de Plauto. Tal como aparece caracterizado en los *dicta* de otros personajes, se trata de un esclavo ya anciano que otrora había tenido bajo su responsabilidad la educación de quien, para la época en que transcurre la historia, se ha convertido ya en un *adulescens amator*.

Dado que se trataba de un esclavo, es bastante comprensible que, subsumido bajo la máscara del *servus*, el *paedagogus* durante largo tiempo no haya tenido una consideración particular en la crítica y que, aun cuando las *dramatis personae* de esa obra lo recojan (llamativamente) en su listado, no se le haya otorgado un lugar destacado junto a otros tipos de la comedia latina.

En el capítulo 9, “Characters and Characterization”, de su amplio estudio sobre la comedia latina, Duckworth (1952: 236 ss.) presenta un catálogo de las principales máscaras de la *palliata*. Aborda no solo las más frecuentes, sino otras que aparecen ocasionalmente, incluso aquellas que, a su criterio, poseen “minor and colorless parts” (p. 237). Sin embargo, el pedagogo no obtuvo siquiera una mención en este capítulo.² Asimismo, en el siguiente, “Thought and Moral Tone”, si bien dedica casi tres páginas (285-7) a relevar de qué modo en la comedia se aborda el problema de la educación de los hijos en relación con la preocupación de los padres,³ el autor no utiliza nunca el término “*paedagogus*”, sino el inglés “tutor” (p. 286).⁴

Cabe a Marion Faure-Ribreau el reconocimiento por haber otorgado un espacio propio al *paedagogus* en el repertorio de máscaras que releva en su detallado estudio sobre la construcción de los personajes en el teatro latino (2012). En el capítulo 2, la autora distribuye en primer término las *personae* en dos grupos: las masculinas y las femeninas, para luego desglosar el primero en subgrupos: *senex*, *leno*, *adulescens*, *miles*, *parasitus*, esclavos, *cocus* y profesionales. Ubica al preceptor dentro de la

² Esto, cuanto menos, sorprende en la medida en que se trata de una máscara que ya estaba presente en la Comedia Nueva Griega: *Lydos* en *Dis Exapatón* de Menandro (que sirvió de modelo al pedagogo de *Bacchides*) y *Daos* en *Aspís* del mismo autor; también se presenta la posible figura de un *paedagogus* en los *fragmenta* del *Phásma* menandriano (Allison: 449).

³ En este capítulo no abordaremos en detalle la cuestión educativa, a la que aludimos en otro trabajo (Martí y Moro, 2023).

⁴ Duckworth tampoco menciona el término “*magister/magistra*” que, sin embargo, es utilizado en la *palliata* una veintena de veces. Si bien *magister* y *paedagogus* difieren relativamente en su función (el primero como quien efectivamente imparte un conocimiento, mientras que el segundo se presenta más bien como un guía y acompañante), este último, como veremos, incorpora el rasgo “+ saber”, en tanto es responsable de orientar al niño en sus tareas de lectura y escritura. En los *dicta* de los personajes, en efecto, el pedagogo es nombrado como *magister* (cf. *Bac.* 148, 152, 163).

categoría de los *servi*, a los que reconoce como difíciles de encerrar en un único tipo (pp. 109 ss.). Luego de plantear que el empleo de términos como *uilicus*, *atriensis* y *paedagogus* “n’a pas la cohérence ou l’ampleur nécessaires pour constituer un type à part entière” (p. 111), dedica varias líneas a la caracterización de este último. En particular, pone el foco en el hecho de que solo en *Bacchides* de Plauto este personaje tiene algún desarrollo y que, justamente allí, su estatus es puesto en tela de juicio por su discípulo, quien “devenu amoureux, entend s’affranchir de l’autorité d’un *paedagogus* devenu encombrant” (p. 112), es decir, pesado o inoportuno. Inmediatamente, Faure-Ribreau repara en el hecho de que “Lydus refuse de quitter sa place de *paedagogus* pour devenir un *servus* comme les autres, et c’est pourquoi on le désigne comme *paedagogus*” (p. 112). No obstante, agrega que, a partir de ese intercambio verbal, asume ciertos rasgos propios de la máscara *senex*, en particular, del *senex iratus*: “Lydus es un *servus* qui joue le *senex*” (p. 113).

Este breve desarrollo del punto de vista de esta autora arroja cierta luz, a nuestro modo de ver, en la construcción particular que esta máscara presenta en relación con las restantes, en la medida en que se sitúa en una intersección de rasgos propia, y sería, por tanto, esta confluencia de atributos la que lo define y a la vez nos incita a dedicarle un análisis más exhaustivo.

En el *corpus* de la *palliata*, se cuentan, por cierto, unas ocho ocurrencias del lexema *paedagogus*. Tres de ellas constituyen referencias con escasa o mínima trascendencia en la trama o en la caracterización de los personajes.

En primer lugar, en *Mercator*, el protagonista menciona que, al emprender un viaje de negocios, lo acompañó un esclavo que había sido su maestro durante su niñez:

*servom una mittit, qui olim puero parvolo
mihi paedagogus fuerat, quasi uti mihi foret
custos (Pl.Mer.90-2).*⁵

Envía conmigo un esclavo, que, en otro tiempo, cuando yo era un niño pequeñito, había sido mi pedagogo, para que fuera como mi protector.⁶

De ese esclavo no se tiene más noticia, excepto que se considere que se trate del *servus* que se presenta luego, *Acanthio*. Sin embargo, ya no se volverá a nombrar el rol de pedagogo en la obra.

⁵ Las citas de textos de Plauto corresponden a la edición de Leo (1895).

⁶ Las traducciones del latín son propias.

Encontramos otra ocurrencia en *Pseudolus*, obra en la que el anciano *Simo* exclama:

*hic dux, hic illi est paedagogus, hunc ego
cupio excruciar* (Pl.Ps.447-8).

Este es el guía, este es su maestro, a este yo deseo crucificarlo.

Adjetiva de este modo al *servus Pseudolus*, por cuanto lo culpa de haber guiado (labor del pedagogo) por mala senda a su hijo.

Finalmente, en *Phormio* de Terencio, encontramos una tercera mención:

*Quid paedagogus ille, qui citharistram?
Quid rei gerit?* (Ter.Ph.144-5).⁷

¿Qué hay de aquel pedagogo que anda con la citarista?
¿Cómo van sus asuntos?

En este diálogo que se da entre dos esclavos, utilizan este apelativo en forma irónica para referirse al *adulescens* que, enamorado, acompaña a todas partes a la joven ejecutante de cítara, de modo tal que no instala una *persona* dentro del reparto de personajes, aunque sí trae a escena la imagen de lo inseparable del vínculo alumno-pedagogo, argumento a favor de que el público debía estar familiarizado de alguna forma con esa relación.⁸

Como puede notarse, estas referencias al rol del “maestro” representan caracterizaciones ya pasajeras, ya humorísticas. Esto podría justificar en gran medida la escasa consideración que ha tenido en la tradición crítica en comparación con el resto de

⁷ Edición de Kauer y Lindsay (1963).

⁸ La pareja maestro-discípulo se proyecta a diferentes relaciones en el ámbito de la *palliata*. A las ya mencionadas referencias a la máscara del *paedagogus* y al concepto de *magister*, podríamos agregar aquellas que, en la comedia, señalan a las mujeres como maestras y, por tanto, como depositarias del saber. Así en *Bacchides*, las prostitutas han sido quienes enseñaron las artes amorosas a los *adulescentes*, tal como alude *Lydus* en el v. 163: *Lyd. Peior magister te istaec docuit, non ego* (“un maestro peor te enseñó estas cosas, no yo”). Faure-Ribreau (2024) fija también la atención sobre esta relación en el verso 105 de *Stichus*, en que el *paterfamilias* traslada a sus hijas el saber y construye el diálogo subsiguiente a partir de esta inversión: *discipulus venio ad magistras* (“vengo como discípulo ante maestras”). Otra referencias al conocimiento de las prostitutas, esta vez en cuanto a artimañas y engaños, se encuentran en *Mil.874 ss.*, en particular, en la reflexión de la propia *Acroteleutium*: *novi indolem nostri ingeni* (v. 921: “conozco la naturaleza de nuestra habilidad”), y en el pasaje de *Truc.223-30*, en que *Astaphium* describe el saber meretricio: *scit illa quid suas res postulet* (v. 230: “aquella sabe lo que su situación exige”), tras plantear al joven *Diniarchus* (vv.732 ss.) que aprendió sus “primeras letras” (*litteras didicisti*) en el amor y reclama la paga para la maestra (*quid erit interea magistrae...?*). Por otra parte, en el principio de *Mostellaria*, el *servus Tranio* es acusado de haber arrastrado a la perdición a su amo, lo cual se define en términos de una “docencia” perniciosa: *virtute id factum tua et magisterio tuo* (v. 33: “Esto sucedió por tu coraje y tu magisterio”). Si bien en todos estos casos el saber es atribuido a figuras marginales en el ideario latino (mujeres y esclavos), el marco de la comedia habilita una lectura en clave irónica de estas expresiones.

las *personae*. No obstante, las cinco alusiones restantes, agrupadas todas ellas en *Bacchides*, instauran una máscara que entra en escena: *Lydus*, un *paedagogus* cuya aparición, como intentaremos argumentar, lejos de resultar irrelevante o marginal, deviene considerablemente significativa, no solo para el desarrollo de la trama, sino fundamentalmente para los posibles efectos de comicidad y, por ende, como sustrato de artefactos retóricos para la *captatio*.

A lo largo de la obra, este personaje pronuncia un total de aproximadamente 118 versos, cifra para nada despreciable sobre todo si consideramos que abandona definitivamente la escena en el v. 499. Es decir que sus *dicta* ocupan más del 20 % del texto en los primeros 500 vv., un 10 % de un texto de algo más de 1120 líneas (recordemos que el comienzo ha llegado hasta nosotros fragmentado). Podemos señalar que, además de los diálogos, muchos de ellos de tenor contrapuntístico, sostiene un monólogo de diecisiete versos (368-384), además de pronunciar en presencia de otras máscaras parlamentos de mediana extensión (vv. 419-434, 437-448 y 477-488, esto es, 16, 12 y 12 líneas respectivamente).

Si bien estas brevísimas consideraciones cuantitativas ya señalan cierta relevancia de esta máscara en la obra, el hecho de que protagonice una escena monologal frente al auditorio nos permite conjeturar que no se trata de un personaje insustancial, dado que, desde el punto de vista de la retórica escénica, asume la función de mantener la atención de los espectadores mientras el resto del *grex* se organizaba por fuera de la vista del auditorio. Si tomamos en cuenta el contexto de la representación, en el que la recepción del público trazaba el límite entre el éxito o el fracaso de la puesta, atribuirle largos parlamentos en monólogos y diálogos, así como ágiles secuencias de intercambio con otros personajes, nos lleva a sospechar que la crítica ha sido cuanto menos mezquina en sus valoraciones con respecto a este tipo dramático. En los apartados subsiguientes intentaremos relevar algunos de los aspectos que permitirían recuperar la entidad compleja de este personaje, que se manifiesta a la par de las máscaras que constituyen el repertorio más conspicuo de la *palliata*.

Una máscara de múltiples máscaras

Empecemos por analizar el nombre *Lydus*, que es invocado con varios sentidos por sus interlocutores y convoca diversos semas en la obra.

Según López López (1991: 120), se trata de un apelativo frecuente entre los esclavos, tanto entre los griegos como en Roma, en relación probable con su origen o

proveniencia (de Lidia). Recordemos que, en la propia materialidad discursiva de los personajes, *Lydus* se encuadra como *servus* de su joven amo y discípulo *Pistoclerus*, cuando este le recuerda su posición: **Pist.** *Tibi ego an tu mihi servos es?* (v. 162: “**Pist.** ¿Es que yo soy tu siervo o vos sos el mío?”).

En el estudio ya citado, López López (*ib.*) destaca que a este sentido ya presente en el *Dis Exapatón* de Menandro, Plauto agrega “el juego de palabras con *ludus* (‘escuela elemental’, ‘parvulario’ –en clara alusión al oficio del personaje–)”, solo posible en latín, y cita el verso 129: **Pist.** *non omnis aetas, Lyde, ludo convenit* (“**Pist.** la escuela no va bien con cualquier edad, *Lydus*”).

A partir del término “*ludus*”, se referencia la palabra “*ludius*”, que señala a quienes participan de los *ludi*, ya se trate de bailarines y actores o de gladiadores (Gaffiot, 1934: s. v. *ludius*). Por su parte, Tito Livio, en su conocido pasaje sobre el origen del teatro en Roma (7.2), incorpora a esta serie el lexema “*ludio*”.

Como puede leerse en González Vázquez (2004), en la tradición literaria se han sostenido dos hipótesis sobre la etimología del término “*ludio*”:

por una parte, la que lo hace derivar del verbo *ludere*, según Varrón. Por otra, la defendida por Isidoro y Tertuliano, que ven su origen en el término etrusco *Lydus*, sobre la base de Heródoto (1.94), quien habla del origen lidio de los etruscos (p. 167).

Existe cierta coincidencia (González Vázquez, 2004: 167 y, antes, Szemerényi, 1975: 312-3, entre otros) en establecer que el término “*ludio*”, ‘actor, bailarín’, se ha desarrollado a partir de “*ludus*”, a través del cruce con “*histrío*”, palabra que, tal como plantea Tito Livio en el citado segmento, se habría originado en el etrusco “*ister*”. Por este camino, el sema ‘actor/bailarín’, en particular si consideramos el marco de la representación, también se evoca en el nombre parlante de *Lydus*. Sin embargo, más allá de que se descarte la segunda etimología propuesta a partir del hecho de que no se atestigua que los romanos llamaran “*Lydus*” o “*Lydius*” a los etruscos (Szemerényi, 1975: 312-3), esta discusión pone de relieve la compleja conexión (fonética, semántica, cultural) existente entre *Lydus/lydius/ludus/ludius/ludio*, que podría provocar múltiples resonancias en la mente del espectador ante la sola mención del nombre de esta máscara.

Ahora bien, la proximidad fonética entre *lydus* y *ludus* conlleva al menos otras dos resonancias. Una de esas evocaciones alude a *ludus* como juego o divertimento,

pero también como burla y engaño.⁹ El maestro es objeto lúdico en la medida en que sus enseñanzas han sido desatendidas y es amenazado por su discípulo *Pistoclerus*, que ha dejado de obedecerle. Esto se expone desde su primera entrada en escena, en un animado diálogo que oscila entre las quejas y lamentaciones del maestro y las réplicas breves y burlonas del discípulo, lo que podría funcionar como un mecanismo tendiente a reducir la empatía del espectador y convertir de este modo al pedagogo en objeto risible. De hecho, el artilugio de la ridiculización sobrevuela en la obra a los personajes de edad avanzada: así, el verbo “*ludificari*” (vv. 523, 642 y 1100) aparece siempre en relación con la burla al *senex Nicobulus*. Ya sea por su falta de entendimiento o por sus costumbres pasadas de moda, tanto el anciano padre como el tutor entrado en años son objeto de inferiorización con el consiguiente divertimento que esto podría provocar en el espectador.¹⁰ En el caso de *Lydus*, sus enseñanzas han sido débiles, al igual que el cuerpo que ahora las sostiene, como el propio personaje expresa en los vv. 152-4:

magistron quemquam discipulum minitarier?
[*nil moror discipulos mihi iam plenos sanguinis:*
valens afflicat me vacivom virium.]

¿Que algún discípulo amenace a su maestro?
[No me demoro en tener discípulos ya repletos de fuerza:
a mí, vacío de fuerzas, me hostiga uno vigoroso.]

La otra alusión subyacente nos remite a *ludus* en el sentido de juego amoroso.¹¹ Si tomamos este sema en consideración, el verso 129 antes citado podría interpretarse como: “el juego amoroso no va bien con cualquier edad, *Lydus*”, como reconvención a quien, además, por anciano, no debería ocuparse de asuntos amatorios, que son más aceptables en los jóvenes, en la medida en que forman parte de la caracterización misma del *adulescens* de comedia. En tal sentido, este personaje se reviste de los rasgos del *senex amator* y, de esta forma, se convierte en objeto de burla (conjeturamos, por parte de los espectadores) por inmiscuirse en temas que no son propios de su edad.

Todos estos rasgos permanecen latentes y se activan en diferentes momentos de la obra: custodio de la formación del *adulescens* en su tránsito desde el *ludus* como ámbito formativo al *domus* en tanto ámbito territorial del *patrimonium*, este maestro

⁹ Gaffiot (1934). *ludus*, acepción 1. Cf. *OLD. ludus*, 4.

¹⁰ Sobre la relación entre los mecanismos de inferiorización y la risa y cómo esta, a través de la humillación, busca corregir los posibles apartamientos respecto de las normas sociales, cf. Bergson (1900).

¹¹ Gaffiot (1934). *ludo*, acepción I. 2 y *OLD. ludus*, 1.

barbarus (v. 121, “bárbaro/inculto” tal vez como extranjero, lidio) se transfigura en objeto de juego y burla (nuevamente *ludus*) por parte de su discípulo, cuando este se sumerge en el juego sensual de las *meretrices*. Estas múltiples capas recubren a un personaje cuya trascendencia en los artificios de comicidad ofrecen al espectador recursos inagotables para mantener su mirada y expectación (*spectare/exspectare*), mientras destellan progresivamente en el devenir de la trama.

Esta multiplicidad semiótica que surge del nombre conferido a este personaje tiene su correlato en la acumulación de rasgos en tensión que componen su código dramático y que dan a su *nomen* un carácter emblemático en relación con su complejidad simbólica y significativa.¹² En efecto, tal como plantea Faure-Ribreau, se trata de un *servus* que asume las características propias del *senex iratus*, en un contexto en el que los *senes* se debaten en su rol de *patres familias*, en dos versiones complementarias: por un lado, un *Nicobulus iratus*, padre de *Mnesilochus*, que aparece como firme representante de los *mores maiorum*; por otro, *Philoxenus*, el progenitor de *Pistoclerus*, que en su condescendencia tiende a consentir la conducta de los jóvenes; ambos, pese a sus diferentes puntos de partida en su trayecto dramático, confluyen en *amatores* hacia el final de la obra, *senes indocti*¹³ seducidos por las *sorores meretrices*. Ante esta contrapartida, *Lydus* juega su propio rol frente a la seducción de las mujeres, es captado en el interior del recinto meretricio, pero, a punto de sucumbir, escapa en dirección hacia la ira de un *pater*. Así se debate entre su función servil, la cual no elude, y su rol de garante de la moralidad de su discípulo, desde la sabiduría propia del anciano; al mismo tiempo, oscila entre el afuera y el adentro de la seducción, *iratus* y *amator*, cuando su discípulo se ve obligado a recordarle que los juegos amatorios no son propios de su edad y ocupación, y lucha entonces entre los rasgos de un *adulescens* a punto de ser seducido y un *senex* que recuerda los *mores* de una civilidad teñida de ideales romanizados. Analicemos cómo se presentan estas tensiones en los *dicta* del propio *Lydus*.

Parodia y *captatio*

Los monólogos de la *palliata* comprenden situaciones diversas: escenas en las que el personaje habla solo o para sí mismo, sin que haya otros personajes a la vista de

¹² Aul.401-2: *tu istum gallum, si sapis, / glabriorem reddes mihi quam volsus ludiust* (“Si eres sabio, vos me vas a devolver este pollo más desplumado que un actor afeitado”).

¹³ Moro y Brunstein (1997).

los espectadores (tales como el monólogo de *Chrysalus* al llegar a la patria de su amo, en *Bac.*170 ss., o su incomparable secuencia de autoelogio en los vv. 925-977), o bien aquellas en que otro personaje escucha sin que el monologante lo perciba (*Aul.*608 ss., en los que *Euclio* sale del templo, hablando sobre cómo escondió el oro, mientras *Strobilus* espía), y las que incluyen pasajes que se dirigen directamente al público (*Halisca*, mientras busca desesperada la cesta perdida, en *Cist.*678 ss.) o incluso a alguna divinidad (*Theopropides*, a su llegada, en *Mos.*431 ss.). Además de esta variedad de circunstancias en las que tienen lugar, y si se toma en consideración su elevada proporción (estimada en un 15 %, si promediamos el 17 % que Duckworth releva en Plauto y el 12 % que indica para el corpus terenciano)¹⁴ en relación con los diálogos, no resulta plausible considerar que la única utilidad de los monólogos sea dar continuidad a la representación mientras los actores cambian su atuendo. De hecho, el propio Duckworth (*op. cit.*: 105-6) ya contabiliza unas ocho funciones que estos segmentos podrían desempeñar: las más frecuentes, 1) los que explican la trama, 2) aquellos que anuncian lo que sucederá en escena o ya sucedió fuera de ella, 3) los comentativos, que acrecientan el humor o el suspenso; y, en menor número, los que caracteriza como 4) deliberativos, meditaciones sobre cómo continuar el curso de acción, 5) caracterizadores de la *persona*, 6) moralizantes, 7) de efecto cómico y, en última instancia, 8) retóricos, parlamentos que ponen en escena la habilidad oratoria de las máscaras. De alguna manera, este autor prefiguraba en esta clasificación los puentes que podrían tenderse entre la escena y el público desde el punto de vista de la representación. Puesto a analizar el fenómeno de la *palliata* desde esta perspectiva, Pricco (2004: s/n)¹⁵ sostiene que “la escritura plautina se hace cargo de la ligadura con los espectadores al modo de un artefacto retórico que construye su auditorio”. En tal sentido, y habida cuenta de la inestable atención de un público permanentemente seducido por las variadas atracciones que daban vida a los *ludi*, cada instancia de la puesta en escena se convertía en un desafío para mantener cautivo al espectador en el marco del *convivium* que instauraba la relación *scaena/cavea*. En palabras de Pricco (2004: s/n):

Si se acuerda en el hecho de que cada pieza plautina plantea un esquema de persuasión constante, no solo los prólogos están anclados en una convocatoria a la expectación, sino también el resto del cuerpo textual, mediante lugares comunes constatables y agrupables en instancias homogéneas.

¹⁴ Duckworth (1952: 103).

¹⁵ Cf. también Pricco (2016, 2021a y 2021b), entre otros trabajos del mismo autor.

Regresemos ahora a la máscara que nos ocupa en este capítulo. A partir de las observaciones precedentes, el monólogo del *paedagogus* que se desarrolla entre los vv. 368-384 podría motivar una consideración más atenta de esta *persona* entre la nómina de personajes que se enumera habitualmente en la crítica sobre el sarsinate en particular y sobre la comedia latina en general.

En su estudio acerca de la reescritura plautina de los originales griegos, Damen (1992: 206) argumenta que “Plautus’ need to cover act-breaks underlies and actuates the changes he has effected”. Analiza segmentos de tres obras, *Mostellaria*, *Aulularia* y *Bacchides*; de esta última, en particular, los vv. 178-384. Al comparar *Bacchides* con los hallazgos del *Dis Exapatón* de Menandro, Damen observa dos diferencias notables: la primera es un momento del original griego en que queda vacía la escena y que, en el texto plautino, corresponde al monólogo de *Mnesilochus* (vv. 385-404); la segunda, que en *Bacchides* el pedagogo entra en la casa de las meretrices para acompañar al joven *Pistoclerus* y, contrafácticamente, permanece allí por casi doscientos versos (vv. 170-367). De estas dos aparentes inconsistencias, Damen deduce que el monólogo del *paedagogus* se ha desplazado “to cover an act-break” (*op. cit.*: 225). De ser así, el comediógrafo ha debido de configurarlo efectivamente como un artilugio retórico, a sabiendas de que, ante una pausa en la *performance*, probablemente el público perdería interés.¹⁶

Dos aristas de este monólogo nos parecen relevantes en relación con la constitución del espacio lúdico que se legitima a partir de la máscara que estamos considerando: la construcción de una intempestiva salida y la revelación de un viaje infernal. Intentaremos discernir de qué modo este segmento pudo erigirse en un artefacto eficaz para sostener el interés de la *cavea*, para lo cual abordaremos cada una de ellas en los siguientes apartados.

¹⁶ Hanson (s/f) apunta la mayor extensión que Plauto concede al monólogo de *Mnesilochus* (vv. 500-525) por sobre la longitud del mismo pasaje en Menandro (*Dis Exapatón*, 18-30). Según el crítico, frente la versión menandreana, el conflicto interno del *adulescens* plautino, que pone el foco en la exteriorización de lo que va a reclamar a su amada, se abre a nuevos propósitos en la trama, lo cual podría reforzar la hipótesis de la confianza puesta por el sarsinate en la *captatio* del público durante estas secuencias y en la explotación de estos pasajes como condensación de topos a desarrollar en el resto de la *performance*. En palabras del autor, “He translates Menander wholesale, when he can, but makes adaptations for the expectations of his audience”.

1. *Pandite atque aperite propere: un paraclausíthyron invertido*

La escena del monólogo (vv. 368-384) da comienzo cuando el *paedagogus* se eyecta en carrera, al modo de un *servus currens*, desde el interior de la casa de las hermanas meretrices. En sus palabras predomina la agitación:

*Lydus. Pandite atque aperite propere ianuam hanc Orci, obsecro.
nam equidem haud aliter esse duco, quippe quo nemo advenit,
nisi quem spes reliquere omnes, esse ut frugi possiet. 370
Bacchides non Bacchides, sed bacchae sunt acerrumae.
apage istas a me sorores, quae hominum sorbent sanguinem.
omnis ad perniciem instructa domus opime atque opipare—
quae ut aspexi, me continuo contuli protinam in pedes.
egone ut haec conclusa gestem clanculum? ut celem patrem, 375
Pistoclere, tua flagitia aut damna aut desidiabula?
[quibus patrem et me teque amicosque omnes affectas tuos
ad probrum, damnum, flagitium appellere una et perdere.]
neque mei neque te tui intus puditumst factis quae facis,
quibus tuom patrem meque una, amicos, adfinis tuos 380
tua infamia fecisti gerulifigulos flagiti.
[nunc prius quam malum istoc addis, certumst iam dicam patri]
de me hanc culpam demolibor iam et seni faciam palam,
ut eum ex lutulento caeno propere hinc eliciat foras.—*

Ly. ¡Abran y aparten rápidamente esta puerta del Orco, les ruego! Pues de verdad no considero que sea de otra forma, porque de hecho no viene nadie, excepto quien dejó toda esperanza de poder ser honesto. Las *Bacchides* no son *Bacchides*, sino que son bacantes picantísimas. Aparten de mí a estas hermanas que chupan la sangre de los hombres. Toda la casa fue dispuesta abundante y opíparamente para la perdición. En cuanto las vi, inmediatamente salí corriendo. ¿Acaso yo voy a soportar en secreto estos ocultamientos? ¿¡Que yo oculte a tu padre, *Pistoclerus*, tus infamias o daños o escondrijos de vagancia!? Con estos, intentás arrastrar de una a tu padre y a mí y a vos y a todos tus amigos al oprobio, al daño, a la infamia, y perdernos. Y ni por mí ni por vos te avergonzaste con los hechos que hacés, con los que a tu padre y a mí a la vez, a los amigos, a tus parientes convertiste con tu infamia en modeladores del deshonor. Ahora, antes que aumentes esta desgracia, estoy decidido a contarle ya a tu padre. Ya voy a alejar de mí esta culpa y lo voy a hacer abiertamente frente al padre, para que se apure a arrancar a este de aquí, de este barro cenagoso, hacia afuera.

Tras haber aceptado entrar para no abandonar en manos de la deshonor y la perdición a su discípulo *Pistoclerus*, *Lydus* aparece en escena como arrojado, expulsado de la casa de las hermanas *Bacchides*. Si bien parece haber echado a correr voluntariamente, la advertencia de su discípulo (los juegos amorios no son apropiados para cualquier edad) parece tener aquí su efecto: *Lydus*, de nombre lúdico, no sabe o no puede jugar este juego y sale “horrorizado” por el espectáculo que ha visto en el interior

de la casa.¹⁷ De forma opuesta a la conducta de los *adulescentes* cuando la puerta de la amada se les obtura, quienes claman por entrar, ruegan, protestan, luchan, se indignan y lloran junto a la entrada, este pedagogo, esclavo y anciano, recorre el camino inverso con la misma intensidad.

Es sabido que las puertas han sido el motivo central en un tipo de composición originaria de Grecia, el *paraclausíthyron*, lamentación de los amantes rechazados junto a la puerta cerrada de la amada. En su trabajo sobre este subgénero lírico, Canter (1920: 355) ubica próximo a la puerta al *exclusus amator*:

[el *exclusus amator*] finds also that the early love-affair is often associated with the favorite's house-door, around which eager admirers throng. The door, usually obdurate and unyielding, is now apostrophized, now flattered, now treated with violence.

La diversidad de tonos y sentimientos que pueden invocar estas lamentaciones abarca, como reconoce este autor, desde cantos desesperados hacia la puerta insensible o intentos de sobornos a los guardianes, hasta paródicas aberturas que relatan infidencias sobre los ocupantes de la morada. El propio Plauto nos ofrece algunas variantes del género. Una de ellas en *Curculio*, obra en la que el joven *Phaedromus*, en diálogo con su esclavo *Palinurus*, instaaura el diálogo con la puerta, “*ostium oculissimum*”, en los versos 15 y 16, motivando el escarnio de su esclavo:

Phaed. Huic proximum illud ostiumst oculissimum. 15
salve, valuistin? Pal. Ostium occlusissimum,
caruitne febris te heri vel nudiustertius
et heri cenavistine? Phaed. Deridesne me?
Pal. Quid tu ergo, insane, rogitas valeatne ostium?
Phaed. Bellissimum hercle vidi et taciturnissimum, 20
numquam ullum verbum muttit: cum aperitur tacet,
cum illa noctu clanculum ad me exit, tacet.

Phaed. Próximo a este [se refiere al templo de Esculapio] está aquella puerta amadísima como mis propios ojos. ¡Salud! ¿Estás bien? **Pal.** Puerta cerradísima como mis propios ojos, ¿acaso estuviste con fiebre ayer o anteayer y cenaste bien ayer? **Phaed.** ¿Te burlás de mí? **Pal.** ¿Por qué, loco, vos entonces le preguntás a la puerta si está bien? **Phaed.** ¡Por dios! La vi bellísima y calladísima, jamás murmura palabra alguna: cuando se abre, calla, cuando aquella sale hacia mí, a escondidas por la noche, calla.

¹⁷ Un pasaje similar, en que el espacio interior de la *domus* se construye como ámbito de perdición, se encuentra en *Mos.1 ss: Exi e culina sis foras, mastigia* (v. 1: “¡Salí de la cocina, delincuente!”). En esta secuencia, los esclavos *Tranio* y *Grumio* salen abruptamente (aquel expulsado por el este) de la vivienda donde han transcurrido, según la descripción del segundo, escenas de disipación del amo más joven y su patrimonio.

En estos versos, el amante se convierte en objeto de burla del *servus* por sus exageradas consideraciones para con la puerta, pero su desmesura amorosa, que lo conduce a actuar como un loco (“*insane*”), continúa motivando sus actos y, haciendo caso omiso de las burlas, se acerca a derramar vino junto a la puerta para ganar la simpatía de la *lena* ebria que le impide el paso (vv. 75 ss.).

Encontramos otra variante en *Asinaria*, vv. 127 ss., en los que el *adulescens amator*, *Argyrippus*, solo sobre el escenario hasta el v. 152, increpa a la *lena Cleaereta* desde el exterior de la casa de su amada, “*ante ostium*” (v. 151). Este monólogo revela las fluctuaciones del estado anímico del personaje, quien va desde el enojo contra la *lena* y su hija *Philaenium* (v. 133: *perlecebrae, permities, adulescentum exitium*, “carnada, ruina, destrucción de los jóvenes”), hasta el recuerdo amoroso de su amada (vv. 145-6: *me specta modo. nam isti quid suscenseam ipsi? nihil est, nihil quicquam meret*, “Pero mirame un poco. Pues ¿por qué me iba a irritar con ella misma? No hay nada, no lo merece en absoluto”).

Rabaza, Pricco y Maiorana (2003: 26-27) señalan también la presencia de un *paraclausíthyron* invertido en *Menaechmi*, cuando es la *meretrix* quien busca atraer al joven hacia su morada:

En este sentido, *Erotium* llega a parodiar el propio dispositivo retórico-poético de la exclusión del enamorado (*exclusus amator*). En efecto, en 351 y ss., *Erotium* instaura un contra o anti *paraclausíthyron* cuando intenta denodadamente que *Menaechmus II*, parado en la puerta, fuera de la casa, entre a la misma con la expresa negativa del joven (...). En este caso, se refuerza la idea de la inversión, porque *Erotium* claramente está parada frente a la puerta de la casa y es ella la que ofrece la interioridad de la misma, la penetración/violación de la puerta. La súplica proviene de la *meretrix* y no del supuesto enamorado, que es, por otro lado, el que se niega a entrar. La *meretrix* es quien (...) invierte los roles, y de sujeto exclusor se transforma en excluida y rechazada (...).

El monólogo que transcribimos *supra*, se podría interpretar, entonces, como un artefacto retórico que juega con una nueva variante del género: ahora el “excluido” es el *paedagogus*, de quien parte no una súplica por entrar, sino un ruego por salir. Hardin (2021: 88) reconoce en estos versos el procedimiento paródico: “This monologue parodies the poetic theme of the *paraclausithyron*—the lover’s speech before the closed door of the beloved, also used in *Curculio* and *Truculentus*—though *Lydus* loathes loving”. Ahora bien, las puertas, como es habitual en este género discursivo, se revelan como un obstáculo para el pasaje, pero, en este caso, el impulso es hacia el exterior, en

movimiento simétrico y especular del anhelado e imposible tránsito del *amator* hacia el recinto de la amada.

La secuencia comienza con un apóstrofe violento contra las puertas (“*ianuam hanc Orci*”) seguido de un ruego, recurso propio del *paraclausíthyon* (“*obsecro*”), y de una serie de versos en los que predomina la indignación por la escena que tuvo lugar puertas adentro, emoción que nos recuerda los versos airados de *Argyrippus* en *Asinaria*. Al contrario de lo que manifiestan los *amatores*, el *paedagogus* no dice querer acercarse, sino que declara desear vehementemente apartarse de las hermanas (“*apage istas a me sorores*”) y, a la vez, alejar de sí las acusaciones que puedan caer sobre él en forma de culpa (“*de me hanc culpam demolibor iam*”), algo que un *adulescens* no tomaría en cuenta en modo alguno. Parodia del género por inversión del tópico del *exclusus amator*, queda de este modo habilitado un espacio lúdico en el que se dan las condiciones para que esta máscara despliegue todo su potencial retórico de *captatio*.

2. *Ianuam Orci*: la *katábasis* del *paedagogus*

Mientras que en *Curculio* las puertas están en la misma dirección del templo de Esculapio, lo que coloca al espacio de la amada en cierto territorio cercano a lo divino, las puertas de las *Bacchides* ofician, por el contrario, como entrada al inframundo.

Si, tal como plantean Ernout y Meillet (s. v.), *ianus* se asocia con un pasaje o galería abovedado y este término da lugar al concepto de *ianua* como pasaje o entrada, *Lydus* define la puerta de las hermanas meretrices como un pasaje que va desde el mundo de los vivos al de los muertos y, así como Esculapio (Grimal, 1981: s. v. Asclepio), en algunas tradiciones, tenía la habilidad de resucitar a los muertos, las *Bacchides*, por el contrario, arrastran a los enamorados hacia el submundo de la perdición: *nam equidem haud aliter esse duco, quippe quo nemo advenit, / nisi quem spes reliquere omnes, esse ut frugi possiet* (vv. 369-70 ya citados).

Como es sabido, existían en Roma múltiples creencias sobre las puertas:

(...) era símbolo del paso de un «mundo» a otro, de la realidad de dentro a la de fuera, de lo conocido a lo desconocido. (...) Esa zona de transición entre dos realidades se rodeaba de toda suerte de precauciones, recurriéndose incluso a divinidades específicas, como sucede en Roma con Jano. Al par de ello, un cúmulo de ritos supersticiosos y de prácticas mágicas trataban de propiciar el acceso, sobre todo en momentos muy particulares de la vida humana. (Casquero, 2005: 147-8)

En la comedia, el maestro señala explícitamente que se trata de una *ianua Orci* y, de este modo, trae a la escena ambientada en Grecia las representaciones de la cultura latina asociadas al espacio del *Orcus*:

ORCO. En las creencias populares, Orco es el demonio de la muerte, bastante mal diferenciado de los propios Infiernos, morada de los muertos. Aparece en las pinturas funerarias de las tumbas etruscas en forma de un gigante barbudo e hirsuto (...). (Grimal, 1981: s. v.)

En monólogo citado previamente, observamos que el *paraclausíthron* de la *palliata*, en sus distintas versiones, oscila desde un tono elegíaco hasta uno epidíctico. El *paedagogus* se lamenta de que su discípulo ha entrado en ese ámbito de perdición, en el que se abandona toda esperanza de honestidad, frugalidad, moderación y templanza (*frugi*, v. 370). El *ornatus* (vv. 110 y 125) que lleva el *adulescens* al entrar y salir, y el contacto *cum dis damnosissimis* (v. 117: “con dioses dañinísimos”): *Amor, Voluptas, Venus, Venustas, Gaudium, / Iocus, Ludus, Sermo, Suavisaviatio* (vv. 115-6: “Amor, Placer, Venus, Belleza, Voluptuosidad, Goce, Erotismo, Conversación, Besuqueo”)¹⁸ ya anunciaban la perdición segura de *Pistoclerus*, quien, derrochado su patrimonio y su medida, se perdería en una suerte de muerte cívica: *iam perdidisti te atque me atque operam meam* (v. 132: “te perdiste ya a vos y a mí y a mi obra”).¹⁹

Lydus inmediatamente arremete en apóstrofes contra las puertas de las dos hermanas, límites que separan exceso/patrimonio, sexualidad/medida, sujeción a la amada/dominio de sí, ya que atravesarlas conduce inexorablemente a la aniquilación (*ad nequitiam adducier*, v. 112). El modo epidíctico de esta máscara, que actúa, como

¹⁸ Intentamos traducir estos nombres de “divinidades” de modo que resulte claro el componente erótico que hay en cada uno. Obsérvese que se menciona en este contexto de índole sexual el término *ludus*, en alusión a los juegos amorosos, al igual que *iocus*. Recordemos, además, que la conversación de las meretrices es temida en tanto *blanditiae* que operan sobre la seducción: *Pist. Viscus merus vostrast blanditia. Bacch. Quid iam? Pist. Quia enim intellego, / duae unum expetitis palumbem, † perii harundo alas verberat.* (vv. 50-1: “*Pist.* Pura viscosidad es tu adulación. *Bacch.* ¿Pero por qué? *Pist.* Pues porque me doy cuenta de que las dos desean vivamente un pichón; estoy perdido, una flecha golpea mis alas”).

¹⁹ Esta idea del interior en relación con un ámbito de perdición y ruina coincide con el segmento ya citado de *Mos.1 ss.* (ver n. 17). En ese pasaje, *Grumio* reconstruye narrativamente las escenas de *pergraecari* en que el patrimonio del amo es devastado:

*nunc, dum tibi lubet licetque, pota, perde rem,
corrumpe erilem adulescentem optimum;
dies noctesque bibite, pergraecamini,
amicas emite liberate, pascite
parasitos, obsonate pollucibiliter* (vv. 20-23).

Ahora, mientras quieras y puedas, chupá, derrochá, corrompé al óptimo joven amo; beban día y noche, vivan a la griega, compren amantes, libérenlas, banquen parásitos, compren provisiones pomposamente.

dijimos anteriormente, como un *senex iratus*, permite relevar en sus *dicta* la construcción de la *domus* de las hermanas seductoras como ámbito *inferus*. De hecho, el tópico del inframundo y/o la muerte se conforma paulatinamente a medida que avanzan las intervenciones de *Lydus*.²⁰ Además del verbo “*perdo*” del v. 132, en los vv. 149-51, invoca al “abismo”:

Lyd. *O barathrum, ubi nunc es? ut ego te usurpem lubens.*
[video nimio iam multo plus quam volueram.]
vixisse nimio satiust iam quam vivere.

Lyd. ¡Oh, abismo! ¿Dónde estás ahora? ¡Cómo te usaría ahora yo! [Ya veo muchísimo más de lo que hubiera querido]. He vivido muchísimo más de lo que bastaría vivir.

Teme, además, el maestro la muerte de su discípulo: *Pol metuo magis, ne Phoenix tuis factis fuam / teque ad patrem esse mortuom renuntiem*. (vv. 156-57: “Por Pólux, temo más ser un Fénix por tus actos y anunciar a tu padre que has muerto”). Ese abismo al que están condenados quienes entran a la casa de las hermanas *Bacchides*, ámbito que devora no solo bienes, sino también toda cualidad constitutiva de un *vir*, arrebatada la vida (cívica) de quien atraviesa sus puertas.²¹

Lyd. (...) *compendium edepol haud aetati optabile*
fecisti, cum istanc nactu's inpudentiam.
occisus hic homo est (...) (vv. 159-61).

Lyd. (...) ¡Por Pólux! Hiciste una gran ganancia no deseable para tu edad cuando encontraste esta falta de honestidad. Este es hombre muerto. (...)

La seducción de las meretrices se convierte, entonces, en espacio devorador del abismo, en la medida en que la pérdida del pudor despoja de su condición de *vir* a quienes alcanza. Esta puerta del Orco establece una cartografía entre un adentro y un

²⁰ En *Mos.* 484 ss., en sus *dicta*, *Tranio* ficcionaliza la construcción de un espacio infernal en el interior de la casa, habitada por muertos que amenazan al anciano amo. En ese pasaje, confluyen la idea del muerto amenazante, excluido por Orco del ámbito infernal (v. 499) y que encuentra refugio en la *domus* (*hic habito, haec mihi dedita est habitatio*, v. 498: “Aquí habito, me dieron esta habitación”), la consiguiente maldición de la casa (*scelestae hae sunt aedes, inopia est habitatio*, v. 504: “Esta casa es infame, la habitación es maligna”), y la exclusión “salvadora” de las puertas que señalan el límite entre lo maldito y *Theopropides*: **Tra.** *Abscede ab ianua. / fuge, obsecro hercle* (vv. 512-3: “¡Alejáte de la puerta! ¡Escapá, te lo ruego, por dios!”).

²¹ Si las puertas, como hemos visto, señalan el límite entre el mundo infernal y el de los vivos, se establece también una divisoria entre aquellas máscaras que sienten ser alcanzados por la muerte en el interior de la casa (tal como declara *Lydus*) y otros que no perciben su propia perdición cegados por el amor. En su ardid, *Tranio* (*Mos.* 514, 516 y 524) burlescamente insiste tres veces en que tiene inmunidad para con los muertos, justamente porque no los ha turbado al golpear las puertas, desacierto que acaba de cometer el *senex*.

afuera claramente deslindado:²² en ese tránsito, el *paedagogus* corre el riesgo de perder su identidad de viejo esclavo sabio, en manos de las prostitutas, por cuanto mientras permanezca adentro, su identidad escénica se asimilará a la del *adulescens amator*. En efecto, en el interior de esa *domus* hay también otra batalla: si, tal como plantea Faure-Ribreau (2024), los diálogos en *Bacchides* ponen en escena una inversión de roles en la medida en que el *discipulus* se ha vuelto más sabio que su maestro,²³ las *meretrices* se construyen como *magistrae*²⁴ de seducción. De este modo, el espacio del conocimiento se convierte también en territorio de disputa. Al escapar, *Lydus* sale casi ileso. Aun cuando se ha quedado sin discípulo (Faure-Ribreau, 2024: 7), busca recuperar su identidad como *paedagogus*, vuelve a instaurarse en su matriz como orientador y guía y, si bien en el interior, como veremos, estuvo en riesgo de caer en la tentación, al salir, recupera, al menos provisoriamente, su *bios* e intenta salvar su rol como tal. En este sentido, es una contracara de los *patres, senes* que sucumben a la seducción y pierden, por tanto, su calidad de sabios, en una suerte de muerte civil que los alcanza al final de la comedia.

En su descenso a ese abismo, el *paedagogus* no solo es testigo del despojamiento de *patrimonium* y *virtus*, sino que huye espantado cuando esa seducción alcanza su mirada: *omnis ad perniciem instructa domus opime atque opipare. / quae ut aspexi, me continuo contuli protinam in pedes* (“toda la casa fue preparada para la perdición abundante y opíparamente; en cuanto la vi [la *domus*, la *meretrix*, la *perniciēs*], en seguida salí corriendo sin parar”), exclama en el v. 374 de su monólogo de huida, tras su *katábasis*. Veamos de qué modo opera esa mirada en la percepción del preceptor.

²² En la misma lógica, el monólogo de *Philolaches* en *Mos.*84-156 compara explícitamente el devenir de *homo* y *aedes* y plantea de qué modo el amor constituyó para él la ruina tal como una tormenta destruye una casa (*continuo pro imbre amor advenit in cor meum. / is usque in pectus permanavit, perma defecit cor meum*, vv. 143: “en seguida, como una lluvia llegó el amor a mi corazón. Penetró inmediatamente en mi pecho, inundó mi corazón”), al punto de que esta solo sirve para ser derruida y él mismo se percibe como un muerto: *non videor mihi / sarcire posse aedes meas, quin totae perpetuae ruant, / cum fundamento perierint* (vv. 146-148: “me parece que mi casa no puede repararse, sin que se derrumbe completamente para siempre, ya que se destruyó desde el cimiento”). *Homo* y *aedes* se unifican y corren la misma suerte.

²³ La autora sostiene que las formas retóricas de pregunta/respuesta reconocibles en las relaciones pedagógicas se invierten en los diálogos entre *Lydus* y *Pistoclerus*, lo que pondría en escena el intercambio de roles entre ambos, que lleva a la exclamación del joven: *O Lyde, es barbarus!* (v. 121: “¡Oh, *Lydus*, sos un bárbaro!”).

²⁴ También en *Truc.*735-737, la *ancilla Astaphium* se identifica como tal: *litteras didicisti (...) / Quid erit interea magistrae (...)?* [“Aprendiste las letras. (...) ¿Qué habrá mientras tanto para la maestra (...)?”].

La materialidad de los cuerpos ausentes

Tras echar a correr, *Lydus* se encuentra con *Philoxenus*, el padre de su discípulo, y *Mnesilochus*, el otro *adulescens* enamorado de su propia *Bacchis*. En el diálogo que tiene lugar entre los tres personajes, *Lydus* describe la escena que ha visto en el interior de esta *domus* abismal en una secuencia bastante extensa, de doce versos:

Lyd. Itane oportet rem mandata[m] gerere amici sedulo,
ut ipsus in gremio osculantem mulierem teneat sedens?
nullon pacto res mandata potest agi, nisi identidem
manus ferát <ei> ad papillas, lábra ab labris nusquam auferat?
nám alia memorare quae illum facere vidi disputet:
cum manum sub vestimenta ad corpus tetulit Bacchidi
me praesente, neque pudere quicquam. quid verbis opust?
mihi discipulus, tibi sodalis periit, húic filius;
nám ego illum periisse dico quoi quidem periit pudor.
[quid opust verbis? si opperiri vellem paulisper modo,
ut † opinor illius inspectandi mi esset maior copia,
plus viderem quam deceret, quam me atque illo aequom foret.] (vv. 477-88)

Lyd. ¿Acaso es necesario cumplir el encargo del amigo con tanta dedicación que él mismo, sentado, sostenga en sus piernas a la mujer mientras lo besa? ¿No hay ninguna forma de que se pueda cumplir ese encargo, sin que le ponga las manos continuamente en las tetas, sin que separe los labios de sus labios? Pues me avergüenza recordar aquello que lo vi hacer, cuando, delante de mí, llevó la mano por debajo del vestido hacia el cuerpo de *Bacchis*, ¡y sin ninguna vergüenza! ¿Qué más decir? Yo perdí un discípulo; vos, un amigo; este, un hijo. ¿Qué más decir? Si solo hubiera querido esperar un momentito, creo, habría tenido más posibilidad de examinarlo, vería más de lo que convendría, más de lo que resultaría ecuánime para mí y para él.

En esta secuencia, se relevan tres ocurrencias del léxico de la mirada: *vidi* (v. 481), *inspectandi* (v. 487) y *viderem* (v. 488), que se suman al verbo *aspexi* que este personaje había utilizado previamente en su monólogo (v. 374). Hay en estos lexemas un *crescendo* que va desde la percepción dirigida a la distancia (*adspicio*: ‘mirar hacia, llevar la mirada a’), pasando por la visión (*videre*: ‘percibir por la vista’), hasta la penetración (*inspectare*: ‘examinar, mirar’) de una observación insistente (expresada por el prefijo “in-” y el infijo “-t”).²⁵

En su *De Tibulo al “Ars amandi”* de 2006, Alicia Schniebs describe exhaustivamente los protocolos que pueden reconstruirse discursivamente respecto de las prácticas sexuales en Roma. En sus páginas recorre las concepciones de

²⁵ Ernout y Meillet (1951, s. v. *specio*) indican que *specio* significa “apercevoir” y “regarder”, que da lugar a compuestos como *inspicio*, “regarder dans” y “examiner, étudier”. De ese mismo verbo derivan el frecuentativo *specto*: “regarder habituellement, être tourné ou orienté vers; tenir compte de; avoir les yeux fixés sur, observer, considérer”, que toma los mismos prefijos verbales de *specio*.

masculinidad y de feminidad que pueden rastrearse en los textos clásicos y, en particular, de qué manera estas construcciones culturales pueden asociarse a los discursos de las clases dominantes en la República. Así, plantea que la conducta sexual del *vir* estaba claramente pautada en términos de un individuo activo con una clara dominancia sobre un otro, fuera hombre o mujer, al mismo tiempo que sobre sí mismo:

Ahora bien, puesto que el sexo está construido como un patrón de dominación, esta 'actividad' que define al *vir* dentro del protocolo sexual no se reduce solo a la penetración sino que está determinada además por el control sobre sus posibles compañeros de lecho y por las circunstancias vinculadas con el coito: buscar el objeto de deseo, elegirlo, controlarlo, moverse dentro de él, gozar. Pero a su vez, ese control debe ejercerlo también sobre sí mismo (...).

Es decir, si el apetito sexual deviene una compulsión enajenante, el individuo se convierte en un *amator*, un individuo en quien la *communis opinio* presupone, como veremos, conductas que violan el principio de control y autocontrol establecido para el *vir* y que connotan esa pasividad que el protocolo sexual considera propia de la mujer y de todos los seres socialmente inferiores (Schniebs, 2006: 63-4).

La tensión entre *continentia/incontinentia*, que atraviesa las relaciones amorosas también en la *palliata*, subyace a buena parte de lo que podría funcionar como artificio de humor en los segmentos que están en boca del *paedagogus* en esta comedia. En efecto, la falta de control, que es evidente en los *adulescentes* (y *senes*) *amatores* de la comedia plautina y terenciana, que opera por la inferiorización de aquellos que derrochan pasión y, con ella, su patrimonio familiar, juega su rol en estos pasajes. Por una parte, *Lydus* se presenta a sí mismo como espectador de una escena de descontrol erótico,²⁶ y a través de sus palabras traslada esa expectación al público que no la ha presenciado. Al describir los gestos y movimientos de su pupilo, su mirada opera sobre esos cuerpos, los toca y revela su desnudez, oculta hasta entonces a la visión de la *cavea*. Pero en esa narrativa, su mirada se transforma, se inmiscuye y lo convierte en un ser pasible de seducción. Ya no solo ve, ni mira, sino que escudriña los cuerpos sexuados de los amantes que pone en escena: *manus*, *papillae*, *labra*, *corpus* y, en el transcurrir mismo de la exploración, va perdiendo paulatinamente el control que solamente logra recuperar imponiéndose a sí mismo el silencio. En ese “¿Qué más decir?”, se autocensura tras verse expuesto, fuera de cauce, a la mirada del espectador, como *voyeur* cuya escotofilia es puesta al descubierto por otro *voyeur* que lo observa desde la *cavea*. Rabaza *et al.* (2006: 27) recuerdan la connotación sexual que se ha

²⁶ Recordemos que en 186 a. C. el senado dicta el *senatusconsultum de bacchanalibus*. La presencia de los ritos orgiásticos en el imaginario de la época en relación con el culto de Baco se asocia desde los *nomina* a estas hermanas *Bacchides* de excesivo derroche y seducción peligrosa (cf. Castello: 1971).

atribuido a las puertas. Por tanto, si las estas aparecen como una abertura a los juegos eróticos, el temor de *Lydus* se justifica en relación con el mito de Acteón y el miedo a ser devorado por las hermanas de furia bacanal: ver lo prohibido implica una culpa (v. 384) que conduce al castigo, conocer lo vedado lleva a la aniquilación, de la que el pedagogo, como veremos, intenta escapar sin éxito.

Paralelamente, en la reconstrucción de los cuerpos femeninos opera una mostración que convierte a las hermanas en monstruosas. En ese espacio discursivo, el *paedagogus* instancia los monstruosos cuerpos ausentes de las *meretrices* con una materialidad abrumadora que irrumpe en la escena y lo desplaza, lo corre de su eje: por un momento deja de ser el maestro para recibir la lección de las hermanas.

Como puede leerse en Rabaza *et al.* (2006), la idea de monstruosidad, cuya raíz deviene de *monstrare*, implica una mostración, pero, inmediatamente asociada a un fenómeno que surge de la naturaleza, se exhibe como algo fuera de lo común, de la norma. Siguiendo a estos autores, lo masculino, en el sentido aristotélico, se encuentra en el orden de lo ideal, y lo material aparece ante la necesidad de reproducción, lo que da origen a la mujer como algo que se aleja del modelo, es decir, como “imperfección”:

Esta idea de lo femenino ligado a lo material y a la naturaleza dota a la figura de la mujer de características ominosas o amenazantes toda vez que lucha por sobreponerse al principio de masculinidad (Rabaza *et al.*, 2006: 19).

Y más adelante, en las conclusiones:

(...) la rareza, el exceso, la amenaza paradójica del orden del *mos maiorum*, la enfermedad y su contagio como un mal que corroe constituyen una conducta monstruosa. Un comportamiento que molesta, pero que al mismo tiempo es explicado; una irrupción de la desmesura y un intento de encuadre, una deformidad de lo sexual instituido en el ámbito familiar que requiere de las especificaciones de lo público para generar risa (Rabaza *et al.*, 2006: 34).

Esta “mostración monstruosa” solo resulta posible en tanto que mediatizada por la mirada de *Lydus*: sin mirada no hay monstruosidad. Es en este sentido que los *dicta* del personaje instauran a las dos *meretrices* como presencia ominosa, como puede apreciarse en estos versos ya citados:

*Bacchides non Bacchides, sed bacchae sunt acerrumae.
apage istas a me sorores, quae hominum sorbent sanguinem* (371-2).

Por otra parte, si uno de los rasgos constitutivos de la noción de *vir* es su condición de penetrador, su impenetrabilidad deviene en el complemento necesario de

ese rasgo, condición que abarca dimensiones complejas de la corporalidad, no solo físicas, sino (y sobre todo) del orden de lo simbólico:

(...) la impenetrabilidad, es un concepto complejo que puede definirse como el rechazo de cualquier forma de invasión corporal que comprometa o altere la autonomía del individuo, en tanto sujeto racional y moral. En este sentido amplio, pues, esta invasión (...) no tiene que ver solo con las situaciones de violencia física o sexual en que el cuerpo es objeto de una intrusión perpetrada por otro agente, sino también con las situaciones en que él mismo, a causa de las necesidades, apetitos y experiencias sensitivas intensas, opera como **sujeto de una intrusión que penetra y, con ello, altera la identidad del varón modélico**. Dicho de otro modo: si, a diferencia de los otros actores sociales que son un cuerpo, el *uir* se define como alguien que tiene un cuerpo sobre el que sabe, puede y debe ejercer el poder, esa identidad exige tanto que nadie **usurpe** el bien poseído como que este último no se desplace de dominado a dominador (Schniebs, 2006: 14-15. El destacado es propio.).

En este sentido, *Pistoclerus* y, por su causa, el propio *Lydus* se someten a la posibilidad de esa intrusión de mujeres que, como sanguijuelas provenientes de un abominable sustrato natural, invaden sus cuerpos para succionarlos, en total inversión del modelo de varón activo y vigoroso. Monstruos que todo lo absorben²⁷, hasta la sangre, las hermanas *meretrices*, usurpadoras, al mismo tiempo despojan a sus enamorados de aliento vital,²⁸ masculinidad y vida civil.

Una débil cuerda entre la *libertas orationis* y el *tacere*

En la matriz de rasgos de máscara *paedagogus*, mencionamos ya que se trataba de un individuo no libre, entrado en años, condición constitutiva de este *servus* anciano que otrora se desempeñó como preceptor de un niño que ya no es tal. Como vimos anteriormente, el propio *Pistoclerus* se encarga de recordarle que ya no está en edad de custodiarlo e, invocando su condición de esclavo, silencia su larga serie de reproches: ***Pist.*** *Istactenus tibi, Lyde, libertas datast / orationis. satis est. sequere hac me ac tace.*— (vv. 168-9: “***Pist.*** Hasta aquí se te dio libertad de hablar, *Lydus*. Ya es suficiente, seguime por acá y callate”).

Parece evidente, tal como plantea Faure-Ribreau (2024), que en este punto el *adulescens* intenta despojarlo de su rol de *paedagogus*, revestido en la comedia de cierta libertad de palabra probablemente no reconocida a otros *servi*. Pero también es cierto

²⁷ Sobre la insaciabilidad de las mujeres, cf. *Truc.* 568-9: *meretricem ego item esse reor, mare ut est: / quod des devorat* (“yo creo que una prostituta es como el mar: devora lo que des”); también *As.* 168: *modo quom acceperisti, haud multo post aliquid quod poscas paras* (“ni bien recibiste, no mucho después prepararás algo que pedir”).

²⁸ Pensemos en la relación que existe entre las bacantes y el *sparagmós* (Cf. *Eur.Ba.* 730-740), y sus consabidos alcances en los rituales orgiásticos de las bacanales, ya mencionados.

que esta llamada a silencio precede a la *katábasis*. Que *Lydus* se resiste a esa muerte dramática se comprueba cuando sale vociferando de la casa de las *Bacchides*, territorio infernal. Recupera entonces su cadencia moralizante (vv. 405 ss.); en diálogo con el *senex Philoxenus*, recrimina al padre su condescendencia para con el hijo (vv. 411-414); recorre en sus *dicta* las obligaciones de los *discipuli* (vv. 419-434) en otro tiempo, y retoma las quejas referidas a tiempos educativos pasados e ideales (vv. 437-448).

Sin embargo, cuando comienza la descripción de la escena que acaba de ver en el interior de la casa meretricia, cruza otra vez los límites de lo aceptable. Él mismo, como ya notamos, intenta ponerse un freno ante su propia desmesura narrativa. Ya fue centro de la escena, articulador de los dos engaños, sostén de la expectación, motivo de burla, artefacto retórico. La suerte ya está echada: es ahora el *senex Philoxenus* el que lo llama a silencio. Lo hemos visto flaquear y, aunque pretendió escapar, su *incontinentia* visual ha quedado expuesta. Su misión escénica ya se ha cumplido, es hora del *mutis*:

Phil. *Adfatim est. Lyd. Mnesiloche, cura, ei, concastiga hominem probe, qui dedecorat te, me amicosque alios flagitiis suis.*

Phil. *In te ego hoc onus omne impono. Lyde, sequere hac me. Lyd. Sequor.—*
(vv. 497-499)

Phil. Es suficiente.

Lyd. *Mnesilochus*, ocúpate, andá, castigá severamente al hombre que nos deshonra con sus infamias a vos, a mí y a sus otros amigos.

Phil. [A *Mnesilochus*] Yo dejo todo esto en tus manos. *Lydus*, seguime. **Lyd.** Te sigo.

***Adfatim est* (v. 497)**

A partir del recorrido propuesto, estimamos que ha sido posible relevar de qué modo *Lydus* se manifiesta, *ludificatus* y *ludifactor*, como una máscara que, por vez única en los textos conservados de la *palliata*, logra ganar, aunque de manera efímera, el centro de la escena.

Se ha convertido en objeto de burla, *ludus*, al ingresar, anciano despojado de su *gravitas*, a una escuela, *ludus*, donde las prostitutas son maestras, espacio de juegos de seducción, *ludi*, a los que sucumben los jóvenes. Ha sostenido en la tensión sus propias máscaras y, en el cruce de todas ellas, construyó un espacio lúdico peculiar para sí mismo. A través de sus *dicta*, invirtió los vectores del *paraclausýthron*, construyó la tenebrosa escena infernal en su *katábasis* y trajo a la imaginería del público una escena erótica, vívida al punto de quebrar su propio discurso moral. Con todo ello, se hizo

cargo de buena parte del tiempo de la representación, intentando asegurar un público cautivo para estos *ludi scaenici* con sus ejercicios retóricos.

Finalmente, por sus desmesuras, ha sido condenado al silencio en la vuelta al orden final de la comedia, tras ganarse, a nuestro juicio, un merecido lugar entre las *dramatis personae* de la *palliata*.

Bibliografía

Fuentes

- Allison, Francis (ed.) (1921). *Menander. The principal fragments*. London: W. Heinemann; New York: G. P. Putnam Sons.
- Kauer, Robert y Lindsay, Wallace (ed.) (1963). *P. Terenti Afri Comoediae*. Oxford: Oxford University Press.
- Leo, Friedrich (ed.) (1895). *Plauti Comoediae*. Berlin: Weidmann.
- Lindsay, Wallace (ed.) (1922). *T. Macci Plauti Comoediae*. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
- Sandbach, F. H. (ed.) (1972). *Menandri reliquiae selecta*. Oxford: Oxford University Press.

Instrumenta

- Ernout, Alfred y Meillet, Antoine (1951). *Dictionnaire etymologique de la langue latine*. París: Klincksieck.
- Gaffiot, Félix (1934). *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris: Hachette.
- OLD=Oxford Latin Dictionary (2012 [2.^a ed.]). Ed. por P. G. W. Glare. Oxford: Oxford University Press.

Estudios

- Bergson, Henri (1900). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. París: Félix Alcan ed.
- Bonner, Stanley (2012 [1977]). *Education in ancient Rome. From the elder Cato to the younger Pliny*. London and New York: Routledge.
- Canter, Howard V. (1920). "The Paraclausithyron as a Literary Theme". *The American Journal of Philology*. 41 (4): 355-368.
- Casquero, Manuel-Antonio (2005). "Ritos y creencias de la antigua Roma relacionados con las puertas". *RELat*. 5: 147-174.
- Castello, Mabel (1971). "*Senatus Consultum de Bacchanalibus*. Análisis filológico de formas arcaicas. Transcripción, traducción, notas y comentarios. *Anales de Historia Antigua y Medieval*. 16: 383-426.
- Damen, Mark L. (1992). "Translating Scenes: Plautus' Adaptation of Menander's *Dis Exapaton*". *Phoenix*. 46 (3): 205-231
- Duckworth, George (1952). *The nature of Roman comedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Faure-Ribreau, Marion (2024). "*Discipulus uenio ad magistras* (Plaute, *Stichus* 105) : les figures comiques de maîtres et d'élèves, et leurs interactions ludiques". *Cahiers des études anciennes*. 61. <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/4008>. Consultado el 24 de junio de 2024.
- (2012). *Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*. París: Les Belles Lettres.
- García-Hernández, Benjamín y Sánchez Blanco, Lucía (1993). "Lydus barbarus (Plauto, *Bacch.* 121-124). Caracterización cómica y función dramática del pedagogo". *Helmantica*. 44: 147-166.
- González Vázquez, Carmen (2004). *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Grimal, Pierre (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Hanson, Garrett (s/f). *Plautus as Translator: Translation and Adaptation in Roman Comedy*. [Powerpoint]. The University of Arizona. Disponible en <https://christed.faculty.arizona.edu/latin401/Hanson.pptx>. Consultado el 2 de julio de 2023.
- Hardin, Richard (2021). *An introduction to Plautus through scenes*. Disponible en https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/31862/Plautus_Hardin_Introduction%20to%20Plautus%20Through%20Scenes.pdf?sequence=1. Consultado el 15 de junio de 2023.

- Martí, María Eugenia y Moro, Stella M. (2023). “Entre *virtus* y *voluptas*: el *adulescens* como territorio de disputa en *Bacchides* de Plauto”, en Druille, Paola y Pérez, Laura (eds). *Libertad, opresión y confinamiento del mundo antiguo a nuestros días*. Santa Rosa: Ed. de la Universidad Nacional de La Pampa.
- Moro, Stella M. y Brunstein, Judith (1997). “El *senex indoctus* como motivo cómico en *Bacchides*”. *Revista de Letras*. 5: 237-41.
- Pricco, Aldo (2021a). “El discurso ‘teatral’ femenino en las ‘actuaciones’ internas de la comedia de Plauto. El poder transitorio del género”, en Pricco, Aldo y Maiorana, Darío (comps.) Moro, Stella M. y Martí, María Eugenia. (eds.): *Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos. Homenaje al Dr. Andrés Pociña*. Colección *Studia et Nugae*, Vol. I. Rosario: Centro de Estudios Latinos. 255-277.
- (2021b). “Desplazamientos de roles dramáticos en *Trinummus* de Plauto. la relación *scaena/cavea* y la retórica escénica como criterios de escritura”, en Molina Sánchez, Manuel; Fuentes Moreno, Francisco; Hoces Sánchez, María del Carmen; de Miguel Mora, Carlos y Rodríguez Peregrina, José M. (eds.): *Graiae Camenae. Homenaje a los profesores Andrés Pociña Pérez y Aurora López López*. Granada: Universidad de Granada, 577-586.
- (2016). “El *decorum* del discurso plautino ante una recepción dispersa: el diseño de una *cavea ridens* en *Stichus*”. *Anales de Filología Clásica*. 29 (1): 67-78.
- (2004). “Lo ficcional, lo metateatral y lo retórico en la *palliata* plautina. Los casos de *Pseudolus* y *Epidicus*”. [Ponencia]. *XVIII Simposio Nacional de estudios Clásicos*. Universidad Nacional de Mar del Plata y Universidad Nacional del Comahue.
- Rabaza, Beatriz; Pricco, Aldo y Maiorana, Darío (2006). “La *meretrix* de la comedia plautina. *Phronesium*: una monstruosidad tolerada”. En De del Sastre, Elizabeth; Rabaza, Beatriz y Valentini, Carlos (comps.): *Monstruos y maravillas en las literaturas latina y medieval y sus lecturas*. Rosario: Homo Sapiens, 17-34.
- (2003). “Las digresiones de la doxa cómica en *Menaechmi*: personajes fuera de programa”, en Fachin, Lidia y Consolin Dezotti, Ma. Celeste (orgs.). *Teatro em debate*. Araraquara, Sao Paulo: Laboratório Editorial UNESP-FCL, 11-32.
- Salzman, Patricia (1998). “Actividad y pasividad en el *paraclausíthyron* latino”. *Argos*. 22: 131-147.
- Schniebs, A. (coord.) (2011). *Discursos del cuerpo en Roma*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- (2006). *De Tibulo al Ars amatoria*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Szemerényi, Oswald (1975). “The Origins of Roman Drama and Greek Tragedy”. *Hermes*. 103: 300-332.

Horacio, epodo 13: una propuesta de lectura

Marcela Nasta

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Instituto Superior del Profesorado "Dr. Joaquín V. González"

nasta.marcela@gmail.com

Resumen: El objetivo de este trabajo es examinar, sobre la base del análisis detallado de epodo 13 de Horacio, la lógica de la vinculación entre la escena inicial y el *exemplum* que, en la segunda parte del texto, ocupa el lugar de, y supuestamente ilustra, el canto convivial anunciado en el verso 9. Proponemos una interpretación fundada en que tal vinculación no descansa en un argumento *a fortiori*, sino en el funcionamiento de la profecía de Quirón como un *exemplum e contrario* y en la cual la precognición de la propia muerte por parte de Aquiles desempeña un rol fundamental.

Palabras clave: Horacio; *convivium*; precognición; muerte; *carpe diem*

Abstract: The aim of this work is to examine, based on the detailed analysis of Horace's 13th epode, the logic linking the initial scene and the exemplum that, in the second part of the text, occupies the place of, and supposedly illustrates, the convivial song announced in verse 9. We propose an interpretation because such a link does not rest on an *a fortiori* argument but on the functioning of Chiron's prophecy as an *exemplum e contrario*, in which Achilles's precognition of his own death plays a fundamental role.

Keywords: Horace; *convivium*; precognition; death; *carpe diem*

El epodo 13 de Horacio ha sido objeto de diversas interpretaciones y juicios de valor por parte de la crítica. Marache, por ejemplo, habiendo sugerido, sobre la base de una paráfrasis de la composición, una relación prácticamente especular entre la escena simposíaca y el discurso de Quirón, afirma que “le thème qu’il développe n’est pas différent du thème général de la pièce” (1956: 60), aunque objeta que su coloración épica lo contrapone a, y distancia sensiblemente de, la realidad cotidiana en que se encuentran Horacio y sus *amici*. Reglón seguido y con la misma imprecisión, coteja el epodo con la oda 1.7 para concluir que el parecido entre ambos textos es tan evidente que “l’épode 13 peut paraître une ébauche de l’ode 1.7”, en la cual, gracias al mayor refinamiento y libertad del poeta, “il n’y a plus entre la réalité et le mythe un rapport logique évident (...). Le lecteur doit (...) rester finalement sur une impression de mystère. Ainsi se trouve augmenté l’effet que produit (...) cette façon de laisser le poème ouvert sur un mythe” (Marache, 1956: 61).

Contrario sensu se expresa Fraenkel (1957: 65-66), en cuya opinión el epodo “is a perfect poem (...). Its depth of feeling and beauty of expression, and the harmonious blending of ideas of very different origin, make this epode much superior to *Odes* 1.7, *Laudabunt alii*”. Siguen a esta afirmación varios juicios de valor igualmente elogiosos y algunos comentarios por demás escuetos y de carácter general. Pasquali (1966: 300-301) coincide con Fraenkel en su valoración de nuestro texto, aunque no lo juzga superior a, sino en pie de igualdad con, la oda 1.7 a la que considera, sin ahondar en argumentos, más “epódica” que lírica.

A estos juicios de carácter ostensiblemente subjetivo, se suman otras cuestiones. Una de ellas, por ejemplo, es la posibilidad de una interpretación de la *tempestas* inicial como una alegoría de la guerra. Si bien Arquíloco (fr. 105 West), en quien Horacio podría haberse inspirado, fue interpretado en estos términos ya por Pseudo Heráclito (siglo I d. C.), el asunto sigue siendo motivo de controversia. A favor de la lectura alegórica, Villeneuve (1946: 220) y Kilpatrick (1970: 137),¹ por ejemplo, asocian el

¹ Kilpatrick (1970: 139-140) sostiene que el epodo se ubica en la víspera de la primera batalla de Filipos (2 de octubre) en el campamento de Cayo Casio Longino, con quien identifica la segunda persona horaciana sobre la base de una lectura del texto a la luz de Plu. *Brut.* A esta interpretación se refiere Setaioli (1981: 1738): “Recentemente uno sforzo per dimostrare il collegamento dell’epodo con Filippi è stato fatto dal Kilpatrick (1970), in verità con scarsi risultati. (...) Il Kilpatrick sottolinea molte coincidenze fra il racconto plutarceo della vigilia della battaglia e l’epodo oraziano, nessuna delle quali appare però davvero convincente”.

cuadro con la batalla de Filipos, poco antes o después de la cual habría sido compuesto el epodo. Wilkinson (1945: 127), por su parte, reconoce en la *tempestas* una alegoría de Accio,² en tanto que Mankin (1995: 214) ve allí una referencia a los tiempos de incertidumbre entre Accio y la Guerra Alejandrina (del 30 de julio al 1ro. de agosto 30 a. C.). Sin embargo, ni Villeneuve en sus notas, ni Mankin en su comentario, ni los demás estudiosos en sus respectivos trabajos examinan en qué medida podrían incidir en el significado y la interpretación del epodo esos contextos de producción. Por su parte, Lowrie (1992: 418) sostiene que “although the general context of the epode provides a political source for cares, there is nothing in the poem itself from which we could derive such a reference”.

Otra perspectiva es la ofrecida por Davis, quien releva y examina (1991: 146-150) los motivos del *carpe diem* que conducen a las prescripciones de Quirón, las cuales a su vez constituyen, en virtud de su análisis (1991: 11-16) como “a methodical *diminution* of the heroic environment” (1991: 14), el primer ejemplo que el autor nos ofrece de lo que él denomina “generic remodeling”. Por último, Oliensis hace referencia a nuestro texto en el apartado “Potent silences” (1998: 91-101) de su capítulo acerca de los epodos y la guerra civil (1998: 64-101). Destaca, fundamentalmente, las connotaciones del misterioso silencio horaciano de los vv. 7-8, una poderosa “auto-censura” ostensible y positivamente contrapuesta a la *impotentia* yámbica que se manifiesta, por ejemplo, en la verborragia de los epodos 4 y 11 (1998: 97-98).

De las cuestiones apuntadas en esta muy sumaria presentación, hay dos que nos interesan especialmente. Una tiene que ver con la posibilidad o no de una interpretación alegórica de la *tempestas* inicial. En nuestra opinión, tal interpretación es del todo viable puesto que, como afirma Kennedy (1994: 36; 41 y *passim*), los textos no son *per se* “políticos” ni “apolíticos”, sino que su consideración como tales es una función de la ideología del lector. Por lo tanto, podría ensayarse, en esta clave, una lectura que permitiera, no elucidar de qué enfrentamiento podría tratarse puntualmente (lo cual nos parece a todas luces inviable), pero sí identificar y sopesar los significados que una interpretación de esta índole podría conllevar. Sin embargo, creemos que el paso más inmediato, que es el que daremos aquí, consiste en una lectura del texto en su clave más ostensible que, obviamente, es una de las muchas elaboraciones horacianas del *carpe*

² El argumento de Wilkinson (1945: 127) consiste en que el epodo se ubica, estilísticamente, más próximo a las odas que al yambo arquiloqueo, pero, como señala Setalioli (1981: 1738), tal afirmación no descansa en un análisis pormenorizado del texto.

diem. Como hemos visto, Marache afirma que en la oda 1.7 “il n’y a plus entre la réalité et le mythe un rapport logique évident”, lo cual supone que, a su juicio, tal vínculo efectivamente existe en el epodo que nos ocupa. Esta es, pues, la otra cuestión que nos interesa, es decir, cuál es la lógica de la relación entre la escena simposíaca y el discurso de Quirón que, a diferencia del estudioso francés, no consideramos evidente ni lineal en modo alguno y afecta la interpretación del epodo. En consecuencia, el objeto de nuestro trabajo consiste, primero, en examinar esa lógica para ofrecer, en un segundo momento y sobre la base de ese examen, una clave alternativa de lectura.

La lógica del texto: el *carpe diem* y el *exemplum* mitológico

El punto de partida de nuestro examen es la distinción de un primer segmento (vv. 1-10) en el que se describe el contexto en virtud del cual se justifica la exhortación horaciana a disfrutar del *convivium*, y un segundo segmento (vv. 11-18) donde, en una escena introducida como comparable a la anterior, escuchamos los consejos que, *illo tempore*, Quirón le diera al joven Aquiles en las vísperas de su partida hacia Troya.

1. El *carpe diem*

Según dijimos, el primer segmento abarca los vv. 1-10, los cuales a su vez pueden ordenarse del siguiente modo: 1) vv. 1-3: el afuera; la situación que genera 2) vv. 3-5: la exhortación al disfrute del momento, para lo cual Horacio imparte 3) vv. 6-10: las directivas para la preparación del *convivium*.

En el primer tramo, la situación inicial es descrita de manera sucinta pero contundente, a nuestro juicio, en los siguientes términos:

*Horrida tempestas caelum contraxit et imbres
nivesque deducunt Iovem; nunc mare, nunc silvae
Threicio Aquilone sonant.*³

Una horrenda tempestad ha encapotado el cielo, y las lluvias y las nieves echan abajo a Júpiter; ahora el mar, ahora los bosques resuenan con el Aquilón tracio.⁴

Se trata, por cierto, de una descripción climática fuertemente figurativa y a la vez connotada en términos emocionales. En efecto, *tempestas* aquí no solo significa “bad or stormy weather, a storm” (*OLD* s. v. 3), sino también “a violent disturbance in personal, social, political, etc. circumstances” (*OLD* s. v. 4). Con este valor y con el

³ Para trabajar el *corpus* horaciano seguimos en todos los casos la edición de Klingner (1949).

⁴ Las traducciones, tanto del latín como del griego, son nuestras.

hecho de que, además, la tormenta constituía un mal presagio (Cic.Div.2.42), es acorde la siguiente acepción de *horrida*, que no solo describe el fenómeno, sino también el efecto que este provoca: “causing horror, dreadful, horrible” (OLD s. v. 6). A su vez, lo que esta tempestad ha hecho es *caelum contrahere*. Si bien, en este contexto, la traducción literal del verbo es “to reduce in size, diminish, narrow, compress” (OLD s. v. 2), lo hemos traducido por “encapotar” interpretando el comentario de Porph. *ad loc.* ‘*caelum*’ *pro nubibus accipe, et ‘contraxit’ pro in unum coegit, ac per hoc ‘densas fecit’ intellegendum* (Mankin, 1995: 215: “Entiéndase ‘cielo’ por ‘nubes’ y ‘contrajo’ por ‘las reunió en un todo’, y por esto debe entenderse que ‘las hizo densas’”). Así, pues, imaginamos un cielo encapotado y por ende oscuro, que “se viene abajo” a causa de la lluvia y la nieve (vv. 1-2). Arrecia el viento. El Aquilón (Βόρρεας) –descrito desde Hesíodo (*Op.* 553) en adelante como oriundo de Tracia (Mankin, 1995: 215)– era el viento frío que, procedente del Norte, traía consigo el invierno y soplaba con deletérea violencia.⁵ Del “complementario”⁶ *mare-silvae* se infiere que ahora sopla por doquier, en todos lados, en todas partes. Esta misma idea de totalidad, pero extendida al cuadro en general, es observada por Lowrie (1992: 416), en cuya opinión el interjuego de los elementos aire (*caelum*, *Aquilone*), agua (*imbres*, *mare*) y tierra (*silvae*) proyecta la tormenta más allá de su incidencia en los estados anímicos, para alcanzar proyección universal.

Ahora bien: parecería que entre las condiciones climáticas y la exhortación al *convivium* existe una relación directamente proporcional: cuanto más adversas son las primeras, más urgente resulta la segunda, que Horacio formula de inmediato en lo que constituye el segundo tramo (vv. 3-5) de este primer segmento del epodo:

..... *Rapiamus, amici,*
occasionem de die, dumque virent genua
et decet, obducta solvatur fronte senectus. 5

Arrebatémosle, amigos, esta oportunidad al día, y mientras verdean las rodillas y es decoroso, que la vejez se disipe de nuestra frente ensombrecida.

⁵ En este punto, vale recordar la inclusión del Aquilón entre los fenómenos naturales que no lograrán destruir el *monumentum* lírico de *Odas*.1-3: *Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius / quod non imber edax, non Aquilo impotens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum* (oda 3.30.1-5: “He levantado un monumento más perenne que el bronce y más alto que la regia construcción de las pirámides, que no podrán destruir ni la lluvia voraz ni el Aquilón desenfrenado, ni la innumerable serie de los años ni la fuga de los tiempos”). Nótese la caracterización del viento como *impotens*, y su asociación con la lluvia, igual que en nuestro texto.

⁶ Davis (1991: 163): “‘complementaries’ are dichotomized pairs used to convey the concept of a whole. Thus, to express the idea ‘everyone’, for instance, the speaker may utilize the dichotomy ‘rich and poor’ or ‘young and old’; and the idea ‘everywhere’ may be bifurcated into ‘land and sea’”.

Ante todo, a los destinatarios de la exhortación Horacio evita identificarlos, al igual que a la segunda persona del v. 6, y como también lo hará con los *sodales* de la oda 1.37.4.⁷ Es que, de acuerdo con Oliensis (1998: 96), “this harmonious virile community is premised on the erasure of the status distinctions implicit in proper names”. Sin embargo, esta “armoniosa comunidad viril” que es la *sodalitas* constituye, de acuerdo con Habinek (2005: 177), uno de los modos de relación más extendidos **entre la élite masculina**, por lo cual debemos suponer que las “distinciones de estatus” a las que se refiere Oliensis deberían ser relativas e *inter pares*. Y con esto coincide lo señalado por Nagy (1976: 196), en el sentido de que la φιλότις/*sodalitas* descansa sobre una “ideology of exclusiveness” que determina las conductas y prácticas aceptadas/aceptables dentro del grupo, al tiempo que opera como parámetro de inclusión y exclusión de sus integrantes, y supone la aprobación colectiva de las iniciativas individuales.

Este es pues el auditorio de las intervenciones horacianas que, según lo antedicho, suponemos acordes a, y acaso portavoces de, la idiosincrasia colectiva. La primera de esas intervenciones adopta la forma de una exhortación: *rapiamus occasionem de die*. De acuerdo con Traina (1986: 229), *rapio* incorpora en el concepto básico de “tomar” la connotación de velocidad y violencia, de la que carecen otros verbos (*capio*, *sumo*) integrantes del mismo campo semántico. Traina (1986: 230) ilustra esta afirmación reproduciendo esta glosa de *de Orat.* 3.162 a un anónimo verso trágico, acaso de Enio, en la que al Arpinate enfatiza el empleo de *dum licet* como indicador de la dimensión temporal, la urgencia y el condicionamiento connotados por el verbo en cuestión:

‘vive Ulixes, dum licet: oculis postremum lumen radiatum rape’. Non dixit ‘pete’, non ‘cape’ –haberet enim moram sperantis diutius esse victurum– sed ‘rape’: est hoc verbum ad id aptantum, quod ante dixerat, ‘dum licet’.

‘Vive, Ulises, mientras puedas: arrebatá con tus ojos el último rayo de luz’. No utilizó ‘busca’ o ‘toma’ –pues tendría el tiempo del que espera que ha de vivir más largamente–, sino ‘arrebatá’: este término es adecuado, porque antes había dicho ‘mientras puedas’.

⁷ Para la equivalencia entre los *amici* de nuestro epodo y los *sodales* de 1.37, cf. Nisbet y Hubbard (1990: 412).

A su vez, la elección del este verbo está condicionada por su objeto, *occasio*, la oportunidad que debe aprovecharse “al vuelo”,⁸ antes de que escape (Traina, 1986: 231), y de hecho la anáfora de *nunc* en el v. 2 y la recurrencia del adverbio en el v. 8 subrayan la urgencia que el término connota. Dicho esto, afirma Traina (1986: 248) que “*dies, occasio, hora, praesens, quod adest* sono tutti sinonimi della puntualità dell’istante, in cui Orazio neutralizza, o cerca di neutralizzare, la fuga dell’*aetas*” –que se define como el tiempo en su continuidad y se contrapone a *tempus*, que es el tiempo segmentado (Traina 1986: 243). Ahora bien: si, al margen de esta última distinción y según hemos leído más arriba, *dies* y *occasio* expresan lo mismo, es difícil comprender por qué, al formular el tópico en la oda 1.11.8, Horacio no utiliza *rapio* sino *capio*, lexema que, Traina *dixit*, carece de las connotaciones que el objeto reclama.

En este punto, creemos que puede resultar útil la dicotomía establecida por Schrijvers (1973: 144), puesto que de alguna manera permite resolver la contradicción recién señalada. Schrijvers distingue: 1) un *tempus generale* (χρόνος), el ámbito de la duración global en el cual transcurren incesantemente las existencias y sus mutaciones, la sucesión de los acontecimientos y los fenómenos; este tiempo se divide en pasado, presente y futuro; 2) un *tempus speciale* (καρπός), esto es, una porción acotada del *tempus generale* y que se suscita ya periódicamente (día, estación del año, año, ritual), ya de manera eventual e irregular (guerra, viaje, enfermedad, banquete). El siguiente cuadro facilita la comparación entre ambas polarizaciones:

		Traina	Schrijvers
devenir temporal	denominación	<i>aetas</i>	<i>tempus generale</i>
tiempo segmentado	denominación	<i>tempus</i>	<i>tempus speciale</i>
	incluye	<i>dies</i> <i>occasio</i> - hora - praesens - quod adest.	<i>dies</i> - tempus anni - annus, ritus; <i>bellum, iter, morbus, convivium.</i>

De este cuadro se sigue, entonces, que: dentro de la *aetas*/el *tempus generale*, es posible distinguir diversos *tempora/tempora specialia*, cuya definición, según Schrijvers, no

⁸ Cf. en Traina (1986: 231): *Rem, tibi quam noscis aptam, dimittere noli; fronte capillata, post haec occasio calva* (*dist. Cat.2.26*: “No dejes pasar lo que sabes que es bueno para ti; detrás de la frente llena de pelo, la oportunidad es calva”).

incluye *occasio*, *hora*, etc. Estas constituyen, evidentemente, **porciones aún más acotadas de tiempo** que se recortan **dentro de** los límites de los *tempora specialia*. Así pues, en nuestro epodo tenemos la *aetas*/el *tempus generale* implícito en la **tempestas** invernal, toda vez que el invierno supone e implica la continuidad temporal; dentro de él, un primer recorte, el *tempus/tempus speciale*: el **dies**, que a su vez encierra el segundo recorte, la **occasio**, el instante fugaz que es necesario arrebatarse del devenir del tiempo y aprehender de inmediato.

A esta primera cláusula se suma una segunda que oscila entre la orden y el deseo, y cuyo contenido está condicionado por la temporal que la precede: *dumque virent genua / et decet, obducta solvatur fronte senectus* (vv. 4-5).⁹ Como señala la crítica en su conjunto, para la interpretación de esta cláusula es clave la proximidad semántica entre *contraho* y *obduco*, ya apuntada por el comentario de Porph. *ad loc.*: *obducta, id est: in rugas contracta* (Lowrie, 1992: 417: “fruncida, esto es: contraída en arrugas”). Y efectivamente, la consulta del *OLD* permite constatar que *contraho* 1.b. es aplicable a *frons*, y que, a la inversa, *obduco* 5.c. es aplicable a *caelum*.¹⁰ La equivalencia, así establecida, entre *caelum* y *frons* a través de sus respectivos estados, es relevante puesto que permite reconocer la equivalencia que naturalmente se establece entre la *horrida tempestas* y la *senectus* como los respectivos causantes de los estados en cuestión. A su vez, esta equivalencia habilita la proyección de *horrida* sobre *senectus* no solo en el sentido más inmediato de “harsh, grim, severe” (*OLD* s. v. 5), sino también en el considerado con relación a *tempestas* (“causing horror, dreadful, horrible”, *OLD* s. v. 6),¹¹ con lo cual se completa un paralelismo exacto entre ambos universos. Dicho esto, notemos que el hecho de que Horacio desee/ordene que la *senectus* se disipe (*solvatur*) de los rostros varoniles muestra claramente que no se trata aquí de la vejez *stricto sensu* —que no podría revertirse—, sino del estado de ánimo sombrío, triste, melancólico que le es propio, y que es metaforizado en los versos iniciales. Acaso este

⁹ Afirma Traina que al *dum licet* destacado por Cicerón “risponde, in Orazio, l’analogo sintagma temporale, semanticamente determinato nell’età della giovinezza, *dum ... virent genua*” (1986: 231). Pace Traina, en el epodo la subordinada temporal no aplica a *rapiamus*... sino a la cláusula subsiguiente, coordinada con la anterior por la enclisis de *dum* (*Rapiamus, amici, / occasionem de die, dumque virent genua / et decet, obducta solvatur fronte senectus*, vv. 3-5) y con la que constituye una nueva unidad de sentido.

¹⁰ Nuestra traducción de *obducta* por “ensombrecida” procura sugerir esta proximidad, habida cuenta de nuestra versión de *contraxit* por “ha encapotado” que, como dijimos, se funda en nuestra interpretación de Porph. *ad loc.* antes citada.

¹¹ Cf. v. gr.: *cum sit tibi dens ater et rugis vetus / frontem senectus exaret* (epodo 8.3-4: “cuando tienes un diente negro y una antigua vejez te surca de arrugas la frente”); *Latoe... precor integra / cum mente nec turpem senectam / degere nec cithara carentem* (oda 1.31.18-20: “Hijo de Latona, te ruego vivir con lucidez una vejez sin fealdad y no carente de cítara”).

estado de ánimo obedezca al hecho inobjetable de que la vejez necesariamente anuncia el final. Más precisamente, afirma Davis (1991: 147), la referencia a la vejez introduce en el texto el fantasma de la muerte, pero no de una muerte en particular, que es la subyacente en la *consolatio*, sino de la muerte en sí misma, en general. En todo caso, vale la pena subrayar que la referencia a la muerte a través de la vejez hace pensar en una muerte posiblemente tardía, en la ancianidad, todavía distante para Horacio y sus compañeros (*virent genua*).

Ahora bien, así como la tormenta ha de cesar y el invierno necesariamente concluirá, así puede también la pesadumbre puede dar paso a la alegría y el disfrute. La condición de posibilidad es formulada en términos de *dum virent genua / et decet*, es decir, a través de una imaginería que, convergiendo en una potente *callida iunctura*, metaforiza y aún primavera y juventud. Si, como sostiene Davis (1991: 147-148), “the presence of death, as recurrent motif, in the very bosom of the Horatian *convivium* is not indicative (...) of a gloomy disposition, but, on the contrary, of an intense recommitment to the joys of the present”, los vv. 1-5 podrían reformularse, de manera harto prosaica, en los siguientes términos: “Afuera diluvia. El cielo, encapotado, se viene abajo y se enfurece el viento del invierno. Esto nos llena de tristeza. Nos sentimos sombríos y apesadumbrados frente a este paisaje que evoca la muerte. Pero, puesto que estamos juntos y somos jóvenes, disfrutemos de este momento y de la vida, y alejemos del espíritu los pensamientos fúnebres, que son propios de los viejos”.

A tal efecto Horacio imparte, pues, las directivas para la preparación del *convivium*, cuya formulación constituye el tercero y último tramo de este primer segmento de nuestro epodo (vv. 6-10):

*Tu vina Torquato move consule pressa meo.
Cetera mitte loqui: deus haec fortasse benigna
reducet in sedem vice. Nunc et Achaemenio
perfundi nardo iuvat et fide Cyllenaea
levare diris pectora sollicitudinibus...*

10

Tú trae vinos prensados bajo Torcuato, cónsul de mi natalicio. Evita hablar de otras cosas: tal vez un dios, con benéfica alternancia, volverá a ponerlas en su lugar. Ahora conviene perfumarse con nardo persa y con la lira de Cilene librar los corazones de las crueles preocupaciones...

La primera instrucción es la provisión de los vinos, pero no simplemente de unos cualesquiera, sino de unos *Torquato... consule pressa meo*. Esta precisión señala, como es obvio, que se trata de vinos añejos, lo cual podría sugerir su calidad, el disfrute de

beberlos y la importancia conferida a la ocasión. Pero además esta precisión destaca –y esto nos parece más relevante– el hecho de que Horacio y sus compañeros son unos romanos comunes y corrientes que, como todos, miden el tiempo convencionalmente, ordenando su vida en términos del universo histórico-político de los consulados (Mankin, 1995: 136). Por último, es igualmente destacable que esta precisión introduce en el texto una nueva dimensión temporal y existencial, con la que se completa el ciclo vital esbozado en los versos anteriores: pasado/nacimiento-presente/juventud-futuro/vejez/muerte lejana.

Para justificar lo que sigue, es preciso suponer alguna intervención del anónimo *tu*, cuyo contenido obviamente ignoramos, pero está implícito en la terminante respuesta que recibe: *cetera mitte loqui*. La interpretación de estos *cetera*, que evidentemente encierran las reflexiones de *tu*, dista de ser unánime: son los pensamientos que provocan *dirae sollicitudines* (Mankin, 1989: 136), los tópicos que contribuyen a la *senectus* (Lowrie, 1992: 418), algo más profundo que las vicisitudes climáticas, pero menos universal que la finitud humana (Oliensis, 1998: 98), etc. Por nuestra parte, nos parece interesante la lectura de Traina, basada en su afirmación de que “*il carpe diem* è serrato in un cerchio di divieti che ne condizionano il significato” (1986: 247). Tal afirmación resulta de su examen de la oda 1.11, donde *sapias, liques* (v. 6) y *carpe* (v. 8) están acompañados por una serie de restricciones/prohibiciones: *ne quaesieris, scire nefas* (v. 1), *nec (...) / temptaris* (vv. 1-2), *spatio brevi / spem longan reseces* (vv. 6-7). A estas prohibiciones se suma una última, implícita en el predicativo final: *quam minimum credula postero* (v. 8), no creer en el mañana, lo cual remite a los versos iniciales de la composición. Tras ofrecer numerosos ejemplos/variantes de este funcionamiento y formulación del tópico, Traina concluye: “*il carpe diem* ci appare dunque costantemente connesso col divieto complementare: non pensare al domani”, porque “domani è l’incertezza del futuro, è la certezza della morte” (1986: 248). De acuerdo con este estudioso (*ibid.*), esto mismo ocurre en el epodo que nos ocupa, aunque, en nuestra opinión, acaso no sea solo la muerte/el mañana aquello de lo que no hay que hablar, sino del paso mismo del tiempo que, si bien necesariamente nos enfrenta a nuestra propia finitud, incluye el ciclo entero de la vida, cuya plasmación en el texto comentamos más arriba.

...*deus haec fortasse benigna / reducet in sedem vice opera*, a nuestro juicio, a modo de argumento respecto de *cetera mitte loqui*, y a modo de consuelo respecto de la pesadumbre que necesariamente debe subyacer en la intervención implícita que le dio

lugar. En efecto, por un lado, toda especulación respecto del devenir del tiempo y la muerte inevitable es tan insensata como inútil puesto que las cosas humanas están regidas por el principio natural de la alternancia (Setaioli, 1981: 1739; Davis, 1991: 148), que a su vez es gobernado por la esfera de lo divino. Por el otro lado y simultáneamente, la referencia a un potencial (*fortasse*) y amable cambio en la naturaleza (*benigna vice*) alivia los espíritus porque, al generar la expectativa del cese de la tormenta y el final del invierno, torna grato el fluir de los días y, aunque temporariamente, aleja de la vivencia cotidiana de los individuos el fantasma de la finitud.

Así establecido el ἥθος del *convivium*, solo resta aprestar los elementos faltantes, esto es, el perfume y la lira que acompañe el canto. Respecto del primero, importa señalar que el lujoso nardo persa se asociaba, al igual que otros perfumes, con el beber convivial como contrapuesto a la bebida en solitario (Mankin, 1989: 137; 1995: 219). La *fides Cyllenaea*, por su parte, suscita reminiscencias del *Himno Homérico* 4 a Hermes, donde la lira se asocia con el banquete, la alegría, la belleza y la dulzura (*H.Merc.*4.31; 55-58; 416-502). A su vez, la ejecución del canto convivial, que no es sino la expresión, en un lenguaje particular, del vínculo sodalicio (Habinek, 2005: 37) tiene, de acuerdo con Davis (1991: 151), el efecto de consolar tanto a quien canta como a su auditorio: *iuvat et fide Cyllenaea / levare diris pectora sollicitudinibus*. Por nuestra parte, creemos que ese efecto es todavía mayor. Leemos en *OLD* s. v. *levo*¹ 6: (w. abl.) “To free from, rid or relief of (toil, worry, expense, etc.)”, acepciones ilustradas v.gr. por Livio: *Haec procurata vota que ex Sybillinis magna ex parte levaverant religione animos* (21.62.11: “Estos sacrificios expiatorios y votos conformes a los libros sibilinos habían librado en gran medida a los espíritus de los escrúpulos religiosos”); Tacito: *tum primum levata omni sollicitudine mens vacare gaudio coeperat* (*Hist.*1.44: “entonces por primera vez su mente, librada de toda preocupación, había empezado a dejarse llevar por el gozo”). Como vemos, la estructura es idéntica a la que hallamos en nuestro texto –verbo, acusativo “de la cosa librada” y ablativo separativo del “motivo del sufrimiento”–, de manera que interpretamos *levare* en el mismo sentido: el canto compartido al son de la lira no **consuela** a los corazones por las preocupaciones que padecen, sino que, sencillamente, los **libra** de ellas.

2. La profecía de Quirón

El *exemplum*¹² que constituye el segundo segmento de nuestro epodo (vv. 11-18) se distancia ostensiblemente de la escena que viene a ilustrar: *nobilis ut grandi cecinit Centaurus alumno* (v. 11: “como profetizó el noble Centauro a su gran alumno”), lleva al texto desde la inmediatez témporo-espacial y el registro lingüístico “familiar” del segmento anterior a los tiempos heroicos y al dominio del discurso épico, que obviamente se instala en virtud de los personajes en cuestión, del empleo de *cano* y del hexámetro que constituye ese mismo verso.

A su vez, este *exemplum* presenta la forma de un símil según el cual Quirón canta para Aquiles una canción que, conforme las expectativas que dicha forma suscita, ha de ser análoga a la que Horacio invita a cantar a sus compañeros (Davis, 1991: 13; Lowrie, 1992: 419). Sin embargo, la invitación quedó ahí y, de hecho, la canción que Horacio acaba de anunciar no se encuentra en el epodo. En consecuencia, la única canción que realmente escuchamos es la de Quirón que, como afirma acertadamente Lowrie (*ibid.*) y procuraremos mostrar a continuación, difiere sensiblemente de aquella que supuestamente ilustra, cuyo tono y contenido –agregamos– podemos inferir sin temor a equivocarnos a partir de las exhortaciones de los vv. 3-5. A los efectos de nuestro análisis, distinguimos cuatro tramos este segundo segmento: 1) la introducción del símil, v. 11; 2) la apelación a Aquiles, v. 12; 3) la profecía de Quirón, vv. 13-16; 4) el *praeceptum*, vv. 17-18.

El símil es introducido como una escena de instrucción, es decir, como un contexto de enunciación que –como varios otros– supone una relación asimétrica entre los individuos que la integran. El emisor-maestro no solo debe ostentar jerarquía y autoridad respecto de su receptor-alumno, sino que, sobre todo, debe haber obtenido y contar con la legitimidad social que avale y respalde su ejercicio de la enseñanza. A la vez, la construcción de esta figura requiere la ubicación del alumno en una situación de inferioridad, ignorancia y/o debilidad en virtud de la cual requiera y le resulten útiles las enseñanzas del maestro (de del Sastre y Schniebs, 2007: 11-15).

La legitimación de Quirón se encuentra en el texto mismo: *nobilis* (v. 11) obviamente da cuenta de sus cualidades morales, pero también, en virtud de la acepción de “noble, well-born” (*OLD* s. v. 5), el epíteto lo diferencia de sus congéneres nietos de

¹² Definiciones antiguas de este recurso se encuentran v. gr. en: *Rhet.Her.*4.49.62; *Cic.Inv.*1.49, de *Orat.*3.205, *Part.*40; *Quint.Inst.*5.11.1 y 9.1.31 (*Quint.Inst.*9.1.26-35 reproduce *Cic.de Orat.*3.201-208; en este pasaje, *Quint.Inst.* 9.1.3 = *Cic.de Orat.*3.20).

Ixión, alcohólicos, lascivos, salvajes y violentos. Esta caracterización puede enriquecerse con otras que se encuentran, v. gr., en Homero:¹³ Χείρων (...) δικαιοτάτος Κεντάυρων (*Il.*11.832: “Quirón... el más justo de los Centauros”); y Píndaro: νοῦν (...) ἀνδρῶν φίλον (*P.*3.5: “una mente... amiga de los hombres”); σώφρων (...) Χείρων (*P.*3.63: “prudente Quirón”). Entre sus muy distinguidos alumnos sobresale por supuesto Aquiles, pero no solo *per se*, sino también en virtud las enseñanzas que le brinda, al margen de la caza (*Pind.N.*3.43-52) y la medicina (*Il.*11.830-832): lo crió ἐν ἀρμένιοισι πᾶσι θυμὸν αὔξων (*Pind.N.*3.58: “en todo lo noble, acrecentando su espíritu”) y también le inculcó la veneración de los dioses y el honrar a los padres: μάλιστα μὲν Κρονίδαν / (...) / θεῶν σέβεσθαι: / τάντας δὲ μή ποτε τιμᾶς / ἀμείρειν γονέων βίον πρωμήνον (*Pind.P.*6.23-26: por un lado, venera al hijo de Cronos, el primero de los dioses; por el otro, jamás prives a tus padres de tal honor durante la vida que les ha sido acordada”). Como señala Davis (1991: 13), la solemnidad y el contenido de estos versos permite entrever la grandilocuencia, la seriedad y el carácter moralizante de los *Preceptos de Quirón*, αἱ Χείρωνος ὑποθήκαι, que se han conservado fragmentariamente y de manera indirecta. El hecho de que la tradición¹⁴ **efectivamente** atribuyera a este **personaje mitológico** la autoría del poema,¹⁵ permite dimensionar hasta qué punto este se había consagrado como “hacedor de héroes” y *curator et magister morum*.

Respecto del *alumnus* Aquiles, es evidente que su caracterización como *grandi* (v. 11), con toda su polisemia (“de gran talla”, “no-niño”, “moralmente íntegro”: Villeneuve, 1946: 229), lejos está, al igual que γόνον φέρτατον (*Pind.N.*3.57: “bravísimo hijo”) o μεγαλοσθενεῖ / (...) / Πηλεΐδᾳ (*Pind.P.*6.21-23: “muy poderoso Pelida”), de colocarlo en una situación de inferioridad, ignorancia o debilidad. De hecho, en nuestro texto, la única debilidad de Aquiles es su propia finitud, y es esta condición lo que justifica el último *praeceptum* del maestro.

¹³ Cf. Bettini (1989: 22): “Fra le caratteristiche principale del discorso mitico sta proprio quella di non esistere in forma definitiva, una volta per tutte: la sua ‘esistenza’ è piuttosto un’esistenza generica, una esistenza di *corpus*, qualcosa che risulta dall’insieme delle sue varianti”.

¹⁴ Incluso la *Suidas*, en plena época bizantina, describe, sin escepticismo alguno, a Quirón como autor de esta obra, y precisa que estaba específicamente dirigida a Aquiles (Hall, 2020: 309-310).

¹⁵ *Preceptos de Quirón* es la denominación de un antiguo poema en hexámetros, de carácter admonitorio, en los cuales Quirón utiliza la 1ra. persona para dirigirse a un joven oyente masculino. Lo poco que se ha conservado da cuenta de la poesía “quironeana” y su asociación con la caza, la medicina y la educación de los jóvenes mediante la función del Centauro como tutor de héroes en edad iniciática. Una glosa a *Pind. P.* 6.22 nos permite conocer los versos iniciales de la obra, que son atribuidos a Hesíodo y carecen de destinatario en particular (Hall, 2020: 310).

Su apelación, que constituye el segundo tramo de este segmento del epodo: *Invicte, mortalis dea nate puer Thetide* (v. 12: “Invicto, muchacho nacido mortal de la diosa Tetis”), da cuenta, al igual que *Il.1.1*, de la doble naturaleza de Aquiles: Μῆνιν ἄειδε Θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος (“Canta, oh diosa, la ira de Aquiles, el hijo de Peleo”). Como puede apreciarse, en Homero el componente divino del héroe se manifiesta de manera indirecta y negativamente connotada a través de la μῆνις: una ira que, a diferencia de θυμός, es propia de los dioses, y que aquí también es maldita (οὐλόμενη, v. 2) puesto que acarreará violencia y muerte entre los griegos (vv. 2-5); el componente humano se expresa a través de la filiación (Πηληϊάδης), es decir, también de manera indirecta pero esta vez positivamente connotada, puesto que con este recurso se proyecta sobre el hijo la estatura del padre. Así, en este primer verso homérico, Aquiles adquiere una dimensión heroica de la cual carece por completo el Aquiles horaciano, cuya presentación invierte la plasmada en el modelo. En efecto, en el epodo lo que la filiación expresa no es el componente humano sino el divino, que no tiene incidencia alguna, ni positiva ni negativa, sobre este Aquiles que, por lo demás, no es nombrado; a su vez, su componente humano no se expresa mediante su incorporación a una brillante genealogía de héroes, sino afirmando, lisa y llanamente, su condición de mortal. La yuxtaposición de *mortalis* y *dea nate* llama la atención sobre el hecho de que, evidentemente, el amor, el deseo y el poder a la vez divinos y maternos no bastarán para librar al hijo de su propia finitud.

La apelación del maestro se completa con otros dos elementos: *invicte* y *puer* que, en nuestra opinión, tienen valor retroactivo y ubican a Aquiles en situaciones de instrucción ya concluidas. A diferencia de Mankin (1995: 222), no creemos que *invicte* sea necesariamente proléptico. Más aún, si lo fuera, resultaría dolorosamente irónico porque, como acabamos de ver, Aquiles no vencerá a la muerte. Pensamos, en cambio, que el adjetivo puede hacer referencia a los tiempos en que, durante su estancia en casa de Fílira e instruido por Quirón, Aquiles llegó a transformarse en un cazador audaz, implacable e invencible cuyo valor despertó, desde su infancia, la admiración de Artemis y Atenea (Pind.N.3.43-50).

Respecto de *puer*, entendemos que es comparable con el de la segunda oda romana, en la cual también hallamos lo que Barchiesi (1993: 150) define como condición necesaria para considerar como didáctico un texto o parte de él: “la presenza a un qualsiasi livello della struttura letteraria di un destinatario e del gesto di istruirlo”. En efecto, en esta oda 3.2 el *Musarum sacerdos* (3.1.1) prescribe que, ya fortalecido

físicamente (*robustus acri militia*, 3.2.2), el *puer* debe aprender lo moral / espiritualmente necesario (*angustam amice paupuperiem pati / (...) / condiscat*, 3.2.1-3) para participar como *eques* en la guerra contra los partos, que se da por sentada (*Parthos feroces / vexet eques metuendus hasta*, 3.2.3-4), y enfrentar los peligros (*vitamque sub divo et trepidis agat / in rebus*, 3.2.5-6). Llegado el momento, en esa guerra él será objeto de una *τειχοσκοπία* en cuya descripción le cabrá el símil del león (3.2.6-12), y lo mismo ocurrirá con el Aquiles epódico en su proyección iliádica (*τειχοσκοπία*: *Il.*20.144-287;¹⁶ símil: *Il.*20.164-175). Así pues, la diferencia entre el *puer* lírico y el *puer* Aquiles de nuestro epodo reside en que este ya ha concluido su aprendizaje junto a Quirón –un aprendizaje no solo cinegético (*Pind.N.*3.43-52), sino también moral (*ibid.* v. 58). Así convertido en joven soldado,¹⁷ ahora está a punto de partir a la guerra (epodo, vv. 13-14), donde su lucimiento (*Pind.N.*59-63) será el resultado de esa formación.

Antes de la partida, Quirón profetiza (*OLD* s. v. *cano* 8) para Aquiles el futuro que lo aguarda en Troya, en lo que constituye el tercer tramo de este segundo segmento de nuestro texto (vv. 13-16):

te manet Assaraci tellus, quam frigida parvi
findunt Scamandri flumina lubricus et Simois,
unde tibi redivitum certo subtemine Parcae
rupere, nec mater domum caerula te revehet. 15

te aguarda la tierra de Asáraco, que surcan las frías corrientes del pequeño Escamandro y el Simois resbaladizo, de donde las Parcas cortaron tu regreso en su trama inquebrantable y de donde tu madre azul no volverá a llevarte a casa.

Las profecías del maestro no se encuentran en la *Ilíada*, y aparentemente tampoco en los *Preceptos* (Lowrie, 1992: 421), pero sí v. *gr.* en Baquilides, *Dit.*27.34-36 Snell-Maehler, donde Quirón le anuncia a Aquiles que, matando troyanos, teñirá de rojo el Escamandro, o en Eurípides, *IA* 1062-1075 donde, en la celebración de su boda con Peleo, los Centauros le transmiten a Tetis la profecía de Quirón sobre el hijo que ha de parir: luz de Tesalia, incendiará Troya portando una armadura de oro, forjada por Hefesto y obsequio de su madre. Lógicamente, en el epodo opera una vez más el mismo

¹⁶ La diferencia, ostensible, entre los respectivos espectadores obedece, en nuestra opinión, a la índole de cada protagonista: a Aquiles lo contemplan los dioses; al *puer* lírico, la *matrona bellantis tyranni* (v. 7) y la *adulta virgo* (v. 8).

¹⁷ Para el empleo horaciano de *puer* con este sentido, cf. *Ep.*1.18.54-57 (a Lolio): *denique saevam / militiam puer et Catabrica bella tulisti / sub duce qui templis Parthorum signa refigit / nunc* (“en fin, siendo un joven soldado soportaste una dura campaña y la guerra cantábrica a las órdenes del general que hoy ha desclavado nuestras insignias de los templos de los partos”).

mecanismo de “des-heroización” que observamos en la apelación de Quirón (v. 12). Lejos del aura heroica y resplandeciente que percibimos en los precedentes griegos, la versión epódica de la participación de Aquiles en la guerra está teñida de un tono ostensiblemente lúgubre, que se plasma desde el inicio en la topografía metonímica de Troya: *te manet Assaraci tellus, quam frigida parvi / findunt Scamandri flumina lubricus et Simois* (vv. 13-14).

Como señala acertadamente Rudd (1960: 385), en este contexto *maneo* es portador de la misma funesta connotación que más tarde hallaremos, v. gr. en *sed omnes una manet nox / et calcanda semel via leti* (oda 1.28.15-16: “pero a todos nos aguardan la misma noche y el camino de la muerte, que solo una vez ha de recorrerse”), o en *...seraque fata / quae manent culpas etiam sub Orco* (oda 3.11.28-29: “...y los hados tardíos que aguardan a las culpas incluso en el Orco”).¹⁸ Lo que tan ominosamente aguarda a Aquiles es la tierra ancestral de los romanos, cuyos ríos aparecen como únicos elementos destacados del paisaje. En opinión de Rudd (1960: 385) y Mankin (1995: 223), con la cual coincidimos, es posible que el Escamandro y el Símois aludan al muy imponente combate de Aquiles junto a, y en contra de, esos ríos (*Il.*21.211-382), en lo que constituye uno de los desafíos más difíciles que el héroe debe enfrentar. En efecto, estos ríos son fuerzas de la naturaleza, pero también divinidades que le son hostiles y, de hecho, será necesario que el también divino Hefesto haga literalmente hervir las aguas para poder rescatarlo. Este hervor podría explicar, por contraposición, la frialdad atribuida a las corrientes del río (*frigida... / ...flumina*, vv. 13-14) (Mankin, 1995: 223-224), si bien esta característica es explícitamente referida en *Il.*22.151-152. De todas maneras, creemos que en nuestro texto las connotaciones tanto de *frigidus* como *lubricus* pesan mucho más que sus significados concretos. Según observa acertadamente Rudd (1960: 385), ambos adjetivos “have sinister overtones, which are not inappropriate to the land of death”, por lo cual –agregamos– ensombrecen aún más la luctuosa perspectiva introducida por *maneo*. Respecto de *parvi*, que claramente no condice con la caracterización habitual del río, Mankin (1995: 223-224) ofrece dos posibles interpretaciones: o bien el epíteto establece un contraste entre, por un lado, la relativa “pequeñez” del río mientras “espera” a Aquiles y, por el otro, la turgencia que adquirirá cuando se enfrenten, o bien indica que el río redujo su tamaño por la cantidad

¹⁸ El mismo tono, aunque expresado distintamente, se encuentra en la oda 1.4, la primera del *carpe diem* de toda la colección: *iam te premet nox fabulaeque Manes / et domus exilis Plutonia* (vv. 16-17: “ya te oprimirán la noche y los manes del mito y la casa intangible de Plutón, en la que nada abunda”).

de cadáveres que Aquiles arrojó y seguirá arrojando a sus aguas.¹⁹ Si bien la primera posibilidad no nos parece descabellada, consideramos más plausible la segunda, puesto que de hecho el propio Escamandro efectivamente se queja de esta situación en *Il.* 21.216-221, y Catulo también retoma la imagen, que condensa con la elaborada por Baquilides, antes mencionada (64.357-361):

Testis erit magnis virtutibus unda Scamandri,
quae passim rapido diffunditur Hellesponto,
cuius iter caesis angustans corporum acervis
alta tepefaciet permixta flumina caede. 360
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi!

Será testigo de sus grandes virtudes la onda del Escamandro, que aquí y allá se derrama en el impetuoso Helesponto, cuyo cauce, estrechándose a causa de los montones de cuerpos muertos, calentará sus profundas corrientes mezcladas con sangre. ¡Girad, guiando los hilos, girad, husos!

A la predicción de la μάχη παραποτάμιος, que en nuestro texto concentra la participación entera de Aquiles en la guerra, le sigue, sin solución de continuidad, el anuncio de su imposible regreso a casa: *unde tibi reditum certo subtemine Parcae / rupere, nec mater domum caerulea te revehet* (vv. 15-16). El énfasis puesto en esta imposibilidad que, como afirma Lowrie (1992: 425), es un lugar común para la expresión de la muerte, resulta, por un lado, de su doble formulación –las Parcas cortaron el regreso y (en consecuencia) Tetis no lo llevará de nuevo a casa– y del hecho de que esta imposibilidad de Tetis retoma y expande el significado de la yuxtaposición

¹⁹ Davis (1991: 15) considera que esta reformulación de la geografía troyana tiene por objetivo transformar el ámbito original, esto es, el imponente paisaje épico, en un *locus amoenus* típico del discurso lírico y adecuado para la celebración convivial. Por eso es que, a su juicio, el Escamandro se hace *parvus*, para ajustarse a las más reducidas dimensiones del espacio lírico. Pace Davis, a las consideraciones hechas en el cuerpo del trabajo agregamos las siguientes. En primer lugar, *OLD* s. v. *findo* 1 consigna: “to split apart, cleave. – (by ploughing or sim.) patrios findere sarculos agros Hor.Carm.1.1.11; – (transf.) tellus, quam findunt Scamandri flumina... et Simois Hor.Epod.13.14”. Este verbo connota, pues, un modo de fluir del agua que no es el curso sereno y suavemente musical de los arroyos propio del *locus amoenus*. En segundo lugar, de las diez ocurrencias de *frigidus* en Horacio solo una tiene el sentido de “fresco” con connotación positiva: *frigidum* / *Praeneste* (oda 3.4.22-23). Su equivalente *frigus* registra catorce ocurrencias, de las cuales solamente una evoca la frescura propia del *locus amoenus*: *frigus amabile* (oda 3.13.10). En ninguno de los dos casos las restantes acepciones tienen que ver con la frescura, sino sencillamente con el frío más o menos intenso, una temperatura ajena al *locus* en cuestión. Por último, de *lubricus* solo hallamos otras dos ocurrencias en Horacio aparte de esta, ninguna de las cuales evoca el amable serpenteo del agua que Davis atribuye al Símiois: *lubrica nascentes implent conchyliis lunae* (sátira 2.4.30: las lunas nacientes engordan a los escurridizos moluscos); [me] *urit grata protervitas* [sc. *Glyceræ*] / *et vultus nimium lubricus adspici* (oda 1.19.7-8: “me abrasan su agradable insolencia y su rostro, demasiado peligroso de contemplar”).

mortalis dea nate, que comentamos más arriba. A esto se suma el modo en que esta doble formulación se inserta en el texto, esto es, mediante dos relativas (*unde... / ...nec [unde]...*) que subraya la irreductible distancia que media entre ese “allá” definitivo y final a donde Aquiles pronto ha de llegar, y el espacio donde aquí y ahora se desarrolla esta escena de instrucción.

Por el otro lado, debe notarse que no hallamos en el texto una sola referencia a las circunstancias, cambios de actitud y toma de decisiones cuyo desenlace es la muerte de Aquiles (Lowrie 1992: 427). Puntualmente, en el Aquiles de *Il.9.401*, para quien nada es *ψυχῆς ἀντάξιον* (“tan valioso como la vida”) y que ante la disyuntiva “permanencia en Troya / muerte temprana / gloria eterna” vs. “regreso a casa / larga vida / carente de gloria” (*Il.9.410-416*) elige la segunda posibilidad (*Il.9.356-363; 416-417; 428*), inciden circunstancias que determinan su cambio de actitud y lo llevan a la decisión de vengar a Patroclo dando muerte a Héctor (*Il.18.90-93; 114-126; 333-337*), pese a las advertencias de su madre (*Il.18.95-96*), del caballo Janto (*Il.19.408-417*) y del propio Héctor (*Il.22.358-360*) respecto de que él mismo moriría poco después. De esta manera, al omitir toda referencia a este recorrido, Horacio pone el foco exclusivamente en la inevitable muerte del héroe,²⁰ cuyo anuncio se potencia en virtud de los dones proféticos del emisor.

Así pues, previendo las sombrías circunstancias en que se hallará su discípulo, en el tramo final de la oda el maestro le brinda su último consejo:

*Illic omne malum vino cantuque levato
deformis aegrimoniae dulcibus adloquiis.* (vv. 17-18)

Allí has de aliviar todo mal con el vino y el canto, dulces consuelos del pesar, que carece de belleza.

En ese lugar lejano, ajeno y hostil (*illic* = metonimias de Troya + *unde...*) *omne malum* (retomado en v. 18: *deformis aegrimoniae*) incluye, en nuestra opinión, no solo la guerra en sí misma y la precognición de la propia muerte, que es lo explícito en nuestro texto, sino también todo lo que este no incluye respecto de Aquiles, y en particular la muerte de Patroclo y sus múltiples consecuencias.

²⁰ Como observa Lowrie (1992: 427), es posible que aquí Horacio estuviera siguiendo a Catulo. En efecto, en el poema 64, a la referencia al combate contra el Escamandro (vv. 357-361) antes citada, le sigue inmediatamente (vv. 362-372) la referencia a Aquiles ya muerto (y al sacrificio de Polixena junto a su tumba). En ambos poemas advertimos el mismo movimiento: del combate con el Escamandro a la muerte de Aquiles, sin mencionar la muerte de Héctor.

Como bien señala Lowrie (1992: 420), si bien el canto de Quirón se inserta en la tradición de la poesía didáctica, su prescripción es acorde al contexto simposíaco del poema: *vino cantuque levato* (v. 17). A nuestro juicio resulta llamativo lo despojado de esta formulación, que resulta tanto más ostensible por su contraste con los vv. 6 y 9-10, a los que evidentemente remite. A todas luces no se trata aquí de ningún vino ni de ningún canto en particular. Tampoco hay nardo persa, vinculado el beber convivial, ni una lira para acompañar el canto compartido que, como dijimos más arriba, es una expresión particular de la φιλότης, ni tampoco alguna referencia o alusión a la presencia de algún camarada junto a Aquiles. Dicho en otros términos, lo que aquí falta es el contenido sensual y emocional (el sabor del vino, el perfume, la alegría, el disfrute, etc.) propio del *symposium* y, también, el contexto social que este exige consistente, al menos, en la compañía de *sodales* afines (Davis 1991: 249). Esta compañía, reducida a su mínima expresión, es la que le brindó Patroclo a Aquiles cuando, habiéndose retirado de la lucha, este buscaba y hallaba solaz en la lira y la compañía de su amigo (*Il.*9.185-190). Ahora bien, Patroclo muere antes de la lucha contra el Escamandro, de manera que ahora Aquiles está solo. Y es por ello que sorprende la definición, en términos funcionales, de *vino cantuque* como *dulcibus adloquiis*. Como bien apunta Mankin (1989: 139-140), *adloquium* < *adloquor*, de manera que el sustantivo no significa simplemente “consuelo” sino un consuelo que involucra la conversación, aunque no parece que Aquiles vaya a tener con quién mantenerla. Por estas razones, en nuestra opinión aquí se trata, en definitiva, de un *symposium* absolutamente fallido, en el que, bebiendo y cantando en solitario, Aquiles podrá, en el mejor de los casos, aliviar (*OLD* s. v. *levo*¹ 5: “to make more tolerable, relieve, lessen [pain, toil, loss, grief, etc.]”) su dolor, pero no librarse de él (*OLD* s. v. *levo*¹ 6, cf. supra).

El cotejo de los dos segmentos del epodo, que ofrecemos en el siguiente cuadro, puede facilitar la percepción de lógica (o no) de la relación entre la escena simposíaca y el discurso de Quirón:

Convivium	Escena de instrucción
Horacio y sus <i>amici</i> → <i>sodalitas</i>	maestro y alumno → relación jerárquica
individuos comunes	personaje mitológico y semidios - héroe épico
espacio cerrado y protector	espacio ¿cerrado/abierto? y seguro
canto cuyo contenido podemos inferir, pero no conocemos	profecía situada en tiempo y espacio
acciones factibles aquí y ahora	prescripciones para ser aplicadas en un lugar distante y en el futuro
optimista (<i>benigna vice</i>) incertidumbre (<i>fortasse</i>) sobre el futuro – no pensar en el mañana – esperanza de longevidad	categorica certeza sobre el futuro – eliminación de la incertidumbre, pero también de la esperanza de longevidad
Horacio y sus <i>amici</i>	Aquiles en la profecía de Quirón
jóvenes	joven
momento festivo	contexto bélico padecimientos en la guerra
<i>amici</i>	soledad
espacio cerrado y protector	espacio abierto y hostil
ostensible segmentación (<i>tempestas / dies / occasio</i>) y medición convencional del tiempo (<i>Torquato consule</i>), cuyo transcurrir se plasma en términos de pasado (nacimiento), presente (juventud) y futuro (vejez)	segmentación perceptible pero no explícita; incluye pasado (<i>nate</i>), presente (el de la escena de instrucción/juventud) y futuro (juventud/muerte); el presente consiste únicamente en la revelación de ese futuro
optimista (<i>benigna vice</i>) incertidumbre (<i>fortasse</i>) sobre el futuro - no pensar en el mañana - esperanza de longevidad y muerte tardía	precognición y certeza sobre el futuro y la muerte cercana
vino y música en compañía para librarse de las penas y disfrutar el instante	vino y canto en soledad para aliviar las penas, sin goce ni disfrute

Como puede advertirse, la única coincidencia reside en que, en ambos casos, los protagonistas son jóvenes y se recomienda el recurso al vino y al canto como antídoto

para las penas. Por lo demás, son diferentes: 1) la naturaleza de los actores y de los respectivos modos de relación; 2) los respectivos contextos (*convivium*, escena de instrucción, Troya); 3) los respectivos *modi vivendi*: la posibilidad, reivindicación y búsqueda del disfrute vs. su completa desaparición; 4) la índole y el contenido de los discursos: una exhortación a no pensar en el futuro que, con relativa confianza, queda librado a los dioses, vs. la acuciante inmediatez del futuro que trae consigo la propia muerte, frente a la cual no existe el auxilio divino.

A juicio de Rudd (1960: 385), la lógica de la relación entre *illustrandum* e *illustrans* se establece mediante un argumento *a fortiori*: si incluso para Aquiles, *invictus* y *dea natus*, la muerte es inevitable, tanto más lo es para nosotros; por lo tanto, disfrutemos cuanto podamos de lo que tenemos. En sentido análogo se pronuncia Commager (1962: 173) al afirmar que, siendo Aquiles la mejor ilustración de la conciencia de la muerte, su evocación refuerza la exhortación horaciana a *rapere occasio de die*. Al igual que Mankin (1989: 134), pensamos que esta suerte de *memento mori* no parece adecuado en un contexto donde Horacio exhorta justamente a no preocuparse por el futuro. La lectura que él ofrece también descansa en un argumento *a fortiori*, pero modifica el objeto al que se aplica: “Achilles’ lot is presented as much worse than that of the Romans. The disparity reinforces Horace’s advice: if even Achilles could be persuaded to enjoy himself, then it is all the more fitting for the present company to do so” (Mankin, 1989: 135). Lowrie (1992: 424) ofrece una lectura similar: “if the *symposium* could console Achilles at Troy, where he knew he would die young, we should all the more succeed since our cares are not as great as his”. Pace ambos estudiosos señalamos, por un lado, que lo único que conocemos es el consejo dado por Quirón, respecto de cuya eficacia nada sabemos: en el epodo no hay un solo indicio de que Aquiles efectivamente haya sido persuadido “to enjoy himself” y efectivamente lo haya logrado. Por el otro lado, como ya señalamos, aquí no hay *symposium* alguno, o hay un *symposium* fallido que, en el mejor de los casos (tampoco lo sabemos), “could console Achilles at Troy” pero no librarlo de su pena.

Desde nuestro punto de vista, resulta difícil advertir cómo el recurso al vino y el canto en solitario para mitigar la angustia que provoca la cercanía de la muerte puede ilustrar el empleo del vino y el canto compartidos para, precisamente, alejar el fantasma de la muerte todavía lejana y disfrutar alegremente del presente. Si, como afirma Canter (1933: 202), el valor persuasivo del *exemplum* depende, básica y fuertemente, de su contundencia lógica, nos parece que *quandoque bonus dormitat Horatius*.

Una lectura alternativa

En nuestra opinión, una posible clave de lectura del epodo se encuentra en la polaridad precognición/ignorancia de la propia muerte. Quirón apenas prescribe para Aquiles algún remedio para aliviar sus penas. Pero lo que sí hace con suma eficacia (connotación de *manet*, lucha contra el Escamandro, doble formulación de la imposibilidad del regreso) es privarlo definitivamente de la ignorancia del dónde y el cuándo de su propia muerte –ignorancia que, como afirma acertadamente Mankin (1989: 139), es lo que nos permite a los mortales soportar la idea de nuestra propia finitud. Creemos que, más allá de la falta del contexto social requerido por el *symposium*, la razón medular por la cual el vino y el canto apenas podrán –según se infiere del tono sombrío con que se cierra el texto– morigerar los pesares del héroe radica precisamente en su conocimiento de esta irreversible clausura del propio futuro.

Por su parte, Horacio y sus compañeros son obviamente conscientes de la muerte pero, como dijimos, de una muerte “en general”, concebida como el límite natural de la vida y no como la propia en particular. Esto, por un lado. Pero, además, a diferencia de lo que ocurre en el caso de Aquiles, para ellos, como para nosotros, la llegada de la muerte no solo es inevitable, sino también imprevisible: *seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam* (oda 1.11.4),²¹ ...*deus haec fortasse benigna / reducet in sedem vice*: irónicamente, esta incertidumbre habilita y al mismo tiempo pone en duda las expectativas de una larga vida, lo cual justifica tanto la celebración como la urgencia por realizarla.

En definitiva, creemos que una posible articulación entre las dos partes del epodo –que, subrayamos, sigue pareciéndonos muy laxa– podría formularse del siguiente modo, tomando el caso de Aquiles como un *exemplum e contrario*: “Aprovechando nuestra juventud y nuestra ignorancia respecto de cuándo hemos de morir, apostemos con incierta esperanza a una larga vida y gocemos juntos de ella. No como Aquiles que, aunque era joven igual que nosotros, sabía de la inevitable cercanía de su muerte y terminó bebiendo y cantando tristemente solo, privado de todo disfrute”.

Más arriba señalábamos que, de acuerdo con Traina (1986: 248), el *carpe diem* aparece permanentemente vinculado con un “divieto complementare” consistente en

²¹ Para la interpretación de *hiemes* como sustituto convencional de “años”, cf. Nisbet-Hubbard (1990: 139).

“non pensare al domani”, porque “domani è l’incertezza del futuro, è la certezza della morte”. Si la interpretación que hemos propuesto es aceptable, podríamos decir: no pensar en el mañana, porque el mañana es la certeza de la muerte pero, además, tampoco conocer el cuándo, el dónde ni el cómo de la propia para así darnos la chance, por mentirosa que sea, de correr siempre un poco más allá la línea del final.

Bibliografía

Fuentes

- Fraenkel, Edward (1957). *Horace*. Oxford: Clarendon Press.
Klingner, Fridericus (1949). *Q. Horati Flacci Opera*. Leipzig: Teubner.
Villeneuve, François (1946). *Horace. Odes et Épodes*. Paris: Les Belles Lettres.

Instrumenta

- OLD=Oxford Latin Dictionary (2012 2.^a ed.). Ed. por P. G. W. Glare. Oxford University Press.

Estudios

- Barchiesi, Alessandro (1993). “Insignare ad Augusto: Orazio, *Epistole* 2,1 e Ovidio, *Tristia* II”. *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*. 16: 149-184.
Bettini, Maurizio (1989). “Le riscritture del mito”, en Cavallo, Guglielmo, Fedeli, Paolo y Giardina, Andrea (eds.): *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma: Salerno Editrice, vol. 1, 15-35.
Canter, Howard Vernon (1933). “The mythological paradigm in Greek and Latin poetry”. *American Journal of Philology*. 54 (3): 201-224.
Commager, Steele (1962). *The Odes of Horace. A critical study*. New Haven - London: Yale University Press.
Davis, Gregson (1991). *Polyhymnia. The rhetoric of horatian lyric discourse*. Berkeley - Los Angeles - Oxford: University of California Press.
de del Sastre, Elizabeht y Schniebs, Alicia (eds.) (2007). “Introducción”, en *Enseñar y dominar. Las estrategias preceptivas en Roma*. Buenos Aires: Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 7-16.
Habinek, Thomas (2005). *The world of Roman song. From ritualized speech to social order*. Baltimore - London: The Johns Hopkins University Press.
Hall, Edith (2020). “Cheiron as youth author: ancient example, modern responses”, en Marciniak, Katarzyna (ed.): *Chasing mythical beast. The reception of ancient monsters in children’s and young adult’s culture*. Universitätsverlag Winter: 301-326. Disponible en <https://doi.org/10.5281/zenodo.7254939>. Acceso: 14 de enero de 2024.
Kennedy, Duncan (1994 [1992]). “Augustan and anti-Augustan. Reflections on the terms of reference”, en Powell, Anton (ed.): *Roman poetry and propaganda in the age of Augustus*. Bristol: Classical Press, 26-58.
Kilpatrick, Ross (1970). “An interpretation of Horace, *Epodes* 13”. *Classical Quaterly*. 20 (1): 135-141.
Lowrie, Michèle (1992). “A sympotic Achilles. Horace Epode 13”. *American Journal of Philology*. 113 (3): 413-443.
Mankin, David (1995). *Horace. Epodes*. Cambridge: Cambridge University Press.
----- (1989). “Achilles in Horace’s 13th Epode”. *Wiener Studien*. 102: 135-140.
Marache, René (1956). “Le mythe dans les odes d’Horace”. *Pallas*. 4: 59-66.
Nagy, Gregory (1976). “Iambos: typologies of invective and praise”. *Arethusa*. 9 (2): 191-205.
Nisbet, Robert George Murdoch y Hubbard, Margaret (1990 [1970]). *A commentary on Horace, Odes, book I*. Oxford: Clarendon Press.
Oliensis, Ellen (1998). *Horace and the rhetoric of authority*. Cambridge: Cambridge University Press.
Pasquali, Giorgio (1966). *Orazio lirico*. Studi. Firenze: Felice Le Monnier.
Rudd, Niall (1960). “Patterns in horatian lyric”. *American Journal of Philology*. 81 (4): 373-392.
Schrijvers, Peter (1973). “Comment terminer une ode? Étude sur les façons dont Horace termine ses courts poèmes”. *Mnemosyne*. 26 (2): 141-159.
Setaioli, Aldo (1981). “Gli ‘Epodi’ di Orazio nella critica dal 1937 al 1972 (con un’appendice fino al 1978)”, en Haase, Wolfgang (ed.): *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*. Berlin – New York: Walter de Gruyter: II.31.3: 1676-1788.

- Traina, Alfonso (1986 [1975]). “Semantica del *carpe diem*”, en *Poeti Latini (e Neolatini). Note e saggi filologici*. Bologna: Patron Editore, 227-251.
- Wilkinson, Lacelot Patrick (1945). *Horace and his lyric poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

Elogio y persuasión en la *Apologia* de Apuleyo

Roxana Nenadic

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

rnenadic@gmail.com

Resumen: La *Apologia* de Apuleyo combina temas y estrategias propias del *genus forense* y del *genus demonstratiuum*. Bajo esta perspectiva se analizan los capítulos 17 a 23 de la defensa, considerados como el segmento epidíctico más extenso del discurso. Se estudia la interferencia de la preceptiva epidíctica en la formulación de los argumentos y, a la inversa, la presencia de la situación del juicio en el material declamatorio. Por último, se detecta el alcance persuasivo de la caracterización del binomio *diuitiae/paupertas* en la estrategia general de la defensa.

Palabras clave: Apuleyo; *Apologia*; oratoria; *genus demonstratiuum*; argumentación

Abstract: The *Apology* of Apuleius combines themes and strategies typical of the *genus forense* and the *genus demonstratiuum*. From this perspective, chapters 17 to 23 of the defense are analyzed since they are considered as the most extensive epideictic segment of the speech. The interference of the epideictic preceptive in the formulation of the arguments is studied and, conversely, the presence of the situation of the trial in the declamatory material. Finally, the persuasive scope of the characterization of the *diuitiae/paupertas* binomial in the general defense strategy is detected.

Keywords: Apuleius; *Apology*; oratory; *genus demonstratiuum*; argumentation

Aun cuando los pormenores continúan en la oscuridad, es posible afirmar que el juicio que enfrentó a Apuleyo con los parientes políticos de su esposa combinó motivaciones materiales e ideológicas. Por una parte, como se ha señalado frecuentemente, el matrimonio del madaurenses con la acaudalada Emilia Pudentila, viuda de Sicinio Amico, modificaría el patrimonio de los *Sicinii*. Desde este punto de vista, la preocupación por retener los bienes de la mujer habría originado la presentación de las acusaciones. Pero, además, este matrimonio probablemente había significado una ruptura de las costumbres de la élite provincial, dado que las viudas solían casarse con integrantes de la misma familia. En este sentido, la introducción del foráneo Apuleyo simbolizaba la paulatina intromisión de Roma en la vida privada de la comunidad (Bradley, 2000: 232-233). La formulación del cargo del *crimen magiae*, entonces, habría sido un modo de exteriorizar, utilizando los recursos que la administración romana proveía, el rechazo a esta nueva e inevitable situación. Por otro lado, si recordamos la hipótesis de que el proceso fue forzado por el madaurenses para limpiar su figura y hacer condenar por calumnia a sus detractores (Winter, 2006: 40), también detectaremos un conflicto a nivel de creencias, ya que en la base de estas intenciones subyace el desvelo típicamente romano por la reputación personal.

En su versión de los hechos, Apuleyo retoma las acusaciones de modo tal que pueden distinguirse dos secciones principales: una destinada a la refutación de las cuestiones asociables con una vida disipada y con las prácticas mágicas (4-65),¹ otra enfocada al tratamiento de los hechos que rodearon al matrimonio y al reparto de la herencia (66-101). Este ordenamiento recrea una lógica narrativa según la cual, si se rechazan los cargos de magia –“Apuleyo no es un mago”–, las sospechas sobre la manipulación de los bienes de Pudentila resultan insostenibles –“Apuleyo es incapaz de robar”–. Ciertamente, esta estrategia no solo revela la centralidad del *crimen magiae* en la articulación de la defensa (Hunink, 1997: 20), sino que implica un manejo experto de la teoría de los *tria genera dicendi*, en tanto la primera parte, sustentada en la exhibición de la vasta cultura del *orator-reus*, puede ser leída como un segmento epidíctico,

¹ Ser apuesto y elocuente (4-5), haber compuesto una dedicatoria de un dentífrico en verso y poemas de amor (6-13.4), emplear un espejo (13.5-16), haber manumitido tres esclavos el mismo día (17-23), ser de patria bárbara (24), haber comprado peces con fines mágicos (29-41), haber derribado con encantamientos a un esclavo y a una mujer (42-52), haber ocultado objetos mágicos envueltos en un pañuelo (53-56), haber realizado sacrificios nocturnos (57-60) y haber encargado una estatuilla para cultos mágicos (61-65).

mientras que la segunda, que contiene la *narratio* y las pruebas documentales,² conforma otro forense. Resuenan, en el pragmatismo de esta combinación, las reflexiones de Quintiliano sobre las interacciones entre los géneros oratorios. Efectivamente, Apuleyo parece tener presente, aplicándola a sí mismo en su doble condición de *patronus* y *reus*, la afirmación de *Institutiones oratoriae: et laudare testem vel contra pertinet ad momentum iudiciorum, et ipsis etiam reis dare laudatores licet* (3.7.2: “no solo elogiar a un testigo –o hacer lo contrario– concierne al curso de un juicio, sino que incluso es lícito darles a los acusados quienes los elogien”). Ostentar la propia erudición es un mecanismo de autoelogio casi inagotable para el madaurense, el cual, además, le permite proyectar una imagen de intelectualidad desapegada de lo material. Más aún, como señala Noreña (2014: 40), el *ethos* así consolidado en la sección epidíctica le conferirá autoridad a la interpretación de los documentos y, sobre todo, de los escritos privados, ofrecida hacia el final del discurso. Este despliegue de conocimiento aplicado a la resolución de una disputa legal también constituirá, en última instancia, un argumento a favor del capital cultural aportado por Apuleyo a la sociedad conyugal, como un modo de minimizar la brecha socioeconómica que lo separaba de su esposa (Fantham, 1995: 222).

Los capítulos 17 a 23, referidos al cargo de haber manumitido tres esclavos el mismo día, ilustran esta búsqueda persuasiva sustentada en la imbricación genérica. Muy probablemente los acusadores habían intentado demostrar el veloz enriquecimiento del reo a partir de su matrimonio. Si bien es dificultoso precisar tanto los detalles fácticos de esta manumisión como su eficacia probatoria, no es absurdo concebir que pudo generar suspicacias, si no respecto de la situación patrimonial del acusado, sí al menos en cuanto a su personalidad e intenciones.

El planteamiento de Apuleyo es híbrido y no parece destinado a aclarar la cuestión. En primer lugar, no ubica el hecho en la segunda sección de su discurso, junto con los otros relativos a la administración de los bienes familiares, sino en la primera, donde, como mencionamos, cada refutación propicia abarrotadas exposiciones de modalidad epidíctica. Por otro lado, resume la situación enfocándose en el número de sirvientes y lee en él el indicio de una pobreza que se le reprocha. Esta maniobra recuerda a la estrategia forense –bien explotada por Cicerón– de apropiación e inversión del discurso contrario, un mecanismo peculiar por hallarse a mitad de camino

² Específicamente, el acta de nacimiento de Pudentila (89) y su testamento (99-100), las *tabulae nuptiales* y *dotaes* (88, 90-92), y las correspondientes a la compra de una finca (101).

entre la *refutatio* y la *argumentatio* (Riggsby, 1995: 256). El madaurense comienza retomando humorísticamente lo sucedido y vinculándolo con el *crimen magiae*: *Quod quidem uelim mihi respondeas, qui potuerim ex uno tris manu mittere, nisi si et hoc magicum est* (17.3: “De hecho, quisiera que me respondas esto, quién podría manumitir a tres a partir de uno, a menos que esto también sea magia”).³ A continuación, remeda sintéticamente la formulación de los acusadores: *'Venit Apuleius Oeam cum uno seruo'; dein pauculis uerbis intergarritis: 'Apuleius Oeae una die tris manu misit'* (17.4: “Apuleyo llegó a Oea con un solo siervo”; y luego, tras unas poquitas palabras interpuestas: *'Apuleyo manumitió en Oea a tres en un solo día'*). De este modo, su razonamiento final sobre la presentación de sus oponentes, todo un sofisma, logra imponer un nuevo objeto de debate:

(...) *cur potius tris seruos inopiae signum putares quam tris liberos opulentiae? Nescis profecto, nescis, Aemiliane, philosophum accusare, qui famulitii paucitatem obprobraris, quam ego gloriae causa ementiri debuissem, quippe qui scirem non modo philosophos, quorum me sectatorem fero, uerum etiam imperatores populi Romani paucitate seruorum gloriatos* (17.5-6).

(...) ¿por qué pensarías que tres esclavos son signo de pobreza antes que tres liberos, uno de opulencia? Efectivamente, Emiliano, no sabes acusar a un filósofo al criticar la parquedad de su servidumbre, la cual yo hubiera debido fingir para asegurarme la gloria, como quien sabe que se han gloriado del escaso número de sus esclavos no solo los filósofos, de los que me declaro seguidor, sino también los dirigentes del pueblo romano.

Este particular enfoque desvía el eje de la discusión y facilita el abordaje de tono epidíctico que sigue. La totalidad del segmento, conocido como *laus paupertatis*, se articula enlazando módulos declamatorios sobre este tópico tan ampliamente difundido (Hunink, 1998: 456), por lo que excede, en general, las necesidades forenses (Harrison, 2000: 57). El contenido hilvanado por el madaurense es, cuando menos, copioso:

- un panegírico de la *paupertas* personificada como *uernacula philosophiae* (18),
- un listado de *exempla* de pobreza: cinco griegos (Arístides, Foción, Epaminondas, Sócrates, Homero) y nueve romanos (Marco Antonio –el Orador, cónsul en 99 a. C.–, Cneo Papirio Carbón, Manio Curio Dentato, Marco Porcio Catón, Gayo Fabricio, Cneo Escipión, Valerio Publícola, Menenio Agripa, Atilio Régulo) (18),

³ Citamos los textos de Apuleyo en latín siguiendo las ediciones de Hunink que figuran en la bibliografía. Las traducciones son nuestras.

- la ponderación de Claudio Máximo, juez de la causa, como ejemplo contemporáneo de pobreza (19),
- una amonestación a Sicinio Emiliano, el acusador, por su falta de criterio (19),
- la amplificación de variadas *sententiae* sobre la moderación (19),
- una controversia sobre la riqueza y la pobreza, que incluye cuatro *exempla* romanos (20-21), y que recrea los tópicos “riqueza = bien exterior”, “riqueza = ausencia de necesidad” –y enunciados complementarios–,
- cuatro anécdotas que ilustran lo antedicho protagonizadas por figuras del terreno de la filosofía y del mito (Crates, Diógenes, Antístenes, Hércules) (22).

La estructura parece guiada por una fuerza centrífuga, pues, conforme desarrolla su disertación, Apuleyo encaja alternadamente en la condición de “pobre” y “rico”. Así, la sección huye de su eje inicial para culminar en el extremo opuesto, la burla a la escasez del acusador. El madaurensis menciona la cifra de dinero que había heredado de su padre (unos dos millones de sestercios) y cierra el pasaje del siguiente modo:

Tu uero, Aemiliane, et id genus homines uti tu es inculti et agrestes, tanti re uera estis quantum habetis, ut arbor infecunda et infelix, quae nullum fructum ex sese gignit, tanti est in pretio, quanti lignum eius in trunco. At tamen parce postea, Aemiliane, paupertatem cuiquam obiectare, qui nuper usque agellum Zarathensem, quem tibi unicum pater tuus reliquerat, solus uno asello ad tempestiuum imbrem triduo exarabas. Neque enim diu est, cum te crebrae mortes propinquorum immeritis hereditatibus fulserunt, unde tibi potius quam ob istam teterrimam faciem Charon nomen est (23.6-7).

Pero tú, Emiliano, y los hombres de tu tipo, incultos y groseros, como eres tú, valen tanto cuanto poseen, como un árbol infecundo y estéril, que no produce ningún fruto y vale tanto cuanto la leña de su tronco. Con todo, Emiliano, cuídate en adelante de reprocharle a nadie su pobreza, tú que, hasta hace poco, arabas tu campito de Zarath, el único que te había dejado tu padre, solo, con un solo asnito, en la estación de las lluvias y en tres días. Y no hace mucho que las muertes sucesivas de tus parientes te hicieron brillar con herencias inmerecidas, de donde, antes que de tu aspecto tan repugnante, te viene el sobrenombre de Caronte.

Sin lugar a duda, la *argumentatio* es poco convencional y evoca más el teatro que el foro. Más aún, como veremos, ciertos fragmentos de *Florida* permiten comprobar la filiación de este material con la propia práctica epidíctica de nuestro autor.⁴ Por

⁴ Cabe aclarar que no hay seguridad sobre la fecha de compilación de *Florida* y que los pocos fragmentos que pueden datarse apuntan a los primeros años de la década de 160 d. C., esto es, los inmediatamente posteriores al juicio de Sabrata de 158/9 (Hunink, 2001: 18; Lee, 2005: 12-13). Por esto, nuestras observaciones no se destinan a trazar cronologías o dependencias, sino más bien a evidenciar las coincidencias y discernir los elementos que, a partir de una matriz compartida, moldean cada discurso a circunstancias específicas. Al tratarse del mismo autor, es posible distinguir exploraciones y elecciones significativas.

ejemplo, *Florida* 11 sugiere una polémica con un adversario, desconocido para nosotros, enunciada con imágenes similares a la invectiva de nuestra cita anterior:

Patitur enim quod qui herediolum sterile[m] et agrum scruposum, meres rupinas et senticeta miseri colunt: quoniam nullus in tesquis suis fructus est nec ullam illic aliam frugem uident, sed

'infelix lolium et steriles dominantur [h]aenae,'

suis frugibus indigent, aliena furatum eunt et uicinorum flores decerpunt, scilicet ut eos flores carduis suis misceant.

Ad eundem modum qui suae uirtutis sterilis est <...>

En efecto, experimenta lo que aquellos que, miserables, cultivan una pequeña heredad estéril y un campo pedregoso, puros riscos y espinas: ya que no hay en sus tierras ningún provecho y no ven allí ningún fruto, sino que

'la cizaña inútil y la estéril avena dominan'

carecen de frutos propios, van a robar los ajenos y arrancan las flores de los vecinos, evidentemente para mezclarlas con sus cardos.

De igual modo, el que es estéril de virtud <...>

Tanto en *Apologia* como en *Florida* la crítica es vehiculizada por la identificación con un colectivo que se censura. Los puntales de *Florida* son los tradicionales del *genus*: énfasis en la *virtus* (cf. Cic.*Inv.*2.156, de *Orat.*2.342 y Quint.*Inst.*3.7.15), ponderada a través del tópico de la utilidad. Los imperativos de *amplificare et ornare* (Quint.*Inst.*3.7.6) se ven cumplidos con suficiencia: aliteraciones ("sterile", "scruposum", "senticeta", "ullam illic aliam"), divisiones rítmicas (*herediolum sterile[m] et agrum scruposum, meres rupinas et senticeta*), los arcaísmos "scruposum", "senticeta", "tesquis" y "furatum eunt" (Ferrari, 1968: 88-92; Hunink, 2001: 126) y el neologismo *rupinas* (Facchini Tosi, 2000: 158) se suman a la cita de Virgilio (G.1.154). La figura etimológica *frugem/fructus* permite trazar la relación entre la producción concreta y el provecho abstracto, también presente en el verbo *colunt*, que denota efectivamente el cultivo del campo y connota el cuidado personal (Lee, 2005: 120). La reiteración del adjetivo "sterilis" (*herediolum sterile, steriles dominantur aenae, suae uirtutis sterilis*) enlaza el marco con el ejemplo a la vez que hace explícitas las connotaciones morales. El antologista ha manifestado interés en transmitir solamente la descripción rústica, quizás valorada como una pieza autosuficiente con un potencial inspirador.

En *Apologia* se despliega el mismo juego en torno de los sentidos de *colere* y de *fructus*. La ignorancia torna *incultus* a Emiliano: descuidado de sí e incapaz de producir

nada meritorio. Igualmente, la comparación con un árbol infructuoso (*quae nullum fructum ex sese gignit*), enfatizada por las construcciones paralelas *tanti (...) quantum (...) / tanti [...] quanti*, lleva en sí la doble idea de carencia material y simbólica. La invectiva de nuestra cita constituye el último tramo de una serie de ataques dirigidos a la falta de cultura e ineptitud de los acusadores, representadas con alusiones a la tosquedad campesina.⁵ Al explayarse sobre sus poemas, el madaurense se refiere a Sicinio Emiliano como *uir ultra Virgilianos opiliones et busequas rusticanus, agrestis quidem semper et barbarus* (10.6: “un varón más rústico que los pastores y los boyeros virgilianos, sin duda siempre salvaje y bárbaro”). Luego, al explicar la finalidad científica y filosófica con que emplea espejos, le dirige el siguiente reproche:

Quem tu librum, Aemiliane, si nosses ac non modo campo et glebis, uerum etiam abaco et puluisculo te dedisses, mihi istud crede, quanquam teterrimum os tuum minimum a Thyesta tragico demutet, tamen profecto discendi cupidine speculum inuiseres et aliquando relicto aratro mirarere tot in facie tua sulcos rugarum (16.7).

Si hubieras conocido ese libro [de Arquímedes], Emiliano, y no te hubieras entregado solamente al campo y los terrones, sino también al ábaco y la geometría, créeme, aunque tu rostro tan repugnante no se diferencie en lo más mínimo del trágico Tiestes, sin embargo, por el deseo de aprender te hubieras contemplado en el espejo y, dejado de lado el arado de vez en cuando, hubieras admirado los tantos surcos que las arrugas produjeron en tu cara.

Se trata de un proceso de desgaste que dosifica las imágenes y las distribuye en momentos clave de las refutaciones: en 10.6, Emiliano queda atrapado en una interpretación literal de los personajes bucólicos. La distancia entre su figuración burda y la estilización de los pastores poetas de Virgilio se resalta con el neologismo *busequa* en coordinación con el más frecuente *opilio*. La separación de Emiliano respecto del mundo del conocimiento se retoma en 16.7, apelando nuevamente al imaginario agreste, entre otros elementos. Apuleyo avanza un paso al sugerir que el propio rostro de Emiliano es la prueba de su delito de ignorancia (*sulcos rugarum*). En la deixis del foro, el público es invitado a reevaluar la apariencia del anciano y descifrar en ella sus defectos. En 23.6-7, cerca del cierre de las acusaciones menores —las cuales culminan en el capítulo 24—, la carga despectiva se ubica nuevamente en el cuerpo de Emiliano a través de la analogía con el tronco leñoso del árbol estéril. Es una actualización que, según mencionamos, evoca su negligencia, su abandono y su falta de recursos. Significativamente, la crítica, ajustada a los requerimientos forenses, se apoya en la

⁵ Los motivos y técnicas más destacadas fueron analizados por McCreight (1990).

preceptiva epidíctica. El elogio de personas debía construirse en torno de las cualidades interiores antes que en los bienes exteriores o de fortuna, ajenos al individuo. En cuanto a la riqueza, se señala específicamente que no debía considerarse en sí misma objeto de alabanza y que en cambio debía ponderarse su uso (cf. Cic.*Inv.*2.178, *de Orat.*2.342, y el propio Apuleyo en *Apol.*21 y *Soc.*21-23). Frente a esto, el madaurensis por una parte rebaja a Emiliano al reducirlo a sus posesiones y privarlo, en consecuencia, de virtudes interiores (*tanti re uera estis quantum habetis*), mientras por otro finge pasar por alto los datos que denuncian su pobreza (*agellum Zarathensem*). En estricto cumplimiento de la teoría, Apuleyo no se priva de explicitar las acciones de Emiliano a partir de su estrechez patrimonial: adueñarse de herencias malvada e ilegalmente (*te crebrae mortes propinquorum immeritis hereditatibus fulserunt*). Vemos hasta qué punto la suma de procedimientos enriquece la estrategia global.

Retornando a la profusa lista de componentes declamatorios que integran la sección, vale destacar que numerosos detalles del conjunto muestran la adaptación del material a los ejes principales de la presentación de Apuleyo y a las circunstancias del juicio. Así, por ejemplo, la vinculación entre pobreza y filosofía se corresponde con las declaraciones del exordio:

Sustineo enim non modo meam, uerum etiam philosophiae defensionem, cuius magnitudo uel minimam reprehensionem pro <ma>ximo crimine aspernatur, propter quod paulo prius patroni Aemiliani multa in me proprie conficta et alia communiter in philosophos sueta ab imperitis mercennaria loquacitate effutierunt (3.5-6).

En efecto, sostengo no solo mi defensa, sino también la de la filosofía, cuya grandeza rechaza, como si se tratara del mayor crimen, incluso la más mínima crítica, ya que hace poco los abogados de Emiliano, con locuacidad mercenaria, dijeron muchas necedades inventadas particularmente contra mí y otras que los ignorantes acostumbran lanzar en conjunto contra los filósofos.

En la lógica del discurso, el propósito de iluminar el malicioso desconocimiento de los adversarios justifica la alta frecuencia de las disertaciones. En el segmento que nos ocupa, el madaurensis abraza la pobreza con el altruismo de un filósofo incomprendido. Su construcción de esta pobreza, una amalgama de aseveraciones de tradición sofista, platónica, académica, epicúrea, estoica, platónica y cínica (Stock, 1985: 359), ensaya el equilibrio entre los objetivos de un conferencista y de un *patronus*. Es así que la introducción de referencias estoicas puede relacionarse con la necesidad de granjearse el favor de Claudio Máximo, de abierta simpatía con dicha

escuela (Bradley, 1997: 216), mientras que la atención brindada a las figuras cínicas (Crates, Diógenes, Antístenes) es justificable por su espectacular extravagancia, ideal para el deleite del público (Hunink, 2001: 134-135). De hecho, dos fragmentos de *Florida* reiteran parte de las escenas recreadas en *Apología*. *Florida* 14 recuerda el renunciamiento patrimonial de Crates luego de escuchar a Diógenes y su relación con Hiparquía, en tanto *Florida* 22, que también describe, aunque con mayor detalle que el fragmento anterior, los numerosos bienes despreciados por el filósofo, lo parangona con Heracles por su capacidad de destruir monstruos –en su caso, del alma–. Sabrata, ciudad sede del juicio, contaba con un extendido culto a Heracles, de modo que la preocupación por halagar a la audiencia local pudo haber influido en la decisión de cerrar el repertorio de *Apología* justamente con este héroe (Harrison, 2000: 60).

El anecdotario de Apuleyo sobre Crates reelabora *chreiai* y narraciones presentes en otras fuentes como Diógenes Laercio (Hunink, 1997: 77; Lee, 2005: 131). Por esta razón, los pasajes de *Florida* y *Apología* comparten una buena cantidad de focos temáticos y formulaciones lingüísticas, como por ejemplo el interés en el momento de la “liberación” del filósofo, tratada en *Apol.*22.2, *Fl.*14.1 y 22.6, o la fraseología destinada a expresar su origen noble (*Apol.*22.3: *uir domi inter Thebanos procures*, *Fl.*22.5: *inter procures Thebanos numeratus est*). En todos los textos apuleyanos el cambio de vida de Crates es sintetizado en un aspecto renovado y en la posesión de objetos distintivos. En *Florida*, su cuerpo sin adornos y sus escasos bienes son puestos en primer plano: *Cumque interscapulum Crates retexisset, quod erat aucto gibbere, peram cum baculo et pallium humi pos[s]uisset (...)* (14.3: “Habiendo descubierto Crates su espalda, que tenía una gran joroba, puso en el suelo su alforja con su cayado y su túnica”). El raro sustantivo *interscapulum* (Ferrari, 1968: 123), referido a una marca corporal, connota el tradicional desinterés cínico por el cuidado personal y, a la vez, apunta a la posibilidad de reconocer cualidades interiores a partir de datos exteriores. El Crates de *Florida* 22 se asemeja a Hércules también por su apariencia: *seminudus et ipse et claua insignis* (22.4: “también él semidesnudo y conocido por su maza”).

Esta condensación visual es explotada en la autodefensa a lo largo de todo el capítulo 22, consagrado, como hemos mencionado, a la consideración de Crates, Diógenes, Antístenes y Hércules como ejemplos de sabio desapego. Las cuatro personalidades concluyen la *argumentatio* en clave epidíctica de todo el pasaje y aportan un contrapunto narrativo a la *laus paupertatis* del inicio de la sección (18). En

dicho elogio habían quedado expresados los innumerables méritos de la pobreza en un catálogo de innegable rebuscamiento léxico: la *paupertas* era, entre otras cosas, *paruo potens, aemula laudis, aduersum diuitias possessa, habitu secura, cultu simplex, consilio benesuada* (18.1: “poderosa con poco, deseosa de emular su gloria [de la filosofía], una posesión, al contrario que las riquezas, despreocupada de la apariencia, fácil de cuidar, buena consejera”).⁶ Los dichos y hechos de las figuras ejemplares actualizan y encarnan estas ventajas, y como mencionamos, los objetos activan su significación simbólica en el relato. En ninguna de las cuatro anécdotas falta la mención de la *pera* y el *baculum*. Crates le compone unos versos a su alforja –parodia de *Odisea* 19.172-173– al comprobar su utilidad (22.4). Diógenes y Antístenes aprecian ambos elementos como señales de su autonomía, equivalentes a la corona (*diadema*) de los reyes, la capa (*paludamentum*) de los generales, la tiara (*galerum*) de los pontífices y el bastón (*lituus*) de los augures (22.7). Frente a Alejandro, Diógenes se ufanaba de su báculo “*uice sceptri*” (22.8). Incluso Hércules, héroe civilizador por excelencia (22.10: *lustrator, purgator, domitor*), *neque una pelli uestitior fuit neque uno baculo comitator* (no se vistió más que con una piel ni tuvo más compañía que su báculo [su maza]). Los raros comparativos conjugados en homoeoteleuton, *uestitior* y *comitator* (Facchini Tosi, 2000: 126), nos devuelven al principio de la sección entera para estrechar la identificación de Apuleyo con esta extensísima lista de notables. En efecto, en 17.2, al retomar, como hemos estudiado, las palabras de los acusadores, el madaurensis se refiere a su llegada a Oea como con *uno seruo comite* (“un solo esclavo como acompañante”). Al inicio del capítulo 22, Apuleyo remeda, una vez más, la versión de sus oponentes para recordar que estos le reprochan *rem familiarem mihi peram et baculum fuisse* (22.1: “que mi patrimonio consistió en una alforja y un cayado”). Además de consolidar su inserción en la gran familia filosófica, esta peculiar manera de resumir el argumento contrario favorece, en su hipérbole, el oscurecimiento de las cuestiones patrimoniales. Ciertamente, la sustitución orientada (Zoppi, 1999: 60) de *res familiaris* por *pera* y *baculum* aleja la discusión en torno de datos más concretos. Complementariamente, Apuleyo logra de este modo producir una imagen de su persona que se contrapone a la de Sicinio Emiliano. La galería visual de los ejercicios retóricos es puesta al servicio del enfrentamiento en el foro.

Los pasajes y citas que hemos estudiado nos permiten entrever otro aspecto

⁶ Para un análisis exhaustivo, cf. McCreight (2008), para quien el trabajo léxico del madaurensis encierra una verdadera historia poética de un asunto eminentemente filosófico.

relevante del modo en que Apuleyo da forma a la integración genérica en su autodefensa. El recurso de la coincidencia etimológica entre *comite* y *comitiator*, que emparentaba al madaurense con Hércules, es un modo sutil de ajustar el material declamatorio a los datos del juicio. Esto mismo se verifica en otros sintagmas, como el *multis seruis a sese remotis* (22.3) que describe el renunciamiento de Crates y que instila la sugerencia de que la hacienda despreciada contenía esclavos, punto clave de la acusación. En las conclusiones de su argumentación, Apuleyo se detiene a explicitar los usos que había dado al dinero heredado de su padre. Entre los gastos principales figuran las dotes de las hijas de sus maestros (23.3), un hecho que dibuja correspondencias con los *exempla* de Manio Curio Dentato, Gayo Fabricio y Cneo Escipión (18.9), cuyas hijas habían recibido dotes del Estado. No es ocioso recordar que parte del conflicto económico había consistido en la conformación de la dote de Pudentila.

Estos anclajes de la disertación en las circunstancias de enunciación también se renuevan toda vez que el madaurense se interrumpe para interpelar a sus acusadores o referirse al juez. Ciertamente, las menciones son numerosas y construyen un auditorio con capacidades disímiles: los abogados de Emiliano son invocados en 17.2, 17.7, 17.11 y 18.1, Emiliano, en 17.1, 17.2, 17.6, 19.2, 20.9, 22.3 y 23.5, y Claudio Máximo en 19.1. De este modo, los participantes resultan involucrados en los contenidos expuestos al tiempo que quedan divididos por su ignorancia o conocimiento. Claudio Máximo es caracterizado como *idoneus auditor* (19.1), mientras que cada apelación a los oponentes encierra una falla de juicio o de cultura. Basten algunos ejemplos: *nescis, Aemiliane* (17.6), *Pudens si legisset* (17.11), *Erras, Aemiliane* (19.2), *si tu legisses* (22.5), entre otros.

En este entramado Apuleyo consolida su *ethos* reafirmando su identidad epidíctica. Es propio del género demostrativo el prescribir y alentar, de manera más o menos explícita, las acciones deseables en los individuos. Para ello, es necesario que el enunciador sea visto como vocero autorizado y garante confiable de las convicciones del colectivo que representa (Sullivan, 1993: 128). En este aspecto, podría afirmarse que de los segmentos epidícticos de *Apología*, como el que hemos considerado aquí, se desprende un catálogo de acciones óptimas, de índole material o simbólica, custodiadas y personificadas por el madaurense. Ya en los comienzos de su defensa, nuestro autor se ofrece a la evaluación pública en una maniobra que lo instala como objeto de elogio y sujeto de censuras:

Enimuero bonus et innoxius quisque rudis et imperitas auris ad male audiendum habens et laudis assuetudine contumeliae insolens multo tanta ex animo laborat ea sibi immerito dici, quae ipse possit aliis uere obiectare (3.11).

Realmente, cualquier hombre honesto e inocente, que tiene los oídos desacostumbrados e inexpertos para escuchar cosas malas y que no está habituado a las injurias por ser generalmente objeto de elogio, sufre mucho más el que le sean dichas sin merecerlo cosas que él mismo podría con razón reprocharle a otros.

Además de defender su causa y la de la filosofía, a la que encarna con una fidelidad biográfica que Fletcher (2014) denomina *impersonation*, el madaurense sugiere la necesidad de recurrir a las herramientas del género epidíctico para delimitar la virtud y el vicio. Como hemos visto, el material de las declamaciones demostrativas presenta paralelismos consistentes con la visión de algunas secciones de la autodefensa. También señalamos, al reflexionar acerca de la crítica a las acciones de Emiliano por su pobreza, que era posible vislumbrar la influencia de la preceptiva epidíctica en la formulación misma de los argumentos. En este sentido, pueden sumarse otros ejemplos. En 18.4-5, al promediar la *laus paupertatis*, se afirma que la historia de la humanidad no registra pobre alguno entre los responsables de acciones reprobables, en una aseveración que resulta útil al elogio mismo y a la causa. Por último, en 23.1-4, Apuleyo detalla lo que ha hecho con su patrimonio: además de otorgar dotes, como mencionamos, destinó su dinero a viajes de formación, estudios y ayuda a amigos y educadores. Se reconocen aquí decisiones opuestas a las de Emiliano. Otra vez siguiendo la normativa del *genus*, no se hace hincapié en el bien exterior, la riqueza, sino en las obras emanadas de ella.

Este recorrido, aunque incompleto, ilustra algunos modos en que el madaurense aproxima los alcances del género forense y del demostrativo, ensayando entre ellos un diálogo persuasivo. Esta estrategia produce una respuesta posible, aunque rica en zonas oscuras e inconsistencias que fueron visitadas por la crítica en más de una ocasión. Naturalmente, se ha hecho hincapié en la artificialidad del pasaje, vista como el indicio de su irrelevancia en la economía de la defensa o como la cómplice indispensable de un ocultamiento intencional. Al dirigir el foco hacia los contenidos filosóficos, las miradas se ocuparon mayormente de detectar la coherencia, en términos doctrinales, de una amalgama tan inclusiva, o de determinar su fidelidad al resto del corpus apuleyano. Quienes analizaron los efectos discursivos estudiaron el impacto del segmento en la creación de una oportunidad para el entretenimiento dispersivo, en la proyección

positiva del *ethos* del orador y en la consolidación de un vínculo intelectual con Claudio Máximo.⁷ Para expresar la divergencia de las opiniones vertidas bastaría con enunciar oposiciones: sinceridad/fingimiento; trascendencia/insignificancia; argumentación/evasión.

Con todo, ningún otro segmento explota los márgenes de la imprecisión con tanta eficacia. El acusado resulta tan pobre y tan rico como su autoproclamada condición de filósofo requiere. Es, además, acaudalado en la medida justa para encajar en el horizonte de expectativas de su rango: más rico que sus acusadores, pero no más que el juez (Sandy, 1997: 364). Apuleyo logra cerrar la sección sin justificar la manumisión y sin declarar de dónde provienen sus ingresos (Fantham, 1995: 225). En este sentido, cabe resaltar que, en líneas generales, el madaurensis adopta una postura tanto defensiva como asertiva, mezcla que Hunink (1998: 456) considera privativa de este segmento en particular, en comparación con el tratamiento del resto de las acusaciones de este tenor, frente a las cuales se recurre a la negativa plena o a la aceptación y refuerzo de la existencia del hecho imputado.

Por nuestra parte, consideramos relevante hacer notar que, aun cuando la sección es famosa por cimentarse en la exploración y alabanza de la pobreza, el discurso no se refiere solo a ella. Aparte de la sección estrictamente panegírica, que abarca apenas la mitad del capítulo 18, la defensa ofrece también numerosas predicaciones sobre la riqueza y construye una espiral creciente de demarcaciones mutuas. De este modo, se instaaura un singular proceso de definición de la dupla “riqueza-pobreza”, cuyas aseveraciones explícitas e implícitas complementan las declaraciones del madaurensis acerca de sus aspiraciones materiales, ideológicas e intelectuales. Observaremos, a continuación, y para terminar, algunas instancias de dicho proceso.

Es posible descubrir una serie de afirmaciones y sentencias consecutivas sobre la riqueza y la pobreza que, por articularse con estructuras paralelas y oposiciones binarias, generan el efecto de hablar sobre antónimos absolutos:

a) *Possum equidem tibi et ipsius nominis controuersiam facere, neminem nostrum pauperem esse qui **superuacanea nolit**, poscit **necessaria**, quae natura oppido pauca sunt. Namque is **plurimum habebit**, qui **minimum desiderabit**; **habebit enim quantum uolet qui uolet minimum** (20.1-2).*

⁷ Cf. los comentarios de Hunink (1997: 68-81), Butler & Owen (1914) y Marchesi (1914: 75), Bradley (1997: 216), Callebat (1998: 213-214), Vallette (1908: 129-157), Michel (1980: 13), Stock (1985), Hijmans (1987: 425) y Harrison (2000: 57-61).

Puedo, ciertamente, plantearte una controversia acerca, incluso, de su nombre mismo [el de “pobreza”] y decir que ninguno de nosotros es pobre si desprecia lo superfluo y busca lo necesario, que por naturaleza es muy poco. En efecto, tendrá más aquel que desee menos; tendrá ciertamente cuanto quiera el que quiera menos [En las citas, el resaltado es nuestro].

b) *Et idcirco diuitiae non melius in fundis et in fenore quam in ipso hominis animo aestimantur, qui si est **auaritia** egenus et ad omne lucrum **inexplebilis**, nec montibus auri satiabitur, sed semper **aliquid**, ante PARTA ut augeat, mendicabit. Quae quidem uera confessio est paupertatis. Omnis enim **cupido acquirendi** ex OPINIONE INOPIAE uenit, nec refert, quam magnum sit **quod tibi minus est** (20.3-4).*

Y por esto, las riquezas no tienen más valor en los campos y en el dinero que en el propio espíritu del hombre que, si es pobre por su avaricia e insaciable de toda ganancia, no se satisfará ni con montañas de oro, sino que siempre mendigará algo para aumentar lo ya adquirido. Esta es una verdadera confesión de pobreza. En efecto, todo deseo de obtener algo viene de la sensación de carencia, y no importa cuán grande es lo que para uno es poco.

c) *Pauper enim fis **appetendi egestate**, diues non **egendi satietate**, quippe qui inopia **desiderio**, opulentia **fastidio** cernuntur (20.8).*

Se es pobre por la indigencia que implica la pretensión de obtener, y rico, por la mesura que implica no necesitar, pues la privación se distingue por el deseo y la opulencia, por el rechazo.

Como vemos, en a) se remite al ejercicio retórico de la controversia para denominar el segmento. Dicha referencia le confiere al pasaje un estatuto exógeno, anticipando la introducción de otro discurso, en este caso el filosófico, como heterogeneidad no marcada (Authier-Revuz, 1984). En efecto, las citas parafrasean formulaciones cínicas –“la pobreza es independencia”– y estoicas –la paradoja de “la riqueza del sabio es su pobreza”– (Stock, 1985: 359). Sin embargo, las designaciones pierden fijación de sentido y se sumergen en la deriva de la ambigüedad al encontrarse desligadas de su corpus de pertenencia y ser recreadas con la estructura elíptica propia de las máximas (Barthes, 1982: 50). En la frase conclusiva, c), el peso de la diferencia entre “hombre rico” y “hombre pobre” (o entre los antónimos *inopia/opulentia*) recae en los ablativos resaltados (*egestate*, *satietate*, *desiderio*, *fastidio*). Los complementos en genitivo (*appetendi* y *non egendi*) precisan la significación de los sustantivos *egestas* y *satietas* y, en la reformulación de la sentencia, los ablativos *desiderio* y *fastidio* reiteran la orientación iniciada por los genitivos. En la medida en que estos términos se asocian con la interioridad del individuo, su iniciativa, sus sensaciones, la explicación se aleja de los parámetros materiales para ubicarse en el ámbito de lo personal e íntimo. Esta focalización oscurece otros aspectos posibles del antagonismo entre riqueza y pobreza,

como el patrimonial y el clasista. Contribuye a este proceso el que la mayor parte de las designaciones está empleada de manera absoluta, es decir, sin determinantes que especifiquen sus sentidos.

Lo mismo se observa en a) y b). En a), los superlativos *plurimum* y *minimum* y el subordinante *quantum*, al igual que los adjetivos sustantivados *superuacanea* y *necessaria*, carecen de complementos que precisen los objetos de deseo, y el parámetro para el acto de “tener” (*habebit*) que caracteriza aquí al rico se apoya en un móvil interior del individuo, “querer/no querer” (*desidero, uolo, nolo*). En b), son los genitivos *acquirendi* e *inopiae* los que están empleados en forma absoluta, a lo que se añade la vaguedad de las expresiones que designan los objetos poseídos/deseados (*aliquid, quod tibi minus est*). En este caso los parámetros también son interiores, personales e inmateriales (*avaritia, inexplebilis, cupido, opinione, tibi*).

En síntesis, estos enunciados gnómicos nublan las distinciones materiales entre la riqueza y la pobreza, a la vez que pasan por alto los distintos grados de indigencia significados en la *paupertas*, la *inopia* y la *egestas*. Evidentemente, la manera en que se cubren los vacíos de estas máximas no es de naturaleza lingüística sino ideológica (Courtine, 1982: 249).

En este sentido, es posible reconocer algunos indicios lingüísticos que, bajo la forma de preconstruidos (Pêcheux, 1975), apuntan a completar la secuencia. Nos referimos, en a) sobre la riqueza, a la proposición *quae natura oppido pauca sunt* que modifica a *necessaria*. Ciertamente, delimitar los requisitos para llevar una vida lejos de la pobreza en términos de cantidad (*oppido pauca*) y justificar dicha delimitación en la naturaleza, es decir, en una instancia ajena a los refinamientos del desarrollo de la civilización, es revelar desde la mirada de la abundancia; de allí el carácter explicativo de la subordinada: *no hacen falta tantas cosas*. La cita b), por su parte, aporta la nominalización *parta* (del verbo *pario*, “engendrar”, “producir”, “obtener”) que determina al verbo *augeat* (“para aumentar lo ya adquirido”). Aquí, la avidez que hace pobre al hombre se dirige a lo poseído previamente, y lo interesante es destacar que *parta*, por tener origen en el verbo *pario*, es un sustantivo que designa preferentemente bienes alcanzados, obtenidos, *sumados*. Una vez más, se percibe la definición desde una mirada que no solo no concibe la carencia material absoluta, sino también, de entre las posibilidades de posesión, se sitúa en la abundancia. En definitiva, se apunta a un universo de lo decible donde la escasez patrimonial no encuentra espacio de

formulación. Los estados de riqueza y pobreza que se oponen en estos enunciados suponen grados de tenencia.

Las siguientes comparaciones constituyen nuevos ejemplos de predicaciones paralelas:

a) *Igitur et inmodicae diuitiae uelut ingentia et enormia gubernacula **facilius** mergunt quam regunt, quod habent irritam copiam, noxiam nimietatem* (19.5).

Por tanto, también las riquezas desmedidas, al igual que un timón enorme y gigantesco, hunden más que conducen, pues tienen una opulencia inútil, un exceso perjudicial.

b) *Prorsus ad uiuendum uelut ad natandum is **melior**, qui onere liberior; sunt enim similiter etiam in ista uitae humanae tempestate leuia sustentui, grauia demersui* (21.5).

Ciertamente, para vivir, al igual que para nadar, está mejor quien se halla más libre de peso. En efecto, también en la tempestad de nuestra vida las cargas livianas nos sostienen, las más pesadas nos hunden.

Ambas tienen en común su sustentación en la metáfora del “camino de la vida”. En a), la protagonista es la riqueza *desmesurada*; en b), se coteja el andar *con* cosas livianas o pesadas, es decir, con diferentes grados de posesión. Nuevamente, asistimos a la imposibilidad de incluir, desde una perspectiva como la detectada, la opción de la privación absoluta de bienes. Se produce un corrimiento de los sentidos de los términos “rico”/“pobre”, pues se resignifican, en consonancia con lo expuesto, como “rico = muy rico” y “pobre = con pocos bienes”, retomando, aquí sí, el sentido etimológico de *pauper* y *paupertas*, derivados de *paucus*.

También es significativo detenerse en las valoraciones explícitas que organizan los componentes de la comparación: se trata, en el primer caso, del adverbio en grado comparativo *facilius* (“más fácilmente”) y, en el segundo, del adjetivo en grado comparativo *melior* (“mejor”). Estos juicios permiten observar cuál es la apreciación que sustenta los enunciados (Zoppi, 1999: 59): así, si de la riqueza desmedida se predica que “hunde más fácilmente de lo que conduce”, se evoca que “la riqueza desmedida conduce difícilmente” = (sin personificación) “la riqueza desmedida es difícil de conducir”. De allí, que la comparación, antes que negar una gran fortuna, tematiza sus problemas. Por otra parte, si de la pobreza se predica que “está mejor quien menos peso tiene”, se rememora como evidencia que “está peor (= es más difícil para) quien más peso tiene”, una evocación que, al tiempo que representa una nueva tematización de los inconvenientes de la riqueza, construye a esta pobreza —entendida, según señalamos,

como “parquedad”– como una elección preferible para quienes pueden liberarse de su “exceso de carga”, antes que como una situación inalterable. Es claro que esta suma de evocaciones, por un lado, acalla los problemas de la pobreza “en general” (= “privación”) y “en particular” (= “parquedad”) y, por el otro, al proponerla como manera preferencial de vida, sugiere una especie de teoría del, por expresarlo de algún modo, “despojamiento voluntario”, cuyo único horizonte de aplicación son los hombres de *inmodicae diuitiae*. En consecuencia, si en las citas anteriores observamos que las aserciones operaban dentro un preconstruido “humanidad” que no incluía a los carenciados, a partir de las comparaciones estudiadas debemos añadir que dicho objeto se restringe aún más para dirigir una mirada preferencial al otro extremo de la línea, los más acaudalados.

También resulta revelador considerar el panorama de las diversas designaciones que parafrasean o funcionan como sinónimos de los miembros del par a lo largo de todo el pasaje:

a)

- *inopia* (20.4, 20.8); *egestas* (20.8); *pauperies* (21.1); *penuria* (20.9, 21.2).
- *diuitiae* (18.2, 18.4, 20.3, 21.1, 22.2); *fortuna* (19.2); *opulentia* (20.8); *copia* (20.9).

b)

- *paupertas* (18.1, 18.2, 18.5, 18.6, 18.7, 18.8, 18.9, 18.12, 19.1, 20.4); *tenuis opes* (18.10); *similis penuria* (18.11); *cohercita mediocritas* (19.2).
- *inmodicae diuitiae* (19.5); *magnae diuitiae* (19.6); *larga et uber res familiaris* (22.3); *tanta res familiaris* (20.5, 22.3); *quicquid aptam moderationem supergreditur* (19.4); *delicatae opulentiae* (19.2); *uber et prolixa res familiaris* (19.1).

c)

- *nomen* (20.1)

d)

- *imago et color paupertatis* (19.7)

En el apartado a) se mantienen los sentidos habituales de “pobreza”/“riqueza” (= “falta/abundancia de recursos”). Las designaciones del grupo b) son distintos ejemplos de los sentidos que, según hemos sugerido, recorta y orienta el texto: para la pobreza, la cortedad patrimonial y, para la riqueza, la inmensidad de la fortuna. Se observan ocho ocurrencias del sentido habitual de “riqueza” y siete del restringido, mientras que, en el caso de “pobreza”, hay una clara predominancia del segundo sentido (trece contra seis). Esta tendencia afianza el establecimiento, no solo de la equivalencia entre la “riqueza” y la “gran riqueza”, sino también de un tipo especial de “pobreza”,⁸ que no es más que, como hemos visto, una posibilidad propuesta para unos pocos actores sociales. En ambos casos se trata de una mirada limitada y excluyente, que reconoce solo dos extremos, el “término medio” y el “exceso”.

Por otro lado, c) y d), sin correlato respecto de la riqueza, permiten discernir hasta qué punto el discurso parte del preconstruido “hombre” = “hombre rico”, para construir su elogio de la *paupertas*. La sustitución orientada de c), “pobreza” = “nombre”, supone una mirada extrañada del objeto de referencia, como si se tratara de un aspecto de la realidad –en tanto sistema de evidencias percibidas, aceptadas, vividas (Maldidier, 1990: 45) – raro o desconocido, haciendo necesario, al mismo tiempo, el proceso de definición encarado en el panegírico. Por último, d) representa la sustitución, a nuestro entender, más completa de todas:

Quin ex ipsis opulentioribus eos potissimum uideo laudari, qui nullo strepitu, modico cultu, dissimulatis facultatibus agunt et diuitias magnas administrant sine ostentatione, sine superbia, specie mediocritatis pauperum similes (19.6).

Más aun, de entre los más opulentos veo que se alaba especialmente a aquellos que viven sin alboroto, con un estilo de vida discreto y haciendo caso omiso de sus riquezas, y que administran sus grandes riquezas sin ostentación ni soberbia, semejantes a los pobres por su apariencia de parquedad.

No se trata de un renunciamiento patrimonial ni de una subversión en la distribución de la riqueza establecida, dado que la aserción se realiza sobre el grupo de los más acaudalados (*ex ipsis opulentioribus*). Se habla, más bien, de una adopción parcial, *vivir a la manera de*,⁹ donde lo más importante es la proyección de una imagen

⁸ Así, la reiteración y la formulación parafrástica contribuyen a la memoria discursiva como espacio ideológico estructurante y estructurado en que se realiza la interpretación; Cf. Zoppi (2004).

⁹ *Necessarium ergo iudico id quod tibi scripsi magnos uiros saepe fecisse, aliquos dies interponere quibus nos imaginaria paupertate exerceamus ad ueram (...)* (Sen.Ep.2.20.13: “Juzgo, por eso, necesario lo que te escribí que hicieron grandes hombres: tomarse, de cuando en cuando, algunos días para ejercitarse, mediante la pobreza simulada, en la verdadera”).

adecuada (*specie mediocritatis pauperum similes*) por la cual se obtiene un beneficio (*laudari*). Para expresarlo de otro modo, el texto propone el patrocinio, antes que la adopción, de la *paupertas*, la cual, más que un modo de vida, se ofrece como un “buen negocio” para quien esté en condiciones de afrontar esta suerte de “doble vida”. Indudablemente, la motivación ofrecida por el pasaje no es tan moralizante como honorífica: gloria, una recompensa que, al insertarse en el proceso identitario de los miembros de la élite, tiende su moción al espacio de disputa sobre la obtención y mantenimiento de la influencia personal. En síntesis, llevar a sus últimas consecuencias los alcances de esta sustitución conduce a equiparar la *paupertas* con una buena inversión.

De este modo, nuestras citas verificaron la existencia de dos movimientos complementarios en la definición de pobreza y riqueza: la exclusión de la masa desposeída como objeto de referencia y la reconstrucción de los límites que separan a la *diuitiae* y a la *paupertas* en términos de un desplazamiento, de manera que, en una suerte de superposición referencial, la última es una subclase de la primera. Evidentemente, este proceso habla con elocuencia de una toma de posición, determinada ideológicamente. Suscribiendo a esta clase de pobreza electiva, Apuleyo se ubica favorablemente para su alegato. Esta suscripción teórica completa la serie de decisiones patrimoniales loables que nuestro autor se adscribe en el capítulo 23 (asistir a amigos y maestros, viajar, estudiar).

Esta mirada adicional del binomio *diuitiae/paupertas* nos permite reflexionar, por último, sobre la capacidad de producir sentido de aquellos enunciados que a primera vista son encasillados como reiteraciones mecánicas de tópicos fosilizados. En este punto, queda claro el alcance de estos tópicos declamatorios en la estrategia general de la defensa, la cual se consolida amparada por el formato epidíctico, en la medida en que el elogio es, antes que nada, un discurso de cohesión.¹⁰ En síntesis, contrariamente a una concepción exclusivamente ornamental de lo epidíctico, esperamos haber brindado elementos de juicio para pensar este género como un espacio privilegiado para compaginar persuasivamente preocupaciones tanto materiales como ideológicas.

¹⁰ Cf. Régent-Susini (2018: 3).

Bibliografía

Fuentes

- Butler, Harold Edward y Owen, Arthur Synge (eds.) (1914). *Apulei Apologia sive Pro se de magia liber*. Oxford: Oxford University Press.
- Hunink, Vincent (ed.) (2001). *Apuleius of Madauros Florida*. Amsterdam: Gieben.
- (ed.) (1997). *Apuleius of Madauros Pro se de magia. Vol. I-II*. Amsterdam: Gieben.
- Lee, Benjamin Todd (2005). *Apuleius' Florida. A Commentary*. Berlin - New York: Walter de Gruyter.
- Marchesi, Concetto (ed.) (1914). *Apulei Platonici Madaurensis De magia liber*. Città di Castello: Casa Editrice S. Lapi.
- Vallette, Paul (ed.) (1908). *L'Apologie d'Apulée*. Paris: Klincksieck.

Estudios

- Authier-Revuz, Jacqueline (1984). "Hétérogénéité(s) énonciative(s)". *Langages*. 73: 98-111.
- Barthes, Roland (1970 [1982]). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*. Trad. Dorriots, Beatriz. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Bradley, Keith (2000). "Romanitas and the Roman Family: The Evidence of Apuleius's *Apology*". *Canadian Journal of History*. 35 (2): 215-240.
- (1997). "Law, Magic, and Culture in the *Apologia* of Apuleius". *Phoenix*. 51: 203-223.
- Callebat, Louis (1998). "La prose d' Apulée dans le *De magia*", en *Langages du roman latin*. Hildesheim: Georg Olms, 95-218.
- Courtine, Jean-Jacques (1982). "Définitions d'orientations théoriques et construction de procédures en Analyse du Discours". *Philosophiques*. 9 (2): 239-263.
- Facchini Tosi, Claudia (2000). *Euphonia. Studi di fonostilistica latina (Virgilio Orazio Apuleio)*. Bologna: Pàtron Editore.
- Fantham, Elaine (1995). "Aemilia Pudentilla: or the wealthy widow's choice", en Hawley, Richard y Levick, Barbara (eds.): *Women in Antiquity: New Assessments*. London: Routledge, 220-232.
- Ferrari, Maria Gabriella (1968). "Aspetti di letterarietà nei *Florida* di Apuleio (I)". *SIFC*. XL: 85-147.
- Fletcher, Richard (2014). *Apuleius' Platonism: the Impersonation of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harrison, Stephen (2000). *Apuleius: A Latin Sophist*. Oxford: Oxford University Press.
- Hijmans, Ben (1987). "Apuleius, Philosophus Platonicus". *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. 2.36.1: 395-475.
- Hunink, Vincent (1998). "Two erotic poems in Apuleius' *Apology*", en Deroux, Carl (ed.): *Studies in Latin Literature and Roman History (Coll. Latomus) IX*. Bruxelles: Éditions Latomus, 448-461.
- Maldidier, Denise (1990). "(Re)lire Michel Pêcheux aujourd'hui", en Pêcheux, Michel: *L' inquietude du discours*. Paris: Editions des Cendres, 7-91.
- McCreight, Thomas (2008). "The 'Riches' of Poverty: Literary Games with Poetry in Apuleius' *Laus Paupertatis* (*Apology* 18)", en Riess, Werner (ed.): *Paideia at Play: Learning and Wit in Apuleius*. Groningen: Barkhuis, 89-104.
- (1990). "Invective Techniques in Apuleius' *Apology*", en *Groningen Colloquia on the Novel* 3. Groningen: Egbert Foster, 35-62.
- Michel, Alain (1980). "Sophistique et philosophie dans l' *Apologie* d' Apulée". *Vita Latina*. 77: 12-21.
- Noreña, Carlos (2014). "Authority and Subjectivity in the *Apology*", en Todd Lee, Benjamin; Finkelpearl, Ellen y Graverini, Luca (eds.): *Apuleius and Africa. Routledge Monographs in Classical Studies* 18. New York - London: Routledge, 35-51.

- Pêcheux, Michel (1975 [1988]). *Semântica e Discurso. Uma Crítica à Afirmação do Óbvio*. Trad. Orlandi, Eni et alii. Campinas, SP: Unicamp.
- Régent-Susini, Anne (2018). “L’éloge : quoi de neuf ?”. *Exercices de rhétorique*. 11: 1-17. Disponible en <http://journals.openedition.org/rhetorique/613>. Acceso: 30 de abril de 2019.
- Riggsby, Andrew M. (1995). “Appropriation and Reversal as a Basis for Oratorical Proof”. *Classical Philology*. 90 (3): 245-256.
- Sandy, Gerald (1997). *The Greek World of Apuleius: Apuleius and the Second Sophistic*. Leiden: Brill.
- Stock, Fabio (1985). “Il pauperismo di Apuleio”. *Index*. 13: 353-386.
- Sullivan, Dale (1993). “The Ethos of Epideictic Encounter”. *Philosophy and Rhetoric*. 26 (2): 113-133.
- Winter, Thomas Nelson (2006). “Apology as Prosecution: The Trial of Apuleius” (Ph.D. Dissertation, Northwestern University, 1968). *Faculty Publications, Classics and Religious Studies Department*. 4. Disponible en <https://digitalcommons.unl.edu/classicsfacpub/4>
- Zoppi-Fontana, Mónica (2004). “Acontecimento, arquivo, memória: às margens da lei”. *Revista Leitura. Revista do PPL-UFAL*. 30: 88-105.
- (1999). “Leitura, silêncio e memória. Leituras urbanas e práticas de exclusão”, en Ernst, Aracy y Leffa, Vilson (coords.): *Linguagem e ensino*. Pelotas: EDUCAT, 51-68.

num me puerum de virgine doctis artibus efficiet?: género y metapoética en el episodio de Ifis e Iante, Ov.Met.9.666-797

Jimena Palacios

Instituto de Filología Clásica, Universidad de Buenos Aires

jimepal@gmail.com

Resumen: Nuestro propósito es demostrar que el episodio de Ifis e Iante explora distintos géneros literarios (la tragedia, la comedia, la novela griega, la elegía) en busca de elementos que permitan una construcción discursiva adecuada del amor de Ifis por Iante. Sin embargo, la representación del deseo de Ifis por Iante resulta ser imposible. Por lo tanto, el relato encuentra una salida en la milagrosa transformación de Ifis en varón. Este hecho extraordinario de manera paradójica restablece el orden de lo que se considera representable porque restaura la relación causal entre sexo, género y deseo en el sujeto metamórfico. El episodio de Ifis e Iante reflexiona extensamente sobre los límites de los géneros literarios frente a un asunto que parece ser ajeno a esta tradición: la singular condición de Ifis y la novedad de este deseo. Esta reflexión pone en primer plano las *doctae artes* del poeta y su capacidad transformadora: si a nivel narrativo es Isis la responsable de la metamorfosis, a nivel metapoético es el poeta el que urde y transforma el relato.

Palabras clave: Ovidio; *Memorphoses*; género; masculinidad; metapoética

Abstract: Our purpose is to demonstrate that the episode of Iphis and Ianthe explores different literary genres (tragedy, comedy, Greek novel, elegy) in search of elements that allow an adequate discursive construction of Iphis' love for Ianthe. However, the representation of Iphis' desire for Ianthe turns out to be impossible. Therefore, the story finds a way out in the miraculous transformation of Iphis into a male. This extraordinary fact paradoxically restores the order of what is considered representable, because it reinstates the causal relationship between sex, gender and desire in the metamorphic subject. The episode of Iphis and Ianthe explores extensively the limits of literary genres in the face of a theme that seems to be foreign to this tradition: the singular condition of Iphis and the novelty of this desire. This survey brings to the fore the *doctae artes* of the poet and his transformative capacity. If at the narrative level it is Isis who is responsible for the metamorphosis, at the metapoetic level it is the poet who weaves and transforms the story.

Keywords: Ovid; *Memorphoses*; gender; masculinity; metapoetics

la hebra, como la constelación en que deviene Calisto, como el texto que la narra, todos son cuerpos nuevos surgidos de formas previas transformadas por un artifex
Schniebs, 2012: 493

1. Ifis e Iante, una lectura más

La historia de Ifis e Iante se destaca, sin duda, entre todos los episodios que la narración de *Metamorfosis* de Ovidio entrelaza, pues presenta notables particularidades. Recordemos que en el libro noveno de la mencionada obra, vv. 666-797,¹ el poeta relata que, en Festos, ciudad cretense, Ligdo ordena a su esposa Teletusa que termine con la vida del hijo que espera en caso de que este resulte ser una niña (*si femina partu... necetur*, vv. 678-79). Sin embargo, la mujer, sigue las órdenes de la diosa Isis que se le presenta en sueños y preserva la vida de su hija (*mandataque falle mariti... nec dubita... tollere quicquid erit*, vv. 697-699). Para ello, decide mentir sobre su condición y vestirla y educarla como un varón (*iussit ali mater puerum mentita*, v. 706; *cultus erat pueri*, v. 711). El conflicto se plantea cuando Ifis, ya en edad de casarse, se compromete, bajo su identidad de varón, con la doncella Iante, por quien siente además una irrefrenable pasión que le es correspondida (*hinc amor ambarum tetigit rude pectus*, v. 720), pero percibe su corporalidad de mujer como un obstáculo para la consumación de la unión (*luxque iugalis adest, et iam mea fiet Ianthe / nec mihi continget: mediis sitiemus in undis*, vv. 760-761). Este problema se resuelve aparentemente por intervención de la mencionada diosa egipcia quien otorga el deseado cambio de sexo a Ifis (*nam quae / femina nuper eras, puer es!*, vv. 790-1). En consecuencia, se celebran las bodas entre el metamorfoseado Ifis y su prometida (*cum Venus et Iuno sociosque Hymenaeus ad ignes/conveniunt, potiturque sua puer Iphis Ianthe*, vv. 796-797).

La presunta fuente de este episodio es un relato perdido de las *Transformaciones* de Nicandro de Colofón (siglo III-II a. C.), pero transmitido por Antonino Liberal (siglos II o III d. C.) en su *Colección de metamorfosis*, 17. La locación de los hechos es también Creta y el argumento es básicamente el mismo excepto por algunos detalles: los nombres de los personajes Galatea (madre), Lampro (padre) y Leucipo (protagonista); la complicación es la inocultable belleza femenina de Leucipo al llegar la adolescencia; la divinidad es Leto, quien es la causante del crecimiento, explícito en el texto, de los

¹ Para el texto de *Metamorfosis* seguimos la edición de Tarrant (2004) citado en la bibliografía.

genitales masculinos de Leucipo. Además, esta versión ofrece la etiología de una festividad iniciática denominada *Ekdýsia* vinculada a ritos nupciales.²

En relación con otros relatos contenidos en *Metamorfosis*, la de Ifis e Iante es una historia singular. En primer lugar, forma parte de los escasos episodios que narran cambios de sexo junto con el de Tiresias (3.316-350), Sithon (4.279-280), Hermafrodito (4.274-388), Mnestra (8.853-854) y Cénide/Ceneo (12.169-209, 459-535), las hijas de Oríon transformadas en los gemelos Coronas (13.697-699).³ Al respecto, Latainer (2009: 131) observa que este tipo de transformación es proporcionalmente menos frecuente que otros cambios de “genus and species” y atribuye esto a la percepción del autor acerca de que “sex change is more difficult for readers to accept”. Dentro de este conjunto de episodios solamente “Iphis and Caeneus clearly live in their ‘chosen’ gender consistently and permanently after transition” (Watson, 2021: 146-147; ver también Latainer, 2009: 151).⁴

En segundo lugar, si cualquier cambio de sexo es considerado un tema de difícil recepción para el contexto romano, mucho más lo es si en su trama involucra un vínculo amoroso entre dos mujeres. Efectivamente, el episodio de Ifis e Iante es señalado como el único relato mitológico sobre el deseo homoerótico femenino,⁵ no solo en la mencionada obra ovidiana,⁶ sino en toda la literatura clásica (Kamen, 2012: 21).

Como veremos en el segundo apartado de este trabajo, esta historia ha sido y sigue siendo objeto de numerosas lecturas que desde diversas aproximaciones se han centrado mayormente en precisar la identidad sexogenérica de Ifis en el contexto sociocultural romano. Sin pretender ofrecer una lectura definitiva, el objetivo de este trabajo es hacer entonces un repaso de estos debates y abordar la caracterización del personaje de Ifis, que tome en cuenta la cosmovisión ovidiana respecto de los vínculos

² Para más detalles sobre estos ritos ver Bohrerger (2021: 213-215).

³ Como observa Watson (2021: 147): “In the case of the Coroní, it is unclear whether they are trans men formed from the ashes of Menippe and Metioche, or male ‘children’ born from the ashes”.

⁴ Cénide es una doncella a la que, tras ser violada por Neptuno, el mismo dios del mar le concede el deseo de no ser mujer, lo que implica el abandono de una corporalidad abierta y porosa susceptible de ser penetrada. En consecuencia, la convierte en el joven guerrero Ceneo, cuya configuración somática vuelve literal e hiperboliza uno de los rasgos determinantes de la condición masculina, este es el la impenetrabilidad. En efecto, su cuerpo permanece incólume frente a los embates del hierro en el campo de batalla. Para el estudio de este episodio ver Keith (1999) y Watson (2021).

⁵ A lo largo de este trabajo vamos a utilizar homo y heteroerótico como términos descriptivos de prácticas y vínculos. Evitamos categorías identitarias como homo o heterosexual que resultarían inadecuadas para el contexto, excepto cuando sea refiera específicamente a esta condición. Ver más adelante Habinek (1997).

⁶ Así lo señala Pintabone (2002: 271); cf. Bohrerger (2021: 203-212) y Oliver (2015) quienes proponen en el episodio de Calisto la expresión del deseo homoerótico femenino entre la ninfa y la diosa Diana. Ver apartado 2.2 de este trabajo.

eróticos y construcciones identitarias desplegadas en su obra (*gender*) y la inscripción de *Metamorfosis* en la poética alejandrina perceptible, como ya ha sido extensamente estudiado, en la experimentación lúdica con las fronteras de los géneros literarios (*genre*).⁷

Vamos a demostrar que el episodio de Ifis e Iante está atravesado por una extensa reflexión metapoética acerca de los límites de los géneros literarios frente a un asunto que parece ser ajeno a esta tradición (la singular condición de Ifis y la novedad de su deseo). Esta reflexión pone en primer plano las *doctae artes* del poeta y su capacidad transformadora: si a nivel narrativo es Isis la responsable de la metamorfosis, a nivel metapoético es el poeta el que urde y transforma el relato.

2. Ifis, sus principales lecturas

Podemos decir que es a partir de la década del 90 que el episodio de Ifis e Iante concita el interés de la crítica motivado por el sostenido desarrollo de los estudios de género y (trans)feministas en el ámbito de la filología latina y en particular en relación con la obra de Ovidio. Por tanto, estas lecturas ponen foco en la caracterización sexogenérica de la figura protagónica. Por ejemplo, Wheeler (1997) sostiene que en el caso de Ifis también se verifica, como es habitual en el poema ovidiano, el proverbio “*nomina sunt omina*”, dado que la etimología de su nombre se corresponde con las contradicciones de la sexualidad ambigua del personaje y anticipa su metamorfosis final en *puer*. En efecto, según Wheeler, el nombre *Iphis* proviene de un adverbio griego *îphi* (‘con poder’, ‘con fuerza’, ‘violentamente’) que puede emparentarse con el ablativo latino *vi* de *vis*, *vis* (‘fuerza’, ‘violencia’). Ovidio asocia este *nomen* con términos relativos al poder y al modo en que este define los roles sexuales (*possum*, *potior*, vv. 753, 758, 797; y particularmente en juego etimológico y por paranomasia parcial asocia *vis*, *vires*, vv. 677, 788; *vir*, v. 723; *vigor*, v. 790; *virgo*, vv. 717, 725, 743, 764). En este contexto, el nombre “ironically calls attention to the ‘virility’ (i.e. *vires*, *vigor*) that the maiden lacks (i.e. *virgo*) to consummate her marriage with Ianthe” (Wheeler, 1997:

⁷ En líneas generales, *Metamorfosis* es un poema escrito en hexámetros de carácter narrativo y la crítica reconoce otros elementos propios de este género y su deuda con *Eneida*. Pero los estudiosos se han demorado en discutir y determinar la predominancia de tipologemas épicos presuntamente necesaria para adscribir a esta composición de manera definitiva a la épica. Esta dificultad radica en la coexistencia en el mismo texto de una gran cantidad de tipologemas de otros géneros, principalmente, de la elegía erótica. Ya desde el v. 4 del proemio programático del poema (*Ad me perpetuum deducite tempora carmen*) el poeta expresa su intención de combinar dos poéticas opuestas y emblemáticas: el sintagma “*carmen perpetuum*” retoma la expresión calimaquea con la que este autor hace referencia a la épica tradicional (Fr.1.3 Pf.), mientras que la forma “*deducite*” alude al “*carmen deductum*” (poema hilado o entrelazado) calificativo que Virgilio utiliza en *Buc.* 6. 5 para hacer referencia a la poesía de inspiración helenística.

195). Si en Antonino Liberal se hace referencia explícita al crecimiento de los genitales masculinos en Leucipo por la acción divina de Leto, es el juego etimológico el que permite al poeta latino referirse de manera oblicua, vistas las coacciones del *decorum*, a la ausencia y luego la presencia de los genitales masculinos en el caso de Ifis. La afirmación de Wheeler (1997: 201) acerca de que “Iphis finally realizes the showing that the word may indeed become flesh”, es reformulada con mayor precisión por Raval (2002: 164), quien observa que el nombre no solo anticipa al muchacho Ifis, sino que lo produce: “The idea that language has a literary creative function is nothing new to the *Metamorphoses*”. Siguiendo acertadamente a Butler (1990, 1993), esta *performance* de género, sustentada en el nombre y en el travestismo, encuentra un límite ante la circunstancia del matrimonio. Es este, para Raval, el nudo del episodio, en tanto se trata de una institución que, condicionada por el fin reproductivo, depende directa y estrictamente del binarismo de sexogenérico: convertirse en marido significa ser varón.

Dado que el conflicto de este episodio desarrolla el deseo experimentado por Ifis con su corporalidad de mujer hacia la joven Iante (*Iphis amat, qua posse frui desperat*, v. 724: “Ifis ama a aquella de la que no espera poder gozar”) ha dado pie a interpretaciones centradas en el vínculo homoerótico femenino. Teniendo en cuenta la escasez de testimonios antiguos con los que contamos de este tipo de vínculo, la figura de Ifis es leída en relación con otras representaciones romanas (por ejemplo, en *Controversias* de Séneca 1.2.13; las sátiras de Juvenal 2, 6 y 9; los epigramas de Marcial, 1.90, 7.35, 7.67, 7.70; la fábula 4.16 de Fedro). Incluso Ifis es puesta en relación con las pocas y elusivas referencias que encontramos en la obra de Ovidio como en *Cartas de las heroínas*, 15, de Safo a Faón, (Hallet, 1997: 260-261; Boheringer, 2021: 190-203) y más recientemente el personaje de Calisto en *Met.*2.401-495 (Boheringer, 2021: 203-212; Oliver: 2015).⁸

Ifis es utilizada para demostrar la operación por la cual los discursos romanos tienden a masculinizar, helenizar y/o ubicar en un pasado remoto la figura de la mujer que experimenta deseo por otra mujer. Esto es muy claro en el caso de la sátira y el epigrama, donde se recurre al estereotipo de la *tribas*⁹ para negar la existencia de otras

⁸ Para el episodio de Calisto ver también el análisis de Schniebs (2012).

⁹ “The term in question, *tribas*, is a transliteration from the Greek τριβάζ, but in the texts passed down to us it appears in Latin a century earlier than its first occurrence in Greek. In its first two occurrences in Latin, the inflection of the Greek accusative plural (tribadas) has been preserved. The term τριβάζ is built on the radical of the verb τριβεῖν, meaning ‘to rub, to crush.’ A τριβάζ is thus a ‘one who rubs’, a woman defined metonymically by a specific physical act” (Boheringer, 2021: 243). Sobre este estereotipo en la literatura ver principalmente Hallet (1997) y Boehringer (2021: 243-316).

formas posibles de erotismo fuera del modelo asimétrico, activo/pasivo, falocéntrico y penetrativo (Hallet: 1997; Pintabone, 2002: 256-258). Pintabone (2002: 278) observa que, respecto de otras figuras femeninas, por medio de la metamorfosis “she is the only woman among the desiring human women in the poem to retain a human existence”. Sin embargo, reconoce en Ifis una pasividad esencial, lo que la coloca en una posición femenina al momento de experimentar deseo por Iante.¹⁰ En esta misma línea, pero extremando sus argumentos, Boheringer (2021: 224) sostiene que “despite experiences, the myth of Isis is not a myth centered on a change of sex”. Si en Antonino Liberal encontramos la etiología de un rito de pasaje de un niño a su edad de varón adulto, en este episodio se narra “the root of the metamorphosis is in female homosexuality” (Boheringer, 2021: 235). Por tanto, no es la materialidad del cuerpo de Ifis la que se transforma sino la relación: “the *venus* between Iphis and Ianthe [...] the metamorphosis of love between women into a love in keeping with human laws” (p. 237). La preponderancia de la condición femenina de Ifis, según Boheringer (p. 220), se verifica en el afeminamiento parcial del nombre (contra lo planteado por Wheeler, 1997); la elección de Isis, divinidad protectora de las mujeres (pp. 221-22); la simetría con el personaje de Iante y la reciprocidad de su amor (pp. 224-27).¹¹ Ahora bien, para Kamen (2012) este vínculo homoerótico femenino conduce a un tipo de acto sexual que, como la propia Ifis señala (*cf.* vv. 759-765), al carecer de penetración, de jerarquías y de elemento masculino, es conceptualizada tanto como no convencional cuanto como no natural.¹²

Por último, trabajos más recientes discuten las lecturas anteriores, como por ejemplo, Begum Lees (2020), quien propone hablar de fluidez genérica y plantea que la metamorfosis no resuelve la condición sexogenérica de Ifis, sino que le personaje retiene la ambigüedad que lo caracteriza. En contraposición, Watson (2021) vincula a

¹⁰ Ifis es deseante pero no agresiva como otros personajes femeninos de *Memorfosis* (Pintabone, 2002: 274-276). Al confrontar el caso de Calisto con el de Ifis y en la misma línea que Pintabone (2002) y Boehringer (2021), Oliver (2015: 295) señala también la pasividad de Ifis: “Though forced to be passive vis-à-vis Jupiter, Callisto’s erotic role vis-à-vis Diana is far less clear. The other indubitably homoerotically attracted woman in the *Metamorphoses*, Iphis, behaves in an authorized, conventionally feminine fashion in that she is passive: she does not seek to seduce Ianthe in male disguise, nor sexually pursue her in any other way.”

¹¹ *Cf.* Ormand (2005).

¹² Es decir que este episodio ejemplifica una de las tres categorías de “actos sexuales en torno a las que se estructuran los relatos ubicados entre *Met.* 9.450–10.739. En efecto, el vínculo entre un amante mayor (generalmente varón) y un amado más joven era considerado convencional y natural; *cf.* Ganimedes y Jacinto, ambos amados por dioses (10.148–219), y Venus y Adonis (10.503–739). El incesto entre hermano y hermana o entre padre e hija, *cf.* Myrrha (10.298–502) y Biblis (9.450–665), es concebido como natural, pero no convencional, transgresor de normas y prácticas sociales.

Ifis con Ceneo para proponer una sugerente reinterpretación de estos dos personajes de Ovidio como varones *trans*.¹³ Esto es, “possesing a masculinity that reflects an ontological maleness” (Watson, 2021: 146). Su lectura hace un uso más riguroso y políticamente consciente de la terminología que utiliza que, por ejemplo, Latainer (2009).¹⁴ La condición de varón¹⁵ de ambos personajes está puesta en primer plano por medio de su representación lingüística y social. Siguiendo el interesante trabajo de Corbeill (2015), Watson analiza la utilización del género gramatical para caracterizar a los personajes en un contexto en el que es central el modelo sociocultural romano de masculinidad que se define por la penetración. Watson señala que, a partir del v. 706 (*puerum*), Ifis no se asocia más con términos femeninos; por lo tanto, “The world at large genders Iphis as male (*quamque virum putat esse, virum fore credit Ianthe*, v. 723)¹⁶ but, in his aporetic speech, he repeatedly uses feminizing words of himself.” Este análisis pone en evidencia la disparidad entre las percepciones de los otros y de Ifis respecto de su condición, así como también la centralidad del modelo falocéntrico que se evidencia en su monólogo.

Solo algunos de los estudios antes referidos hacen algunas observaciones respecto de las matrices genérico-literarias que operan en el episodio y su relación con las representaciones de género. Tal como observa Pintabone (2002: 279), como tantos otros relatos incluidos en este poema, el episodio de Ifis e Iante se constituye a partir de la combinación de diversos géneros: “In his ‘anti-epic’ *Metamorphoses*, this story has elements of elegy [...]. The character of Iphis reflects the mixed genre –she is a different ‘type’: she is of unique gender”. Pintabone señala que el episodio se asimila al de comedia nueva (enamoramiento de los protagonistas-superación de obstáculos-boda) a la vez que lo altera (una joven ama a otra joven). Pero como señala Bohringer (2021: 234), los motivos de la elegía y de la comedia demuestran ser inoperantes para la situación de Ifis, ya que estos “have never broached such a subject as love between

¹³ “I use *trans* throughout this article, rather than transgender, so as to avoid making specific claims about Iphis’s and Caeneus’s identities (that is, how they, two literary characters, identified themselves) while preserving the terminology necessary to depict Ovid’s presentation of them. When I combine *trans* with the word *man* (*trans man*), I am describing someone who is born biologically female but who becomes a man (whatever that means) through transition.” (Watson, 2021: 148).

¹⁴ El episodio de Ifis e Iante es estudiado por Latainer en el marco más amplio de una indagación sobre las representaciones de la transexualidad y el travestismo humano y divino en el poema ovidiano. El estudioso utiliza estos términos de manera meramente descriptiva como “cambio de sexo” y como “cambio de vestimenta” respectivamente. (Latainer, 2009: 125-126).

¹⁵ Watson (2021: 146, nota 3) distingue el término inglés “masculinity” al que entiende como modo de actuación o gestos realizados por personas que pueden asumir diversos géneros, mientras que “maleness” implica una afirmación ontológica sobre el género asumido.

¹⁶ Los paréntesis son míos.

women”. Es recién en sus conclusiones y de manera general que Latimer (2009: 150) comienza a desarrollar una línea interesante de análisis que vincula la fluidez identitaria y la inestabilidad de las normas morales perceptibles en Ovidio con las expectativas respecto de la masculinidad en el género épico tradicional y el juego literario: “The ignorant characters and their ludic poet are mischievous, often deficient in their attention to admonitions (*Met.*8.199-204): *Icarus lusuque suo mirabile patris / impediēbat opus*.”

Nuestro objetivo es profundizar una línea de análisis que no omita la condición de Ifis constructo literario y ficcional y que tenga en cuenta la constitución del episodio a partir de la interacción entre matrices genéricas e identitarias.¹⁷

3. *Gender/Genre: drama, novela, elegía y miraculum*

Como tantos otros relatos incluidos en este poema, en particular, los de su contexto inmediato, el episodio de Ifis e Iante gira en torno al *amor* y, en consecuencia, para su tratamiento echa mano a elementos procedentes de diversos géneros literarios que abordan esta temática. Sin embargo, como veremos, el episodio y protagonista no se constituyen a partir de una mixtura literaria e identitaria, como propone Pintabone (2002: 279).

Por el contrario, vamos a demostrar que en el episodio de Ifis e Iante explora distintos géneros literarios (la tragedia, la comedia, la novela griega, la elegía) en busca de elementos que permitan construir una representación discursiva adecuada de la historia y, en particular, del amor de Ifis por Iante. Dada la imposibilidad de representar el deseo de Ifis por medio de las especies literarias conocidas, la narración encuentra una salida en el relato de un *miraculum* divino, un hecho extraordinario que de manera paradójica restablece el orden de lo representable al restaurar la naturalizada relación de causalidad entre sexo, género y deseo en el sujeto metamórfico. Esta operación entraña evidentemente una profunda reflexión metapoética en la que emerge la figura del *artifex* como el hacedor del *miraculum* literario.

Para demostrar nuestra hipótesis, partimos de considerar que los géneros (*gender* y *genre*) son matrices productoras y reproductoras de discursividades y subjetividades que entablan dinámicas de solidaridad o competencia entre ellos visibles en el proceso

¹⁷ Una aproximación semejante a la de Konstan (1994: 7) respecto de la novela griega: “my emphasis on the novel as a site for the *literary* construction or representation of love, with its own specific narrative constraints, as opposed to an emphasis on literature treated chiefly as a source for the nature of sexuality in a given historical epoch and social context”.

de representación textual. Construimos este marco teórico a partir de las propuestas de de Lauretis (1996 [1989]), quien considera a la literatura una tecnología del género, y de Butler (1990: 9), para quien ‘género’ refiere específicamente a una matriz de poder heterosexual que construye las identidades personales, relaciones sociales y representaciones simbólicas en términos binarios. Respecto del género literario acordamos con Schniebs et al. (2014: 26), quienes lo definen no como “formas exclusivas o excluyentes sino matrices discursivas que operan como un código cuyo reconocimiento depende de la presencia de tipologemas¹⁸ susceptibles de combinarse con otros”.

Hablamos de “exploración genérico literaria” y no de “mezcla”, ya que, como esperamos mostrar, observamos no tanto una concurrencia de tipologemas de diversos géneros, sino que las distintas matrices genéricas se visualizan en una secuencia que, en líneas generales, acompaña la estructura narrativa del episodio.

3.1 Situación inicial: la tragedia de Teletusa

Luego de la presentación del episodio (vv. 666-668) que anuncia el *miraculum* de la metamorfosis de Ifis en tierras cretenses, entre los vv. 669-712 se desarrolla el embarazo de Teletusa, la orden de Ligdo, la aparición de Isis, el nacimiento y estratagema de la madre para conservar a Ifis con vida durante su infancia. En este pasaje se evidencia el juego con tipologemas provenientes del drama que colocan a Ligdo y Teletusa en el universo de la tragedia. Notemos que en el v. 681 la comparativa de igualdad y el políptoton parece ubicar a estas dos figuras a un mismo nivel de compromiso trágico ([...] *et lacrimis vultum lavere profusis / tam qui **mandabat**, quam cui **mandata** dabantur*, vv. 680-681: bañaban su rostro con las lágrimas derramadas tanto el que daba las órdenes como aquella a la que se le daban las órdenes).

En efecto, ambos se enfrentan a elecciones fatales entre dos cursos de acción igualmente indeseables.¹⁹ Pero esta paridad entre padre y madre es solo aparente, ya que la oposición verbo activo (**madabat**) / participio pasivo (**mandata**), además de corresponder con la actividad y pasividad atribuidas a sus roles de género *pater/mater* preanuncia el lugar protagónico de Teletusa.²⁰ En efecto, Ligdo debe elegir entre matar

¹⁸ “Todo género se define como una constelación de propiedades específicas, que se pueden llamar ‘tipologemas’, y que dependen de ejes distintivos heterogéneos (sintácticos, semánticos, retóricos, pragmáticos, extralingüísticos, etc.)” (Kerbrat-Orecchioni, 1986: 219).

¹⁹ Para una aproximación a los tipologemas trágicos en Ovidio ver Gildenhard y Zissos (1999).

²⁰ Cf. Bohrer (2021: 218-219), para quien en comparación con Teletusa tiene un rol mucho menor en la trama que Galatea.

a la hija o conservarla y no poder darle sustento. Es el promotor de un filicidio que lo lleva a transgredir la *pietas* (*invitus mando; pietas, ignosce!*, v. 679: “Lo ordeno contra mí mismo; perdóname, amor paterno”). Pero Teletusa se enfrenta a la situación paradójica que lleva adelante la trama: transgredir la *pietas* debida a su esposo al desobedecer sus órdenes (*certa sua est Ligdo sententia [...]*, v. 784) en pos de observar la *pietas* materna (*indetecta pia mendacia fraude latebant*, v. 711: “Las mentiras no advertidas se ocultaban bajo un piadoso engaño”).

Este ámbito intrafamiliar como espacio de las acciones queda puesto de relieve en versos 705-709, en los que se alude a los personajes de manera reiterada por sus relaciones de parentesco (“*patre*”, v. 705 / “*pater*”, v. 708; “*mater*”, v. 706 / “*mater*”, v. 709; “*avium*”, v. 708 / “*avus*”, v. 709). Además, una breve aparición la *nutrix* confidente (*neque erat ficti nisi conscia nutrix*, v. 707: “no había otro cómplice del engaño más que la nodriza”) termina de configurar una escena trágica en este pasaje que podemos considerar en sentido amplio la situación inicial del episodio de Ifis e Iante.

3.2 Conflicto: Ifis e Iante entre la novela griega y la elegía

Lectores y lectoras previstos esperamos que la reelaboración de la historia de Nicandro se desarrolle como una tragedia, es decir, como la escenificación de un conflicto irresoluble de violencia familiar que implica claramente una transgresión de la *pietas* como en Filomela y Procne (6.424-674) o Altea (8.445-514). Pero a diferencia de las anteriores, la acción tiene lugar en el seno de una familia humilde, es decir, los personajes se aproximan más a las máscaras cómicas que a las trágicas,²¹ lo que desorienta nuestras expectativas de lectura. El *ars* lúdico y engañoso de nuestro poeta no se detiene allí y la matriz tragicómica no parece ser adecuada para los hechos posteriores. Es por ello que nos encontramos a partir del v. 714 con la caracterización e introducción de los personajes de Ifis e Iante como adolescentes enamorados y novelescos.

*par aetas, par forma fuit, primasque magistris
acceperunt artes, elementa aetatis, ab isdem.
hinc amor ambarum tetigit rude pectus, et aequum
vulnus utrique dedit [...]* (vv. 718-721).

²¹ Anderson en su comentario acerca de los versos 673-688 señala algunos paralelos entre Teletusa y Alcmena (*Met.* 9.273-305): “The decision of the poor man that a female child must be exposed constitutes one of the stock motifs of New Comedy. From the start then Ovid suggests to his audience that he is dealing with melodrama”. Sobre la presencia de tipologemas cómicos, sobre todo a nivel argumental, ver Pintabone (2002) y Latainer (2009) citados en el apartado 2 de este trabajo.

Tenían la misma edad, la misma belleza, y de los mismos maestros recibieron las primeras enseñanzas, los principios básicos propios de su edad y el amor tocó el inexperto corazón de ambas y causó una herida igual a una y otra.

Nótese la repetición de términos que indican dualidad (“*ambarum*”/ “*utrique*”) o igualdad (“*par/par*”; “*aequum*”; “*isdem*”). Esta construcción especular de Ifis e Iante y la existencia del *amor mutuus* ha sido leída por Boheringer (2021), como ya hemos señalado en el apartado 2, como un indicador de la condición femenina de Ifis, base sobre la cual construye su interpretación del episodio como una etiología del vínculo homoerótico femenino. En nuestra opinión, la construcción simétrica de los jóvenes amantes y el amor recíproco es, antes que nada, inequívocamente un tipologema de la novela griega.²² Estas producciones antiguas pueden definirse en líneas generales como novelas de amor “ideal”, las cuales narran aventuras y desventuras de una pareja, constituida por un varón y una mujer jóvenes, que se enamoran al comienzo de la historia y, tras superar numerosos avatares del destino, se reúnen en el final y viven felices para siempre. Tal como observa Konstan (1994: 7), este patrón de amor simétrico o recíproco, en el que la atracción es mutua y entre pares sociales, “has a profound effect on the entire structure of the novel and gives it its raison d’être of informing principle”. Visto que “couple’s experience of love in Greek romances are not differentiated by gender”, héroe y heroína son también igualmente pasivos (Konstan, 1994: 8; 30-33). Ovidio introduce entonces este tipologema, pero lo hace de manera hiperbólica: son etárea, social, estéticamente pares, como semejantes son sus cuerpos y sus nombres que materializan esta simetría en sus iniciales (*Ifis* – *Iante*). Además, la gravitación de la matriz novelesca en *Metamorfosis* no es exclusiva de este episodio, sino que se encuentra claramente presente en el relato de Píramo y Tisbe (*Met.*4.55-166), si bien su final trágico sorprende a lectores y lectoras que esperan el final feliz característico del género.²³ Pero tanto para la pareja oriental como para la pareja

²² De este género, ha llegado hasta nosotros un *corpus* de cinco novelas cuya datación ha dado lugar a controversias, pero que hay consenso en ubicarlas entre los siglos I-III d. C. *Quéreas y Calíroe* de Chariton, (mediados siglo I d. C.); *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso. (I o II d. C.); *Dafnis y Cloe* de Longo (finales del siglo II-III); *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, (finales siglo II d. C.); *Etiópicas* de Heliodoro (segunda mitad del siglo III o comienzos del IV aprox.).

²³ Dado que hay consenso en datar a *Metamorfosis* con posterioridad a las novelas griegas, no podemos establecer ninguna dependencia directa de este relato con alguna de ellas en particular con seguridad. De hecho, las fuentes de este episodio son de difícil identificación y los testimonios latinos de esta historia son posteriores a Ovidio y dependientes del poema. En cambio, podemos afirmar que son reconocibles para el lector previsto desde primeros versos 4.55-58 las líneas argumentales, temas y motivos erótico-novelescos entre ellos: la belleza excepcional de los enamorados, la simetría entre los amantes, la localización en Oriente, específicamente en Babilonia, que le otorga el exotismo, la conexión histórica

cretense el desencadenante del conflicto es el mismo: un deseo de unión que no puede satisfacerse.

Precisemos entonces que, a partir de lo señalado por Wheeler (1997) respecto de las innovaciones que Ovidio efectúa sobre su modelo griego, concretamente el cambio en la complicación del episodio (inocultable belleza femenina de Leucipo) y de acuerdo con Pintabone (2002: 265) y Boheringer (2021: 232), pone en primer plano el deseo como desencadenante del conflicto. Este tema está puesto de relieve, ya que lo formulado por el narrador (*Iphis amat, qua posse frui desperat, et auget / hoc ipsum flammis, ardetque in virgine virgo*, vv. 724-725: “Ifis ama a aquella de la que no espera poder gozar, y esto mismo aumenta sus ardores y la doncella se abrasa por una doncella”) es luego retomado en el discurso directo de Ifis (*femina femineo correpta cupidine nulla est*, vv. 735: “Ninguna hembra es arrebatada por el deseo hacia una hembra”). Observemos, por un lado, la imagería de la pasión como fuego y que en uno y otro caso destaca el deseo: “*amat*”, “*auget flammis*”, “*ardet*” que tiene su equivalente en “*cupidine*”. Por otro, en el plano estilístico se enfatiza la simetría del vínculo homoerótico femenino, pues se recurre a la *geminatio* poliptótica en las dos instancias (“*virgine virgo*” / “*femina femineo*”) para crear una imagen especular de unión entre dos mujeres.

Respecto del discurso directo de Ifis, comparable con los discursos de Narciso (3.442-474) o Biblis (9.474-516),²⁴ la crítica en su conjunto ha destacado su centralidad para la interpretación del episodio y lo ha analizado en profundidad (Pintabone, 2002: 267-271; Boheringer, 2021: 231-235). Es una pieza de la oratoria epidíctica en la que el personaje censura el *amor* entre mujeres como un fenómeno no natural y no convencional. Como señala Boheringer (2021: 232),²⁵ una vez establecido el tema (*prodigiosa novaeque cura... Veneris*, vv. 726-730: “Una prodigiosa exaltación de una nueva clase de Venus”), Ifis argumenta con contraejemplos tomados del mundo natural (vv. 730-734); del mito, pues compara su deseo con el amor zoofílico de su coterránea Pasífae por el toro (vv. 735-744); se exhorta a aceptar su condición de mujer (vv. 745-749); enumera los obstáculos que suelen separar a los amantes, pero que en su caso no se verifican (vv. 750-754); para concluir que el único obstáculo real en su caso es

que otorga la apariencia pseudohistórico. Para un estudio introductorio al episodio y sus matrices genéricas, ver Holzberg (1988).

²⁴ Latainer (2009: 151-152) se refiere a los personajes que experimentan metamorfosis con cambio de sexo: “Only s/he is given a proper Ovidian monologue, this poet’s equivalent of modern narrators’ psychological analysis (*Met.* 9.726-763)”.

²⁵ Seguimos la estructura del discurso que propone Boheringer (2021: 232).

impuesto por la naturaleza (vv. 755-759). En suma, Ifis confirma que el *amor* entre mujeres entra dentro del ámbito de los *impossibilia*.

Ahora bien, el discurso directo de Ifis es relevante para el episodio no solamente a nivel narrativo, sino que, a nuestro entender, constituye asimismo su clímax metapoético. Esto se verifica en dos operaciones. La primera consiste en que la voz narrativa delega la exploración genérico-literaria en la figura protagónica. La segunda es la elección del mito de Pasífae.

En primer lugar, si la tragicomedia de Ligdo y Teletusa encontró un límite en la narración de la adolescencia de Ifis e Iante, la complicación del episodio, es decir, el deseo homoerótico femenino, es el punto en el que los discursos de la novela erótica griega dejan de ofrecer representaciones para esta *nova venus*, ya que en dicha especie literaria el vínculo es estrictamente heteroerótico. Si repasamos entonces el discurso directo de Ifis siguiendo esta línea de lectura, resulta que el propio personaje explora sin éxito en los discursos sobre la naturaleza (vv.730-734); también busca en el relato mítico, pero a diferencia de Biblis, quien evoca incestos divinos, no halla representaciones de su pasión (vv. 735-744). Como en el caso de Narciso (3.446-450), ni los tópicos de la elegía²⁶ ([...] *non te custodia / caro arcet ab amplexu, nec cauti cura mariti* [...] / *non se negat ipsa roganti*, vv. 750-752), ni los de la comedia²⁷ (*non patris asperitas*, v. 752) demuestran ser adecuados para su situación. En este sentido, en la afirmación de Ifis: *hanc tibi res adimit* (v. 750: “**La realidad** te priva de ella [Iante]”), *res* podría interpretarse en el marco de nuestra lectura como “este tema o tópico objeto del discurso te priva de ella”.²⁸ En otras palabras, el *amor* entre Ifis e Iante es un asunto no representable en términos de los géneros conocidos, dado que como la novela griega y la comedia, la apropiación ovidiana del código elegíaco es también heteroerótica.²⁹ Lo que es más tal como observa Habinek (1997: 31): “Ovid invents the category of heterosexual male”. En efecto, en *Amores* no encontramos poemas dedicados a jóvenes varones y en *Arte de amar* se rechaza el vínculo con jóvenes varones (2.683-684, cf. 1.524). Por tanto, no coincidimos con la afirmación de Boehringer (2021: 200) acerca de que “Ovid demonstrates that the domain of elegy encompasses all forms of love as

²⁶ Cf. Ov. Am.2.12.3-4; 3.8.63.

²⁷ Cf. Ov. Am.1.15.17-18.

²⁸ OLD s. v. 9. Como en Met.6.316-320: *utque fit, a facto propiore priora renarrant. / e quibus unus ait: '[...] res obscura quidem est ignobilitate virorum, / mira tamen [...]]'* (“Como sucede a partir de un suceso muy cercano vuelven a narrar los anteriores. Uno de estos dice: ‘El asunto es oscuro ciertamente por la falta de nobleza de los varones, pero, sin embargo asombroso’”).

²⁹ Sobre el código elegíaco en general y particularmente en Ovidio, ver Schniebs (2006).

he sees it”,³⁰ ya que como la misma autora señala “the poet stresses on several occasions, and in particular in his *Art of Love*, the importance of reciprocity and equality between lovers in the sexual act”, y en la cosmovisión ovidiana esta reciprocidad del goce solo es posible en la relación entre varones y mujeres (*Ad metam properate simul: tum plena voluptas / Cum pariter victi femina virque iacent*, Ov.Ars.2.727-728: “Alcanzad la meta al mismo tiempo: entonces el goce es pleno cuando yacen igualmente vencidos la mujer y el varón”).

Recapitulando, entonces, hemos observado que el narrador y el personaje llevan adelante una búsqueda infructuosa en las matrices dramáticas, novelescas y elegíacas. Pero la clave de esta lectura metapoética que proponemos se encuentra, como anticipamos, en la elección del mito de Pasífae. Como señala Begum-Lees (2020: 110) además del origen cretense, el tópico del disfraz vincula a la madre del Minotauro con Ifis: mientras que para la primera esta estratagema es efectiva, en cambio, el atuendo de varón de Ifis, puede engañar a Iante momentáneamente (9.723: *quamque virum putat esse, virum fore credit Ianthe*), pero no es suficiente para consumar el matrimonio. De la misma manera, los tipologemas de los géneros a los que se ha recurrido parecen bastar para hacer avanzar la trama, pero no para dar una resolución certera a la historia, es decir, no para satisfacer el deseo de Ifis por medio de su unión sexual (elegía) y/o matrimonial (comedia y novela). En el centro de esta tensión, Dédalo, cuya historia ya ha sido narrada en el libro anterior (8.183-235) es referido en relación con la reina cretense. Pero Dédalo es también evocado como paradigma del *artifex*, imagen recurrente en toda la obra de Ovidio.³¹

*ipse licet revolet ceratis Daedalus alis,
quid faciet? num me puerum de virgine doctis
artibus efficiet? num te mutabit, Ianthe?* (vv. 742-744).

aunque el propio Dédalo volviese volando con sus enceradas alas, ¿qué hará?
¿Acaso con sus sabias técnicas me convertirá de doncella en muchacho? ¿Acaso te
va a cambiar a ti, Iante?

Ifis se pregunta por su destino y como personaje que lee su propia historia se interroga acerca del desenlace. Estos tres versos, constituyen una clara instancia de autorreflexividad literaria, dado que reúnen los ejes del quehacer poético (“*efficiet*”) de

³⁰ Bohringer afirma esto en referencia a la alusión al amor pederástico en Ov. *Ep.* 15

³¹ Para un análisis de la figura de Dédalo en Ovidio, ver Davidsson (1997) y Pavlock (1998).

Metamorphosis: el poeta (“*Daedalus*”), la técnica literaria (“*doctis artis*”) y el objeto, la transformación (“*mutabit*”).

3.3 Desenlace: *Iphis*, *Isis*, *Ianthe* ¿tragicomedia o paradoxografía?

Como señalamos en la introducción de este trabajo, el episodio de Ifis e Iante se destaca en *Metamorphosis* porque forma parte de un conjunto poco numeroso de narraciones sobre transformaciones sexogenéricas; al igual que la de Ceneo, la metamorfosis de Ifis no es transitoria y es el único relato de *amor* entre mujeres.

A estas singularidades podemos añadir dos más que atañen al desenlace de la historia. La primera es observación de Lantainer (2009: 151-152), quien señala que este es el único caso en que un mito que involucra transexualidad y travestismo no tiene la función etiológica habitual vinculada a ritos iniciáticos masculinos. La segunda es que, a diferencia de muchos de los relatos en *Metamorphosis*, hay consenso de la crítica en considerar que la historia tiene un “final feliz”, dado que la intervención de la diosa Isis concede a Ifis la transformación en varón y como tal es capaz consumar el matrimonio (*potiturque sua puer Iphis Ianthe*, v. 797: “Y el muchacho Ifis tomó posesión de su Iante”) (Wheeler, 1997; Pintabone, 2002; Raval, 2002; Watson, 2021; no así Boheringer, 2021).

Frente a lecturas como la de Boheringer (2021) que ponen en duda la mutación corporal de Ifis podemos responder con dos señalamientos. En primer lugar, la discusión acerca de si acontece o no el cambio de sexo en un texto que explícitamente señala a Ifis como un *puer* en su resolución pone en evidencia que estas interpretaciones siguen apegadas a una concepción del sexo y el género como categorías distintas, donde el sexo es el dato biológico previo y el género la simbolización cultural de la diferencia sexual. Este debate carece de relevancia si, en cambio, siguiendo a Butler y de acuerdo con la lectura de Raval (2002), concebimos al sexo como un “efecto” del género³² y, por ende, sexo y género no constituyen categorías distintas, ni separadas. En segundo lugar, tal como lo expresa el poeta en los primeros versos de su proemio programático (1.1-2: *In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora*) y que, como hemos visto, son núcleos reiterados en el discurso directo de Ifis (*num me puerum de virgine doctis /*

³² Butler (1990: 23): “In other words, the spectres of discontinuity and incoherence, themselves thinkable only in relation to existing norms of continuity and coherence, are constantly prohibited and produced by the very laws that seek to establish causal or expressive lines of connection among biological sex, culturally constituted genders, and the ‘expression’ or ‘effect’ of both in the manifestation of sexual desire through sexual practice.”

artibus efficiet? num te mutabit, Ianthe, vv.743-744), el compromiso material del cuerpo en la transformación es uno de los principios rectores de composición de *Metamorfosis*. Esto se verifica en el hecho de que en los desenlaces se suele actualizar físicamente lo que se registra semánticamente a lo largo del episodio (Raval, 2002: 165-166; Watson, 2021: 235). Como observa Wheeler (1997), con frecuencia la futura metamorfosis está anticipada en el *nomen* del personaje y se expande por medio del juego etimológico que encapsula los temas de la narración, recurso que evidencia, además, la inscripción del poema en la tradición literaria alejandrina.

Por tanto, si tomamos en cuenta estas dos observaciones, una de orden teórico y otra de orden literario, podemos sugerir que en el desenlace del episodio se comprueba la eficacia de la performatividad del género, ya que su deseo resulta perfectamente normativo respecto de la condición de varón que Ifis asume. Es claro que su actuación es reiterativa en función de unas normas sociales que la exceden y es obligatoria, dado que de dicha actuación depende su propia supervivencia. Replantando y llevando, entonces, un poco más lejos el argumento de Raval (2002), la performance de Ifis es exitosa y opera no solo materializando su corporalidad, sino también modelando su deseo. En este sentido, la metamorfosis termina, además, por configurar un sujeto jerárquicamente superior desde la mirada romana. Esta transformación de Ifis en varón es suficiente para permitir la unión en matrimonio y el consecuente final feliz, ambos tipologemas provenientes de dos de las matrices genéricas que, como hemos visto, operan en el episodio. Nos referimos a la comedia y la novela griega. Recordemos que estas especies literarias habían encontrado un límite en la representación del *amor* entre mujeres.

En este sentido, Isis,³³ causante de la supervivencia de Ifis y presunto artífice del *miraculum* final, es también una figura literaria: es una divinidad recurrente en la elegía,³⁴ está también presente en la novela griega como divinidad salvífica³⁵ y reingresa a la narración en su resolución como posible *dea ex machina*, es decir, como recurso dramático. En suma, evoca los géneros que el episodio ha explorado hasta el momento en busca de discursos para representar sin éxito el deseo de Ifis, cuya metamorfosis, por cierto, no clausura el episodio, sino que se constituye como la condición que posibilita un desenlace representable por medio de los géneros conocidos.

³³ Ver también las consideraciones de sobre la función de la diosa en el episodio que hace Bohrer (2021: 220-222, 229).

³⁴ Por ejemplo, en Prop.2.33a; Tib.1.323-32; Ovid.*Am.*1.8.74; II.13.773-774; *Ars* 1.77-78; 3.393, 635-636.

³⁵ En *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso. La diosa aparece aludida en las *Etiópicas* de Heliodoro 1.2.6.

La diosa egipcia funciona a la vez como factor de reunión de la pareja protagónica. Si en *Metamorfosis*, como ya observamos, el *nomen* tiene un valor preponderante en el poema, en este caso los *nomina* destacan la red de relaciones que sostienen la trama. En efecto, la paranomasia parcial **IphIS** – **IsIS** (cf. v. 715 “Iphi” con v. 773 “Isi”) cifra el vínculo tutelar entre la divinidad y la figura protagónica. Pero también el nombre de la diosa reúne las iniciales de la pareja: **Iphi(s)-IsI(s)-Ianthé**.

De la misma manera, en el plano metapoético, Isis actúa como elemento aglutinante de la pluralidad de tipologemas que la escritura recorre. Además, así como la *palliata* durante el lapso de su representación invierte las jerarquías sociales entre amos y esclavos para ser restituidas en el desenlace, así también en este episodio se recompone un orden alterado durante el relato: la naturalizada relación de causalidad entre sexo (dato previo y natural), género (construcción cultural de la diferencia) y deseo (heteronormado).³⁶ Este proceso conduce al final feliz, en tanto cada uno de estos términos se alinea conforme no solo a la normativa vigente, sino también a la configuración de la identidad del varón heterosexual que Habinek (1997) reconoce en la literatura de Ovidio.

Ahora bien, Isis no solo funciona como una imagen que condensa la pluralidad de formas que constituyen la escritura del poema, sino que se muestra, en tanto *dea ex machina*, como artificio literario. Recordemos que la presencia de Isis a lo largo del episodio siempre está mediada por Teletusa como personaje focalizador. En la situación inicial, se aparece en sus sueños (vv. 685-701) y, en el desenlace, el propio narrador heterodiegético es el que valida la percepción de la madre en una parentética típicamente ovidiana: *visa dea est movisse suas (et moverat) aras* (v. 782: “Le pareció que la diosa había movido sus altares [y los había movido]”). Inclusive es el propio, narrador el que exhorta a las audiencias intradiegticas a legitimar este hecho y dichas audiencias responden en consecuencia (*dant munera templis/nec timida gaudete fide! dant munera templis*, vv. 792-793: “Dad ofrendas a los templos y alégrate con una confianza no temerosa”). En otras palabras, es el narrador el que funciona como *interpretante*³⁷ y, por tanto, la intervención de Isis se manifiesta como un hecho sujeto a *interpretación*. Sugerimos que esta vacilación que se produce en la lectura respecto de la intervención de la diosa no solo la muestra como recurso poético, sino que configura un hecho que podría constituir la materia de una anécdota que llame la atención del

³⁶ Cf. Coll y Pierrot (2022).

³⁷ Para esta categoría ver Schor (1980).

paradoxógrafo, puesto que se trata de la transformación de un cuerpo humano y sexuado.³⁸

Isis se revela entonces, a nivel metapoético, como un artificio más del poeta que, como Dédalo, pone a prueba sus *doctae artes* y experimenta con actitud lúdica con tipologemas para formar una representación de Ifis y su novedoso deseo. Pero ni la tragicomedia, ni la novela griega, ni la elegía proveen elementos para plasmar esta historia de manera acabada. El *artifex* busca entonces la transformación del relato en la narración de un suceso que desafía las leyes del mundo natural y que, por tanto, causa admiración, pero que paradójicamente recompone el orden de lo que es posible representar.

5. Conclusiones: un amor fuera de género

Recapitulando, entonces, tras un repaso de las principales interpretaciones de las que ha sido objeto el episodio de Ifis e Iante, hemos intentado demostrar que en su dimensión metapoética el texto indaga las posibilidades de los géneros literarios conocidos para representar adecuadamente a Ifis y a su deseo. Esta búsqueda no mixtura, sino que se desarrolla en una serie etapas que coinciden no solo con la estructura del episodio, sino también con la evolución de Ifis. Por lo tanto, partimos de una situación inicial en la que dominan los elementos dramáticos de corte tragicocómico (nacimiento e infancia); en el planteo del conflicto reconocemos primero tipologemas de la novela griega y, particularmente en el discurso de Ifis, motivos e imagerías de la poesía erótica (adolescencia); por último, la narración encuentra su desenlace en el relato de un *miraculum* isíaco, un suceso tan cuestionable como extraordinario, fronterizo con la paradoxografía, pero que, sin embargo, restablece la naturalizada relación de causalidad entre sexo, género y deseo en el sujeto metamórfico (adultez). Este proceso, por un lado, confirma el hecho de que la masculinidad, a diferencia de la feminidad, en el contexto antiguo es un estado para alcanzar, como sostiene Raval (2002: 168). Por otro, la metamorfosis constituye el vínculo de Ifis e Iante como un fenómeno inteligible para la cultura y el arte. Ahora bien, Ovidio, a la vez que ha mostrado su imposibilidad de representación, deja ver al mismo tiempo su posibilidad y la inasible variedad del deseo erótico. Si tenemos en cuenta, además, la centralidad del

³⁸ Se denomina “paradoxografía” a colecciones de anécdotas sobre fenómenos extraordinarios vinculados a la fisiología, la botánica, la zoología y la cultura. Se desarrollan sobre todo en época helenística e imperial. Como lo demuestra *Mirabilia* de Flegón de Trales (siglo II), los cambios de sexo son tema de interés de la paradoxografía (*Mir.*4-10). Para este tema ver Dorozewska (1981).

tema del *amor* tanto en el propio episodio, cuanto en los relatos que lo rodean, en consecuencia, sugerimos que la historia leída en su contexto inmediato plantea un interrogante crucial acerca de cuáles son los factores (biológicos/culturales/afectivos) que lo originan.

En nuestro caso, hemos abordado este relato a partir de una clave de lectura que privilegia el constructo literario y la representación por sobre el texto como fuente para recabar datos reales sobre sujetos reales, pero que, a la vez, lo interpreta tomando en cuenta la concepción heteronormada que prima en la obra de Ovidio. No quisiéramos dejar de señalar que, en el *corpus ovidianum* heteronormatividad no significa necesariamente “masculinidad modélica” o “masculinidad épica”. Esto queda demostrado por esa forma de masculinidad alternativa que asume el *ego* elegíaco o por la condición de Ifis. En efecto, respecto de este asunto, *Metamorfosis* también evidencia su capacidad autorreflexiva y despliega un *ludus* típicamente alejandrino con la preceptiva genérica.

En definitiva, la autoconciencia literaria se manifiesta a las claras por medio de la evocación Dédalo, en el discurso directo de Ifis. Emerge allí la imagen del poeta que entrama esta narración en relación dinámica, lúdica y recreativa con la tradición literaria porque, como señala Schniebs (2012: 492), en la obra de Ovidio se comprueba “una y otra vez el principio de que toda creación es una metamorfosis, un ir y venir de lo preexistente a lo nuevo, donde lo que se pone a prueba es el talento del *artifex* para recrear a partir de la materia disponible: ‘*materiam qua sis ingeniosus habes*’, como leemos en el *Ars amatoria* (2.34) a propósito del paradigmático Dédalo”.

Bibliografía

Fuentes

- Anderson, William (ed.) (1972). *Ovid's Metamorphoses. Books 6-10*. Oklahoma: Norman.
- Kenny, Edward J. (ed.) (2011). *Ovidio Metamorfosi, Libri VII-IX*. Vol. IV. Milan: Mondadori.
- Tarrant, Richard J. (ed.) (2004). *P.OVIDI NASONIS Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press.

Instrumenta

- OLD=Oxford Latin Dictionary (2012 [2.^a ed.]). Ed. por P. G. W. Glare. Oxford: Oxford University Press.

Estudios

- Begum-Lees, Rebecca (2020). "Que(e)r(y)ing Iphis' Transformation in Ovid's *Metamorphoses*", en Surtees, Alison y Dyer Jennifer (eds.): *Exploring Gender Diversity in the Ancient World*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 106–117.
- Boheringer, Sandra (2021[2007]). *Female Homosexuality in Ancient Greece and Rome*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Coll, María Inés y Pierrot, Celina (2022). "Identidad y cambio de género en Metamorfosis de Ovidio". *Revista de Estudios Clásicos*. 52: 15-34.
- Corbeill, Anthony (2015). *Sexing the World: Grammatical Gender and Biological Sex in Ancient Rome*. Princeton: Princeton University Press.
- Davisson, Mary H. T. (1997). "The Observers of Daedalus and Icarus in Ovid. *The Classical World*. 90 (4): 263–278.
- de Lauretis, Teresa (1996 [1989]). "La tecnología del género". *Revista Mora*. 2: 6-34.
- Dorozowska, Julia (1981). *The Monstrous World Corporeal Discourses in Phlegon of Tralles' "Mirabilia"*. Bristol: Peter Lang.
- Gildenhard, Ingo y Zissos, Andrew (1999). "'Somatic Economies': Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's *Metamorphoses*", en Hardie, Philip; Barchiesi, Alessandro y Hinds, Stephen (eds.): *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and its Reception. Cambridge Philological Society Suppl. 23*. Cambridge: Cambridge Philological Society, 162-181
- Habinek, Thomas (1997). "The Invention of Sexuality in the World-city of Rome", en Habinek, Thomas y Schiesaro, Alessandro (eds.): *The Roman Cultural Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 23-43.
- Hallett, Judith P. (1997). "Female Homoeroticism and the Denial of Roman Reality in Latin Literature", en Hallett, Judith y Skinner, Marilyn (eds.): *Roman Sexualities*. Princeton: Princeton University Press, 255-73.
- Holzberg, Nicholas (1988). "Ovid's *Babyloniaca* (*Met.* 4, 55-166)". *Wiener Studien*. 101: 265-277.
- Kamen, Deborah (2012). 'Naturalized Desires and the Metamorphosis of Iphis'. *Helios*. 39 (1): 21-36.
- Keith, Alison (1991). "Versions of Epic Masculinity in Ovid's *Metamorphoses*", en Hardie, Philip; Barchiesi, Alessandro y Hinds, Stephen (eds.): *Ovidian Transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*. Vol. 23. Cambridge: Cambridge Philological Society, 214-239
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1997). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. 3ra. edición. Buenos Aires: Edicial.
- Konstan, David (1994). *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*. Princeton: Princeton University Press.

- Lateiner, Donald (2009). "Transsexuals and Transvestites in Ovid's *Metamorphoses*", en Fögen, Thorste y Lee, Mireille (eds.): *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 125–154.
- Oliver, Jen (2015). "*Oscula iungit nec moderata satis nec sic a virgine danda*: Ovid's Callisto Episode, Female Homoeroticism, and the Study of Ancient Sexuality". *American Journal of Philology*. 136: 281–312.
- Ormand, Kirk (2005). "Impossible Lesbians in Ovid's 'Metamorphoses'", en Ancona, Ronnie y Greene, Ellen Gendered (eds.): *Dynamics in Latin Love Poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 79–110
- Pavlock, Barbara (1998). "Daedalus in the Labyrinth of Ovid's 'Metamorphoses'" *The Classical World*. 92 (2): 141–157.
- Pintabone, Diane (2002). "Ovid's Iphis and Ianthe: When Girls Won't Be Girls", en Sorkin Rabinowitz, Nancy y Auanger, Lisa (eds.): *Among Women: From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*. Texas: University of Texas Press, 256–85.
- Raval, Shilpa (2002). "Cross-Dressing and 'Gender Trouble' in the Ovidian Corpus". *Helios*. 29 (2): 149–72.
- Schniebs, Alicia (2012). "*Dum redit itaque frequens*: texto, cuerpo y metamorfosis en la Calisto ovidiana (Ov. *Met.* 2.401-530)", en Atienza, Alicia et al. (coords.): *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires: Eudeba, 481-494.
- (2006). *De Tibulo al Ars Amatoria*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Schniebs, Alicia et al. (2014). *Pseudo-Virgilio, La tabernera (Copa)*. Texto latino, traducción, estudio preliminar y comentario. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Schor, Nancy (1980). "Fiction as Interpretation / Interpretation as Fiction", en Suleiman, Susan y Crosman, Inge (eds.): *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press, 165-182
- Watson, J.L. (2021). "Reframing Iphis and Caeneus: Trans Narratives and Socio-Linguistic Gendering in Ovid's *Metamorphoses*". *Helios*. 48 (2): 145-174.
- Wheeler, Stephen M. (1997). "Changing Names: The Miracle of Iphis in Ovid 'Metamorphoses' 9". *Phoenix*. 51 (2): 190-202.

¿Cómo honrar a las mujeres muertas con palabras? El ejemplo de *Parentalia* de Décimo Ausonio

Liliana Pégolo

Facultad de Filosofía y Letras, UBA
pegolabe@gmail.com

Resumen: Entre las obras de Décimo Magno Ausonio, *Parentalia* se destaca por dar cuenta de la denominada *gens ausoniana*, además de revelar de manera invalorable la movilidad política, económica y social en la formación de un clan provincial en la Galia tardorromana. A través del título, que evoca la antigua festividad con la cual se honraba a los familiares muertos desde época del rey Numa Pompilio, *Parentalia* reúne un conjunto de treinta poemas dedicados a recordar a los deudos más estrechos. Entre estos, de manera simétrica por su número, hombres y mujeres, *adulescentes*, niños y niñas permiten visualizar los entrelazamientos de linaje e influencias en el armado del poder de la *gens*.

En cuanto a los objetivos de este trabajo, estos estarán destinados al análisis de una selección de *neniae* o cantos fúnebres, cuyas protagonistas son mujeres, aquellas que, siguiendo un orden estricto en lo que concierne a la constitución familiar, pertenecían al círculo íntimo del poeta. De estas, Ausonio destaca rasgos característicos de su externalidad, las *virtutes* tradicionales del matronazgo aristocrático e, incluso, la elección de una vida dedicada a la castidad religiosa.

Palabras clave: Ausonio; *gens*; *Parentalia*; *nenia*; matronazgo

Abstract: Among the works of Decimus Magnus Ausonius, *Parentalia* stands out for accounting for the so-called *Gens Ausoniana*, in addition to revealing in an invaluable way the political, economic, and social mobility in the formation of a provincial clan in Late Roman Gaul. Through the title, which it evokes the ancient festivity with which the dead relatives were honored since the time of King Numa Pompilius, *Parentalia* brings together a set of thirty poems dedicated to remembering the closest relatives. Among these, symmetrically by their number, men and women, *adulescentes*, boys and girls visualize the intertwining of lineage and influences in the arming of the *gens*' power.

Regarding the objectives of this work, these will be destined to the analysis of a selection of *neniae* or funeral songs, whose protagonists are women, those who, following a strict order regarding the family constitution, belonged to the intimate circle of the poet. Of these, Ausonius highlights the characteristic features of his externality, the traditional *virtutes* of aristocratic matronage and even the choice dedicated to religious chastity.

Keywords: Ausonius; *gens*; *Parentalia*; *nenia*; matronage

Acerca de la obra y sus metatextos

Los objetivos que nos proponemos para este capítulo consisten en analizar algunos de los retratos femeninos que Décimo Magno Ausonio¹ compone en *Parentalia*,² con el fin de honrar a las mujeres fallecidas que forman parte de su familia. La evocación que el poeta tardío hace no constituye tan solo la *performance* de las honras fúnebres, en este caso mediatizadas a través del discurso poético, sino que el texto resultante también permite elaborar un estudio histórico-social (Favez, 1946: 119), basado en las relaciones parentales de esta familia galorromana que sería conocida con el nombre de *gens ausoniana*. Según señala Sivan (2004 [1993]: 50), la posibilidad de inquirir en la composición de este clan provincial resulta de un valor incalculable, pues facilita la comprensión de cómo operaban las variables político-económicas en la movilidad de los grupos aristocráticos tardíos.³

Por otra parte, ya que era costumbre en Ausonio incluir comentarios metapoéticos a la manera de Estacio y Marcial (Consolino, 1977: 106),⁴ *Parentalia* cuenta con dos prefacios, uno en prosa y otro en dísticos elegíacos, en los que pueden hallarse cuestiones atinentes a la historia religioso-cultural y a la especificidad genérica utilizada en la composición de los poemas:

1. En el primero de estos prólogos, titulado “*Praefatio in prosa (A)*”, el poeta recuerda, haciendo uso de un estilo modesto y relativamente informal (Green, 1991: 300), la significación y antigüedad de la celebración que da título a la obra: se trata de la evocación de los parientes muertos a través de una práctica ritual, en la cual se concurría durante la mañana a las tumbas, para ofrecer a los deudos pan, tortas y vino cada 13 de

¹ Décimo Magno Ausonio nació hacia el año 310 d. C., en la antigua *Burdigala* —la actual Bordeaux—, en la región de Aquitania. Su padre, de oscuro linaje galo, era médico de profesión; su madre pertenecía a la aristocracia retórica, lo que le permitió al poeta ascender en la escala social, tras desempeñarse como *grammaticus*, preceptor de príncipes y funcionario imperial. En 381, Ausonio y sus familiares regresaron a la Aquitania natal para dedicarse a la explotación de sus extensas posesiones rurales. Murió poco tiempo antes de acabar el siglo, hacia 395 (Pégolo, 2013: 1-2).

² *Parentalia* es una colección de poemas que Ausonio habría comenzado a escribir en el año 379 d. C., cuando revestía su cargo consular, y la habría completado hacia el 382 (Evelyn White, 1951: xx), es decir, fue compuesta en intervalos poco después de la muerte de su padre, ocurrida hacia 377 o 378, como afirma Green (1991: 298). Finalmente, se publicó en 385; al respecto, Alvar Ezquerro (1990: 220) sugiere también dos fechas, coincidiendo en parte con Evelyn White.

³ Sivan (2004 [1993]: 49) señala que fue la gratitud del malogrado emperador Graciano, hijo de Valentiniano I, quien confirió altos honores a Ausonio, demostrando el éxito social adquirido por un “no-aristócrata” perteneciente a una desconocida familia provincial.

⁴ La autora agrega que esta modalidad permite establecer una relación “amigable” del autor con los receptores, tal como se advierte en las *Silvae* de Estacio y en la poesía del exilio, de Ovidio.

febrero (Raccanelli, 1996: 27-28).⁵ Estos ritos privados,⁶ que se conservaron aun en época cristiana (Dolansky, 2011: 127-128), culminaban tras dos días de celebraciones: una conocida con el nombre de *Feralia* –el 21 de febrero–, en la que se tributaban sacrificios a los Manes o espíritus de los ancestros muertos, y la *Cara cognatio* –las *Caristias*, que transcurrían el 22 del mismo mes–,⁷ cuando las familias se reunían a comer y a ofrecer alimentos e incienso a los dioses familiares, los Lares, con el propósito de mantener buenas relaciones con la muerte (Salzman, 2007: 115), proponer una revisión anual de las acciones realizadas y una reafirmación de los vínculos de sangre (Raccanelli, 1996: 29). Al respecto, así se refiere Ausonio sobre el comienzo de estos *dies parentales* y la relación con su obra:

(...) *hoc opusculum nec materia amoenum est nec appellatione iucundum. habet maestam religionem, qua carorum obitus tristi affectione commemoro. titulus libelli est Parentalia. antiquae appellationis hic dies et iam inde ab Numa cognatorum inferiis institutus: nec quicquam sanctius habet reverentia superstitum quam ut amissos venerabiliter recordetur* (Aus.Parent.Praef. (A).4-9).⁸

(...) esta obrita ni es amena por su tema ni placentera por su nombre. Contiene una severa observancia religiosa, a través de la cual conmemoro con triste afección las muertes de mis seres queridos. El título del librito es *Parentalia*. Este es un día de antigua denominación y ya entonces desde Numa fue instituido para las ofrendas en las tumbas de los familiares: y el respeto de los que quedan vivos no tiene nada más sagrado que el hecho de recordar de manera muy venerable a los que han desaparecido.

La antigüedad de este rito, invisibilizado para los arqueólogos, es confirmado a través de las fuentes literarias,⁹ tal como se advierte en este caso, y por la existencia de actividades rituales de enterramiento en áreas circundantes al Lacio, con fecha cercana

⁵ Raccanelli llama la atención acerca de un conjunto compacto de celebraciones que denomina “las fiestas de la familia” o *dies parentales* que ocupaban nueve jornadas del calendario romano, dedicadas a honrar a los antepasados difuntos. Estas honras se iniciaban el 13 de febrero con la *parentatio tumulorum incipit* o *Virgo Vesta(lis) parentat* con el fin de aplacar a la virgen Tarpeya, según la hipótesis de Mommsen.

⁶ La *parentatio* y la *feralia* eran celebraciones públicas, en cambio los ritos de los días intermedios, hasta el 21 de febrero, eran de carácter privado, por ello, *sacra privata*.

⁷ El hecho de que se realizaran durante el mes de febrero estaba ligado a la culminación del año arcaico.

⁸ La edición de los textos de Ausonio que se sigue es la fijada por Green (1991) y las traducciones nos pertenecen.

⁹ Los *Fasti* de Ovidio son considerados una obra sustancial para la recuperación del arcaico calendario romano. En lo que respecta a los *Parentalia*, el poeta de Sulmona menciona el hecho de que, por descuidar las honras tributadas a los muertos en los “días Parentales” a causa de “largas guerras”, se produjeron horrendos prodigios: *at quondam, dum longa gerunt pugnacibus armis / bella, Parentales deseruere dies* (Fast.2.547-548). Previamente, Ovidio hace referencia a la costumbre de honrar a los muertos llevándoles dones, de ahí la denominación de *Feralia*, la que habría sido establecida por Eneas en el Lacio, recordando al Genio de su padre: “*hunc morem Aeneas, pietatis idoneus auctor, / attulit in terras, iuste Latine, tuas. / ille patris Genio sollemnia dona ferebat*” (Fast.2.543-545; esta costumbre la trajo Eneas, destacado acrecentador / de hechos piadosos, a tus tierras, justo Latino. / Él llevaba solemnes dones al Genio de su padre).

al año 1000 a. C. (Smith, 2007: 32-33). Cabe agregar que Numa Pompilio, el segundo rey de Roma al que Ausonio menciona en ambos prefacios, habría establecido un calendario de festividades (Green, 1991: 301);¹⁰ no obstante, se estima que Rómulo, en su condición de fundador de la ciudad, ya lo habría creado con una funcionalidad más política que religiosa (Smith, 2007: 39).

2. En el segundo metatexto, constituido por dísticos elegíacos, Ausonio incluye importantes afirmaciones en torno al género en el que adscribe su obra. Tal como sostiene Consolino (1977: 109), el poeta tardío hace participar a sus lectores en la intimidad de los hechos familiares, reafirmando lo cotidiano y, a su vez, lo autobiográfico, a través de la representación de una pintura fiel de la realidad. Esta idea de ficcionalizar un conjunto de acciones piadosas a través de la poesía constituye para Consolino (1977: 110) una novedad, además de profundizar la intergenericidad característica de la literatura tardía, mixturando tipos genéricos que, en su origen, no resultan tan disímiles, como son la poesía elegíaca y el epigrama fúnebre.¹¹

Particularmente, en la apertura del prefacio B,¹² Ausonio señala a sus receptores las intenciones de su obra y la desnudez retórica de las honras a tributar, razón por la cual sus composiciones serán breves y carentes de recursos estilísticos:

*Nomina carorum iam condita funere iusto
fleta prius lacrimis, nunc memorabo modis,
nuda, sine ornatu fandique carentia cultu* (Aus.Parent.Praef. (B).1-3).

Los nombres de mis seres queridos que ya fueron honrados con un justo funeral,
antes llorados con lágrimas, ahora los conmemoraré con versos,
desnudos, sin ornato y carentes de cuidado en el decir.

El poeta reconoce, entonces, que apelará a una especie discursiva como la *nenia*, canto fúnebre o lamentación triste, a cuya deidad parece invocar: *Nenia, funereis satis officiosa querellis* (Aus.Parent.Praef. (B).5: “Nenia, suficientemente oficiosa para las lamentaciones fúnebres”). De esta manera establece relaciones metapoéticas con el epitafio, puesto que el metro a utilizar es el dístico elegíaco, tal como aparece ya en arcaicas estelas funerarias (Allen Miller, 2002: 12). A este tipo métrico se refiere Ausonio en el verso 16, cuando se dirige a un anónimo lector, quien, como un “*viator*”,

¹⁰ Ausonio consideró que Numa habría instituido tales celebraciones por haber incluido el mes de febrero en el calendario romano.

¹¹ Moreno Soldevila (2019: 140) señala otras posibles influencias genéricas, tales como las del epicedio y la *laudatio funebris*.

¹² Este prólogo aparece titulado como “*Item praefatio versibus adnotata*” (El mismo prefacio escrito en versos).

pasará por los diferentes “poemas-túmulos” y advertirá, “*doctus*”,¹³ los dolorosos versos elegíacos “*maestis (...) elegis*” (*Aus.Parent.Praef. (B).16*)¹⁴ que asistirán en la conmemoración de los destinos de sus deudos “*fata meorum*” (*Aus.Parent.Praef. (B).15*).

Los *Parentalia* o el conjunto de los medallones fúnebres

Como afirma Consolino (1977: 109), esta obra está constituida por treinta poemas a los que denomina “medallones”:¹⁵ en ellos, el número de retratos dedicados a los hombres y a las mujeres de la familia es simétrico, es decir, quince para cada género. En cuanto al orden establecido en la obra, Ausonio se guio por claros principios de relaciones familiares y no por un orden cronológico, puesto que comenzó por la evocación de su padre muerto, el *pater familias* nuclear. Pero, no nos detendremos en este ni en los restantes retratos masculinos, sino que, como se señaló al inicio del capítulo los objetivos están puestos en la caracterización de lo femenino.

Al respecto, el primer medallón a analizar corresponde a **la madre del poeta, Aemilia Aeonia**,¹⁶ de quien efectúa un retrato relativamente breve y convencional, según la opinión de Green (1991: 303). No obstante, su interés reside en dos cuestiones:

1. Ausonio reconoce en su madre las características propias de una matrona romana de la élite (Consolino, 1977: 118-119): *morigerae uxoris virtus* (*Aus.Parent.2.3*: “la virtud de una esposa complaciente”), *fama pudicitiae* (*Aus.Parent.2.4*: “la fama de su continencia sexual”) *lanificaeque manus* (*Aus.Parent.2.4*: “y las manos hacedoras de lana”); asimismo, demuestra *coniugiiue fides* (*Aus.Parent.2.5*: “fidelidad hacia su cónyuge”)¹⁷ *et natos cura regendi* (*Aus.Parent.2.5*: “y preocupación en conducir a los hijos”), además de revelar *gravitas*

¹³ Consolino (1977: 110) sostiene que la mención del tipo métrico obedece a una búsqueda de adhesión intelectual por parte del poeta hacia su receptor, al que se refiere a través del uso de una fórmula epigráfica (*Aus.Parent.Praef. (B).15*: “*quicumque es*”).

¹⁴ Entre los treinta poemas que componen *Parentalia*, predomina el uso del dístico elegíaco.

¹⁵ La denominación de “medallón” alude a una técnica iconográfica de carácter estatuario y a un género historiográfico tardío. En cualquier caso, los personajes resultan representados según su historia de vida y en una pose peculiar. Esta técnica también es utilizada por Ausonio en *Cupido cruciatur*. Cf. Pégolo (2015: 26).

¹⁶ Según Etienne (1964: 21), la madre del poeta habría fallecido a los cincuenta y un años. En cuanto a su *nomen*, Sivan (2004 [1993]: 53) señala que se trata de un nombre poco común, del cual hay una forma masculina atestiguada en la Galia hacia los siglos V y VI d. C., que perteneció a un obispo de Arlés.

¹⁷ El motivo de la fidelidad al marido es resignificado a partir de que habría satisfacción amorosa en ambos cónyuges, pues Ausonio entiende que la expectativa femenina de la *marita fides* trasciende los límites de la vida de los esposos (Allen Miller, 2002: 6): *aeternum placidos manes complexa mariti, / viva torum quondam, functa fove tumulum* (*Aus.Parent.2.7-8*: “abrazo eternamente los manes plácidos de tu marido, / calienta difunta el túmulo, en otro tiempo viva, el lecho”). Acerca del amor *post mortem*, cf. Moreno Soldevila (2019: 142-143), quien, en 147, destaca el carácter erótico del verbo *foveo*.

comis laetaque serietas (Aus.Parent.2.6: “una gravedad afable y una seriedad alegre”). Cabe señalar que la suma de las *virtutes* que se destacan en la figura materna de Emilia Eonia constituye una enumeración ejemplar, en la cual los términos destacados están dispuestos simétricamente para su observación y reconocimiento, tal como se advierten en la tradición de los epitafios;¹⁸ por otra parte, el poema permite reflexionar sobre los cambios que se fueron operando desde comienzos de la era cristiana en torno a la relación interpersonal entre los esposos, el lazo que los une y “el comportamiento de uno con respecto al otro” (Foucault, 2008 [1984]:164).

2. Previamente a la caracterización tipificada del personaje, el poeta recuerda el linaje mixto de Emilia: *sanguine mixto / Tarbellae matris patris et Haeduici* (Aus.Parent.2.1-2: “con la sangre mezclada / de una madre de Tarbela y de un padre heduo”), es decir, su madre procedía de *Tarbella* o *Aquae Tarbellicae*, la actual Dax, una ciudad en el sudoeste de Francia que estaba situada en una de las principales rutas que llevaban a España desde Bordeaux, lugar donde nació Ausonio. Por el lado de su abuelo materno, el poeta afirma pertenecer a una familia de noble ascendencia hedua,¹⁹ que por razones políticas y personales²⁰ se habría exiliado de Autun e, incluso, de las propiedades con las que contaba en Lyon y Viena, en épocas de los emperadores Victorino²¹ y los Tétricos²², en la última cuarta parte del siglo III d. C. Según sostiene Sivan (2004 [1993]: 51-52), el reclamo de Ausonio en cuanto a su pertenencia a la élite provincial no sería exagerado, ya que la familia de su madre habría sostenido un estatus curial.

Continuando con las mujeres de la línea materna de la *gens* ausoniana,²³ se destaca la figura de **la abuela, madre de Emilia Eonia**. Su nombre, ***Aemilia Corinthia Maura***, la cual, según los cálculos realizados por Etienne (1964: 21), habría vivido sesenta y ocho años. Esta mujer, de piel oscura, a partir del dato provisto por su

¹⁸ Como afirma Moreno Soldevila (2019: 140): “la tradición del epitafio y del elogio incluía el retrato estereotipado de las virtudes del difunto, entre las que se encuentran, en el caso de las mujeres, las conyugales y maternas”.

¹⁹ Acerca del abuelo materno de Ausonio, Jones (2009: 257.n. 44) recuerda que se trataba de un astrólogo perteneciente a la nobleza hedua, cosa que el poeta testimonia en *Parent.4*, al afirmar que su abuelo conocía *caeli numeros et conscia sidera fati* (Aus.Parent.4.17: “los ritmos del cielo y los astros conocedores del destino”). Por su parte, Favez (1946: 124) habla de la confesión pagana del abuelo y de la prohibición de dedicarse a la astrología.

²⁰ Ausonio relata el empobrecimiento sufrido por la familia de su madre en *Parent.4*.

²¹ Marco Piavonio Victorino fue emperador del Imperio galo fundado por Póstumo, entre los años 269 y 271.

²² Cayo Pío Esvio Tétrico fue el último emperador del Imperio galo que gobernó junto a su hijo, Tétrico II, como César, tras el asesinato de Victorino, entre los años 270 hasta el 274.

²³ La línea hereditaria por vía materna sobresale particularmente en el mundo celta, sobre todo en lo que concierne a la relación con los tíos, los hermanos de la madre. Cf. Guastella (1980).

cognomen (*Maura*), era la esposa de Cecilio Argicio Arborio,²⁴ abuelo del poeta, quien habría sido el primero en nacer en la región aquitana tras el exilio de su familia.

1. Con respecto a la externalidad de Emilia Eonia y las razones de su apelativo, Ausonio se refiere de esta forma: *nomen huic ioculari datum, cute fusca quod olim / aequales inter Maura vocata fuit* (Aus.Parent.5.3-4: “su nombre le fue dado a modo de broma, porque, en otro tiempo, / a causa de su cutis oscuro fue llamada ‘la Mora’ entre sus compañeras”). Al respecto, Sivan (2004 [1993]: 184, n. 16) hipotetiza acerca de una posible atracción que habrían ejercido las provincias hispánicas sobre el territorio galo-aquitano y, en particular, sobre los familiares de Ausonio, ya que ese nombre se hallaba tanto en España como en el norte de África.

2. En cuanto a lo social, la abuela del poeta pertenecería a la más alta nobleza municipal, la de los *procures*, pero económicamente empobrecida; sin embargo, el hecho de poseer un estatus superior al de su marido habría sido el motivo por el cual todos sus hijos, hombres y mujeres, llevaran su nombre, *Aemilia* (Sivan, 2004 [1993]: 52). Nada de esto destaca su nieto Ausonio, sí la importante influencia que ella tuvo en su educación moral, al punto que interpela a una alegorizada *cura* o “devota atención” para que lleve adelante la construcción del retrato: *Aemiliam nunc fare aviam, pia cura nepotis* (Aus.Parent.5.1: “Ahora habla de la abuela Emilia, piadosa Preocupación por el nieto”).

3. En general, la crítica señala la energía y la austeridad de esta mujer en lo que concierne a la crianza de los jóvenes de la familia y el lugar que desempeñó en la *gens* (Favez, 1946: 129-130). La “Mora” recuerda la figura de la misma Cornelia, la madre de los Gracos, quien se mostró como una *mulier* poderosa e independiente representando un cambio en las relaciones de poder entre los géneros, durante la República (Allen Miller, 2002: 10). Si bien la abuela Emilia no parece haber sido una mujer letrada —no se hace alusión alguna a su formación intelectual—, sí impartía e imponía su puritanismo en lo que concierne a las costumbres. Al respecto, Ausonio opone la oscuridad de su tez a la brillante luminosidad de su alma, la cual goza de una blancura nívica y sin mácula: *sed non atra animo, qui clarior esset olore / et non calcata qui nive candidior* (Aus.Parent.5.5-6: “pero no negra de alma, puesto que era más pura que un cisne / y más luminosa que la nieve no tocada”).²⁵

²⁴ “*coniunx praedicto quae fuit Arborio*” (Aus.Parent.5.2: “la tuvo como esposa Arborio, anteriormente nombrado”).

²⁵ Green (1991: 309) advierte sobre el origen ovidiano y senequista de estas alusiones.

La severidad hacia sí misma y hacia los suyos no habría carecido de la vara, tal como señala Favez (1946: 124); el poeta representa la poca facilidad para perdonar deslices pecaminosos por medio de la línea de la plomada, aludiendo de esta forma a la rectitud en el comportamiento propio y el exigido a sus familiares: *et non deliciis ignoscere prompta pudendis / ad perpendicularum seque suosque habuit* (Aus.Parent.5.7-8: “e inaccesible a olvidar placeres vergonzantes / se mantuvo a sí misma y a los suyos, según la línea de la plomada”).²⁶ Como resultado de esta forma de vida, ejerció su dominio en la conducción de Ausonio desde muy niño, estableciendo su superioridad por encima de la propia madre del poeta; sin embargo, supo imponerse amorosamente: *haec me praereptum cunis et ab ubere matris / blanda sub austeris inbuit imperiis* (Aus.Parent.5.9-10: “esta, arrancándome de la cuna y del pecho de mi madre / me enseñó cariñosamente bajo sus austeras órdenes”).

El poema siguiente, dedicado **a la hermana de su madre (matertera),²⁷ Aemilia Hilaria**, presenta numerosos motivos de interés:

1. En el título aparece la aposición *virgo devota*, la que se trataría de una interpolación anacrónica y fuera de lugar perteneciente a “un entusiasta cristiano” tardío, según Green (1978: 22 y 1991: 310).²⁸ Sivan (2004 [1993]: 53), por su parte, advierte acerca del contexto piadoso de tal denominación, razón por la cual se podría pensar que Hilaria pertenecía a una comunidad de mujeres entregadas al ascetismo.²⁹ Ausonio hace referencia a su virginidad e, incluso, a la observancia del pudor al que se entregó su tía durante “siete veces nueve” años de vida:

*crevit devotae virginitatis amor.
quae tibi septenos novies est culta per annos
quique aevi finis, ipse pudicitiae* (Aus., Parent.6.8-10).

creció el amor de una devota virginidad.
Tú la cultivaste a lo largo de sesenta y tres años
y el del final de tu vida fue el mismo de tu pudor.

²⁶ El carácter riguroso de la abuela haría pensar en una posible confesión cristiana; pero no hay referencia alguna de esto en el texto ausoniano. No obstante, el hecho de hablar sobre la condena de “placeres vergonzantes” se relaciona con una conducta continente y con el control de la sexualidad en el marco de las relaciones conyugales. Cf. Foucault (2008 [1984]:187-188).

²⁷ Ausonio, en el título, recuerda la relación parental del personaje, cosa que repite en la apertura del poema: *Tuque gradu generis matertera* (Aus.Parent.6.1: “Y tú, tía materna en el orden de parentesco”).

²⁸ En la edición de Green, del año 1991, *virgo devota* aparece entre corchetes cuadrados marcando la hipotética interpolación.

²⁹ Sivan se interpela a sí mismo sobre la posibilidad de que Hilaria haya nacido cristiana, hacia el 300 d. C., lo que haría pensar en la posibilidad de conversión de la familia. Cabe recordar que en el linaje ausoniano, al menos, su padre pertenecía a una confesión no-cristiana. Acerca del proceso de conversión al cristianismo, Sivan afirma que no hay buena documentación al respecto, en lo que concierne a la Galia pre-constantiniana.

2. En cuanto al nombre de Hilaria, Sivan (2004 [1993]: 53) afirma que se trata de un apelativo que denota gentileza de carácter y que está atestiguado con mayor frecuencia en mujeres que en varones, en cristianos más que en paganos. Sin embargo, su sobrino Ausonio alude al *nomen* de la siguiente forma: *Aemilia, in cunis Hilari cognomen adepta, / quod laeta et pueri comis ad effigiem* (Aus.Parent.6.3-4: “Emilia, ganaste en la cuna el apelativo de Hilario, / porque eras alegre y afable en tu aspecto de niño”). Esta afirmación en torno a la aparente masculinidad de su tía es en lo que se detiene particularmente Green, pues entiende que se trata no de una cuestión de identidad, sino de sexo o bien de indeterminación sexual, por lo cual el poeta se vale de adjetivos como “*laeta*” y “*comis*” que usa indistintamente para referirse a hombres y a mujeres (Green, 1978: 22).

Al respecto, Favez (1946: 125) señala la independencia con que Hilaria llevó adelante su vida, propia de un varón, por el hecho de haberse dedicado al estudio de la medicina. Ausonio, con mucho tacto en el tratamiento de esta cuestión, afirma: *reddebas verum non dissimulanter ephebum, / more virum medicis artibus experiens* (Aus.Parent.6.5-6: “en verdad te volvías no de manera disimulada un efebo, / experimentando en las artes médicas, según la costumbre de los varones”). Pero parece exagerado considerar que Hilaria fuera un hermafrodita, como sugiere el análisis de Green (1991: 310), ya que se conocen mujeres que se han dedicado a la medicina, además de estudiar filosofía y otras ciencias.³⁰ Cabe recordar lo dicho por Momigliano (1996 [1987]: 336) sobre “mujeres aristócratas” que, en las primeras centurias de la era cristiana, participaban de discusiones intelectuales preparando “el camino para sus descendientes del siglo IV y que desempeñaron un papel importantísimo en la defensa del paganismo o en la construcción del nuevo estilo monástico de cristianismo”.

3. En relación con estas afirmaciones socio-religiosas, hay un elemento más para analizar en este poema, pues Ausonio relaciona el “*virginitatis amor*” de su tía Hilaria a un desprecio, no hacia su sexo sino hacia la sexualidad de la mujer (Green, 1991: 310), al aseverar: *feminei sexus odium tibi semper* (Aus.Parent.6.8: “tuviste siempre aversión a la sexualidad femenina”). Posiblemente, su declamada continencia era el vehículo que le permitió acceder a la cultura; como señala Brown (1993 [1988]: 375):

Dado el bajo índice de alfabetización entre las mujeres y su exclusión del espacio público donde los varones conseguían y demostraban su maestría de los clásicos de

³⁰ En opinión de Sivan (2004 [1993]: 53), Hilaria podría haber sido partera.

la antigüedad, entrar en un convento significaba a menudo atravesar el puente sagrado de la alfabetización a través de las Escrituras.

A decir verdad, nada se dice sobre la residencia de Hilaria puesto que “las mujeres santas” no tenían necesidad de aislarse, destruyendo todo tipo de lazos afectivos, como sucedía con los varones ascetas, sino que compartían con otras vírgenes estructuras informales urbanas, incluso en sus propias casas (Brown, 1993 [1988]: 360-361).

Otro de los “medallones” femeninos de singular importancia es el que corresponde a **la esposa del poeta, Attusia Lucana Sabina**; acerca de ella se destaca, en primer lugar, su posición social:

1. Al respecto, Sivan (2004 [1993]: 58-59) señala la pertenencia de Sabina a una familia de linaje que bien pudo haber accedido a un rango senatorial a través del suegro del poeta, Attusio Lucano Talisio; por otra parte, el hecho de que Ausonio, hijo de un médico inmigrante, se haya desposado con una joven aristocrática es producto de la alta consideración que tenían los *grammatici* y los *rhetoires*, entonces incorporados a la enseñanza imperial: el poeta, al momento de contraer matrimonio en el año 330 d. C., enseñaba en Bordeaux. En el poema, Ausonio evoca esta circunstancia alabando la *nobilitas* de su mujer: *nobilis a proavis et origine clara senatus* (Aus.Parent.9.5: “noble por sus ancestros y preclara por su origen senatorial”).

2. Pero, más allá del estatus de Sabina, lo que se privilegia en este poema, el más largo del conjunto,³¹ es su carácter elegíaco.³² El desconsuelo provocado por la pérdida de la joven esposa cuando contaba, casi, con veintiocho años,³³ es representado a través de una terminología amatoria que se advierte en el uso de sustantivos como “*dolor*”, “*cruces*”, “*fulmen*”,³⁴ asociados con el amor no correspondido o con la ausencia del ser amado: *nunc dolor, atque cruces nec contrectabile fulmen* (Aus.Parent.9.3: “ahora, dolor y suplicios y una herida incurable”), y de verbos como “*fleo*” y “*plango*” que

³¹ El poema dedicado a su esposa cuenta con una extensión de quince dísticos elegíacos; en cuanto a las restantes composiciones, no superan los veinte versos.

³² Moreno Soldevila (2019: 150) efectúa una estructura del poema en la que establece tópicos como el lamento del esposo viudo, su soledad y el tiempo que no permitió curar la herida provocada por la muerte; asimismo, más adelante (152-155), la autora analiza las relaciones intertextuales con poetas elegíacos como Lígdamo y Ovidio.

³³ *quae modo septenos quater impletura Decembres* (Aus.Parent.9.25: “tú, que entonces estabas por completar cuatro veces siete diciembre”).

³⁴ El término “*fulmen*”, asociado con la desgracia, es sustituido en la tradición manuscrita de Ausonio por el sustantivo “*vulnus*”. No obstante, “*fulmen*” está relacionado con el tópico de la llama de amor, cf. Moreno Soldevila (2019: 152).

pertenecen al campo semántico del llanto a causa del arrebató de la muerte: *non ego opes cassas et inania gaudia plango, / sed iuuenis iuueni quod mihi rapta uiro* (Aus.Parent.9.21-22: “yo no llo-ro las riquezas vacuas y los go-ces vanos, / sino porque joven me fuiste arrebatada a mí, un joven marido”).

De manera semejante ocurre con la enumeración de adjetivos calificativos que ayudan al poeta a componer el retrato de la esposa ideal: *laeta, pudica, grauis, genus inclita et inclita forma* (Aus.Parent.9.23: “alegre, pudorosa, seria, celebrada por tu linaje y celebrada por tu belleza”), retrato que profundiza la tristeza en la que vive el *amator* y le provoca sentimientos encontrados: *maereo, si coniunx alii bona; maereo contra / si mala*” (Aus.Parent.9.17-18: “me entristezco, si la esposa de otro es buena; me entristezco también / si es mala”). Sabina es, en consecuencia, la medida del amor, la que ha impedido que el viudo se desposara nuevamente, transcurriendo su vida en un amargo celibato a lo largo de treinta y seis años:³⁵ *torqueo deceptos ego vita caelibe canos* (Aus.Parent.9.13: “yo retuerzo mis canas frustradas a causa de una vida célibe”). Ausonio, un *senex amator* (Moreno Soldevila, 2019: 156), se siente *magis solus, [...] magis maestus* (Aus.Parent.9.14: “más solo [...] más triste”) ante la herida siempre abierta que se acrecienta,³⁶ los silencios cotidianos y la frialdad del lecho: *vulnus alit, quod muta domus silet et torus alget* (Aus.Parent.9.15: “la herida se alimenta, porque está silenciosa la casa muda y se enfría nuestro lecho”).

3. En definitiva, esta composición sale de los lineamientos de la medida y los formalismos de los anteriores poemas a causa del protagonismo que adquieren el tiempo y la muerte; incluso, se aparta de la tradición elegíaca porque se trata de una lamentación amorosa que reconoce los límites legales establecidos por el matrimonio:³⁷ Ausonio se refiere a sí mismo como cónyuge, (Aus.Parent.9.24: *coniugis Ausoni*), y recuerda a los hijos de esa unión: *liquisti natos, pignera nostra, duos* (Aus.Parent.9.24: “dejaste dos hijos, las prendas de nuestro amor”). La vida de estos será motivo de conversación cuando los esposos vuelvan a encontrarse en una trascendencia *post mortem*, no carente de religiosidad: *et precor,*³⁸ *ut uigeant tandemque superstitibus utroque*

³⁵ Ausonio señala cuál es el tiempo transcurrido desde la muerte de Sabina hasta el momento de la composición: *perque nouem caelebs te fleo Olympiadas* (Aus.Parent.9.8: “y por nueve Olimpiadas te llo-ro célibe”).

³⁶ El sintagma “*vulnus alit*” es de inspiración virgiliana, relacionado con el sufrimiento de la reina Dido (Verg.A.4.2).

³⁷ Para Moreno Soldevila (2019: 157), la diferencia de este poema estriba en el protagonismo de la muerte y no tanto en el hecho de trasvasar lo elegíaco al matrimonio.

³⁸ El ruego para que los hijos crezcan con salud es elevado por el poeta a un único dios, lo que confirmaría su confesión cristiana y la de su esposa: *illa fauore dei, sicut tua uota fuerunt / florent, optatis*

/ *nuntiet hoc cineri nostra fauilla tuo* (Aus.Parent.9.29-30: “y ruego, que estén fuertes y, por último, si permanecen vivos ambos / que anuncien esto mis despojos a tus cenizas”).

El último personaje femenino que consideraremos en este trabajo es **la hermana de Sabina, la “cuñada” (*adfinis*)³⁹ del poeta, Namia Pudentilla:**

1. Esta también murió muy joven, tal como es evocado por el poeta: *heu nimium iuvenis, sed laeta superstite nato / atque viro, patiens suprema fata obiit* (Aus.Parent.19.9-10: “Ay, demasiado joven murió, soportando su destino supremo / pero feliz de que su hijo y marido quedaban vivos”), y la retrata, al igual que a su esposa, con las características convencionales de la matrona romana, es decir, atendiendo a su rango social, su carácter discreto y su fidelidad conyugal: *nobilis haec, frugi⁴⁰ proba, laeta pudica decora / coniugium Sancti iugiter haec habuit* (Aus.Parent.19.3-4: Esta fue noble, modesta en su frugalidad, alegre, pudorosa, decorosa, / esta sostuvo sin interrupción el matrimonio con Santo). Ausonio también rescata la relación amorosa que la unía a Sabina y la consideración que él mismo sentía por ella: *unanimis nostrae et quondam germana Sabinae / et mihi inoffenso nomine dicta soror* (Aus.Parent.19.11-12: “hermana solidaria también, en otro tiempo, de mi Sabina / y para mí considerada como una hermana, con justo nombre”).

2. Otra de las cuestiones sobresalientes en este medallón, que seguramente llamó la atención del propio Ausonio (Consolino, 1977: 116), es la labor como administradora de la familia que desempeñó la joven Namia, ya que su marido, *Flavius Sanctus*, dejó de hacerlo por desempeñarse como *praeses*, gobernador de la provincia de *Rutupies*, Britania (Favez, 1946: 126), o cuando a su regreso siguió gozando del prestigio adquirido como *potens* servidor del emperador (Sivan, 2004 [1993]: 59).⁴¹ Así se refiere el poeta: (Aus.Parent.19.6: “rigió los bienes propios mientras el marido llevaba adelante sus ocios”).

accumulata bonis (Aus.Parent.9.27-28: “aquellas [las prendas], con la ayuda de dios, florecen, conforme fueron / tus votos, colmados de bienes deseados”). Según Principato (1961: 401), el cristianismo de Ausonio era sumamente superficial.

³⁹ Según OLD (1968: 79.5), “relacionado/-a por el matrimonio”.

⁴⁰ El sustantivo *frux*, -gis, en caso dativo, es entendido con valor de predicativo y puede traducirse a la manera de un adjetivo cuando se refiere a personas; cf. OLD (1968: 741.5).

⁴¹ No resulta fácil determinar cuál pudo haber sido el rango detentado por Santo; de acuerdo con la *Notitia Dignitatum*, Britania contó, a comienzos del siglo V d. C., con dos provincias consulares y tres, con gobernadores (*praesides*).

Estas labores “masculinas”, propias de las mujeres cuyos esposos estaban atareados en cuestiones de poder⁴² no le impidieron a Namia comportarse castamente: *inviolata tuens castae praeconia vitae* (Aus.Parent.19.5: “observando los inviolados elogios de su casta vida”); al respecto, Ausonio destaca su buen humor cuando debió dirigir sola su casa, convirtiéndose, como señala Favez (1946: 130), en una aliada y socia de su marido: *non ideo exprobrans aut fronte obducta marito, / quod gereret totam femina sola domum* (Aus.Parent.19.7-8: “no por ello reprochándole al marido o bien oscurecida su frente, / por el hecho de llevar adelante toda la casa como una mujer sola”).

Es evidente que, aunque las mujeres de la élite durante la Antigüedad tardía habían alcanzado derechos antes negados, Namia Pudentila era una *mater familias* que se apartó de lo consuetudinario, para adquirir la imagen moderna de una *femina* independiente y atractiva que incorporó los deberes masculinos sin entrar en contradicción con la *probitas* tradicional (Consolino, 1977: 117).

Conclusiones

Ausonio, un maestro de escuela, un *rheto*r devenido en influyente terrateniente, se vale de una Musa moderada (Principato, 1961: 400) para honrar a sus familiares muertos, denotando novedad y simpleza, en medio de un articulado sistema de relaciones personales, afectivas e intertextuales. Lo que es un conjunto de retratos fúnebres se convierte, a la luz de la historia, en un documento antropológico y social, en una pintura detallada y familiar en la que se vislumbra la artesonada construcción de una *gens* poderosa: Ausonio, tal como afirma Scafoglio (2018: 20) es un caso emblemático en el que la concepción del acto poético, su práctica y utilización son llevados a cabo con fines personales y políticos.

En torno a esta poesía doméstica, basada en el boceto y la nota íntima, nos detuvimos en un selecto número de mujeres, las que posiblemente estuvieron más cerca del poeta y dejaron en él un recuerdo vívido por su dinamismo, su casta belleza “de antigua romana”, su dominio y su independencia. Con ellas, Ausonio establece un diálogo imaginario que permite reintegrarlas a la vida a través de una poesía de sencilla

⁴² De esta manera se refiere Brown (1993 [1988]: 35): “Casadas con maridos a quienes las actividades políticas y culturales imponían interminables viajes a los centros de poder, estas mujeres eran encargadas por ellos de dirigir esos imperios en miniatura que eran las fincas de los aristócratas”.

ejecución realista, a modo de *exempla* para sus interlocutores, ya que en sus retratos piadosos están también representadas las impresiones de una época y de una clase.

Bibliografía

Fuentes

- Alvar Ezquerra, Antonio (1990). *Décimo Magno Ausonio*. Tomo I. Madrid: Gredos.
Evelyn White, Hugh (1951). *Ausonius I*. London: Heinemann.
Green, Roger P. H. (1991). *The Works of Ausonius*. Oxford: Oxford Clarendon Press.

Instrumenta

- OLD=Oxford Latin Dictionary (1968). Oxford: Oxford Clarendon Press.

Estudios

- Allen Miller, Paul (2002). *Latin Erotic Elegy. An anthology and reader*. London-New York: Routledge.
- Brown, Peter (1993 [1988]). *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*. Barcelona: Muchnik.
- Consolino, Franca Ela (1977). "Al limite della Tarda Antichità: I Parentalia di Ausonio". *Studi Classici e Orientali*. 26 (marzo): 105-127.
- Dolansky, Fanny (2011). "Honouring the Family Dead on Parentalia: Ceremony, Spectacle, and Memory". *Phoenix*. 65 (1/2) (Spring-Summer/printemps-été): 125-157.
- Etienne, Robert (1964). "La démographie de la famille d'Ausone". *Annales de Démographie Historique*: 15-25.
- Favez, Charles (1946). "Une famille gallo-romaine au IVe siècle". *Museum Helvétique*. 3 (2): 118-131.
- Foucault, Michel (2008 [1984]). *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Green, Roger P. H. (1978). "Prosopographical Notes on the Family and Friends of Ausonius". *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. 25: 19-27.
- Guastella, Gianni (1980). "I Parentalia come testo antropologico: l'avunculato nel mondo celtico e nella famiglia di Ausonio". *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*. 4: 97-124.
- Jones, Allen (2009). *Social Mobility in Late Antique Gaul. Strategies and Opportunities for the Non-Elite*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Momigliano, Arnaldo (1996 [1987]). *De paganos, judíos y cristianos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno Soldevila, Rosario (2019). "Motivos amorios en los Parentalia de Ausonio". *Emerita, Revista de Lingüística y Filología Clásica*. LXXXVII (1): 139-161.
- Pégolo, Liliana (2015). "Mujeres míticas y amores de papel: la literatura habla de la literatura en Cupido cruciatur de Ausonio". *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*. 11: 23-31.
- (2013). "Ephemeris de Décimo Ausonio: un día en la vida de un aristócrata tardoantiguo". *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*. 9: 1-8. Disponible en <http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/historiaantiguaymedieval/index.htm/#actas>. Acceso: 20 de julio de 2022.
- Principato, Margherita (1961). "Poesia familiare e poesia descrittiva in Ausonio". *Aevum*. 35 (5/6, Settembre-Dicembre): 399-418.
- Raccanelli, Renata (1996). "Cara cognatio: la tradizione di una festa tra propinqui". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. 53 (2) [82]: 27-57.
- Salzman, Michele Renee (2007). "Religious Koine and Religious Dissent in the Fourth Century", en Rüpke, Jörg (ed.): *A Companion to Roman Religion*. Singapore: Blackwell Publishing, 109-126.
- Scafoglio, Giampiero (2018). "La poesia come colloquio: il caso di Ausonio", en Bonhomme, Béatrice, Cerbo, Anna et Rieu, Josiane (eds.): *La poésie comme entretien. La poesia come colloquio*. Thyrse. Université Côte d'Azur. 12: L'Harmattan, 19-43.

- Sivan, Hagith (2004 [1993]. *Ausonius of Bordeaux. Genesis of a Gallic aristocracy*. London-New York: Routledge.
- Smith, Christopher (2007). “The Religion of Archaic Rome”, en Rüpke, Jörg (ed.): *A Companion to Roman Religion*. Singapore: Blackwell Publishing, 31-42.

Calímaco en Manilio: la tradición poética en el espacio

Martín Pozzi

Universidad de Buenos Aires - UBACyT

marpozzi@gmail.com

Resumen: En *Astronomica* de Manilio llaman la atención las frecuentes reflexiones metaliterarias y la apelación a metáforas espaciales vinculadas con la labor poética y la originalidad literaria que, más allá de su origen calimaqueo, abundan en los poetas latinos anteriores. Intentaremos mostrar cómo el poeta busca superar esta imaginería ya cristalizada en la tradición latina al concretizar en el espacio estas metáforas poéticas. Nuestra hipótesis es que, al equiparar la obra con el cosmos, el itinerario recorrido en el cielo por el poema es también la superación de ese camino novedoso y no pisado en el campo literario.

Palabras clave: Manilio; Calímaco; tradición literaria; espacio; metáfora

Abstract: In Manilius' *Astronomica*, the frequent metaliterary reflections and the invocation of spatial metaphors linked to the poet's work and literary originality call our attention. Those metaphors, beyond its Callimachean origin, abound in previous Latin poets. We will try to show how the poet seeks to overcome this imagery already crystallized in the Latin tradition by concretizing these poetic metaphors in space. Our hypothesis is that by equating the work with the cosmos, the itinerary traversed in the sky by the poem is also the overcoming of that new and untrodden path in the literary field.

Keywords: Manilius; Callimachus; literary tradition; space; metaphor

Para Alicia, que gustaba de estas cosas...

Uno de los ámbitos más fecundos donde podemos rastrear la influencia y la reformulación de ciertos tópicos helenísticos vinculados con la originalidad poética es indudablemente la poesía didáctica latina,¹ especialmente en un grupo de obras marginales –en tanto desconocemos o apenas atisbamos su real éxito en la época en que fueron producidas– y extracanónicas –dado que gozaron y aún gozan de poco interés crítico– como el *Aetna*, Gracio, Manilio y las variadas traducciones de los *Fenómenos* de Arato. No es que estos tópicos se hallen ausentes en las obras canónicas de dicho género como *Geórgicas* o *De rerum natura*, pero es en estas ‘obritas’ donde encontramos una marcada y evidente saturación de estos componentes, motivada sobre todo en la autoconciencia de ubicarse como continuadores de aquellas obras consagradas y modélicas del género, y en el intento por incorporarse a una tradición literaria relativamente bien definida. Escribir poesía didáctica en Roma en la época augustal implica necesariamente enfrentarse, intentar empujar un poquito, a dos colosos como Lucrecio y Virgilio. La operación, claro está, no es fácil ni inmediata, y va a implicar la búsqueda de un lugar distinto, casi excéntrico, que permita al mismo tiempo ser parte y diferenciarse de la tradición: de allí la frecuente (y a veces insoportable) insistencia en la novedad del tema, en la complejidad del canto y en la búsqueda de un estilo que haga justicia tanto a la materia enseñada como al vehículo que lo transmite, es decir, la poesía.²

Aquellos tópicos no son ‘mandamientos’ exclusivos de la literatura helenística, pero llegaron a Roma en gran medida por su intermedio, formándose a su vez una curiosa e interesante amalgama de estos mal llamados ‘preceptos’ con la propia tradición latina.³ Podemos decir que es indudable la influencia de Calímaco, Apolonio, Arato y Teócrito, pero no siempre esta se desarrolla de forma directa, sino claramente mediatizada y complementada por los propios antecedentes en su propia tradición. Con esto quiero decir que no solo vamos a encontrar a Calímaco o Arato en estos poemas, sino sobre todo la particular representación que Virgilio, Ovidio o Propertio han hecho de ellos. La idea es que se note no solo la apropiación inmediata en la obra, sino

¹ Sobre la poesía didáctica hay múltiples opiniones, cf. Calcante (2002), Dalzell (1996), Perutelli (1989), Volk (2002), Romano (1977); un resumen crítico en Pozzi (2010).

² Cf. Pozzi (2010: 120-121).

³ Cf. Hutchinson (1988).

también la transición operada sobre la tradición previa, casi a la manera de dos series paralelas: la influencia directa de los poetas helenísticos, y esta misma influencia mediatizada por los modelos genéricos. Mostrar brevemente este procedimiento e indagar en sus motivaciones en un poeta didáctico menor como Manilio⁴ es el objetivo de este trabajo.

Para mostrar esto, abordaré dos motivos esenciales muy presentes en *Astronomica* formulados a partir de metáforas de tenor metaliterario que ilustran la originalidad poética, tales como el ‘camino no pisado’ y el ‘río no contaminado’. Trataré de mostrar brevemente cómo el texto opera sobre las mismas para intentar producir una variación que al mismo tiempo mantenga la referencia original, pero muestre un nuevo referente.

Como es habitual en la poesía latina, y sobre todo en la poesía didáctica, son los proemios el espacio más personal donde el poeta suele reflexionar sobre su tarea poética y provee las claves de lectura del texto que sigue.⁵ Manilio no es una excepción, y en los cinco extensos proemios de sendos libros encontraremos de forma reiterada la presencia de los motivos antes esbozados. Donde más claramente podemos notarlo es en el más metaliterario de todos, el libro dos, en el cual se desarrolla una minihistoria de la poesía hexamétrica desde Homero hasta sus contemporáneos. La conclusión de esta presentación no curiosamente apela a la idea de una tradición exhausta y reiterativa:

*omne genus rerum doctae cecinere sorores,
omnis ad accessus Heliconos semita trita est,
et iam confusi manant de fontibus amnes
nec capiunt haustum turbamque ad nota ruentem* (Man.2.49-52).⁶

Las hermanas doctas cantaron toda clase de temas y todos los senderos que conducen al Helicón están hollados, manan de las fuentes ríos revueltos que no dan cabida ni al caudal ni a la muchedumbre que se arroja a lo conocido.

En esta formulación Manilio aúna dos metáforas de larga tradición en la literatura para referirse a la inspiración poética, como el camino hacia el Helicón, morada de las musas, junto con aquella de la fuente de la cual surgen ríos, en este caso, muy caudalosos. Estas metáforas trabajan sobre esquemas cognitivos que apuntan a la cantidad (mucho = malo: río caudaloso y camino muy pisado) y a la calidad (río revuelto e insuficiente) con el objeto de connotar tanto el agotamiento de los temas

⁴ Sobre Manilio se pueden consultar con provecho los libros de Salemme (2000) y Volk (2009), y la copiosa introducción de Goold (1977).

⁵ Cf. Romano (1977).

⁶ Citamos por la edición de Goold (1998); las traducciones son propias.

(“*haustum*”) cuanto la falta de innovación poética al seguir todos el mismo camino. Y no es poco recordar que menciona claramente a una muchedumbre que se arroja a lo conocido (“*turbam ad nota ruentem*”). No es muy difícil encontrar aquí una clara referencia a sendos pasajes calimaqueos que, si bien no son los únicos ni los primeros, quizás son los más representativos. Me refiero en primer lugar a los *Aitia*,⁷

[...] τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι
τὰ στεῖβειν, ἐτέρων ἴχνια μὴ καθ' ὁμά
δίφρον ἐλᾶν μηδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους
ἀτρίπτους, εἰ καὶ στεινότερην ἐλάσεις (*Aet.fr.1Pf. 25-28*).

También (te) ordeno esto: hollar por donde no pasan los carros; [llevar el tuyo] no por rodadas comunes al resto de las gentes, no por camino llano sino por sendas [sin trillar], aun cuando tengas que conducir por una más angosta.

que proveen claramente la referencia al camino estrecho, no pisado por los carros ni por caminos comunitarios como el espacio poético a transitar. La metáfora de la inspiración como una fuente de la que manan tenues ríos la encontramos también formulada en el “Himno a Apolo”:

τὸν Φθόνον ὠπόλλων ποδί τ' ἤλασεν ὥδέ τ' ἔειπεν·
Ἄσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ
λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἔλκει.
Δηοῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι,
ἀλλ' ἥτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβάς ἄκρον ἄωτον' (*ad Ap.107-112*).

Apolo rechazó a la Envidia con el pie y dijo así: “Grande es la corriente del río Asirio, pero arrastra en sus aguas muchos lodos y muchas inmundicias. A Deo no le llevan las abejas agua de cualquier procedencia, sino el pequeño chorro que mana, sin mancha y puro, de la fuente sacra: la suprema delicia”.

donde encontramos el tradicional enfrentamiento entre el río caudaloso y limoso y el pequeño chorro libado por las abejas, símbolo de pequeñez y liviandad de unas pocas gotas que no pueden ser compartidas ni abusadas por la muchedumbre. Nuestro autor, como adelantamos, va a reiterar no pocas veces, si bien con interesantes variaciones, estas mismas referencias. Así, el camino puede ser reemplazado por un desfiladero (“*saltus*”):

*In nova surgentem maioraque viribus ausum
nec per inaccessos metuentem vadere saltus
ducite, Pierides. vestros extendere fines*

⁷ Citamos a Calímaco por la edición de Pfeiffer (1949-1953). Las traducciones son de Luis Alberto de Cuenca y Prado y Máximo Briosó Sánchez (Madrid: Gredos, 1980).

conor (...) (Astr.3.1-4).

A mí que me elevo a temas nuevos, que me atrevo a empresas superiores a mis fuerzas, y que no temo caminar por desfiladeros no hollados, guiadme, Piérides: intento extender vuestras fronteras.

Aquí, más allá de la transposición metafórica *semita/saltus* interesa remarcar dos componentes importantes. En primer lugar, el carácter de inaccesible y de no accedido, por el valor del participio, es decir, es un espacio que en primer lugar no está pensado para ser hollado, ni va a serlo excepto por el poeta. Esta es la clásica exageración maniliana: como vimos, Calímaco (y el mismo poeta en el libro 2) se referían a un camino demasiado trillado, no a uno imposible. Manilio por ánimo de variación construye una metáfora extrema que resalta la imposibilidad de la empresa. Al mismo tiempo, y no es ocioso recordarlo en un texto que en no pocas oportunidades celebra el imperialismo romano, la pretensión de extender las fronteras de las Musas, creo que puede leerse no solo a nivel metapoético (es decir, incorporar un nuevo tema a la literatura), sino también en una dimensión multicultural: este texto intenta cruzar y ampliar las fronteras de la tradición literaria romana, porque no es solo recibir de Grecia, sino de algún modo correr los límites simbólicos que los separan en las esferas políticas y culturales. Como bien lo ha explicado Wallace-Hadrill,⁸ la revolución cultural buscaba precisamente equiparar los triunfos y dominaciones militares con similares triunfos a nivel cultural. Insisto con esto porque precisamente la variación que se produce se vincula claramente con una voluntad espacializadora, concretizar estas metáforas poéticas en un espacio que debe ser sometido, vencido y apropiado, algo que de un modo u otro es parte constitutiva, al menos a nivel simbólico, de los romanos. Pero como mencioné, esto vuelve a formularse de forma ligeramente distinta:

*integra quaeramus rorantis prata per herbas
undamque occultis meditantem murmur in antris,
quam neque durato gustarint ore volucres,
ipse nec aetherio Phoebus libaverit igni* (Astr.2.53-56).

Busquemos prados intactos a través de hierbas mojadas de rocío, y en las cuevas ocultas la ola que ensaya su murmullo, a la que no ha saboreado el duro pico de los pájaros ni ha libado el propio Febo con su celestial fuego.

Ahora en nuestra espacialización creciente nos enfrentamos, por un lado, a prados intactos (*“integra prata”*) sutilmente húmedos por el rocío, lo que habilita la transición y unificación con el agua delicada y sutil que ya habíamos visto, y por el otro, en un

⁸ Cf. Wallace-Hadrill (1997).

ejercicio de extremada y casi paródica delicadeza, a una corriente de agua tan escondida que no bebieron los pájaros ni tocó el sol. Así como Calímaco se refería a las abejas que sutilmente bebían el agua pura de la fuente, en este caso Manilio va un paso más allá y “encuentra” un agua tan pura que nadie la ha probado. Pájaros y abejas capaces de un beber mínimo no pueden ni siquiera penetrar en esta fuente tan exclusiva que solo el poeta conoce. Como vemos, seguimos operando sobre espacios que nadie conoce, que nadie pisa. Pero estas diferentes entonaciones de una misma metáfora tienen también un correlato más profundo, pues nos remiten directamente a los dos predecesores canónicos de Manilio: Lucrecio y Virgilio. En el caso del primero encontramos:

*Avia Pieridum peragro loca nullius ante
trita solo. iuvat integros accedere fontis
atque haurire iuvatque novos decerpere flores
insignemque meo capiti petere inde coronam* (Lucr.1.924-930).

recorro los antiguos lugares de las Piérides no pisados por nadie antes. Agradece acceder y descubrir fuentes intactas y cortar nuevas flores y buscar de allí una corona insigne para mi cabeza.

y Virgilio,

*interea Dryadum silvas saltusque sequamur
intactos (...) (G.3.40-41).*

Entretanto sigamos los bosques y los desfiladeros intactos de las Dríades.

Si bien podríamos hacer una pesquisa léxica mucho más precisa y extensa, esta muestra nos basta para comprobar que parte de la selección léxica de Manilio en la variación metafórica apunta a establecer una relación con sus predecesores. De Lucrecio ha tomado el participio “trita” y ha cambiado el genérico “loca” por el más preciso “semita”; al “integros accedere fontis” de Lucrecio ha respondido con una bifurcación interesante invirtiendo los componentes de las metáforas del agua y del camino, “integra prata”, por un lado, y el “accedere” por el “inaccessos saltus”. A su vez refiere al texto virgiliano, del que ha tomado el “saltus intactus”. De esta manera, se pone de manifiesto la interdependencia textual de estas metáforas, que arman un entramado de referencias complejas. Sin lugar a duda, tanto Lucrecio como Virgilio tuvieron presente estas metáforas calimaqueas, pero Manilio va un poco más allá y aún ambos hipotextos latinos con el hipotexto griego: no es una simple importación helenística, sino una transposición anclada en la tradición anterior y a la que busca superar, sin demasiado éxito, en mi opinión. Es como si quisiera inducir al receptor a

seguir la historia de estas metáforas metapoéticas: “la usó Calímaco, de allí la tomó Lucrecio, de Lucrecio la tomó Virgilio, y luego vengo yo que la tomé de todos”. Pero Manilio es consciente de que con este movimiento no justifica su originalidad ni su inspiración única, por lo cual va a apelar a una estrategia de suplantación. Ya hemos visto cómo tensa el contenido original apuntando a una versión más extrema del original: lo no pisado se convierte en lo imposible de acceder, la mínima cantidad de agua que puede llevar una abeja se convierte en un agua que nunca nadie ha visto ni probado. La otra suplantación que se pone en texto la obtiene a partir de su tema: el cielo y los astros. Dirá entonces:

*nostra loquar, nulli vatum debebimus orsa,
nec furtum sed opus veniet, soloque volamus
in caelum curru, propria rate pellimus undas (Astr.2.57-59).*

Expresaré mis cosas, a ningún poeta deberé mi inicio, y no surgirá un hurto sino una obra, vuelo solo en mi carro hacia el cielo, con mi propia embarcación golpeo las olas.

En una previsible transposición, el camino terrestre, los prados, los desfiladeros, por más raros e intocables que sean, son superados por el vuelo a través del cielo. Más allá de las lecturas místicas y herméticas que algunos críticos han observado, de forma simbólica el poeta maestro debe ascender al cielo para obtener el conocimiento y luego descender para transmitirlo. Pero, combinando los tópicos que hemos presentado, el viaje por el cielo en un carro solitario es una nueva entonación de la metáfora del camino no pisado y el surgimiento de nuevos temas. Fiel a sus exageraciones, y casi logrando un anticlímax, adosa otra metáfora equivalente, si bien esta vez mediante la apelación a una barca propia para surcar el mar, de algún modo diluyendo la fuerza del viaje astral al equiparlo con algo terrenal-marítimo. Como bien señala Landolfi,⁹ la tradición del *ouranobatein* inaugurada quizás con Parménides, le brinda también un marco de referencia totalmente ausente en las metáforas metapoéticas, como si el vuelo celestial funcionara como una síntesis posible entre la novedad estilística y poética y el acceso al conocimiento reservado a unos pocos. Tendríamos entonces una sumatoria de unicidades: el único en cantar estos temas + el único capaz de conocerlos. Otro pasaje parecería confirmar este lugar elitista del poeta:

(...) *nec in turba nec turbae carmina condam*

⁹ Cf. Landolfi (1999).

*sed solus, vacuo veluti vectatus in orbe
liber agam currus non occursantibus ullis
nec per iter socios commune regentibus actus (Astr.2.136-42).*

y no compondré mi poema, ni entre la muchedumbre ni para ella, sino que solo, como transportado en el vacío del universo libre conduciré el carro sin que nadie me salga al encuentro ni siga una marcha paralela por un camino común.

Retoma aquí Manilio varios de los elementos que hemos mencionado anteriormente. En primer lugar, el alejamiento de la “*turba*” (aquí más concreta como populacho, y no como muchedumbre de poetas que siguen un mismo tema), la soledad de su posición (“*solus*”, “*non occursantibus ullis*”), el vacío que lo rodea (“*vacuo in orbe*”) y, finalmente, el “*iter commune*” que obviamente es desechado.

Podríamos seguir aduciendo más ejemplos de variaciones de estas metáforas, pero creo que he podido mostrar someramente la reapropiación de estos tópicos helenísticos para operar sobre la tradición poética y genérica. Como hemos visto, Manilio no se contenta con retomar el hipotexto calimaqueo de forma automática, sino que ha operado sobre él para dar cuenta de las reapropiaciones previas que hicieron sus predecesores Lucrecio y Virgilio. No se trata de cuantificar cuánto le debe a cada uno ni si efectivamente conocía a Calímaco de primera mano o esto formaba parte de un fondo común compartido por los grupos poéticos, sino de tomar en cuenta las operaciones sobre la tradición literaria y sobre el campo intelectual porque otros ya lo habían hecho y dicho antes. Reconocer y retomar estas deudas implica incorporarse de algún modo en esa tradición esquivada, pero al mismo tiempo intentar superarla, no necesariamente con éxito, pero al menos dejar huellas del intento: al camino no pisado por carros se le oponen los “*loca*” de Lucrecio, los desfiladeros de Virgilio y los prados, desfiladeros, caminos y el viaje celestial de Manilio; la fuente con un pequeño chorrito donde beben las abejas se convertirá en agua subterránea en una caverna no pisada por nadie.

Por último, me gustaría remarcar la marcada espacialización que implica la variación de estas metáforas helenísticas. Siguiendo a de Certeau,¹⁰ todos estos lugares referidos por estas metáforas son inaccesibles, desconocidos y solitarios: devienen espacios en función de la presencia y sobre todo la movilidad de un sujeto que se desplaza en ellos. Y desde ese mismo momento dichos espacios (caminos, prados, caminos celestiales) se convierten en historizables y sujetos a la negociación permanente de los actores sociales que buscan apropiarse de ellos. No por nada

¹⁰ Cf. de Certeau (2000: 129-130), ampliada con las consideraciones de Lefebvre (1991).

encontramos esa fuerte referencia a la soledad, a que nadie se cruza, a que nadie marcha en paralelo: son lugares negociables pero que no se quieren compartir. De algún modo el texto desnuda su propia estrategia: la reformulación de estas metáforas implica tomar un lugar otro, volverlo espacio en tanto lugar de una práctica concreta para finalmente cerrarlo y mantenerlo único para un solo sujeto, el poeta. Parafraseando a Borges, quizás la tradición literaria es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.

Bibliografía

Fuentes

- de Cuenca y Prado, Luis Alberto y Brioso Sánchez, Máximo (Trads.) (1980). *Calímaco Himnos, epigramas y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Goold, Gordon P. (ed.) (1998). *Astronomica*. Stuttgart: Teubner.
- (ed.) (1977). *Manilius Astronomica*. Cambridge: Loeb Classical Library.
- Pfeiffer, Rudolf (ed.) (1949-1953). *Callimachus*. Oxford: Clarendon Press, v. 1 y 2.

Estudios

- Calcante, Cesare M. (2002). *Miracula rerum. Strategie semiologiche del genere didascalico negli Astronomica di Manilio*. Pisa: EDTs.
- de Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano. Vol. I: Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dalzell, Alexander (1996). *The Criticism of Didactic Poetry. Lucretius, Vergil, Ovid*. Toronto: University of Toronto Press.
- Hutchinson, Gregory O. (1988). *Hellenistic Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Landolfi, Luciano (1999). "Ouranobatein: Manilio, il volo e la poesia: alcune precisazioni". *Prometheus*. 25: 151-165.
- Lefebvre, Henri (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell.
- Perutelli, Alessandro (1989). "Il testo come maestro", en Cavallo, Guglielmo; Fedeli, Paolo; Giardina, Andrea (eds.): *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma: Salerno, tomo 1, 277-310.
- Pozzi, Martín (2010). "Aproximaciones a la poesía didáctica latina", en Schniebs, Alicia (ed.): *Debates en Clásicas*, vol. 2. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 105-130.
- (2001). "Yo sé que tú sabes que yo sé: esquemas de la autoridad discursiva en Manilio", en Caballero de del Sastre, Elizabeth y Schniebs, Alicia (comps.): *La fides en Roma: Aproximaciones*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 125-150.
- Romano, Elisa (1977). "Costanti del proemio didascalico nella poesia greca e latina". *ALGP*. 14-16: 249-257.
- Salemme, Carmelo (2000). *Introduzione agli Astronomica di Manilio*. Napoli: Loffredo.
- Volk, Katharina (2009). *Manilius And His Intellectual Background*. Oxford: Oxford University Press.
- (2002). *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. Oxford: Oxford University Press.
- Wallace-Hadrill, Andrew (1997). "Mutatio morum: the idea of a cultural revolution", en Habinek, Thomas y Schiesaro, Alessandro (eds.): *The Roman Cultural Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 3-23.

Enunciados monologales de la *palliata* plautina. Algunas dinámicas de una retórica escénica

Aldo Rubén Pricco

Centro de Estudios Latinos “Prof. Beatriz Rabaza”

Universidad Nacional de Rosario

aldopricco@gmail.com

Resumen: Los monólogos y soliloquios de la comedia de Plauto tienen la función de informar al auditorio acerca de detalles y peripecias de la *fabula*, además de caracterizar los estados de ánimo de los personajes. Sin embargo, más allá de que desde una perspectiva dramatúrgica le sirven al ordenamiento del espectáculo para que la reducida *caterva* cambie sus vestuarios y se cubra el plantel de personajes con un número reducido de *histriones*, encontramos en esos *dicta* un artificio retórico de captación y mantenimiento de la expectación de un público muchas veces disperso y atraído permanentemente por otras ofertas de los *ludi*. En ese sentido, nuestra hipótesis atiende el carácter de “maniobra” retórica de esas secciones monologales para el sostenimiento del *convivium*, por medio de la utilización de retenciones de la acción –*cunctationes*– que estarían involucrando no solo la cognición de los espectadores, sino también su afectación somática y empática. Este trabajo recorre sucintamente algunos *exempla* de un corpus acotado pero representativo de dispositivos textuales que conducen a considerar la dramaturgia plautina como un programa derivado de la experiencia escénica del autor.

Palabras clave: *dicta* monologales; comedia plautina; *captatio benevolentiae*; retórica escénica

Abstract: The monologues and soliloquies in Plautus's comedy serve the purpose of informing the audience about the details and twists of the *fabula*, as well as characterizing the moods of the characters. However, beyond the fact that from a dramaturgical perspective they serve the organization of the spectacle so that the small *caterva* can change their costumes and the cast of characters can be covered with a reduced number of *histriones*, we find in those speeches a rhetorical artifice for capturing and maintaining the attention of an audience that is often dispersed and constantly attracted by other offerings of the *ludi*. In that sense, our hypothesis addresses the rhetorical “maneuvering” of those monologue sections for the sustenance of the *convivium*, through the use of action retentions –*cunctationes*– which would involve not only the cognition of the spectators but also their somatic and empathetic affectation. This work briefly examines some *exempla* from a limited but representative corpus of textual devices that lead to considering Plautine dramaturgy as a program derived from the author's stage experience.

Keywords: monologic *dicta*; Plautine comedy; *captatio benevolentiae*; stage rhetoric

1. Procedimientos para la *actio* en la textualidad

Los parlamentos monologales de la comedia de Plauto habilitan la indagación de los modos de la relación *scaena/cavea* y, por consiguiente, hipótesis acerca de la construcción de eventual expectación y empatía, en términos de seducción pragmática del auditorio de la Roma republicana, una recepción distinguida por sus conductas disruptivas, su atención voluble y, eventualmente, dispersa, por las otras ofertas feriales de los *ludi* patrocinados por el Estado. Nos resistimos, por ende, a admitir en la comedia de Plauto la presencia de textos profusos, extensos y marcadamente llamativos en el contexto, como un ejercicio poético de destreza dramatúrgica y de rendimiento solo literario.

Esta inquietud, no atendida de modo pertinente y frecuente en los estudios sobre el teatro de la antigüedad, articula un amplio campo de investigación que la problemática de la percepción humana abre, no solo para pensar en una retórica escénica, sino también en una teoría de la eficacia de los discursos artísticos de la copresencia. Esta perspectiva implica analizar los textos como artefactos dramatúrgicos para producir las estrategias discursivas y *performances* teatrales desde criterios de conveniencia para la concreción de una credibilidad expectatorial,¹ indispensable para el contrato de copresencia sostenida entre agentes escénicos y destinatarios.

A esta posibilidad de abordar los monólogos plautinos con base en la construcción de verosimilitud y complicidad, más que de significado ficcional, se le suma –dado el contexto del espectáculo– la imperiosa necesidad de lo que los estudios sobre corporización o *embodiment* denominan “afectación corporal directa” y “formas dinámicas de la vitalidad” (Stern, 2010).² Esta perspectiva, en consonancia con la noción de teatro “posdramático” (Lehman, 2013) y con presupuestos de la fenomenología de la percepción³ (Merleau-Ponty, 1994) y de las neurociencias

¹ Atendiendo criterios etimológicos, diferenciamos *specto* (mirar) de *exspecto* (mirar con atención, deseo o espera). De allí la categorización de lo “expectatorial”, como una condición más compleja de la experiencia perceptual del auditorio que el simple “observar algo”. Justamente, una de las hipótesis basales de nuestros intereses de investigación consiste en sostener la entidad solidaria del fenómeno teatral, en el que el polo escénico está conminado a construir la necesidad o deseo ajenos de “expectar” en el público, mediante una serie compleja de maniobras de composición espectacular que incluyen los *personarum dicta*.

² Las formas dinámicas de la vitalidad son fenómenos subjetivos, que surgen del modo en que la mente procesa la experiencia dinámica de cualquier fuente real o imaginada, particularmente en una serie de sensaciones concretas de corporización (Stern, 2010). Este fenómeno consistía ya en una preocupación insistente de la retórica clásica (Cf. Pricco, 2015).

³ Merleau-Ponty (1994) indagó la subjetividad no desde la perspectiva de las esencias trascendentales de Husserl, sino dentro del cuerpo físico del perceptor humano, lo que configuraría el cuerpo (la experiencia somática) como fundamento de toda racionalidad en su interrelación dinámica con el mundo. La

aplicadas al teatro (Sofia, 2015), permite escudriñar la espectación-expectación teatral como experiencia somatizante, intersubjetiva y perceptual global. Nos referimos a cómo la dramaturgia del sarsinate tendería, con su programa, a instaurar una continuidad entre cierto nivel de decodificación de información ficcional y la experiencia corporal directa en el teatro.⁴ Así, el significado eventual de las piezas estaría en condiciones de observarse como una instancia que conserva su huella corporizada para dar lugar a la experiencia estética del espectador, en relación con esos significados. Ese vestigio asumiría las formas de la “vitalidad”, que pueden entenderse como puentes entre lo más referencial, los significados más abstractos, y la afectación corporal directa, en una experiencia de “contagio cenestésico”.⁵ La manera en que se despliega el movimiento escénico y el universo sonoro, incluidas las secciones monologales, modifica y afecta no solo la cognición del público, sino también soporta y estimula la relación cenestésica de aquel, quien se vincularía con el evento escénico de maneras más complejas que las de una mera y simple “comunicación” o lectura semiótico-semántica. En base a este punto de vista, teniendo en cuenta las urgencias de un comediógrafo y *dominus gregis* demasiado ocupado, nos inclinamos a asignarle a los pasajes no-dialógicos plenos propósitos prácticos, ligados al oficio de capturar, seducir y mantener la audiencia-videncia:

Como organizador de las representaciones, Plauto tendría que pensar en todo y hacer frente a todo; debía ser, a la vez, además de escritor, director de compañía, diseñador, contratista, decorador y asumir a un tiempo todas las funciones de las que cada una en el teatro moderno exige un especialista al menos. Para hacer aceptar su obra, era preciso, además, entenderse con los ediles públicos, o con los ricos particulares que organizaban o patrocinaban los juegos y representaciones.

percepción que nace de esos vínculos fenomenológicos instaura un campo de conciencia preproposicional o pre-reflexivo, que no resulta de cognición plena. Este punto de vista, asociado a la corporización y la conciencia fenoménica, es notoriamente válido para conceptualizar las experiencias de lo teatral que escapan a la mera producción de sentido en términos semánticos.

⁴ Tal vez, la preocupación fundamental de la retórica clásica, en el sentido del predominio del *delectare*, *movere* y *commovere* por sobre el *docere* y el *demonstrare*, que resultan evidentes en Cicerón (1996, II, LIII) y Quintiliano (11.158).

⁵ El “contagio cenestésico”, noción de la Antropología Teatral, se puede homologar al denominado “espacio de acción compartido” de las neurociencias aplicadas al teatro. Se trata de la experiencia expectatorial consistente en sentir, prácticamente, lo mismo que la entidad escénica, es decir, de acceder a una información sensorial y afectación corporal por la relación visual y auditiva: “El movimiento de cualquier persona pone en juego la propia experiencia del mismo movimiento en el observador. La información visual genera, en el espectador, un compromiso cenestésico. La cenestesia es la sensación interna, en el propio cuerpo, de los movimientos y tensiones propias y ajenas. Esto quiere decir que las tensiones y modificaciones del cuerpo del actor provocan un efecto inmediato en el cuerpo del espectador hasta una distancia de diez metros. [...] Lo visible y lo cenestésico son indisociables: lo que el espectador ve produce una reacción física, la cual, sin que él lo sepa, influencia la interpretación de lo que ve. Esta reunión entre dinamismo del actor/bailarín, y dinamismo del espectador es definida también como ‘empatía cenestésica’” (Barba, 2010: 53).

Era preciso, incluso, triunfar sobre los competidores, imponerse a un público variado, saber agradar a la élite sin descontentar al pueblo... Llevado del ritmo trepidante de su vida no debía apenas ocuparse de lo que había escrito la víspera: el hoy y el mañana bastaban para absorberle. Estas circunstancias personales explican el dinamismo patente y sensorial en casi toda su obra, frente a la de Terencio más elaborada y reposada (Riquelme Otálora, 1985: 14-15).

2. Parlamentos “solitarios”

Resulta ya un lugar común describir los monólogos y soliloquios del teatro clásico como un dispositivo de la praxis escénica que la dramaturgia construye a los efectos de otorgar tiempo a los actores para cambiar sus máscaras o ropajes e interpretar varios personajes, dada la escasa cantidad de individuos de las compañías en comparación con el plantel de roles ficcionales (Llarena i Xibillé, 1994). Desde el punto de vista del fluir de los acontecimientos de la trama, estas secciones verbales implican una detención, un retardo, una contención homologable a la *cunctatio* o *contentio* retórica,⁶ destinada a construir expectativa en la *actio* de parte del orador.

Sin embargo, esta forma de *cunctatio* opera no solo en el eje temporal, para permitir el lapso suficiente destinado al cambio de vestuario y/o máscaras, sino también para recuperar datos narrativos y entretener al público, que, en el caso de la comedia republicana, tenía intereses inconstantes y requería ser, cada tanto, reconvocado por medio de contrastes, tanto en los *diverbia* como en los *cantica*, constituyentes de esta especie prácticamente musical en su totalidad. Consideramos ocioso citar aquí todos los casos particulares de este uso frecuente y tan obvio de las tiradas extensas asignadas a un solo personaje, pero pueden citarse como *exempla*, entre otros, los siguientes: *Amph.*463-498, *Curc.*462-486, *Merc.*225-271, 816-829, *Mil.*586-595, *Most.*84-156, *Per.*251-272, *Pseud.*1246-1284. De todos modos, más allá de una relación estrecha entre la práctica espectacular y el texto que la respalda, sostenemos que la preocupación por el *convivium* y su supervivencia prosiguen sustentando los fines de la escritura plautina. Un diagnóstico insoslayable del auditorio (el *decorum* de la retórica) se hace presente en la manera de la *dispositio* de la textualidad plautina. Puede afirmarse que el diseño dramaturgico responde a un pleno conocimiento del autor de los componentes materiales y relacionales de las regulaciones pragmáticas de la relación *scaena/cavea*.

⁶ Aquella *contentio* o *cunctatio* (Quint., *Inst. Orat.* XI, Cap. III, 158), esa “detención” o acumulación de tensión previa al acto a la que hace mención prescriptiva Quintiliano, pertenece a la tradición del arte teatral y ha sido Eugenio Barba quien –entre otros– la ha tratado sistemáticamente como componente de lo que la Antropología Teatral denomina *sats* (Barba, 1992: 163-169).

Estas consideraciones pueden aplicarse –entre otros– a casos particulares como *Cistellaria*, *Pseudolus*, *Epidicus* y *Rudens*.

Estas obras configuran modelos de *captatio benevolentiae* dentro del fenómeno de la dinámica entre la escena y el público, por cuanto poseen una serie de dispositivos textuales que, como huellas de un plan de adecuación a las condiciones de enunciación, y muestras de la particular información pragmática del género, se hacen presentes en la superficie verbal como puentes de formas de la “vitalidad”. Desde ese punto de vista, la escritura debía cubrir diversos aspectos de la *actio* o puesta en escena concreta, de modo tal que la fijación de enunciados funcionara en varios niveles. Hacemos referencia, en primer lugar, a la frecuencia de los “pasajes más narrativos que dramáticos”⁷ y a su utilización como recordatorio de los sucesos o caracterizadores de la acción, como se lee en 574-592 en boca del esclavo *Pseudolus* de la pieza homónima:

Ps. *Pro Iuppiter, ut mihi, quidquid ago, lepide omnia prospereque eveniunt: neque quod dubitem neque quod timeam, meo in pectore conditumst consilium. nam ea stultitiast, facinus magnum timido cordi credere; nam omnes res perinde sunt ut agas, ut eas magni facias; nam ego in meo pectore prius *** ita paravi copias, duplicis triplicis dolos perfidias, ut, ubiquomque hostibus congregiar— maiorum meum fretus virtute dicam, mea industria et malitia fraudulenta— facile ut vincam, facile ut spoliem meos perduellis meis perfidiis. nunc inimicum ego hunc communem meum atque vostrorum omnium, Ballionem, exballistabo lepide: date operam modo; [hoc ego oppidum admoenire, ut hodie capiatur, volo.] atque huc meas legiones adducam; si expugno— facilem hanc rem meis civibus faciam— post ad oppidum hoc vetus continuo meum exercitum protinus obducam: inde me et simul participes omnis meos praeda onerabo atque opplebo, metum et fugam perduellibus meis me ut sciant natum. eo sum genere gnatus: magna me facinora decet efficere, quae post mihi clara et diu clueant. sed hunc quem video? quis hic est qui oculis meis obviam ignobilis obicitur?*⁸

Ps. ¡Por Dios Padre! Cualquier cosa que hago me parece graciosa y favorable. Ni que dude... ni que tenga miedo... siempre en mi corazón hay una firme resolución. Es una estupidez confiar una gran hazaña a un corazón pusilánime. Las cosas, según las haga, así van a tener la importancia que se les quiera dar. Así prepararé las armas, los engaños, las artes nocivas, por duplicado, por triplicado, para combatir por cualquier lado a mis enemigos; confiado en el valor de mis antepasados, voy a decir que con mi inteligencia y picardía para los engaños es fácil que gane, fácil

⁷ Tan propios de todo el teatro antiguo por los mismos ordenamientos técnicos derivados de la preocupación por la permanencia y la mirada y audición del público.

⁸ Todas las traducciones del latín pertenecen al autor de este trabajo.

que pueda dejar en bolas a mis enemigos con mis astucias. Ahora, yo, a este enemigo conocido mío y de todos ustedes, Poronguín, lo voy a dejar fuera de combate con gran placer: denme un ratito. Lo que quiero es sitiar esa fortaleza, para rendirla en el día de hoy, y voy a traer hasta acá a mis legiones; si le llegara a ganar, para mis conciudadanos, haría una cosa fácil. Después voy a conducir mi ejército hasta ese viejo palacio, en un instante. Por todo esto me voy a llenar hasta empacharme, con un gran botín, y, al mismo tiempo, voy a hacer que todos mis amigos disfruten de él. Y que sepan que nací para llevar el terror a mis enemigos y hacerlos rajar. Vengo de una gran estirpe; es conveniente, entonces, que me dedique a grandes hazañas, que en el futuro me hagan célebre. Pero, ¿quién es aquel al que veo? ¿Quién es este desconocido que se me aparece ante mis propios ojos?

Del mismo tópico participa el pasaje de 306 a 319 de *Epidicus*:

*Ep. nullum esse opinor ego agrum in agro Attico
aeque feracem quam hic est noster Periphanes:
quin ex occluso atque obsignato armario
decutio argenti tantum quantum mihi lubet.
quod pol ego metuo si senex resciverit,
ne ulmos parasitos faciat, quae usque attondeant.
sed me una turbat res ratioque, Apoecidi
quam ostendam fidicinam aliquam conducticiam.
atque id quoque habeo: mane me iussit senex
conducere aliquam fidicinam sibi huc domum,
<quae>, dum rem dinam faceret, cantaret sibi;
ea conducetur atque ei praemonstrabitur
quo pacto fiat subdola adversus senem.
ibo intro, argentum accipiam ab damnosio sene.*

Ep. Yo creo que ningún campo hay en el campo ático tan fecundo como es este, nuestro Prestigioso; sí, de su armario, cerrado y sellado, sacó tanto dinero como a mí me gusta. En cuanto a esto, por Pólux, yo tengo miedo de que, si el viejo llegara a saberlo, haga parásitos a los olmos, los que continuamente me trasquilarían. Pero una sola cosa y una consideración me trastorna: a cuál tocadora de lira contratada le voy a mostrar al viejo Apatridón. Y esto también lo tengo: por la mañana el jovato me ordenó que le cantara mientras él iba haciendo el sacrificio. La voy a llevar y ahí nomás se le va a enseñar de qué manera ir engañando al veterano. Me voy adentro. Voy a echarle el guante a la plata del perjudicado jovatón.

En este tipo de “soliloquios de articulación” de carácter pragmático, como los de los versos 561-573b, 667-693 y 1017-1037 de *Pseudolus* (y también en los versos 81-103 de *Epidicus*), el personaje del esclavo, solo en escena, lleva a cabo una serie de disquisiciones que revisten formato de comentario de su accionar, además de la indispensable recuperación de peripecias, “actuar” un cierto temor y evaluar las circunstancias. Estos pasajes, separables del contexto conflictual y dialógico propiamente dicho, pueden ser percibidos –tal como los citados más arriba– como

antidramáticos, pero se inscriben en los usos inherentes a una teatralidad de “convención consciente” (Meyerhold, 1979) que confiere verosimilitud por los pactos de creencia del *convivium* de los *ludi scaenici*. En tanto objetivación de pensamientos o de hechos, esas secciones suponen una ruptura del relato dramático o, por lo menos, una pausa. Por ello, más allá de las necesidades del guion escénico para la construcción de acontecimientos y personajes, este tipo de intervención —más la música—⁹ puede, desde la práctica escénica concreta, otorgar tiempo —reiteramos— para que los *histriones* cambien sus aditamentos y/o vestidos en vistas a la próxima secuencia, conforme al número reducido de comediantes de la *grex* y su relación con el grupo de *dramatis personae*.

Sin embargo, en el interior de estas estructuras es posible señalar un mecanismo de ligadura: el hecho mismo de la extensión del comentario del personaje se relaciona con la categoría de “demora”, perteneciente a la tensión dramática (Pricco, 2015). De este modo, cuando parece que se está por abrir la próxima secuencia, un juicio o una apreciación, un segmento comentativo, bloquea el fluir de los sucesos e instaura una tardanza en la línea de acción. Así, se estimula el deseo de completitud del espectador¹⁰ por el camino del amago: ante la ansiedad de información sobre los hechos de parte del público, una verdadera *digressio*¹¹ acrecienta la curiosidad para aumentar la expectativa. En otras palabras, dadas las condiciones particulares de este tipo de parlamentos, se advierte en ellos un “significado añadido” que responde a la *implicatura* en términos de Grice (2001): su necesidad no parte de una información nueva, sino de la búsqueda de un efecto concreto, el de acrecentar la curiosidad expectatorial por medio de una “represión” del flujo informativo respecto de la trama. Asimismo, podemos citar los “conatos de interrupción” como los de 394-396 de *Pseudolus*:

*Ps. postquam illic hinc abiit, tu astas solus, Pseudole.
quid nunc acturu's, postquam erili filio
largitu's dictis dapsilis? ubi sunt ea?*

⁹ *Pseud.*, v 573a y 573b: ** * *exibo, non ero vobis morae. / Tibicen vos interibi hic delectaverit*: “Ya me estoy yendo, no voy a ser demora para ustedes. Mientras tanto, aquí los va a deleitar el flautista”.

¹⁰ El fluir de los sucesos, montado en una estructura de relato que origina expectativas, suspenso, es interrumpido, de modo tal que la tendencia a la distensión provoca en el receptor una ansiedad por conocer la peripecia siguiente. El deseo de completitud de lo inacabadamente percibido que postulan los estudios gestálticos (Arnheim, 1985) resulta estimulado por una mostración parcial que deviene, estéticamente, erótica. Cf. Salabert (1990).

¹¹ Módulo generalmente posterior a la *argumentatio*, pero aplicable en cualquier parte de la *dispositio*, consistente en un corrimiento, alejamiento o desvío de la cuestión principal, que el orador lleva a cabo para provocar una distensión o un descanso temático del auditorio destinada a reciclar la atención de la recepción posterior. Si bien reviste apariencia de discurso agregado, configura una táctica de religadura. Cf. Cicero, *De Oratore*, 2.77.312; 3.53.202 y 205/ 54.207

Ps. Después que aquel se ha ido de aquí, vos estás solo, Tramposo. ¿Qué vas a hacer ahora, después de que al hijo del patrón le prometiste cosas tan maravillosas? ¿Dónde están estas cosas?

Del mismo procedimiento participan los versos 81-86 (y ss.) de *Epidicus*:

Ep. *Illic hinc abiit. solus nunc es. quo in loco haec res sit vides,
Epidice: nisi quid tibi in tete auxili est, absumptus es.
tantae in te impendent ruinae: nisi suffulcis firmiter,
non potes subsistere, itaque in te inruunt montes mali.
neque ego nunc quo modo
me expeditum ex impedito faciam, consilium placet.*

Ep. Aquel se fue de acá. Ahora estás solo. Ves en qué situación está este asunto, Picapleitos: si no tenés vos alguna ayudita en vos mismo, estás más que destruido; tan grandes calamidades penden sobre vos; si no las sostenés con firmeza, no vas a poder subsistir, porque se derrumban sobre vos montañas de desgracia, y no me gusta ninguna de las formas de desenredarme del lío en que estoy metido.

Estas inserciones de relato oral, en las que la máscara del *servus* aparenta quebrar el equilibrio de su conducta, configuran un protocolo habitual en la dinámica de la narración ante un auditorio: si los receptores pudieran haberse distraído, el actor, solitario y focalizado, rescata acontecimientos de la *fabula* probablemente no percibidos,¹² para ordenar y crear la sensación de la inminente interrupción de la trama. Planteado de esta manera el desequilibrio, la atención espectral se recicla ante la cenestesia provocada por el quiebre y ruptura de lo establecido, para volverse expectatorial, como vemos en *Pseudolus*, vv. 398-400:

Ps. *neque nunc quid faciam scio.
neque exordiri primum unde occipias habes,
neque ad detexundam telam certos terminos.*

Ps. No sé qué voy a hacer ahora. No tengo preparada ni la más pequeña parte ni límites confiables para urdir la trama.

Y también en *Epidicus*, v. 99: **Ep.** *quid faciam?* (“**Ep.** ¿Qué voy a hacer?”).

¿La *persona* no sabe realmente qué hacer? ¿O se trata de la búsqueda de un efecto por medio de un simulacro? Esta aparente duda (*quid faciam*) con formato de

¹² Un mecanismo que desde un punto de vista literario resulta redundante, pero desde la visión del relato teatral en relación con el tipo de discurso –una copresencia intermitente– deviene imprescindible: a cada rato el discurso se autocita y recompone posibles interferencias o pérdidas de información. Las series latinoamericanas televisivas de frecuencia diaria durante los años 80 y 90 recurrían a este ordenamiento, a fin de mantener los datos relevantes de la trama y de las características de los personajes siempre presentes para espectadores discontinuos.

pregunta retórica, que reviste de debilidad o vulnerabilidad al rol, se vincula con el equilibrio precario (*Neque exordiri primum*) que plantea la Antropología Teatral,¹³ observable en lo que se denomina “equilibrio de lujo”, tanto del cuerpo del actor y de su *dictum* como de la estructura de la *fabula*. En el caso del primero, existe en la tradición (las técnicas de configuración de actoralidad europeas son un ejemplo) una ley consistente en la deformación de la manera cotidiana de desplazarse en el espacio o de mantener el cuerpo inmóvil durante el espectáculo; se trata de una alteración artificial del equilibrio muscular que provoca tensiones en la morfología del oficiante y requiere de este un gran esfuerzo. Su destino es la provocación, mediante el agón de fuerzas internas en el cuerpo (caerse/levantarse, avanzar/detenerse, tocar/no tocar, etc.), de la sensación de acción inminente: la resolución de la inestabilidad, al modo de la fase “contraimpulso” (*otkaz*) de la noción meyerholdiana de “acción”. Al respecto, afirma Arnheim: “desde el punto de vista físico, todo movimiento está causado por una fuerza, pero lo que importa en la ejecución artística es la dinámica transmitida visualmente al público, porque solo la dinámica produce la expresión y el significado” (2001: 406-408).

En cuanto a la estructura de la acción, aquel equilibrio forzado o precario resulta constatable en la sucesión de peripecias y modificaciones de la historia, ya que estos “simulacros de interrupción de lo esperado” reciclarían la atención del espectador hacia nuevas perspectivas: al modo de una promesa, el público será testigo de vicisitudes y estimulado a imaginar cuál será la resolución del conflicto dramático. Aquí, tal vez, no importe si el logro del equilibrio se inscribe en estereotipos culturales o paradigmas esperables, dado que lo relevante es provocar la expectativa (la falsa ignorancia del “no saber qué hacer” que el agente escénico simula), independientemente de su solución o destino, es decir, interesará a la convocatoria expectatorial, devenida expectatorial, que los sucesos o las máscaras “estén-a-punto-de”, es decir, configuren un efecto de incoactividad propio de las estructuras narrativas en general. Aquí, el componente contextual de la información pragmática emerge como una serie de datos incompleta que “invita” al espectador a colmar la secuencia, en una operación que remite a un

¹³ El equilibrio dinámico del actor (y también de las intrigas) basado en las tensiones del cuerpo (y de los acontecimientos de la ficción) está en acción: ello genera en quienes miran la sensación del movimiento aun cuando haya inmovilidad. Cf. Barba y Savarese (1990)

erotismo poético propulsor de la actividad expectatorial de aquel.¹⁴ Así parece verse en un parlamento de la esclava *Halisca*, de la obra *Cistellaria*, en el pasaje de vv. 671-694:

Hal. *Nisi quid mi opis di dant, disperii, neque unde auxilium expetam habeo.
itaque ~ petulantia mea me animi miseram habet.
quae in tergum meum ne veniant, male formido,
si era mea <me> sciat tam socordem esse quam sum.
quamne in manibus tenui atque accepi hic ante aedis
cistellam, ubi ea sit nescio, nisi ut opinor
loca haec circiter excidit mihi.
mei homines, mei spectatores, facite indicium, si quis vidit,
quis eam abstulerit quisve sustulerit et utrum hac an illac iter institerit.
non sum scitior, quae hos rogem aut quae fatigem,
qui semper malo muliebri sunt lubentes.
nunc vestigia hic si qua sunt noscitabo.
nam si nemo hac praeter iit, postquam intro abii,
cistella hic iaceret. quid hic? perii, opinor.
actum est, ilicet me infelicem et scelestam.
nulla est, neque ego sum usquam. perdita perdidit me.
sed pergam ut coepi tamen, quaeritabo.
nam et intus paveo et foris formido,
ita nunc utrobique metus me agitat.
ita sunt homines misere miseri:
ille nunc laetus est, quisquis est, qui illam habet,
quae neque illa illi quicquam usui et mi exitio est.
sed memet moror, quom hoc ago setius.
Halisca, hoc age, ad terram aspice et despice,
oculis investigates, astute augura.*

Hal. Al menos, que alguna ayuda me den los dioses, estoy completamente perdida, y no tengo de dónde tratar de obtener auxilio. Así, mi negligencia me tiene el ánimo en desgracia. Temo muchísimo lo que vaya a venir contra mi espalda, si mi ama sabe que soy tan estúpida como soy. La cestita que tuve entre las manos y que recibí acá, ante la casa, no sé dónde está, a menos que, como pienso, se me haya caído cerca de estos lugares. Señores míos, espectadores míos, indíquenme, si alguien la vio, quién la robó, o quién la recogió, y si se marchó por aquí o por allá. No soy muy astuta por preguntar o por importunar a estos, que siempre están deseosos de mal mujeril. Ahora voy a explorar, por si acá hay huellas. Porque si nadie pasó por aquí después de que me fui adentro, la cestita tendría que estar tirada por acá. ¿Acá qué? Estoy perdida, pienso, la cosa terminó. ¡Se acabó, infeliz y desgraciada de mí! Ninguna cestita hay, ni yo estoy en ninguna parte. Perdida,

¹⁴ “También el cómo de la visión excluye en el arte el qué. Sabemos, y lo repito, que es tarea de la producción artística atraer la mirada y volverla atenta; hecho esto, su parte estética le impedirá completar la exhibición. Resistirse es oponerle al conocimiento una incógnita mediante un sentido insuficiente, una significación incompleta. Solo hay un peligro: que la atención disminuya desesperanzada o desaparezca. Pero resistirse a la visión no es contrariarla, sino activar la mirada generando un interés que conocemos por ser deseo de sentido. Al igual que el erotismo, pues, el auténtico arte se muestra por su pertinencia, pero lo curioso al practicar la ocultación es su impertinencia, que nos conduce a redondear las cosas, a interpretarlas por nuestra cuenta. En esta necesidad de completar lo incompleto veía Tatarkiewicz una condena del hombre a la creatividad. Efectivamente, sin tal necesidad no habría arte” (Salabert, 2013: 277).

me ha perdido. Pero, con todo, voy a insistir como empecé: voy a buscar con empeño. Porque por dentro estoy sobrecogida y por fuera tengo miedo; así, ahora y de una y de otra parte me sacude el miedo; así son los hombres: miserablemente míseros. Quienquiera que sea, está ahora alegre aquel que la tiene, y no le es de utilidad alguna aquella que para mí puede serlo; pero a mí misma me atraso cuando hago mal esto. Vamos, Halisca, por acá, mirá, mirá desde arriba, hacia el suelo, seguí la pista con tus ojos, imaginá con astucia.

En esta intervención de la *ancilla Halisca* puede apreciarse una síntesis de recursos derivados al momento de confrontación entre el enunciado y la presencia de los espectadores. En realidad, a los efectos de la *fabula*, esta intervención y su *dictum* resultan innecesarios. Habría que buscar en otros niveles de afectación la utilización del formato monologal y los lugares comunes discursivos que allí se transitan.

3. Funciones de los *dicta* de “ligadura”

El hecho de la extensión del comentario del personaje del ejemplo anterior se relaciona con la categoría de “demora”, perteneciente a la tensión dramática. La “tardanza” en la continuidad de la línea de acción parece destinada –una vez más– a promover el deseo de completitud del espectador por medio del incumplimiento del desarrollo de la información.¹⁵ Por otra parte, el conocido recurso de la inferiorización o vulnerabilidad de la *persona*, es decir, de la manifestación de un desequilibrio o equilibrio precario, de una falta o de un error que pone en riesgo el logro del cosmos cómico, opera como un catalizador de identificación expectatorial. El personaje insiste, a los efectos de conseguir empatía, en su índole infortunada: verbos como *disperii* y *perii* poseen la función de remarcar el estado de la muchacha de *Cistellaria* ante la pérdida de la cesta que permitiría el reconocimiento de identidad, al tiempo que solo la ayuda de los dioses –*nisi quid mi opi’ di dant*– podría colaborar con el reencuentro del objeto que da nombre a la obra. Se evidencia que no hay dónde solicitar ayuda –*neque unde auxilium expetam habeo*–, y resulta la misma negligencia la que ha transformado el estado de ánimo de la *ancilla* –*petulantia mea me animi miseram habet*–. Si fuera insuficiente la descripción, que busca la adhesión empática por mostración de debilidad, se agrega la típica figura del castigo a los esclavos implicada en los azotes en la espalda –*quae in tergum meum ne veniant*–. A partir de allí, se suma, en una progresión marcada, el temor: *formido*, *paveo*, *formido*, *metus me agitat*. Por consiguiente, la autoconmiseración orienta el posible

¹⁵ Recurso denominado “retardo controlado” o “incumplimiento informativo” (Pericot, 1999).

sentimiento de los receptores –dimensión relacional de la condición humana estudiada por las neurociencias–,¹⁶ de tal modo que, ante la posible pérdida de la cesta en cuestión, *Halisca* llega a negar prácticamente su existencia –*neque ego sum usquam*– y a condolerse de ella misma –*me infelicem et scelestam*–. El corolario es la ruina misma, tal como se observa en el verso 691: *et mi exitio est*.

Este pasaje no solo rinde como dispositivo de inferiorización para la identificación, sino también –como mencionamos más arriba– aporta tiempos escénicos para el reacomodamiento de los *histriones* (como casi todos los soliloquios) y juega con la demora o *cunctatio*, tan propia para dos consecuencias prácticas en el *hic et nunc* de la representación: por un lado, resume episodios de la *fabula* y proyecta otros, y se convierte en módulo recordatorio y organizador para los asistentes discontinuos; por otro, debido al mismo hecho de contener el fluido narrativo, acumula expectación y tiende a provocar curiosidad. En efecto, esta forma de manipulación perceptiva asume el referido *locus* de la inferiorización en su doble función de foco de identificación y estímulo de inminencia de acontecimiento del relato. En *Rudens*, a la *puella Ampelisca* se le hace expresar el típico parlamento del desequilibrio y del riesgo inminente en vv. 440 y ss.:

Amp. Quid sacerdoti me dicam hic demoratam tam diu?
ut etiam nunc misera timeo, ubi oculis intueor mare.
sed quid ego misera video procul in litore?
meum erum lenonem Siciliensemque hospitem,
quos periisse ambos misera censebam in mari.
iam illud mali plus nobis vivit quam ratae.

Amp. ¿Qué excusa le voy a poner a la sacerdotisa por haberme retrasado tanto tiempo? Ya está... Que todavía empiezo a temblar cuando contemplo el mar con mis ojos. Pero... ¿A quién veo yo, desgraciada de mí, allá lejos, en la orilla? A mi amo y señor, el rufián, y a su huésped, el de Sicilia, los mismos a los que yo, desgraciada, creía desaparecidos para siempre en el fondo del mar. Todavía está vivo... Esto es mucho peor de lo que habíamos calculado.

Ya antes en la *fabula*, la *puella Palaestra* (nacida “libre” pero sometida a esclavitud para regocijo de la anagnórisis final de la comedia), se arrastra desde el mar a causa del naufragio de la nave en la que viajaba y expone su soliloquio en la misma

¹⁶ Nos referimos a las hipótesis de las neurociencias, tal como lo formula Sofia (2015) respecto del “espacio de acción compartido”, una experiencia expectatorial de contagio somático que va más allá del mero estar frente a un escenario y que se sitúa en el territorio de una creencia (lúdica) constituyente de placer. Interviene en estas particulares maneras de vinculación escena/platea un sentimiento común, la empatía estética o *emfühlung*.

tesitura de la victimización indispensable para atraer la simpatía del público. Lo vemos en los vv. 185-220:

Pal. *Nimio hominum fortunae minus miserae memorantur,
*** experiundo iis datur acerbum.
*** hoc deo complacitumst, me hoc ornatu ornatam in incertas
regiones timidam eiectam.
hancine ego ad rem natam <esse me> miseram memorabo?
hancine ego partem capio ob pietatem praecipuam?
nam hoc mi haud laborist, laborem hunc potiri,
si erga parentem aut deos me impiavi;
sed id si parate curavi ut caverem,
tum hoc mi indecore, inique, inmodeste
datis, di; nam quid habebunt sibi signi impii posthac,
si ad hunc modum est innoxii honor apud vos?
nam me si sciam <in vos> fecisse aut parentis
sceleste, minus me miserer;
sed erile scelus me sollicitat, eius me impietas male habet.
is navem atque omnia perdidit in mari:
haec bonorum eius sunt reliquiae; etiam quae simul
vecta mecum in scaphast, excidit. ego nunc sola sum.
quae mihi si foret salva saltem, labor
lenior esset hic mi eius opera.
nunc quam spem aut opem aut consili quid capessam?
ita hic sola solis locis compotita sum.
hic saxa sunt, hic mare sonat,
neque quisquam homo mihi obviam venit.
* * *
hoc quod induta sum, summae opes oppido,
nec cibo nec loco tecta quo sim scio:
quae mihist spes, qua me vivere velim?
nec loci gnara sum, nec vidi aut hic fui.
saltem aliquem velim qui mihi ex his locis
aut viam aut semitam monstret, ita nunc
hac an illac eam, incerta sum consili;
nec prope usquam hic quidem cultum agrum conspikor.
algor, error, pavor, me omnia tenent.
haec parentes mei haud scitis miseri,
me nunc miseram esse ita uti sum.
libera ego prognata fui maxume, nequiquam fui.
nunc qui minus servio, quam si serva forem nata?
neque quicquam umquam illis profuit qui me sibi eduxerunt*

Pal. Por más que se hable de la suerte de los hombres, nunca se descubren todas sus desgracias. Experimentándolas se nos viene encima toda la amargura. Habrán quedado suficientemente satisfechos los dioses con esta, viéndome vestida de esta manera, arrojada a lugares desconocidos, sin saber lo que me espera. ¡Pobre de mí! ¿Me voy a acordar siempre de que yo he nacido para esta desventura? ¿Tengo que entender que alcancé mi salvación por mi evidente piedad? No me importaría tener que soportar esta pena, si hubiese cometido algún daño contra mis padres, contra los dioses, pero esto no lo he hecho nunca. ¡Es indigno, injusto y excesivo el castigo que me dan, dioses! De ahora en adelante, ¿cómo podrán ser reconocidos los impíos, si reservan semejante trato para los inocentes? Porque, si yo supiera que habría obrado mal contra mí o contra mis padres, jamás tendría compasión de mí.

Pero es el crimen de mi amo el que me atormenta, su impiedad, por la que soy castigada. Él, la nave y todas sus cosas perdió en el mar. Estos son los restos de sus bienes. Incluso mi compañera, la que iba en la barca conmigo, se ha perdido en medio de las olas. ¡Qué sola he quedado yo ahora! Si conmigo se hubiera salvado ella, al menos mi dolor se me haría más llevadero en su compañía. ¿Qué esperanza puedo tener yo ahora? ¿Qué amparo puedo implorar? ¿Qué consejo pedir? ¡Sola me he quedado aquí, de esta manera, y en estos solitarios lugares! ¡Ahí están los acantilados! Más allá veo el mar que me hace temblar. ¡Y nadie sale a mi encuentro! Solamente poseo todo cuanto llevo encima e ignoro dónde puedo encontrar alimentos, o un lugar que me sirva de cobijo. ¿Puedo tener alguna esperanza que me dé vigor para seguir viviendo? El lugar me es completamente desconocido; nunca había estado por aquí; pero si encontrara, al menos, a alguien que me sacara de acá... O que me pudiera señalar un camino o una senda. Ahora, en esta situación, yo no sé qué decisión voy a tomar. ¿Voy por acá o camino por aquel lado? Por otra parte, hasta este momento, en verdad, no alcanzo a divisar tierra alguna cultivada cerca de mí; el frío, la incertidumbre, un gran miedo... Todo me sobrecoge y me aterra. ¡Oh, mis padres míos queridos! ¡Ya sé que desconocen estas desventuras que ahora atormentan a su pobre hija que se siente arrepentida! Yo tuve la libertad desde mucho antes de nacer, pero inútilmente nací libre. Por ventura yo, en estos momentos, ¿soy más libre que si hubiera nacido esclava? Nunca sirvió de nada mi libertad para aquellos que me llevaron para su propio beneficio.

Asistimos, en este extenso parlamento, a un entramado de recursos que solo pueden explicarse desde el *hic et nunc* de la puesta en escena, es decir, desde una lógica de la *actio*, ya que el destino de varios de sus versos es el momento mismo de la confrontación convivial. En efecto, la verbalidad de la *persona* instauro el mundo visible en el momento de la *performance*: qué entorno debe construir en su imaginación el espectador, o sea, cuál es el dominio morfológico que debe revestir las conductas de los agentes de la *fictio*. En ese sentido, el desnudo tablado de los *ludi scaenici* no ofrecía volúmenes capaces de reproducir escenográficamente lugares, de manera que la oralidad instituía el universo espacial. Los “lugares desconocidos” –*incertas regiones*–, los “acantilados” y “más allá el mar que hace temblar” y “ninguna persona alrededor” –*hic saxa sunt, hic mare sonat, / neque quisquam homo mihi obviam venit*– son convencionalmente contruidos a partir del momento de la enunciación del pasaje, de la *pronuntiatio*, dado que hasta esa oportunidad la conformación del entorno no se ha desplegado materialmente.

Al respecto, en siglos posteriores Shakespeare “blanquea” y expone el recurso con su personaje “Coro” en el prólogo a *Enrique V*, en el que directamente apela a la imaginación de los espectadores, para establecer el pacto de visión de su teatralidad.¹⁷

¹⁷ El recurso configura un *locus* extendido en la tradición posterior, sobre todo en teatralidades que prescindían de tramoyas y maquinarias para la semiotización concreta de contextos ficcionales. En estas convenciones la reposición del universo semántico requiere de la colaboración espectral a los efectos

Si bien en dicha obra el contrato lúdico con el auditorio se manifiesta de un modo evidente, configuraba una modalidad de la especie dramática isabelina –y de la tradición del teatro latino antiguo– que consistía en construir ficción de manera cooperativa, sin grandes registros escenográficos ni de efectos como se conciben en las teatralidades de la actualidad occidental: el poder del lenguaje para cerrar la brecha entre signo y cosa resulta un recurso habitual del teatro.

En ese sentido, es también el discurso oral el que denomina y otorga función a trastos y objetos de la *scaena* que hasta el momento de la *actio* no ingresan a la relación con el público de modo fehaciente. Nos referimos a la mención de cómo debe “verse vestida” a la protagonista: “viéndome vestida de esta manera” –*me hoc ornatu ornatam*– y a los objetos posibles: “Estos son los restos de sus bienes” –*haec bonorum eius sunt reliquiae*–. La otra parte del discurso monologal obedece al canónico ordenamiento de los sucesos que integran la secuencia de la historia, para que el público acceda a esa información y a la insistente apelación a la inferiorización que resulta manifiesta en los vv. 189 (*me miseram*), 196 (*si ad hunc modum est innoxii honor apud vos?*), 201 (*ego nunc sola sum*), 204-205 (*nunc quam spem aut opem aut consili quid capessam? / ita hic sola solis locis compotita sum.*), 209 (*quae mihi spes, qua me vivere velim?*) y 215 (*algor, error, pavor, me omnia tenent*).

La otra víctima del naufragio, la ya mencionada *puella Ampelisca*, es también inmediatamente enunciadora de una tirada de versos que integra el módulo de autoconmiseración que prepara el encuentro entre ambas máscaras femeninas. Se trata de los vv. 220-228:

Amp. *Quid mihi meliust, quid magis in remst, quam a corpore vitam ut secludam?
ita male vivo atque ita mihi multae in pectore sunt curae exanimales.
ita res se habent: vitae hau parco, perdidi spem qua me oblectabam.
omnia iam circumcursavi atque omnibus latebris perreptavi
quaerere conservam, voce oculis auribus ut pervestigarem.
neque eam usquam invenio neque quo eam neque qua quaeram consultumst,
neque quem rogitem responsorem quemquam interea convenio,
neque magis solae terrae solae sunt quam haec loca atque hae regiones;
neque si vivit, eam viva umquam quin inveniam desistam.*

de la construcción signica de la ficción. Al respecto, resulta significativo el prólogo de *Enrique V* de William Shakespeare (circa 1599) en el que de un modo directo se establece el pacto de visión y las labores del espectador para la lectura escénica, lo que implica una distribución de roles que no sería ajena a los receptores del fenómeno isabelino. Cf. Shakespeare, W. (2005). *The Life of King Henry the Fifth*, Act I, Act I, Prologue, London: Oxford University Press.

Amp. ¿Qué es mejor para mí? ¿Qué viene más al caso que separar la vida de mi cuerpo? Tan mal vivo y tantas preocupaciones desalentadoras hay en mi pecho. Así están las cosas: no tengo consideración a la vida, he perdido la esperanza con la que me deleitaba. Ya he recorrido todo y he rondado por todos los escondrijos, buscando a mi compañera, con la voz, con los ojos y hasta con los oídos para intentar encontrarla. Y en ninguna parte la encuentro, y no está decidido cómo ni por dónde buscarla. Y mientras tanto no encuentro a un conocedor de respuestas a quien preguntarle; ni las tierras solitarias son más solitarias que estos lugares y que estas regiones. Y, si vive, en ningún momento voy a desistir de buscarla.

Mientras que claramente el personaje reitera el tópico de la desgracia, la desesperación, la inutilidad de vivir y de la desolación, se supone que ambos cuerpos se hallan en escena, a la vista de todos los espectadores, sin la mediación de obstáculos físicos que les impidan ser vistas. El *dictum* opera aquí como un habilitante absoluto de la relación visual y auditiva entre las entidades de ficción y clave del contrato de espectacularidad que el *convivium* respeta. En el caso de la detención del fluir de los acontecimientos que supone cada soliloquio, cada aparte –por ejemplo–, la interrupción de la trama crea la condición de detención dinámica necesaria para poder percibir la diferencia con las secciones “móviles”, es decir, aquellas que, con sus peripecias, provocan el avance de la *fabula*.

De acuerdo con estos presupuestos gestálticos (Arnheim, 2001), los sentidos del receptor deben afrontar las ambigüedades, siguiendo una relación jerárquica de dependencias. La organización espontánea del campo perceptual capta aquellos enunciados de *cunctatio* (o *digressio*, en algunos casos) como “fondo”, frente a la condición de “figura” (dinámica, pregnante) de los referidos a hechos que modifican la situación. Sin embargo, este aparente “descanso tenso” no haría más que acumular la tensión previa y predisponer al próximo movimiento en una proyección dinámica, al modo del *sats* de la Antropología Teatral o el *predigra* meyerholdiano.¹⁸

El tópico de la inferiorización de los personajes se presenta similar y puede encuadrarse en el principio básico de la teoría de la *Gestalt* denominado de “simplicidad”, por el cual se sostiene que todo esquema perceptual humano tiende a

¹⁸ En este término, ligado a “detención”, “demora”, “retraso” o “acumulación de fuerzas”, es factible visualizar un criterio que se formaliza en el siglo XX en las categorizaciones llevadas a cabo por Vsévolod Meyerhold. Puede traducirse como “prejuego” o “preactuación”. En la conversación posterior a la conferencia “El maestro Bubus y los problemas del espectáculo sobre una música” [1925], Meyerhold responde sobre el asunto ante una pregunta: “La preactuación es precisamente un trampolín. La mayoría de las veces es un momento de tensión que se descarga mediante la actuación. La actuación es una coda y la preactuación es la tensión que se acumula, crece y espera solución” (1972: 109). Asimismo, en “Actuación y preactuación” [1925] el director ruso explicita la índole del trabajo actoral: “El trabajo del actor consiste en una alternancia hábil y consciente de preactuación y actuación” (1972: 115).

presentar la configuración más simple que sea posible para los sentidos en las circunstancias dadas (Arnheim, 2001: 411). Del mismo modo, la tendencia a la “forma coherente” y a la “simetría” hallan su correlato en las canónicas reposiciones del cosmos cómico hacia el final de las obras. Es así como pueden leerse las exposiciones de riesgo, debilidad, desequilibrio y desventura de los personajes de Plauto: en tanto ostentación de un desequilibrio, resultan un esquema discursivo estimulador de restauración de aquel en la percepción expectatorial. La constancia de la forma estaría incidiendo para que el público sea afectado –por la reiteración del “peligro” en que se encuentra la *persona*– e influenciado para desear lo ausente que restituye lo inestable (en la ficción, un estado de mayor tranquilidad para el personaje). Aquí la tendencia perceptual –de acuerdo con las creencias de la teoría gestáltica– se sintetiza en la “reducción de las tensiones”. De allí, la experiencia del público se vería afectada por las sensaciones cenestésicas (Arnheim, 2001: 449) y puede producirse la eventual empatía entre los espectadores con los sujetos escénicos. En otras palabras, “el poder de un signo no necesariamente se agota en su carácter referencial” (States, 1987: 19).

4. A modo de conclusión provisoria

Dado este sucinto recorrido, formulamos la hipótesis de que, más allá de una relación estrecha entre la práctica espectacular y el texto que la respalda, la preocupación por el *convivium* y su supervivencia prosiguen sustentando los programas y fines de la escritura plautina. Un diagnóstico insoslayable del auditorio (el *decorum* de la retórica) se hace presente en las modalidades de la *dispositio* de la textualidad plautina. Puede conjeturarse que el diseño dramático responde a un pleno conocimiento del autor de los componentes materiales y relacionales de las regulaciones pragmáticas de la escena. La “tensión dirigida”, propósito de una dramaturgia en términos de Barba (2010) y en consonancia con las atribuciones aristotélicas, ciceronianas y de Quintiliano a la *dispositio* y a la *actio*, obedecería a una distribución orgánica y estratégica de los enunciados y a la precisión y finalidad de sus contenidos. Se trata de un diagrama de fuerzas construido por una textualidad dramática que debe abrir, estimular y mantener la percepción del público y, por ende, el *convivium*. Por ello, puede sostenerse que las secciones parlamentarias monologales plautinas contribuyen a ese proceso de manera directa. Este punto de vista conduce a analizar los textos como artefactos lingüísticos –*residua* de una adecuación a las condiciones de enunciación y muestras de la particular información pragmática del género, que se hacen presentes en

la superficie verbal– para producir las estrategias discursivas y *performances* teatrales desde criterios de conveniencia de la concreción de una credibilidad expectatorial, indispensable para el contrato de copresencia entre agentes escénicos y destinatarios.

Si la dramaturgia se entiende no solo como un tejido verbal que crea el efecto de una realidad ficcional, orientada a la composición de un relato en términos de trama, sino también como una sintaxis orgánica o dinámica, que orchestra o prescribe los ritmos y dinamismos que afectan al espectador a nivel nervioso y sensorial,¹⁹ estamos en condiciones de afirmar que la producción plautina puede ser leída como el embrión de un hecho retórico-teatral en el que el *decorum* –por el conocimiento que el sarsinate tiene de su audiencia– permite divergentes criterios de edición (*poíesis*) de los materiales verbales. Más allá de las “interferencias” que cada conjunto de lectores de la especialidad ha aportado diacrónicamente, en una opacidad inexorable, proponemos escudriñar ese objeto de estudio considerándolo una huella de operaciones pasadas, es decir, una textualidad que evidencia *residua* de adecuaciones preliminares a la recepción, a pesar de las sistematizaciones y entradas en convención a la que aquella ha sido sometida en cada perspectiva hermenéutica y filológica.

Por consiguiente, una teatralidad sometida a la presión de la supervivencia, en un convivio pleno de interrupciones como el de los *ludi scaenici*, necesita prever tácticas discursivas que religuen a los integrantes de la *cavea* y los estimulen permanentemente. Como parte del ejercicio de un oficio concreto de la praxis escénica, de *traductio* y de adaptación a las circunstancias de enunciación, Plauto elabora de manera programática conjuntos parlamentarios anclados con preeminencia en dispositivos retóricos. Así, la textualidad no responde literalmente a un pasaje de información proyectado solamente a la actividad cognitiva de la recepción, sino a una eventual provocación de efectos –sobre todo, estéticos– apoyados en cimientos de creencias del imaginario romano, tanto cultural –en general–, como literario y teatral –en particular–.

Los polos de la relación escena/platea, actuación/expectación, requieren una mutualidad, dado que no existe uno sin el otro. Esta necesidad conduce a una *poíesis* bifronte: por un lado, se atiende a efectos de sentido y, por otro, las condiciones de enunciación y consiguiente seducción y mantenimiento de la alteridad del interlocutor. Es allí en donde se puede vislumbrar una operación retórica (*captatio benevolentiae*) plena en términos de programa de captura perceptiva. Se trata, en todo caso, de visualizar, en la enunciación escénica plautina –sobre todo en las numerosas secciones

¹⁹ “La dramaturgia orgánica hace danzar cenestésicamente al espectador en su asiento” (Barba, 2010: 36).

monologales–, el desplazamiento del eje de la *diánoia* hacia el de la *aísthesis* de la *performance* embrionaria.

Bibliografía

Fuentes

- Lindsay, Wallace M. (ed. y not.) (1959). *T. Macci Plauti Comoediae*. T. I y II. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano.
- Radermacher, Ludwig (ed.) et Buchheit, Vinzenz (corr.) (1907). *M. Fabii Qvintiliani Iinstitutio oratoria*. Leipzig: Teubner.
- Shakespeare, William (2005). *The Life of King Henry the Fifth*. London: Oxford University Press.
- Sutton, Edward y Rackham. Harris (trads) (1996). *Cicero. On the orator*. Cambridge: Harvard University Press.

Estudios

- Arnheim, Rudolf (2001). *Arte y Percepción visual*. Madrid: Alianza.
- (1985). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba.
- Barba, Eugenio (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires: Catálogos.
- (1992). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. México: Escenología.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola (1990). *El arte secreto del actor*. México: Escenología-UNAM.
- Grice, Paul (2001). *Aspects of reason*. Oxford: Clarendon Press
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Paso de Gato.
- Llarena i Xibillé, Monserrat (1994). *Personae plautinae. Aproximació a la tècnica teatral de Plaute*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994). *La fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Meyerhold, Vsévolod (1979). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.
- (1972). *Textos teóricos. Vol. II*. Introducción y selección de J. A. Hormigón. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Pericot, Jordi (1999). “Incompliment informatiu i comunicació audiovisual”. *Formats. Revista de comunicació audiovisual*. 2: s/p.
- Pricco, Aldo Rubén (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Buenos Aires: Coedición Biblos/UNR Editora.
- Riquelme Otálora, José (1985). “Condiciones ambientales en los teatros de Plauto y Terencio”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, T XI, 14-15.
- Salabert, Pere (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal.
- (1990). “La mirada en el vacío. Ensayos de estética y semiótica”. *Poetica et Analytica*. N.º 9. Aarhus Universitet: Almen Semiotik, 85-106.
- Sofia, Gabriel (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. México: Paso de gato-Artezb lai.
- States, Bert (1987). *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. Berkeley: University of California.
- Stern, Daniel (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and Development*. Oxford: Oxford University Press.

Infiernos ovidianos: exilio, inframundo y *locus horridus* en Ov.Ib.173-194

Maricel Radiminski
Universidad de Buenos Aires
maricelradiminski@gmail.com

Resumen: Una de las tantas imprecaciones que el ego enunciator del *Ibis* ovidiano propina a su enemigo es el confinamiento en el Tártaro, sitio infernal y horroroso por definición. El enunciator se pronuncia desde su exilio en la inhóspita y hostil Tomi, también caracterizada como infernal, y al final del poema anhela un idéntico destino para su adversario, delineando así un texto donde estos espacios poco amigables juegan un papel preponderante y tienen implicancias metapoéticas. Estudiaremos la caracterización del inframundo en *Ibis* de Ovidio como *locus horridus* y su función en el presente poema ovidiano. Esperamos así revisar estos conceptos espaciales y su funcionalidad dentro de una de las composiciones de Ovidio menos visitadas.

Palabras clave: Ibis; Ovidio; inframundo; *locus horridus*; exilio

Abstract: One of the many imprecations that the lyrical subject of the Ovidian *Ibis* gives to his enemy is his confinement in Tartarus, a hellish and horrifying place by definition. The enunciator speaks from his exile in the inhospitable and hostile Tomi, also characterized as hellish, and at the end of the poem he yearns for an identical destiny for his adversary, thus outlining a text where these unfriendly spaces play a preponderant role and have metapoetic implications. We will study the characterization of the underworld in Ovid's *Ibis* as *locus horridus* and its function in the present Ovidian poem. We thus hope to review these spatial concepts and their functionality within one of Ovid's less-visited compositions.

Keywords: Ibis; Ovid; underworld; *locus horridus*; exile

Introducción

Desde su exilio en la fría e inhóspita Tomi, el ego enunciator ovidiano dedica una abultada lista de maldiciones y augurios funestos a su adversario Ibis, personaje desdeñable que da nombre al poema en el que nos detendremos.¹ Aquel rival, construido como responsable de todas las desdichas del yo lírico, desde el destierro en sí hasta las torturas que sufre en tierra gética, reside, en el presente de enunciación, en Roma y goza de todos los privilegios que ha perdido su contrincante. Entre los malos deseos que este enemigo recibe por parte del enunciator ovidiano, figuran el anhelo de su reclusión final en el Tártaro y el detalle de los suplicios que allí estarían esperando por él.

Aunque breve, la descripción espacial del más profundo antro infernal resulta suficiente para notar que responde a los horrores propios del mundo subterráneo y se encuentra, por ende, en sintonía con las múltiples maledicencias que le son propinadas a Ibis a lo largo del poema. A su vez, las particularidades de dicho espacio lo convierten en un *locus horridus*, cuestión que tiende a asimilar el destino infernal que aguarda por este enemigo con el mal momento que está atravesando el yo lírico en Tomi, también caracterizada como infernal. Por último, la presencia del inframundo en un poema elegíaco de invectiva² como *Ibis* llama la atención en términos metapoéticos, pues no deja de tratarse de un elemento cercano a la épica, involucrado en un tipo de composición que oscila entre la elegía y la diatriba, confirmando así su estatus híbrido. De este modo, estudiaremos el rol del mundo infernal en *Ibis*, su representación espacial como lugar inameno y sus vínculos con el exilio, a fin de demostrar que su inclusión en el texto que nos ocupa puede leerse en términos metaliterarios.

Los espacios del exilio

i. Roma

Ibis es, ante todo, un poema del exilio, no solo porque se estima que fue escrito durante el relegamiento del poeta en Tomi, que tuvo lugar por orden de Augusto en el año 8 d. C.,³ sino también porque esa es la temática que encierran los 644 versos que lo

¹ Seguimos el texto latino fijado por La Penna (1957) cotejado con las ediciones de Ellis (1881), André (1963) y Guarino Ortega (2000).

² Para el debate acerca del género literario de *Ibis*, cf. Williams (1993) y Schiesaro (2011: 86-101).

³ La *relegatio* del poeta no ha dejado de llamar la atención dentro del campo de los estudios ovidianos. Para la pregunta por la posibilidad de que el destierro de Ovidio haya realmente tenido lugar, cf. Alvar

componen. De hecho, el ego enunciador de *Ibis* se presenta a sí mismo como un personaje exiliado a causa de una *iniuria* (v. 7) iniciada por su enemigo, y es esta misma *iniuria* la que despierta su ira y lo lleva a dar forma al texto. Al tratarse, entonces, de una escritura plasmada desde y acerca del exilio, podemos hablar también de una escritura del espacio,⁴ puesto que departir sobre el destierro implica necesariamente la consideración de los sitios involucrados en dicho retiro. En efecto, el exilio supone abandonar forzosamente un sitio para establecerse en otro, cosa que a su vez conlleva un trayecto y, en ocasiones, la inclusión de otros lugares que, si bien no forman parte del destierro, son invocados por el desterrado.

En este sentido, resulta notorio que las alusiones a los espacios que participan del exilio reciban una mínima ponderación en *Ibis*. Poco y nada nos dice el enunciador acerca de su antigua cotidianeidad en Roma, de la que no hay descripciones de ningún tipo ni se recupera anécdota alguna, sino que apenas es referida por la presencia del foro (*in toto... foro*, v. 14) y por ser la ciudad donde ha quedado la esposa del enunciador (*perpetuoque mihi sociatam foedere lecti*, v. 15). Roma sí es invocada, en cambio, a partir de la actividad literaria allí desarrollada por el enunciador, quien deja en claro que sus versos han logrado mantener una línea de coherencia durante toda su carrera literaria y que, en clara alusión a su rechazo por la elaboración de poesía épica, nunca han empuñado las armas ni se han manchado con sangre (*Musae Carmen inerme meae*, v. 2; *Nullaque, quae possit, scriptis tot milibus extat / Littera Nasonis sanguinolenta legi*, vv. 3-4), siendo su autor el único perjudicado por dichas obras⁵ (*Nec quemquam nostri nisi me laesere libelli: / Artificis periit cum caput Arte sua*, vv. 5-6). La *Vrbs* es, entonces, el sitio donde el ego enunciador se reconoce a sí mismo; la patria alejada de la epopeya y, por ende, el suelo directamente identificado con la escritura de elegía.

ii. Tomi

Tomi también se vincula con cierta forma de hacer literatura, pues no en vano es el lugar que presta asilo a la creación de *Ibis* (“*audiat hoc Pontus*”, v. 27). Al respecto, el desarrollo del poema resulta peculiar por varios motivos: en principio, porque se trata de un texto que surge en un lugar que no parece prestarse para la inspiración poética, donde

Ezquerria (2010), Bérchez Castaño (2015), Fontaine (2018), Hutchinson (2017). Para el abordaje de dicha *relegatio* como construcción poética, cf. Claassen (2008), McGowan (2009).

⁴ Para este tema en la literatura ovidiana del exilio y, puntualmente, en *Ibis*, cf. Rimell (2015: 276-316).

⁵ Al exilio de Ovidio se le atribuyen razones literarias (“*carmen et error*”, Tr.2.207). Para este tema, cf. Luisi (2010).

el salvajismo y la brutalidad con la que se lidia a diario hacen que el poeta se distancie hasta de su propia lengua materna.⁶ En segundo término, porque *Ibis* constituye un tipo de texto que, por su tono y por su metro, Ovidio no había escrito hasta el momento. Si bien es un poema en el que convergen elementos propios de distintos géneros literarios y nada de esto representa una novedad dentro de la poética ovidiana,⁷ la singularidad de *Ibis* tiende a distinguirlo del resto del repertorio del autor, no solo porque muestra puntos de contacto con los códigos propios de las *tabellae defixionis*,⁸ la autobiografía⁹ y la oratoria y su preceptiva retórica,¹⁰ sino porque se trata de un poema de invectiva plasmado no sobre metro yámbico sino sobre dísticos elegíacos. A pesar de que el enunciador ovidiano promete una futura obra netamente yámbica en caso de que las agresiones contra su persona no cesen (*Postmodo, si perges, in te mihi liber iambus / Tincta Lycambeo sanguine tela dabit*, vv. 53-4), de momento se declara sucesor del programa poético calimaqueo (*Nunc quo Battiades inimicum devovet Ibin*, v. 55) y explicita que dará comienzo a su obra en dísticos, a pesar de la aparente inconsistencia genérica (*Prima quidem coepto committam proelia versu, / Non soleant quamvis hoc pede bella geri*, vv. 45-6) y no brindará, en esta primera instancia, información precisa acerca de su enemigo (*Et neque nomen in hoc nec dicam facta libello*, v. 51). Esta convivencia de géneros en un único poema lleva, entre otras cosas, a que Schiesaro (2011: 86) considere a *Ibis* como *outsider* dentro de la misma obra ovidiana, y a que Hawkins (2014: 34) lo defina como un “monstruo híbrido”, es decir, como una invectiva elegíaca inspirada en la tradición yámbica. No obstante, tal como señalan Conte (1992: 104-123) y Rotstein, (2010: 3-7), cada género literario se yergue sobre una serie de parámetros que, si bien son relativamente estables, también fluctúan, y es esta misma fluctuación la que nos da la pauta de que los sistemas genéricos funcionan de manera dinámica. En esta línea, tanto la elegía como el yambo han sabido valerse de este

⁶ Para la caracterización de Tomi y de la vida en dicho sitio, cf. Ov.Tr.5.7 y 5.10.

⁷ Tal como señala Harrison (2002: 79-94), composiciones como *Ars amatoria* y *Remedia amoris* rompen con los estándares poéticos canónicos pues se yerguen sobre dísticos elegíacos al mismo tiempo que incorporan elementos propios de la poesía didáctica; al igual que *Fasti*, además, usa el metro elegíaco para desarrollar un asunto solemne (el calendario romano), *Metamorphoses* se erige en hexámetros, pero se aleja de muchas de las convenciones de los géneros literarios que convergen en este metro; el dístico también se hace presente en *Heroides*, que combina el asunto erótico y el tono de lamentación elegíacos con el comúnmente asociado a la prosa género epistolar, que también participa de otras obras del exilio como *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*, que retoman la lamentación elegíaca, aunque no sin incluir indicios que remiten a otros géneros; incluso *Amores*, considerado el poema ovidiano más vasto en cuestión elegíaca, exhibe su dinamismo.

⁸ Cf. La Penna (1957: XX-XXVII).

⁹ Así lo señala Guarino Ortega (2000: 32). Para este tema, cf. Agüero Solis (2016).

¹⁰ Masselli (2002) desarrolla este tema y se detiene en el tratamiento del desprestigio del *inimicus*.

dinamismo al desplegar diversas temáticas,¹¹ siendo en ambos casos el metro el único patrón, cuestión que identifica y amalgama a uno y otro género, unión perfecta para llevar adelante un proyecto poético como *Ibis*.

En lo referente a la caracterización del lugar, el enunciador nos deja saber algo más acerca de Tomi¹² que de Roma. Así pues, describe a su nueva morada como gélida y ventosa (*gelidos aquilonis ad ortus*, v. 11), y promotora de desgracias (*nostris... malis*, v. 22), tal es así que finaliza su lista de malos deseos con el anhelo de que su enemigo sufra un castigo idéntico al de él, proponiendo una punición vinculada directamente con exilio y, por ende, con el espacio que rodea el Mar Negro, violento, belicoso e integrado por pueblos bárbaros:

*Denique Sarmaticas^P inter^H Geticasque sagittas
His precor ut vivas || et moriari locis, (Ib.637-638).*

Finalmente, ruego que vivas y mueras en estos lugares, entre flechas sármatas y getas.

El hexámetro 637, marcado por la presencia de los pueblos sármatas y getas, se muestra plenamente atravesado por dichos sitios, ambos caracterizados como territorios salvajes (“*sagittas*”). El carácter hiperbático del dístico parece extenderse sobre la barbarie que, según el enunciador ovidiano, revisten dichos espacios: la preposición “*inter*”, desplazada en anástrofe y delimitada por las cesuras pentemímera y heptemímera, queda en medio de una y otra población, como si estuviera rodeada por ellas, tal como el ego poético manifiesta sentirse en dicho sitio y como también desea que se encuentre su enemigo. A su vez, el pentámetro 638, demarcado desde sus extremos por la referencia locativa (“*his... locis*”), insiste en el vaticinio sobre el destino de Ibis (no casualmente la palabra “*locis*” se ubica debajo de “*sagittas*”, cuestión que vuelve redundante la violencia que allí le espera al próximo exiliado). Por último, la cesura única del pentámetro distribuye en uno y otro hemistiquio el deseo de que Ibis viva (“*vivas*”) y muera (“*moriari*”) en Tomi, enfatizando así no solo una tortuosa cotidianeidad en las costas del Ponto sino también la posibilidad de perecer en dichas tierras y ya nunca salir de allí.

¹¹ Para este tema, cf. Aloni (2009); Rotstein (2016); Carey (2009).

¹² La caracterización de este sitio se amplía y complementa con la lectura de *Tristia* y *Ex Ponto*, donde Ovidio insiste sostenidamente en los aspectos que señala en *Ibis*. Para este tema, cf. Williams (1994: 8-25).

El exilio como infierno

El hecho de que el poema presente el destierro del enemigo al final del catálogo de maldiciones que el enunciador dirige a su enemigo parece dar a entender que la mayor carga de sentido está puesta ahí mismo, es decir, en la pérdida del lugar de origen (que no casualmente es Roma) y en el relegamiento por la fuerza en un sitio agresivo y desfavorable (nuevamente, Tomi), entendiéndose como la peor de las penas. Este movimiento implica el tener que abandonar el epicentro político, social y cultural del Mediterráneo por un gélido, indómito y bárbaro confín, cosa que parece acercar la idea del exilio a la de la muerte,¹³ tal como se muestra en las siguientes oportunidades:

a) El enunciador se refiere a sí mismo como exiliado y muerto en vida (*Ib.16: **vivi funera... viri***);

b) el enunciador describe, entre otras cosas, el cortejo fúnebre ya preparado para el futuro exiliado Ibis, donde el mismo ego poético oficia de sacerdote:

*Quisquis ades sacris, **lugubria** dicite **verba**,
Et **fletu** madidis Ibin adite **genis**: 100
Ominibusque malis pedibusque occurrere **laevis**,
Et **nigrae vestes** corpora vestra tegant!
Tu quoque, quid dubitas **ferales** sumere **vittas**?
Iam stat, ut ipse vides, **funeris ara tui**.
Pompa parata tibi est: votis mora tristibus absit: 105
Da iugulum cultris, hostia dira, meis (*Ib.99-106*).*

¡Quienes se hacen presentes en mis sacrificios, decid palabras funestas y acudid hacia Ibis con las mejillas mojadas de llanto! ¡Acudid a su encuentro con malos presagios y el pie izquierdo! ¡Que negros vestidos cubran vuestros cuerpos! Tú también, ¿qué duda tienes para tomar las cintas funerarias? Ya está de pie, como tú mismo ves, el altar de tu funeral. Tu cortejo ha sido preparado, que la demora se aleje de mis tristes votos: entrega tu cuello a mis cuchillos, siniestro enemigo.

Cabe destacar que este cortejo fúnebre se describe en términos metapoéticos, pues están presentes tanto la ambientación fúnebre (*lugubria... verba*, v. 99; *nigrae vestes*, v. 102; *ferales... vittas*, v. 103; *funeris ara*, v. 104; *pompa, votis*, v. 105) como el léxico de lamentación propio de los funerales que acompañan al género elegíaco desde sus orígenes (*fletu*, v. 100; *tristibus*, v. 105), todo esto expresado en un tono agresivo propio de la invectiva yámbica. Si bien el último verso plantea la posibilidad de que el enunciador empuñe las armas (*culter... meis*, v. 106) contra un Ibis caracterizado como enemigo extranjero (*hostia dira*, v. 106), cuestión que podría suponer un acercamiento al

¹³ Cf. Williams (1994: 12-13). Para este tema, cf. Grebe (2010).

género épico (o, tal vez, al yámbico), lo cierto es que, al ubicarse esta afirmación en el pentámetro, verso elegíaco por excelencia, queda reforzada la preeminencia del dístico y de su estructura como sistema poético;

c) el enunciador explicita que su enemigo, sin poder encontrar senderos por ninguna vía (*Nec tibi det tellus nec tibi pontus iter*, vv. 107), acabará desterrado y sufriendo necesidades (***Exul inops erres alienaque limina lustres / exiguumque petas ore trememente cibum***, vv. 113-114), prolongándose así su agonía hasta llegar a una muerte lenta y dolorosa:

*Causaque non desit, desit tibi copia mortis:
Optatam fugiat vita coacta necem:
Luctatusque diu cruciatos spiritus artus
Deserat, et longa torqueat ante mora (Ib.123-6).*

Que no te falte causa de muerte pero que te falte la posibilidad de morir. Que tu vida concluida huya de la deseada muerte y que el hálito por largo tiempo esforzado deje tus miembros atormentados, pero antes te retuerza con larga demora.

Vale decir, entonces, que, si la vida en Tomi, tortuosa y sufriente, es similar a la muerte, la estadía en dicho sitio se asemeja a aquella en el mundo infernal (equiparación que no casualmente está presente en la poesía ovidiana del relegamiento)¹⁴ y que, si el deseo de Ovidio es que su rival merezca el mismo castigo que él, anhela para Ibis un infierno mortuorio idéntico al que él transita durante su exilio.

Es precisamente en medio de este contexto de exilio, lugares conflictivos y maldiciones cuando el enunciador introduce el espacio infernal y profetiza el futuro confinamiento de su enemigo allí. Esto llama la atención porque el inframundo es uno de los motivos literarios más representativos de la cultura grecorromana, y su participación en la literatura, principalmente a partir del motivo del descenso del héroe o *katábasis*, tiende a asociarse con el género épico, que suele ser vehículo de dicho bagaje cultural. En efecto, Hardie (2004: 145) señala que, así como la literatura épica, en tanto transmisora de valores del mundo antiguo, es el género literario tradicional por excelencia, cuando esta incluye el inframundo pone en escena un repositorio especialmente privilegiado de dicha tradición, capaz de viajar por el pasado de una familia determinada o de una sociedad del mundo antiguo. No obstante, el inframundo

¹⁴ Para la caracterización de Tomi como infierno en la poesía ovidiana del exilio, cf. Williams (1994: 12-13); Pagán (2004: 378); Grebe (2010: 498; 502). También cf. *Tr.*1.2.22 compara las olas que llevan hasta Tomi con el Tártaro; 1.2.65, 4.5.22 y 5.9.19 mencionan la laguna Estigia; *Ov.P.*1.7.11-12 y 4.12.33-4 aluden a la guerra y el frío del lugar; *Tr.*5.7.43-44 remite a la barbarie y soledad.

no es un recurso exclusivo de la épica sino que ha sido considerado por distintos géneros y autores¹⁵ de la literatura griega y romana, incluso por escritores elegíacos y por el mismo Ovidio, que además de invocarlo en *Ibis* (vv. 173-94) lo ha hecho en *Metamorphoses* (4.432-511; 10.11-60), otro poema híbrido.¹⁶ En esta línea, Scherer (2019: 1-16) afirma que si bien es cierto que la *katábasis* como tal suele mantener una serie de características puntuales, tales como el descenso de un héroe masculino al inframundo, la búsqueda de información crucial para poder continuar con sus proyectos y la reunión con algún pariente fallecido y/o con otros héroes míticos, se trata de una narrativa dinámica que hasta puede constituir un género en sí mismo. Teniendo esto en cuenta y dado que el paisaje infernal es un motivo visitado por diversos géneros de la literatura griega y latina, vale entenderlo, entonces, en función de este dinamismo, al igual que los sistemas que hacen a los géneros literarios que participan de *Ibis*.

El infierno como exilio

i. El espacio infernal como *locus horridus*

El inframundo en *Ibis* es invocado no en clave heroica sino como sinónimo de sufrimiento y muerte, ambos términos vinculados con el exilio. De hecho, una de las maldiciones que el enunciador dedica a Ibis supone que este llegue al sitio más profundo del infierno de manera sufriente e inmediata (“*vel de praecipiti venias in Tartara saxo*”, v. 493), al igual que una serie de personajes que murieron a causa de fuertes disgustos (vv. 494-400).

A pesar de ser escasa, la descripción del espacio infernal, presente en algunos de los primeros 250 versos¹⁷ del poema y concentrada especialmente en 173-194, resulta significativa, pues se plasma a partir de los distintos suplicios que este escenario propina a sus condenados. En esta sintonía, el enunciador propone el tartáreo inframundo (imprecación habitual en las *defixiones*),¹⁸ sitio horroroso por excelencia, como lugar de confinamiento definitivo para su enemigo, y vincula a su rival con este destino ya desde

¹⁵ Además de antecedentes épicos como la *Teogonía* de Hesíodo, el canto 11 de *Odisea*, el libro 6 de *Aeneis* y la *Pharsalia* de Lucano, cabe destacar, entre otros, la pastoral *Geórgica* 4, las elegías 1.3 de Tibulo y *Am.*2.6 de Ovidio, el destino final de Claudio en la sátira *Apocolocyntosis* y la tragedia *Tiestes* de Séneca.

¹⁶ Tal como menciona von Glinski (2018: 227-228), *Metamorphoses* es un texto disruptivo respecto de la tradición épica, pues si bien contiene elementos propios de este género, ninguno de ellos predomina.

¹⁷ Para la división del texto en dos partes principales (una dedicada a *Ibis* y sus particularidades [vv. 1-250] y otra concentrada en el catálogo de *exempla* [vv. 251-644]), cf. Krasne (2012).

¹⁸ La Penna (1957: 36).

su alumbramiento y niñez. El nacimiento de Ibis,¹⁹ por ejemplo, acontece durante un día funesto para la ciudad (*Haec est, in fastis cui dat **gravis** Allia nomen, / Quaeque dies Ibin, **publica damna** tulit*, vv. 219-20) y la vida de nuestro personaje se inicia en la más completa oscuridad (*Lux quoque natalis, ne quid **nisi triste** videres, / **Turpis** et inductis **nubibus atra** fuit*, vv. 217-218) tras su eyección desde un vientre impuro (***impura** matris **prolapsus** ab **alvo***, v. 221), con el recibimiento del canto de un ave de mal agüero como el búho (*Sedit in adverso **nocturnus** culmine **bubo***, v. 224) y el baño del recién nacido a cargo de las Euménides en aguas pantanosas con desembocaduras de la laguna Estigia (*Protinus **Eumenides** lavere **palustribus undis**, / Qua cava **de Stygiis** fluxerat **unda vadis***, vv. 225-226). El pecho del neonato es untado con veneno de culebra de Érebo (*Pectoraque unxerunt **Erebeae** felle colubrae*, v. 227) y se lo alimenta con leche de perra (*Gutturaque imbuerunt **infantia lacte canino**: / Hic **primus** pueri venit in ora **cibus***, vv. 229-230). La misma crianza de Ibis no parece distanciarse de este clima de fieras y tinieblas, ya que el pequeño es acogido por una nodriza bestial, de quien no aprende a hablar sino a ladrar y a hacerlo en pleno foro (*Perbibit inde **suae rabiem** **nutricis** **alumnus**, / **Latrat et in toto verba canina foro***, vv. 231-2), distanciándose así de uno de los rasgos humanos más distintivos como el lenguaje articulado y, también, del ego enunciador, que “canta” (*canentur*, v. 85; *canam*, v. 197; *canet*, v. 246), dando así a entender que los dichos de Ibis contra el yo poético ovidiano no son más que expresiones animalizadas carentes de todo valor. Finalmente, las Parcas le aseguran al recién nacido lágrimas infinitas hasta el final de sus días (***Tempus in immensum lacrimas** tibi movimus istas, / Quae **semper causa** **sufficiente cadent.***, vv. 241-2). Puede verse así que tanto el nacimiento como la futura muerte de Ibis quedan encuadrados por imágenes infernales que, como una suerte de ‘anillo’, marcan el destino del adversario ovidiano desde el inicio hasta el fin de su vida.

El poema recupera estas mismas imágenes cuando el enunciador inicia su invocación a las divinidades que pretende que acompañen su propósito contra Ibis, y apela nuevamente al espacio infernal:

*Noxque **tenebrarum** specie reverenda **tuarum**;
Quaeque ratum **triplici pollice** netis opus,
Quique per **infernas horrendo murmure valles**
Inperiuratae laberis **amnis aquae**,
Quasque ferunt **torto vittatis angue capillis**
Carceris obscuras ante sedere fores; (Ib.75-80)*

¹⁹ Para el nacimiento y ‘horóscopo’ de Ibis, cf. Guarino Ortega (2005).

Y noche que has de ser reverenciada ante la visión de tus tinieblas, y las que tejéis con triple pulgar la obra fijada, y la corriente de agua por la que no se jura en vano, que se desliza por los valles infernales con horrendo murmullo, y de las que se dice que con serpientes retorcidas en sus cabellos encintados se sientan frente a las oscuras puertas de la cárcel.

La noche tenebrosa (v. 75), las Parcas (v. 76), la laguna Estigia (vv. 77-78) y las Euménides (vv. 79-80) vuelven a aparecer en esta invocación, dándole forma a los valles infernales que ofician aquí de futura cárcel (vv. 80) para el enemigo de nuestro enunciador, identificación ya presente en *Met.*4.453-454²⁰ (*carceris ante fores clausas adamante sedebant / deque suis atros pectebant crinibus angues*). Puede verse entonces que el mundo subterráneo es, ahora, una condena efectiva, un espacio de confinamiento donde el enemigo del enunciador ovidiano estará prisionero.

No obstante, Ibis será ‘encarcelado’ en el peor de los calabozos, pues los elementos de la descripción anterior comienzan a configurar el sitio infernal como *locus horridus*.²¹ Si bien esta categoría no ha sido tan visitada como la del *locus amoenus*, podemos decir que el delineamiento de dicho sitio asumido como desapacible, horrendo y tenebroso suele conservar el marco y el vocabulario de su contraparte e invertir su sentido placentero. Esto significa que, si el *locus amoenus* se caracteriza como un paisaje natural e idílico, arbolado, con sombra refrescante, brisas, algún arroyo o lago calmo, bosques y grutas, flores y frutas, abundancia de colores y el canto de los pájaros,²² el *locus horridus* se yergue como su opuesto, con lo cual cuenta con elementos similares a los del *locus amoenus* pero fríos, oscuros, abrumadores y tortuosos.²³ Notamos, entonces, que Tomi se describe aquí como un lugar que en vez de brisas ostenta vientos congelados (vv. 11-12) y, en vez de descanso, promete sufrimiento y desgracias (vv. 22; 637-638); en el caso del paisaje infernal se reemplazan el agradable elemento acuífero del *locus amoenus* y su sonido tranquilizador por el río de la muerte y su murmullo atroz (vv. 77-78), del mismo modo que el fúnebre canto del búho es llamado a suplantarse la melodía de los pájaros cantores. En términos similares

²⁰ Cf. Guarino Ortega (2000: 77 n. 33).

²¹ En su estudio sobre las tragedias de Séneca y los elementos de la poesía pastoril, Schiesaro (2006: 428) ya ha mencionado la posibilidad de entender el inframundo como un *locus horridus*. En este trabajo se desarrolla la aplicación de los *loca amena et horrida* en el drama senecano.

²² La clásica descripción de Curtius (1955: 280) ha sido considerada como canónica a la hora de definir el *locus amoenus* (McIntyre, 2008: 10). También cf. Schönbeck (1962: 18-60).

²³ Cf. McIntyre (2008: 25-35). Para este tema, cf. Mugellesi (1973), Malaspina (1994; 2004) y Bernstein (2011).

parece describirse la venganza que el propio enunciador llevará a cabo después de muerto, en caso de que su enemigo logre sobrevivirlo:

*Quidquid ero, Stygiis erumpere nitar ab oris,
Et tendam gelidas ultor in ora manus.
Me vigilans cernes, tacitis ego noctis in umbris
Excutiam somnos visus adesse tuos.
Denique quidquid ages, ante os oculosque volabo
Et querar, et nulla sede quietus eris.
Verbera saeva dabunt sonitum nexaeque colubrae,
Conscia fumabunt semper ad ora faces (Ib.153-160).*

Lo que sea que me ocurra, me esforzaré especialmente por emerger de las orillas estigias y, vengador, arrojaré mis gélidas manos a tu rostro. Me identificarás al estar despierto, yo sacudiré tus sueños en las calladas sombras de la noche pareciendo presentarme. Finalmente, lo que sea que hagas, volaré delante de tu cara y tus ojos y haré oír mis quejas, y no estarás tranquilo en ningún lugar. Harán ruido salvajes azotes y culebras entrelazadas, largarán humo siempre las antorchas hacia tu cara consciente de culpa.

Esta descripción retoma elementos infernales a través de las torturas e insiste en el paisaje propio del *locus horridus* al recuperar las aguas estigias (*Stygiis... oris*, v. 153) y la imagen del frío por medio de las manos del enunciador (*gelidas... manus*, v.154). Las sonoras y cálidas sombras características del *locus amoenus* son aquí silenciosas y oscuras (*tacitis... noctis... umbris*, v. 155) y la típica invitación al sueño propia del ‘paraje ameno’ torna a la provocación del insomnio (*vigilans*, v. 155; *excutiam somnos*, v. 156) imposibilitando cualquier tipo de descanso y convirtiendo a Ibis en una suerte de exiliado que no encontrará paz en ningún lugar (*nulla sedes quietus eris*, v. 158). Ni el sonido del arroyo ni el canto de los pájaros tendrán lugar aquí, pues los agentes resonantes son los golpes y las culebras (*verbera... dabunt sonitum... colubrae*, v. 160), y esta tortura será perpetua (*semper*, v. 160). Por último, la explicitación de la queja (*querar*, v. 158) no solo muestra un escenario propicio para los padecimientos, sino que, también, opera como una marca metaliteraria a partir del motivo del lamento, que remite al género elegíaco.²⁴

Finalmente, así como la tipología del *locus amoenus* presta escenario a la inspiración de los poetas y la creación literaria,²⁵ el *locus horridus* representará, en cuanto su opuesto, dificultades y hasta imposibilidad de escribir.²⁶ La creación de *Ibis*

²⁴ Cf. Aloni (2009:168).

²⁵ Tal como indica McIntyre (2008:11), el *locus amoenus* se consolida como elemento metapoético en la literatura latina fundamentalmente durante el período augustal, y a su vez traza vínculos con elementos sociopolíticos propios del contexto.

²⁶ Cf. Ov.Tr.5.12.

es, de alguna manera, una forma de sobreponer la voluntad poética a las adversidades del contexto de la *relegatio*. En este sentido, Rimell (2015: 308) afirma que al emerger de la laguna Estigia para torturar a su enemigo, el enunciador ovidiano busca una forma de rehuirle a su propia muerte. Lo mismo podemos pensar, entonces, respecto de su poesía, que, a pesar de verse amenazada por el confinamiento en Tomi, también ‘emerge’ del mundo subterráneo y busca sobrevivir al exilio.

ii. El inframundo poético

Todo esto se materializa en el pasaje dedicado al inframundo, donde a pesar de que la descripción geográfica es prácticamente nula en comparación con otras más detalladas, como la del infierno virgiliano en *Aeneis* 6.268-636²⁷ o la que el mismo Ovidio despliega en *Metamorphoses* 4.432-511 y 10.11-60, podemos ver elementos interesantes para nuestro planteo:

In loca ab Elysiis diversa fugabere campis,
Quasque tenet sedes noxia turba, coles.
Sisyphus est illic saxum volvensque petensque, 175
Quique agitur rapidae vinctus ab orbe rotae,
Iugibusque novem summus qui distat ab imo, 181
Visceraque assidue debita praebet avi.
Quaeque gerunt umeris perituras Belides undas, 177
Exulis Aegypti, turba cruenta, nurus.
Poma pater Pelopis praesentia quaerit, et idem
Semper eget liquidis, semper abundat aquis. 180
Hic tibi de Furiis scindet latus una flagello, 183
Ut sceleris numeros confiteare tui:
Altera Tartareis sectos dabit anguibus artus: 185
Tertia fumantes incoquet igne genas.
Noxia mille modis lacerabitur umbra, tuasque
Aeacus in poenas ingeniosus erit.
In te transcribet veterum tormenta reorum:
Sontibus antiquis causa quietis eris. 190
Sisyphus, cui tradas revolubile pondus, habebis:
Versabunt celeres nunc nova membra rotae:
Hic et erit, ramos frustra qui captet et undas:
*Hic inconsumpto viscere pascet aves (Ib.173-194).*²⁸

Se te arrojará al lugar opuesto a los Campos Elíseos, habitarás las sedes que posee la muchedumbre criminal. Allí está Sísifo haciendo rodar la piedra y llevándola de nuevo; y el que se mueve atado a la esfera de la rápida rueda; y el que, de sumo tamaño, se encuentra a nueve yugadas de su base y entrega sus deudoras entrañas

²⁷ Para un estudio sobre la geografía del inframundo virgiliano, su representación poética y su relación con el poder augustal, cf. Feldherr (1999).

²⁸ Este pasaje ha sido modelo para la caracterización infernal de Séneca en *Thyestes*. Para este tema, cf. Hinds (2011: 49-55).

al ave incesante; y las Bélides, nueras del exiliado Egipto, muchedumbre sangrienta, que cargan en los hombros las aguas que habrán de salirse; el padre de Pélope busca los frutos disponibles, y a este siempre le faltan las fluidas aguas, [aunque] siempre abundan. Aquí, una de las Furias te abrirá el costado con su látigo, para que admitas el número de tus crímenes. Otra dará tus extremidades laceradas a las serpientes del Tártaro; la tercera cocerá tus mejillas humeantes en el fuego. Tu sombra culpable será atormentada de mil modos, y Éaco será ingenioso para tus castigos. A ti te trasladará los tormentos de los viejos acusados: serás motivo de reposo para los antiguos criminales. Sísifo, tendrás a quien pasarle la carga que rueda hacia atrás; ahora las ruedas veloces harán girar nuevos miembros; él será también el que en vano tratará de agarrar las ramas y las aguas; el que alimentará a las aves con sus entrañas imperecederas.

La mención a los Campos Elíseos (v. 173) como antagonismo de la futura residencia de Ibis es significativa pues, además de que se trata del confín opuesto al Tártaro (v. 185) que habrá de recibir a nuestro personaje, es un espacio que suele caracterizarse como *locus amoenus*²⁹ y al que la elegía acude no ya para albergar a los héroes épicos sino para albergar a los ya fallecidos amantes,³⁰ como si se pretendiera erotizar dicho espacio magnánimo y, a su vez, elevar las figuras de los protagonistas elegíacos al estatus heroico. Esta oposición espacial confirma cuál será el destino de Ibis, donde lo esperarán las torturas más duras que suelen formar parte de los tormentos del clásico catálogo de condenados, tales como Sísifo (v. 175), Ixión (v. 176), Ticio (v. 181-176), las Danaides (vv. 177-178) y Tántalo (vv. 179-180). El ingenioso castigo que Éaco proporcionará a Ibis parece consistir en el traspaso de los suplicios llevados a cabo por los condenados anteriores, con lo cual el nuevo destinatario será el causante de sus descansos (v. 190). La anáfora “*hic... / hic...*” al comienzo de los versos 193 y 194 insiste en el protagonismo que Ibis habrá de adquirir frente a estas desgracias infernales. De hecho, las imágenes de movimiento que describen las tareas de los condenados se actualizan una vez que se realiza este ‘traspaso’ de castigos y tornan en el detenimiento de sus ejecutores originales –todos son nombrados nuevamente excepto las Bélides– (vv. 191-194). No en vano Ovidio expresa esto mediante el verbo *tradere* (v. 191) y, principalmente, *transcribere* (v. 189) que, como nota Hinds en su análisis acerca de los espacios ovidianos recuperados por Séneca (2011: 52), es un término metapoético.

Esto se confirma si observamos que ‘traspasar’ es, efectivamente, lo que ha hecho Ovidio: en el inframundo de *Metamorphoses* no solo encontramos a estos

²⁹ Los Campos Elíseos han sido representados como un lugar boscoso, agradable, florido, provisto de aves canoras y luminoso, presto para actividades como el recitado de versos y la música. Cf. Verg.A.6.637-44.

³⁰ Es el caso de Tib.1.3.57-82, que destina los Campos Elíseos a los enamorados y el Tártaro a quienes molestan a Venus; y de Ov.Am.2.6.49-58, que apela a este escenario ameno como nueva residencia del pajarito de Corina. Cf. Houghton (2007).

mismos personajes cumpliendo con sus respectivas condenas (4.457-464) sino que también los vemos deteniéndose, esta vez ante el canto de Orfeo, quien, siguiendo la línea de la cuarta *Georgica* de Virgilio, ha descendido al mundo infernal para recuperar a la difunta Eurídice:

*Talia dicentem nervosque ad verba moventem
exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam
captavit refugam, stupuitque Ixionis orbis,
nec carpere iecur volucres, urnisque vacarunt
Belides, inque tuo sedisti, Sisyphe, saxo (Met.10.40-44).*

Diciendo esto y moviendo las cuerdas hacia las palabras, lloraban las almas exangües. Tántalo no trató de agarrar el agua fugitiva, la esfera de Ixión se quedó atónita, las aves no arrancaron a pedazos el hígado, ni las Bélides vaciaron sus urnas, y te sentaste, Sísifo, en tu piedra.

Ovidio agrupa aquí a los condenados a los máximos suplicios del Tártaro y, nuevamente, les da descanso, solo que en este caso el sosiego no se debe a la posibilidad de haber encontrado reemplazo, sino a la magnificencia del canto de Orfeo y el efecto de escucharlo. La canción de Orfeo parece ser, en sintonía con Verg.G.4.481-4, un encantamiento, una suerte de licencia para los condenados, la oportunidad de interrumpir sus tareas forzadas y detenerse a escuchar. Una reacción similar causa el ingreso de Ibis en el inframundo, cuya culpabilidad resulta ser tan grande que su propia persona podría apaciguar los esfuerzos ajenos al absorber las condenas de los demás.

La potencia del canto de Orfeo y su relación con el espacio no resulta un detalle menor, pues, si continuamos con nuestra caracterización espacial, podemos observar que, como nota Bernstein (2011: 75), el astro de la lira, ya fuera del Hades y tras haber perdido a Eurídice por segunda vez, desea volver a pronunciarse, más no cuenta con un ambiente inspirador para ejecutar su canto pues se encuentra en un escenario completamente llano, con lo cual convoca a algunos de los elementos faltantes, entre otros, sombra y árboles, y tras su venida recrea el *locus amoenus* necesario para la práctica poética (Met.10.86-92). Tras entonar estas últimas y extensas notas, Orfeo muere asesinado por las mujeres de los Cícones, pero a pesar de ser despedazado, su voz sigue entonando versos (Met.11.20: *etiamnunc voce canentis*). Más aún, tal como señala Pagán (2004: 376), las razones de Orfeo para ingresar al inframundo no son heroicas sino elegíacas, cuestión que implica un señalamiento metapoético a partir de su mención en el poema.

A su vez, cabe señalar que, a diferencia de Orfeo, Ibis no ingresa al inframundo con la esperanza de salir sino que se lo presenta como un condenado más; no realiza ninguna *katábasis*, simplemente desciende tras fallecer; su morada definitiva no serán los Campos Eliseos sino el Tártaro. De hecho, el Orfeo ovidiano pronuncia un canto en el Hades (*Met.*10.17-39), mientras que Ibis no emite palabra alguna (recordemos que, según mencionamos, apenas sabe ladrar). No obstante, el mismo Ovidio equipara los decesos de ambos personajes al proponer que la muerte de Ibis sea igual de cruda que la del poeta tracio:

*Diripiantque tuos insanis unguibus artus
Strymoniae matres, Orpheos esse ratae* (*Ib.*559-600).

Y que desgarren tus articulaciones con sus uñas insensatas las madres estramonias, creyendo que son las de Orfeo.

La equiparación entre la muerte de Orfeo y la de Ibis implica, incluso, la confusión de uno con el otro por parte de sus asesinas, señalándose así la posibilidad de que dicha coincidencia también se haga presente en otras instancias como, por ejemplo, en el impacto de sus respectivas entradas al inframundo. Esto cobra especial sentido si consideramos que, como resalta Pagán (2004: 370), en sus *Metamorphoses* Ovidio se apropia del mito de Orfeo y Eurídice para plasmar, a partir de la figura del poeta, cuestiones relativas a la libertad de expresión y sus peligros a la hora de manifestarse frente a un ser o entidad superior, situación que se vincula directamente con la temática del exilio y la condición del exiliado. Para la autora, la figura de Orfeo y la pronunciación de su canto frente a los dioses del mundo subterráneo dejan ver la contingencia dada entre el contexto en el que se compone una obra y las características de dicha producción. En esta línea, arguye (2004: 371) que al incorporar el canto de Orfeo en *Metamorphoses*, Ovidio asume un riesgo discursivo que el mismo Virgilio³¹ había evitado en su cuarta *Georgica*, pues muestra a un compositor que exhibe su material literario ante agentes más poderosos que él, ya no en términos estéticos sino políticos. Pagán afirma que “Orpheus is a vehicle by which these exiled artists can express themselves and their helplessness in the face of gross injustice” (2004: 377), con lo cual no resulta casual que sea este personaje el que logre perpetuar su discurso.

³¹ Para el estudio de la versión ovidiana de Orfeo y sus vínculos con la ideología augustal, cf. Segal (1972). Véase también Feldherr (2019: 336), quien afirma que “appropriately the relationship between Ovid’s Orpheus and Vergil’s has become a synecdoche for expressing the comparison between the poets themselves, usually to illustrate the ways in which Ovid was no Vergil”.

El *locus amoenus* poético impulsado por Orfeo en *Metamorphoses* y el *locus horridus* plasmado en *Ibis* parecen tener algo en común: ambos son creaciones literarias y en ambos casos se alberga a personajes capaces de causar el suficiente impacto como para detener torturas eternas. No en vano Ovidio apela aquí a dos de sus textos híbridos, mostrando así posibles correspondencias entre uno y otro poema y, por ende, entre una y otra hibridez. El fin de las torturas para los condenados representa, entonces, tanto la condena definitiva de Ibis como el fluir del canto de Orfeo, consolidando así la actividad poética y la trascendencia de quien la ejerce, ya sea Orfeo tratando de recuperar a Eurídice o el ego enunciator del *Ibis* ovidiano intentando sentenciar a su rival.

Conclusiones

Lo antedicho cobra especial sentido si recordamos que, al nacer Ibis, Cloto determina que su destino será cantado por un poeta (*'Fata canet vates qui tua,' dixit, 'erit.'*, v. 246), a lo que nuestro enunciator agrega:

*Ille ego sum vates: ex me tua vulnera disces,
Dent modo di vires in mea verba suas;
Carminibusque meis accedent pondera rerum,
Quae rata per luctus experiere tuos (Ib.247-250).*

Yo soy ese vate: de mí aprenderás acerca de tus heridas, si los dioses dan sus fuerzas a mis palabras, y a mis poemas sobrevendrá el peso de las cosas; por tus aflicciones experimentarás lo que se ha ratificado.

El enunciator ovidiano se asume a sí mismo como aquel poeta destinado a cantar la suerte de Ibis (*Ille ego sum vates*, v. 247) y, a través de un léxico propio de la elegía (*vulnera*, v. 247; *luctus*, v. 250) justifica la validez (*pondera rerum*, v. 249; *rata*, v. 250) de sus poemas (*carminibus...meis*, v. 249). Él mismo profetiza que su enemigo sufrirá y que sus producciones retratarán ese dolor, dolor que se afianza en el *locus horridus* tartáreo y se asegura con su propia poesía. Si recordamos que el primer indicio del *locus horridus* en el texto lo brinda la caracterización de la periférica y bárbara Tomi y que es allí donde nuestro enunciator cumple con el mismo exilio que desea para Ibis, podemos inferir que la configuración del sitio infernal como un genuino *locus horridus* es una proyección metaliteraria en términos espaciales: Tomi es el lugar que brinda a nuestro enunciator la posibilidad de 'maldecir' a Ibis desde la literatura y de profetizarle semejantes destinos, y el retrato de esta región como un lugar horroroso y promotor de

una vida sufrida e infernal es lo que le permite al enunciador pensar en el Tártaro como posible confinamiento para su enemigo, siempre en línea con la idea de que sufra un exilio igual de tortuoso que el que él mismo transita. La factibilidad de que esta poesía vea la luz es pronunciada explícitamente al final del poema, cuando el enunciador le dice a su adversario:

*Postmodo **plura leges** et nomen habentia verum,
Et **pede quo debent acria bella geri** (Ib. 643-644).*

Luego leerás más cosas y tendrán tu verdadero nombre, y en el pie con el que deben hacerse las agrias guerras.

La promesa de un poema yámbico propiamente dicho (ya presente en *Ib.*53-54) que lleve el nombre real del destinatario y dé cuenta de nuevas y sendas agresiones para él marca tajantemente la hibridez de la invectiva elegíaca ovidiana y vaticina, también, la posibilidad de cumplir la profecía de Cloto y continuar escribiendo contra Ibis, ya no en dísticos elegíacos, sino sobre el metro propio de las *acria bella* (v. 644). La escritura del exilio, que necesariamente es una escritura del espacio, propone al enemigo Ibis, a través de la representación del inframundo en sintonía con la Tomi infernal, las torturas propias de ese destierro, es decir, estadías *horridae*. De este modo a partir de la estructura elegíaca y de la expectativa latente de una posible composición en yambos, augura la continuidad de su propia poesía.

Bibliografía

Fuentes

- André, Jaques (ed. y trad.) (1963). *Contre Ibis*, Paris: Les Belles Lettres.
- Ellis, Robinson (1881). *P. Ovidii Nasonis Ibis: ex novis codicibus edidit scolia vetera commentarium cum prolegomenis, appendice, indice addidit*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Guarino Ortega, Rosario (intr., trad. y notas) (2000). *El Ibis de Ovidio*. Murcia: Universidad de Murcia.
- La Penna, Antonio (ed.) (1957). *P. Ovidius Naso Ibis. Prolegomeni, testo, apparato critico e commento*, Firenze: La nuova Italia.
- Tarrant, Richard J. (2004). *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford: Oxford Clarendon Press.

Estudios

- Agüero Solis, Amparo (2016) “Elementos del género autobiográfico como estrategia de apología en Ibis de Ovidio” en RUIZ DE LOS LLANOS, N., RUBIO, M. y RIESZER, C. (Comps.), *XXIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos: libro de actas*, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras UNCuyo, 95-102.
- Aloni, Antonio (2009). “Elegy. Forms, Functions and Communication”, en Budelmann, Felix (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 168-188.
- Alvar Ezquerro, Antonio (2010). “Ovid in Exile: Fact or Fiction?”. *Analele Universității Ovidius din Constanța. Seria Filologie*. 21: 107-126.
- Bérchez Castaño, Esteban (2015). *El destierro de Ovidio en Tomis: realidad y ficción*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Bernstein, Neil W. (2011). “Locus Amoenus and Locus Horridus in Ovid’s *Metamorphoses*”. *Wenshan Review of Literature and Culture*. 5 (1): 67-98.
- Carey, Chis (2009). “Iambos”, en Budelmann, Felix (ed.): *The Cambridge Companion To Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 149-167.
- Claassen, Jo-Marie (2008). *Ovid Revisited. The Poet in Exile*. Londres: Bloomsbury.
- Conte, Gian (1992). “Empirical and Theoretical Approaches to Literary Genre”, en Galinsky, Karl (ed.): *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?* Cambridge: Cambridge University press, 104-123.
- Curtius, Ernst R. (1955). *Literatura europea y edad media latina*. Trad.: Alatorre, M. F. y Alatorre, A. Vol. I. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feldherr, Andrew (2019). “Orphic Metamorphoses”, en Martins, Paulo; Hasegawa, Alexandre y Oliva Neto, João A. (eds.): *Augustan Poetry. New Trends and Revaluations*. São Paulo: Humanitas, 335-384.
- (1999). “Putting Dido on the map: genre and geography in vergil’s underworld”. *Arethusa*. 32, 85-122.
- Fontaine, Michel (2018). “The Myth of Ovid’s Exil”. *Electryone HAEKTPYQN*. 6 (1): 1-14. Disponible en: <https://www.electryone.gr/wp-content/uploads/1.-M.-Fontaine-2019-6.1-pp.-1-14-.pdf>. Acceso: 7-7-23.
- Grebe, Sabine (2010). “Why Did Ovid Associate His Exile with a Living Death?”. *The Classical World*. 103 (4): 491-509.
- Guarino Ortega, Rosario (2005). “Escrito en las estrellas”. *Myrtia*. 20: 107-111.
- Hardie, Philip (2004). “In the Steps of the Sibyl: Tradition and desire in the epic Underworld”. *Materiali e Discussioni*. 52: 143-156.
- Harrison, Stephen (2002) “Ovid and Genre: Evolutions of an Elegist”, en HARDIE, PH. (ed.), *Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press, 79-94.
- Hawkins, Tom (2014) *Iambic Poetics in the Roman Empire*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hinds, Stephen (2011). Seneca's Ovidian loci. *Studi italiani di filologia classica*. 1: 5-63.
- Houghton, Luke B. T. (2007). “Tibullus' elegiac underworld”. *CQ*. 57: 153-165.

- Hutchinson, Gregory O. (2017). "Some New and Old Light on the Reasons for Ovid's Exile". *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. 203: 76–84.
- Krasne, Darcy (2012). "The Pedant's Curse: Obscurity and Identity in Ovid's *Ibis*". *Dictynna*. 9: 2-42.
- Luisi, Anne-Marie (2010). "The Political Nature of Ovid's Error". *Analele Universității Ovidius din Constanța. Seria Filologie*. 21: 55-66.
- Malaspina, Ermanno (2004). "Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura Latina". *Incontri triestini di filologia classica*. 3: 97-118.
- (1994). "Tipologia dell'inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione". *Aufidus*. 8 (23): 7-22.
- Masselli, Grazia M. (2002) *Il rancore dell'esule: Ovidio, l'Ibis ei modi di un'invettiva*, Bari: Edipuglia.
- McGowan, Matthew (2009). *Ovid in Exile. Power and poetic redress in the Tristia and Epistulae ex Ponto*. Leiden - Boston: Brill.
- McIntyre, James Stuart (2008). *Written into the Landscape: Latin Epic and the Landmarks of Literary Reception*. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10023/543>. Acceso: 31-08-2017.
- Mugellesi, Rosanna (1973). "Il senso della natura in Seneca tragico", en AA.VV.: *Argentea Aetas: in Memoriam E. V. Marmorale*. Genoa: Istituto de Filologia Classica e Medievale, 29–66.
- Pagán, Victoria (2004). "Speaking before superiors: Orpheus in Vergil and Ovid", en Sluiter, Ineke y Rosen, Ralph (eds.): *Free Speech in Classical Antiquity*. Leiden: Brill, 369-389.
- Rimell, Victoria (2015). *The Closure of Space in Roman Poetics: Empire's Inward Turn*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rotstein, Andrea (2016). "The Ancient Literary History of *Iambos*", en Swift, Laura y Carey, Chris (eds.): *Iambus and Elegy. New Approaches*. Oxford: Oxford University Press, 101-121.
- (2010). *The Idea of Iambos*. Oxford: Oxford University Press.
- Scherer, Madeleine (2019). "Introduction", en Scherer, Madeleine y Falconer, Rachel: *A Quest for Remembrance*. New York: Routledge, 1-18.
- Schiesaro, Alessandro (2011). "*Ibis redibis*". *Materiali e Discussioni*. 67: 79-150.
- (2006). "A Dream Shattered? Pastoral Anxieties in Senecan Drama", en Fantuzzi, Marco y Papanghelis, Theodore (eds.): *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden: Brill, 427-449.
- Schönbeck, Gerhard (1962). *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*. Heidelberg: Ruprecht-Karl-Universität.
- Segal, Charles (1972). "Ovid's Orpheus and Augustan Ideology". *TAPhA*. 103: 473-494.
- Von Glinski, Marie Louise (2018). "Squaring the Epic Cycle: Ovid's Rewriting of the Epic Tradition in the *Metamorphoses*", en Simms, Robert: *Brill's Companion to Prequels, Sequels, and Retellings of Classical Epic*. Leiden and Boston: Brill.
- Williams, Gareth (1994). *Banished Voices: Readings in Ovid's Exile Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1993). "On Ovid's *Ibis*: a poem in context". *The Cambridge Classical Journal*. 38: 171-189.

Tira la piedra y (no) esconde la mano: el juego de la *míxis* y de la *poikilía* en el corpus de Luciano de Samosata¹

Ezequiel Gustavo Rivas
Universidad de Buenos Aires
ezequiel.rivas@gmail.com

Resumen: Como señalan diversos críticos (Anderson, 1993; Whitmarsh, 2005; Ní Mheallaigh, 2014; Guast, 2023), los procedimientos retóricos de los autores de la Segunda Sofística producen una alianza entre *phantasia* e ingenio, pudiendo los temas de la *performance* declamatoria en sí mismos rozar el campo de lo jocoso. El caso de la obra de Luciano de Samosata es, en este sentido, paradigmático. En muchas de sus *prolaliai*, diálogos y demás textos, al explicitar su carácter de artificio el samosatense también evidencia el aspecto lúdico de la *míxis* y de la *poikilía* —la mezcla de géneros y la variedad en el estilo—, con la finalidad de presentar una crítica de su presente mediante un *animus iocandi*. Nos proponemos, pues, analizar en algunos pasajes significativos del corpus lucianesco los diferentes procedimientos que permiten dicha explicitación del estatuto de representación, muchas veces apelando a un juego entre el orador y su auditorio, o entre el lector y el narrador.

Palabras clave: Segunda Sofística; *poikilía*; *míxis*; sátira; Luciano de Samosata

Abstract: As various critics have pointed out (Anderson, 1993; Whitmarsh, 2005; Ní Mheallaigh, 2014; Guast, 2023), the rhetorical procedures of the authors of the Second Sophistic establish an alliance between phantasy and ingenuity, allowing the themes of declamatory performance to border on the realm of the humorous. The case of the work of Lucian of Samosata is paradigmatic in this regard. In many of his *prolaliai*, dialogues, and other texts, by explicitly revealing their artificial nature, Lucian also highlights the playful aspect of *míxis* and *poikilía* — the blending of genres and variety in style — with the aim of presenting a critique of his contemporary society through *animus iocandi*. We intend here to analyze, in some significant passages from the Lucianic corpus, the various procedures that facilitate the explicit clarification of the representational status, often appealing to a interplay between the orator and their audience, or between the reader and the narrator.

Keywords: Second Sophistic; *poikilía*; *míxis*; satire; Lucian of Samosata

¹ El texto que presentamos se encuentra en el marco del proyecto FILOCYT 22-004 y es una versión ampliada de la comunicación presentada en las *XI Jornadas de estudios clásicos y medievales* de la Universidad Nacional de La Plata, 1-2 de noviembre de 2023. Con este texto quiero honrar no solo la memoria, sino especialmente el apoyo inicial y el acompañamiento de la Dra. Alicia Schniebs en 2018 cuando comencé con los talleres de traducción sobre la obra de Luciano de Samosata en el Instituto de Filología Clásica de la UBA, siendo ella su directora.

Πτολεμαῖος γοῦν ὁ Λάγου δύο καινὰ ἐς Αἴγυπτον ἄγων, κάμηλόν τε Βακτριανὴν παμμέλαιναν καὶ δίχρωμον ἄνθρωπον, ὥς τὸ μὲν ἡμίτομον αὐτοῦ ἀκριβῶς μέλαν εἶναι, τὸ δὲ ἕτερον ἐς ὑπερβολὴν λευκόν, ἐπ' ἴσης δὲ μεμερισμένον, ἐς τὸ θέατρον συναγαγὼν τοὺς Αἰγυπτίους ἐπεδείκνυτο αὐτοῖς ἄλλα τε πολλὰ θεάματα καὶ τὸ τελευταῖον καὶ ταῦτα, τὴν κάμηλον καὶ τὸν ἡμίλευκον ἄνθρωπον, καὶ ᾧ ετο ἐκπλήξειν τῷ θεάματι (...) (Prom.es.4).²

Así pues, Ptolomeo, hijo de Lago, llevando a Egipto dos novedades, un camello de Bactria todo negro y un hombre de dos colores, de modo que una mitad era marcadamente negra, la otra de un blanco excesivo, pero distribuido por igual, tras congregarse a los egipcios en el teatro les mostró otras muchas maravillas y al final también estas, el camello y el hombre medio blanco, y pensó sorprenderlos con el espectáculo (...).³

Con esta particular anécdota, Luciano de Samosata en su *prolaliá Eres un Prometeo en los discursos* plantea una reflexión metaliteraria de su propia obra. La imagen del hombre de dos colores que es centro de la anécdota deviene en cifra no solo del carácter de artificio, sino que, al mismo tiempo, pone en evidencia el aspecto lúdico de la *míxis* y de la *poikilía* –la mezcla de géneros y la variedad en el estilo–, con la finalidad de presentar una crítica de su presente mediante un *animus iocandi*. Como señalan diversos críticos (Anderson, 1993; Whitmarsh, 2005; Ní Mheallaigh, 2014; Guast, 2023), los procedimientos retóricos de los autores de la Segunda Sofística –período en el que se inscribe Luciano– producen una alianza entre *phantasia* e ingenio, pudiendo los temas de la *performance* declamatoria en sí mismos rozar el campo de lo jocoso. Nos proponemos, pues, analizar, en algunos pasajes significativos del *corpus* lucianesco, los diferentes procedimientos que permiten dicha explicitación del estatuto de representación, muchas veces apelando a un juego entre el orador y su auditorio, o entre el lector y el narrador.

Si retomamos la cita inicial, resaltan algunos elementos significativos para nuestra hipótesis que nos ayudarán en nuestro recorrido de lectura. El carácter de ‘novedad’ (καινὰ) que supondría la presentación de un hombre bicolor ante el auditorio, casi como si fuera lo que hoy llamaríamos ‘una atracción de feria’, –como en su momento, por ejemplo, las mujeres barbudas–, se aprecia en la puesta en relación de elementos que en principio son antitéticos en un mismo ser humano.⁴ Más adelante en el texto, la explicación no tarda en

² Las referencias a las obras de Luciano son las utilizadas por el diccionario LSJ (Liddell-Scott Jones). Para el texto griego tomamos la edición de MacLeod (1987).

³ Las traducciones son nuestras, salvo indicación contraria.

⁴ El concepto de ‘novedad’ recorre buena parte del *corpus* lucianesco: καινὰ en este número y καινότης en Prom.Es 3.18 y 4.18; βίωων καινότητος en Hist.verae 1.3.8 al referirse a las novedosas formas de vida que son objeto de los relatos de viajes, como ser los de Ctesias de Cnido, Jámbulo y el propio Homero en el *racconto* de las aventuras de Odiseo; ἐν καινότητι Tyr.22.12 como ‘originalidad’ respecto del ejercicio retórico; lo mismo Zeux.1.13, 2.16.

llegar del porqué del uso del ejemplo: καὶ ὁμῶς ἐτολμήσαμεν ἡμεῖς τὰ οὕτως ἔχοντα πρὸς ἄλληλα ξυναγαγεῖν καὶ ξυναρμόσαι οὐ πάνυ πειθόμενα οὐδὲ εὐμαρῶς ἀνεχόμενα τὴν κοινωνίαν. (*Prom. es 6*: “Y del mismo modo nosotros nos atrevimos a conjugar así unas cosas con otras y a armonizar conjuntamente no obedeciendo precisamente ni soportando fácilmente la combinación”). Luciano justifica de este modo su propia novedad, la conjunción (ξυναγαγεῖν καὶ ξυναρμόσαι) de dos géneros dispares, el diálogo socrático y la comedia, que devendrá en una constante en toda su obra, una de las reglas del juego retórico que aflora en el momento en que nuestro autor pone en primer plano el estatuto de artificio de su propia creación. Puesta en evidencia consciente de parte de Luciano, e incluso autorreflexión al preguntarse si acaso la *míxis*, la mezcla, no destruye la belleza de cada uno de elementos que la componen: οὐ μὴν περὶ γε τῶν ἐμῶν ἔχω διατείνεσθαι ὥς τοιούτων ὄντων, ἀλλὰ δέδια μὴ τὸ ἐκατέρου κάλλος ἢ μῖξις συνέφθειρεν, (*Prom. es 5*: “no ciertamente puedo sostener respecto de mis obras que sea así, sino que temo que la mezcla destruya conjuntamente la belleza de cada uno <de los elementos>”). Como señala Alberto Camerotto al respecto, la mezcla

è il procedimento che sta alla base della creazione di tutti i testi di Luciano. È *míxis* di generi, di prosa e verso, di autori, di episodi, di versi, di parole, di immagini, di filosofie. (...) Conferisce alla creazione di Luciano un carattere di *kainotes*, che, però, non è assolutamente libera –i testi stanno sempre in relazione dialettica con la tradizione– e incontrollata –il controllo formale presiede sempre alla composizione del nuovo testo–, né fine a se stessa (Camerotto, 1998: 75).

Nos interesa esta tensión entre libertad del uso de la tradición y control del nivel formal, porque le permite a Luciano establecer un particular juego con sus propias reglas –el procedimiento de la *míxis*– y conforma al mismo tiempo a sus propios jugadores, los *pepaideuménōi*, aquellos que comparten no solo la *paideia* como educación común sino también horizontes de expectativas y sistemas de referencia comunes.⁵

Otro procedimiento se pone en relación con el de la *míxis*: la *poikilía*. Veamos para ello el siguiente pasaje de *Icaromenipo*:⁶

Πάντα μὲν ἐξῆς διελθεῖν, ὃ φιλότης, ἀδύνατον, ὅπου γε καὶ ὁρᾶν αὐτὰ ἔργον ἦν· τὰ μέντοι κεφάλαια τῶν πραγμάτων τοιαῦτα ἐφαίνετο οἷά φησιν Ὅμηρος τὰ ἐπὶ τῆς ἀσπίδος· οὗ μὲν γὰρ ἦσαν εἰλαπῖναι καὶ γάμοι, ἐτέρωθι δὲ δικαστήρια καὶ ἐκκλησίαι, καθ’ ἕτερον δὲ μέρος ἔθυέ τις, ἐν γειτόνων δὲ πενθῶν ἄλλος ἐφαίνετο· καὶ ὅτε μὲν ἐς τὴν Γετικὴν ἀποβλέψαιμι, πολεμοῦντας ἂν ἐώρων τοὺς Γέτας· ὅτε δὲ μεταβαίην ἐπὶ τοὺς

⁵ Sobre el término *pepaideuménōi* en el contexto de la Segunda Sofística referido al público-auditorio que podía captar y entender el juego retórico, así como realizarlo, cf. Anderson (1993), Goldhill (2001), Fuentes (2023).

⁶ En este diálogo, así como en *Necromancia*, Luciano asume en el personaje del cínico Menipo de Gadara su máscara satírico-paródica, lo que le permite ejercer la crítica mordaz y directa sin dificultades, tal como procedía el filósofo cínico.

Σκύθας, πλανωμένους ἐπὶ τῶν ἀμαξῶν ἦν ἰδεῖν· μικρὸν δὲ ἐγκλίνας τὸν ὀφθαλμὸν ἐπὶ θάτερα τοὺς Αἰγυπτίους γεωργοῦντας ἐπέβλεπον, καὶ ὁ Φοῖνιξ ἐνεπορεύετο καὶ ὁ Κίλιξ ἐλήστευεν καὶ ὁ Λάκων ἐμαστιγοῦτο καὶ ὁ Ἀθηναῖος (17) ἐδικάζετο. ἀπάντων δὲ τούτων ὑπὸ τὸν αὐτὸν γινομένων χρόνον ὥρα σοι ἤδη ἐπινοεῖν ὁποῖός τις ὁ κυκεὼν οὗτος ἐφαίνετο (*Icar*.16-17).

Por cierto, querido, es imposible narrar todo de corrido, porque también ver estas cosas era ya un laburo. No obstante, el resumen de los hechos se manifestaba tal cual dice Homero que había en el escudo: por una parte, porque en algún lugar había festines y bodas; por otra, en otro lugar, tribunales y asambleas, y en otra parte uno ofrecía sacrificios, y otro aparecía entre los vecinos lamentándose y cada vez que yo dirigía la mirada hacia la Gética, veía a los getas librando batallas; cuando pasaba sobre los escitas, era posible verlos al punto errantes en los carros. Pero, tras desviar un poco el ojo, veía en otra parte a los egipcios cultivando la tierra, y el fenicio traficaba, el cilicio pirateaba, y el laconio se daba de azotes y el ateniense querellaba. Sucediendo todas estas cosas al mismo tiempo, es ya hora para vos de imaginar qué tipo de mezcolanza aparecía.

Menipo, máscara de Luciano, en la narración de los sucesos vividos tras haber podido volar gracias a las alas de un águila y un buitre (cifra de la *míxis*, como el hombre bicolor que hemos visto al inicio), presenta a su interlocutor una visión de la humanidad como una “mezcolanza”, término por el que hemos traducido κυκεών, una preparación gastronómica de la que se tienen ya testimonios en *Ilíada* y *Odisea* que implicaba la mezcla de diferentes y variados ingredientes (harina de cebada, queso rallado, vino de Pramos, miel).⁷ La *míxis* es, además, *poikíle*, variopinta, variegada y la visión desde la altura se constituye como mirada ‘extrañada’, objetiva, permitiéndole a la máscara lucianesca ‘mezclar’ diferentes elementos que intervienen en el plano de la construcción del texto: la tradición –aquí inserta con la mención del escudo homérico–, el ejercicio de la écfrasis –uno de los principales de los *progymnasmata*, aquí en la larga descripción de los habitantes de la tierras y sus actividades– y el marco dialógico del *Icaromenipo*. El resultado es precisamente generar en el interlocutor, mediante la facultad imaginativa (la *phantasía*) esa *poikilía*, esa variedad, que lo ayude a también tener una mirada objetiva, distanciada sobre la realidad y pueda, en un tono serio-cómico, hacer que esa mirada devenga en crítica que permita a su vez una nueva actitud sobre esa realidad, como señalaba Mijaíl Bajtín a propósito de la sátira menipea, y en especial de la producción de Luciano (Bajtín, 2012: 219). La *poikilía* lucianesca, como otro procedimiento, se constituye así como una regla más del juego.

⁷ Sobre las fuentes del κυκεών, cf. *Il*.11.624; 11.641, en el contexto de la famosa ‘copa de Néstor’; *Od*.10.234, donde este preparado, además del agregado de la miel, adquiriría también poderes mágicos. El *Himno homérico a Deméter* 210ss nos indica que se trata de la preparación que Metaneira le ofrece a la diosa ante su rechazo de tomar vino puro, aligerando la bebida con la mezcla de menta. En el contexto cómico, el κυκεών aparece en *Éupolis* fr. 11.4 D, 12.6 D y *Ar.Pax* 712. Luciano, además, lo utiliza como término que designa tanto la *míxis* como la *poikilía* en *Subasta de vidas* 14.11, *Sobre la danza* 85.12.

Quizás el *locus* más evidente y claro donde Luciano explicita las reglas de su juego retórico sea el inicio de los *Relatos verdaderos*:

γένοιτο δ' ἂν ἐμμελὴς ἢ ἀνάπαυσις αὐτοῖς, εἰ τοῖς τοιούτοις τῶν ἀναγνωσμάτων ὁμιλοῖεν, ἢ μὴ μόνον ἐκ τοῦ ἀστείου τε καὶ χαρίεντος ψιλὴν παρέξει τὴν ψυχαγωγίαν, ἀλλὰ τινα καὶ θεωρίαν οὐκ ἄμουσον ἐπιδείξεται, οἷόν τι καὶ περὶ τῶνδε τῶν συγγραμμάτων φρονήσιν ὑπολαμβάνω· οὐ γὰρ μόνον τὸ ξένον τῆς ὑποθέσεως οὐδὲ τὸ χαρίεν τῆς προαιρέσεως ἐπαγωγὸν ἔσται αὐτοῖς οὐδ' ὅτι ψεύσματα ποικίλα πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως ἐξηγηνόχαμεν, ἀλλ' ὅτι καὶ τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον οὐκ ἀκωμωδῆτως ἦνικται πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων, οὓς καὶ ὀνομαστὶ ἂν ἔγραφον, εἰ μὴ καὶ αὐτῷ σοι ἐκ τῆς ἀναγνώσεως φανεῖσθαι ἔμελλον. (VH 1.2).

El descanso sería apropiado para ellos si frecuentaran tales lecturas, las que no solo ofrecerán un mero pasatiempo a partir de lo refinado y de lo gracioso, sino también exhibirán una visión no indigna de las Musas, como por ejemplo considero que se juzgará acerca de estos escritos. Pues no solo lo extraño del argumento ni lo gracioso del propósito les será atractivo ni porque hemos producido mentiras de todos los colores de manera convincente y de modo verosímil, sino también porque cada una de las cosas narradas hablan solapadamente, sin perder la comicidad, de algunos de los antiguos poetas y también historiadores y filósofos que escribieron muchos prodigios y fábulas, a los que también mencionaré por su nombre, si no estuvieras destinado tú mismo a traerlos a luz a partir de la lectura.

Aquí Luciano hace evidente la “novedad” de su creación, mostrándole al lector el grado de subversión que produce el juego retórico respecto de la tradición transformándola, satirizándola, índice esto de una crisis epistemológica propia del siglo II, como indica Karin Schlapbach, una crisis de las autoridades, “a dissolution of the authorial voice” (Schlapbach, 2010: 250): la filosofía se subordina a la retórica, pero también los otros géneros, como la épica representada por Homero y la historia, por Heródoto y Tucídides. El estatuto de ‘verdad’ aquí es relativizado, invertido, puesto que lo único que queda de todo lo anterior heredado del pasado es un mero juego de palabras. En este sentido, Luciano emplea aquí el verbo ἱστορέω para referirse a “cada uno de los hechos narrados” (τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον), es decir lo que es registrado en una relación a partir de una investigación, y συγγράφω para el oficio específico de historiador (συγγραφεύς). No es inocente el uso de estos verbos puesto que sus campos semánticos se solapan, precisamente como señala Luciano en este pasaje, al introducir el problema teórico de la distinción entre verdad y verosimilitud respecto de los escritos o lecturas ‘de pasatiempo’, y en especial de los textos considerados como ‘históricos’. Así, la tradición en crisis deviene en una pieza más del juego retórico. Ejemplo de esto, dentro de *Relatos verdaderos*, es la proliferación de neologismos

que se encuentran atravesados por la *mixis*: es el caso de los animales fantásticos del libro I, integrantes del ejército de Endimión y del Sol:

Τότε μὲν οὖν παρ’ αὐτῷ ἐστιαθέντες ἐμείναμεν, ἔωθεν δὲ διαναστάντες ἐτασσόμεθα· καὶ γὰρ οἱ σκοποὶ ἐσήμαινον πλησίον εἶναι τοὺς πολεμίους. τὸ μὲν οὖν πλῆθος τῆς στρατιᾶς δέκα μυριάδες ἐγένοντο ἄνευ τῶν σκευοφόρων καὶ τῶν μηχανοποιῶν καὶ τῶν πεζῶν καὶ τῶν ξένων συμμάχων· τούτων δὲ ὀκτακισμύριοι μὲν ἦσαν οἱ **Ἰππόγυποι**, δισμύριοι δὲ οἱ ἐπὶ τῶν **Λαχανοπτέρων**. ὄρνειον δὲ καὶ τοῦτό ἐστι μέγιστον, ἀντὶ τῶν πτερῶν λαχάνοις πάντῃ λάσιον, τὰ δὲ ὠκύπτερα ἔχει θριδακίνης φύλλοις μάλιστα προσεοικότα. ἐπὶ δὲ τούτοις οἱ **Κεγχροβόλοι** τετάχοντο καὶ οἱ **Σκοροδομάχοι**. ἦλθον δὲ αὐτῷ καὶ ἀπὸ τῆς ἄρκτου σύμμαχοι, τρισμύριοι μὲν **Ψυλλοτοξόται**, πεντακισμύριοι δὲ **Ἀνεμοδρόμοι**· τούτων δὲ οἱ μὲν Ψυλλοτοξόται ἐπὶ ψυλλῶν μεγάλων ἱπάζονται, ὅθεν καὶ τὴν προσηγορίαν ἔχουσιν· μέγεθος δὲ τῶν ψυλλῶν ὅσον δώδεκα ἐλέφαντες· οἱ δὲ Ἀνεμοδρόμοι πεζοὶ μὲν εἰσιν, φέρονται δὲ ἐν τῷ ἀέρι ἄνευ πτερῶν· ὁ δὲ τρόπος τῆς φορᾶς τοιόσδε. χιτῶνας ποδήρεις ὑπεζωσμένοι κολπώσαντες αὐτοὺς τῷ ἀνέμῳ καθάπερ ἱστία φέρονται ὥσπερ τὰ σκάφη. τὰ πολλὰ δ’ οἱ τοιοῦτοι ἐν ταῖς μάχαις πελτασταί εἰσιν. ἐλέγοντο δὲ καὶ ἀπὸ τῶν ὑπὲρ τὴν Καππαδοκίαν ἀστέρων ἡξέιν **Στρουθοβάλανοι** μὲν ἐπτακισμύριοι, **Ἰππογέρανοι** δὲ πεντακισχίλιοι. τούτους ἐγὼ οὐκ ἐθεασάμην· οὐ γὰρ ἀφίκοντο. διόπερ οὐδὲ γράψαι τὰς φύσεις αὐτῶν ἐτόλμησα· τεράστια γὰρ καὶ ἄπιστα περὶ αὐτῶν ἐλέγετο (VH 1.13).

Por un lado, entonces, nos quedamos luego de ser recibidos a la mesa junto a él [Endimión]; por otro, desde la aurora, al levantarnos nos formábamos para luchar: en efecto, los atalayas también señalaban que los enemigos estaban cerca. Por una parte, el número del ejército ascendía a cien mil sin los vitualleros, los ingenieros, los infantes y los aliados extranjeros; por otra parte, de estos, ochenta mil eran los cabalgabuitres, veinte mil los que van sobre los coliplumas/plumahortalizas. También este pájaro era enorme, en vez de plumas estaba cubierto enteramente de coliflores/hortalizas y tiene veloces alas, semejantes a las hojas de lechuga. Luego de estos, estaban apostados los arrojamiento y los ajoguerreros. Y llegaron con él también aliados del de la Osa Mayor, treinta mil pulgarqueros por un lado, cincuenta mil aerocorredores por el otro. De estos, por una parte, los pulgarqueros cabalgaban sobre enormes pulgas, de donde también tienen la denominación, por otra, la magnitud/el tamaño de las pulgas es de diez elefantes. Los aerocorredores son infantes, se conducen en el aire sin alas, y el modo del movimiento es el siguiente/es tal: habiéndose arremangado los quitones/los vestidos talaes, tras inflarlos con el aire/viento al modo de las velas, se deslizan como embarcaciones. En su mayoría los de tal clase se comportan en la batalla como peltastas. Decían que tras ellos también iban a venir de las estrellas que están sobre Capadocia unos setenta mil glandegorriones /gorrionbellotas, unos cinco mil cabalogrullas /cabalgagrullas /hipogrullas /hipogrulleros. A estos yo no los contemplé, pues no llegaron. Por lo que no me atreví a escribir sus naturalezas, porque cuentan maravillas increíbles sobre ellos.

Este largo “bestiario” de seres fantásticos se basa precisamente en el procedimiento de la *mixis*, en este caso léxica, uniendo dos términos completamente disímiles y sin aparente relación. El uso de neologismos o *hapax* le da la ocasión a Luciano para desplegar su pericia retórica, apuntando particularmente a la *míxis* entre elementos heterogéneos. El

procedimiento se extiende a lo largo de toda la obra lucianesca, conformando a su vez unidades discursivas a partir de géneros contrarios u opuestos, como son la épica y la historia, la comedia, la tragedia, y el diálogo filosófico. En primer lugar, aparecen los Ἰππόγυτοι, que traducimos como ‘cabalgabuitres’. Las variantes que se fueron proponiendo durante el proceso de traducción fueron ‘cabalgabuitres’ y ‘caballobuitres’, dependiendo, en este caso, de cómo traducir el primer componente del compuesto Ἰππ- común a ‘cabalgar’, ἵππεύω y ‘caballo’, ἵππος. Sobresalen, además, las medidas exageradas o impensables de estos seres, también en consonancia con otro procedimiento discursivo de Luciano, presente desde el inicio de *Relatos verdaderos*: dotar de verosimilitud y apelar a la capacidad de la imaginación (*phantasía*) del lector para la representación de imágenes que son imposibles de concebir en la realidad.⁸

Seguidamente, el narrador describe a los Λαχανόπτεροι, los ‘alas-de-verdura’. Se trata de un “pájaro enorme, en vez de plumas, estaba cubierto enteramente de λαχάνοις y tiene alas veloces, semejantes a las hojas de lechuga”. El problema de traducción gira en torno al término λάχανος, que puede traducirse tanto por ‘coliflor’ como por el sustantivo más general ‘hortaliza’. De ahí la hesitación que aún tenemos ante dos variantes posibles: ‘coliplumas’ o ‘plumahortalizas’; elegimos ‘alas-de-verdura’ que encierra ambos significados sin ser específicos en cuanto a qué variedad de hortaliza o lechuga o semejante se refiera. Les siguen los Κεγχροβόλοι, ‘arrojamijos’: en este caso, no tenemos descripción o aclaración por parte del narrador, sino simplemente el término, compuesto por κέγχρος, ‘mijo’ y βόλος, ‘acción de lanzar’, sustantivo derivado del verbo βάλλω. Si bien no se explicita la dimensión de estos seres, la asimetría y lo inverosímil es evidente haciendo que tengan como armas semillas de mijo. Lo mismo sucede con los Σκοροδομάχοι, ‘ajoguerreros’, compuesto formado por σκόροδον, ‘ajo’ y el agentivo del verbo μάχομαι, ‘luchar’.

Sin embargo, el término más interesante de esta sección del texto desde el punto de vista de la traducción y que representa los procedimientos de *míxis* y *poikιλίa* es Στρουθοβάλανοι, ‘glandegorriones’/‘gorrionbellotas’. Este se compone de στρουθός, ‘gorrión’ y βάλανος, ‘bellota’, y como término anatómico y cómico también significa ‘glande’. Si tenemos en cuenta la relación de la obra de Luciano con la comedia antigua, y en especial en *Relatos verdaderos*, es muy probable que se trate de un juego ambiguo y buscado en el nivel del signifiicante. Inmediatamente se nos vienen a la mente las imágenes de los

⁸ Sobre las hiperbólicas medidas de los seres fantásticos que el protagonista encuentra en la Luna y en los siguientes episodios, cf. Falcón (2023) y bibliografía allí referida. Este procedimiento descriptivo será imitado posteriormente por otros autores de la modernidad, como por ejemplo, Jonathan Swift en sus *Gulliver's Travels* y Voltaire en su *Micromégas*, y luego retomado por la literatura de ciencia-ficción.

príapos voladores, amuletos que se ofrecían como exvotos de fertilidad, sobre todo a partir de los testimonios hallados en diferentes partes del territorio del imperio romano. Por otra parte, hay que considerar la relación con los gorriones, a los que se asocia desde la época arcaica con la fertilidad y la abundancia en el culto de Afrodita: ejemplo literario de esto lo podemos encontrar en la imagen del carro de la diosa tirado por gorriones (*cf.* Safo, fr.1 Voigt; Burkert, 1985: 155). Es muy probable que Luciano haya tomado de la imagen de estos objetos del culto, tan comunes en la época imperial, la idea para construir sus Στρουθοβάλανοι, haciendo coincidir aspectos tanto religiosos como cómicos a fin de generar la distorsión satírica.

De este modo, la conjunción en el nivel de la lengua de términos dispares, con la consecuente significación novedosa de la combinatoria, nos muestra la permeabilidad discursiva propia de la época de crisis que mencionábamos más arriba, en que ya la tradición, anclada en la historia, la filosofía y la poesía homérica deviene también pieza del juego retórico y satírico de Luciano con sus lectores, su auditorio *pepaideumenos*, ‘ilustrado’, ‘avezado’, juego en el que, como señalamos en el título, Luciano “tira la piedra y (no) esconde la mano”, nos muestra y nos esconde sus procedimientos tanto retóricos como literarios en su creación.

Bibliografía

Fuentes

Macleod, M. D. (1987). *Luciani Opera I-IV*. Oxford: Clarendon Press.

Estudios

Anderson, Graham (1993). “Ádoxa parádoxa. The *pepaideuménoi* at play”, en *The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*. London-New York: Routledge, 169-196.

Bajtín, Mijail (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

Burkert, Walter (1985). *Greek Religion*. Harvard: Harvard University Press.

Camerotto, Alberto (1998). *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

Falcón, Fernando (2023). “Cosas que no pueden existir: Luciano de Samosata y la *phantasía* en las *Historias verdaderas*”, en Pégolo, Liliana y Neira, Andrea V.: *Un milenio de contar historias: los conceptos de ficcionalización y narración de la Antigüedad al Medioevo III*. Tomo II. Facultad de Filosofía y Letras-UBA: CABA, 263-284.

Fuentes, Pablo (2023). “Retórica y ficción: la Segunda Sofística en las *Historias Verdaderas* de Luciano de Samosata”, en Pégolo, Liliana y Neira, Andrea V.: *Un milenio de contar historias: los conceptos de ficcionalización y narración de la Antigüedad al Medioevo III*. Tomo II. Facultad de Filosofía y Letras-UBA: CABA, 285-300.

Goldhill, Simon (2001). *Being Greek under Rome. Cultural Identity, Second Sophistic and the Development of Empire*. Cambridge: Cambridge University Press.

Guast, William (2023). *Greek Declamation and the Roman Empire*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ní Mheallaigh, Karen (2014). *Reading Fiction with Lucian: Fakes, Freaks and Hyperreality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schlapbach, Karin (2010). “The *logoi* of Philosophers in Lucian of Samosata”. *Classical Antiquity* 29 (2): 250-277.

Whitmarsh, Tim (2005). *The Second Sophistic*. Cambridge: University Press.

Metamorfosis y profecías: Cadmo en *Bacantes* de Eurípides

Elsa Rodríguez Cidre

CONICET/ Facultad de Filosofía y Letras, UBA

elsarodriguez022@gmail.com

Resumen: Los fenómenos de metamorfosis se imponen en distintos géneros literarios que abrevan en el acervo mitológico. La tragedia, con su predilección por la transgresión de límites y de nociones clasificatorias, por la disrupción del orden, encuentra, como plantea Buxton, un fluido vital en estas metamorfosis, encarnaciones de la transgresión. No es de extrañar, entonces, que Eurípides refiera a ellas metamorfosis en numerosas ocasiones a lo largo de su obra. Estas aparecen desplegando un amplio abanico de modalidades y motivaciones. Es nuestro objetivo analizar en este capítulo la metamorfosis de Cadmo y Harmonía que Dioniso anuncia en su discurso profético hacia el final de *Bacantes* a efectos de compararla con otra metamorfosis profética (el personaje de Hécuba en la obra homónima) y poder establecer similitudes y diferencias.

Palabras clave: metamorfosis; profecía; Cadmo; Hécuba; Eurípides

Abstract: The phenomena of metamorphosis are imposed in different literary genres that draw on the mythological heritage. Tragedy, with its predilection for the transgression of limits and classificatory notions, for the disruption of order, finds, as Buxton puts it, a vital fluid in these metamorphoses, incarnations of transgression. It is not surprising, then, that Euripides refers to them on numerous occasions throughout his work. They appear in a wide range of forms and motivations. It is our aim in this chapter to analyse the metamorphosis of Cadmus and Harmonia that Dionysus announces in his prophetic speech towards the end of *Bacchae* in order to compare it with another prophetic metamorphosis (the homonymous character in *Hecuba*) and to be able to establish similarities and differences.

Keywords: metamorphoses; prophecy; Cadmus; Hecuba; Euripides

Los fenómenos de metamorfosis se imponen en distintos géneros literarios que abrevan en el acervo mitológico. La tragedia, con su predilección por la transgresión de límites y de nociones clasificatorias, por la disrupción del orden, encuentra, como plantea Buxton (2009: 49-50), un fluido vital en estas metamorfosis, encarnaciones de la transgresión. No es de extrañar, entonces, que Eurípides refiera a estos singulares procesos en numerosas ocasiones a lo largo de su obra y así aparecen desplegando un amplio abanico de modalidades y motivaciones. Pueden presentarse para satisfacer deseos sexuales de los dioses como Zeus con Leda en *Helena*, como castigo (Calisto en *Helena*), como parte de una estrategia divina (Dioniso en *Bacantes*), como satisfacción de un deseo hecho por un mortal (el rayo de Zeus en *Bacantes* a pedido de Sêmele), como mecanismo de apoteosis (los Dióscuros en *Helena*), etc. Es nuestro objetivo analizar aquí la metamorfosis de Cadmo y Harmonía que Dioniso anuncia en su discurso profético hacia el final de *Bacantes* (406 a. C.) a efectos de compararla con la metamorfosis que profetiza el rey Poliméstor respecto de Hécuba en la obra homónima (424 a. C.) y poder establecer similitudes y diferencias.

Nos hallamos en ambos casos, como dijimos, en el cierre de ambas tragedias (recordemos que los éxodos conforman los espacios privilegiados para los discursos proféticos). En *Bacantes*, el éxodo comprende los vv. 1168-1392. Ágave ha entrado con la cabeza de su hijo Penteo considerando que es la de un león y es Cadmo quien, tras recoger los restos del cuerpo de su nieto descuartizado, hace que su hija vuelva en sí y se produzca el *anagnorismós* de la filicida. Luego del lamento fúnebre de Cadmo debía seguir el de Ágave, texto perdido, así como el inicio de la *rhêsis* de Dioniso. Como *theòs apò mekhanés* desde el *theologeîon*, esta divinidad anuncia las metamorfosis que van a experimentar Cadmo y su esposa Harmonía. En *Hécuba*, en cambio, la profecía está a cargo del rey tracio Poliméstor en el episodio cuarto y, en este caso, el éxodo está conformado solo por tres versos donde el coro exhorta a las mujeres troyanas a retirarse a las tiendas. En tal episodio, entonces, luego de la venganza que comete Hécuba con ayuda de las mujeres troyanas en contra de Poliméstor y sus dos hijos, el rey engeguedido enuncia la profecía de la metamorfosis de la derrocada reina de Troya.

Analicemos, en primer lugar, el cambio de forma que Dioniso decreta para Cadmo y Harmonía:¹

¹ Estos versos conforman las primeras palabras luego de la laguna. Cf., *inter multos alios*, Seaford (1996: 252-253) y Andrade (2003: 97-98).

δράκων γενήσῃ μεταβαλὼν, δάμαρ τε σὴ
ἐκθηριωθείς ὄφεος ἀλλάξει τύπον,
ἦν Ἄρεος ἔσχευς Ἀρμονίαν θνητὸς γεγώς,
ὄχον δὲ μόσχων, χρησμὸς ὥς λέγει Διός,
ἐλῆς μετ' ἀλόχου, βαρβάρων ἡγούμενος,
πολλὰς δὲ πέρσεις ἀναρίθμῳ στρατεύματι
πόλεις· ὅταν δὲ Λοξίου χρηστήριον
διαρπάσωσι, νόστον ἄθλιον πάλιν
σχήσουσι· σὲ δ' Ἄρης Ἀρμονίαν τε ῥύσεται
μακάρων τ' ἐς αἶαν σὸν καθιδρύσει βίον.
ταῦτ' οὐχὶ θνητοῦ πατρὸς ἐκγεγώς λέγω
Διόνυσος, ἀλλὰ Ζηνός· (vv. 1330-1342).

te convertirás tras cambiar la forma en **serpiente** y tu esposa Harmonía, que recibiste de Ares, aunque eras mortal, cambiará a la forma de **víbora**, transformada en **fiera** y un carro de novillos, como dice el oráculo de Zeus, conducirás junto a tu esposa guiando a los bárbaros y muchas ciudades destruirás con tu ejército incontable. Pero cuando saqueen un oráculo de Loxias, obtendrán en cambio un regreso desdichado. Pero a ti y a Harmonía rescatará Ares y establecerá tu vida en la tierra de los Bienaventurados. Digo esto como Dioniso, no habiendo nacido de ningún padre mortal sino de Zeus.²

Pocos versos después, palabras similares le repite el anciano a su hija que complementan la profecía:

βαρβάρους ἀφίζομαι
γέρων μέτοικος, ἔτι δέ μοῦστι θέσφατον
ἐς Ἑλλάδ' ἀγαγεῖν μιγάδα βάρβαρον στρατόν.
καὶ τὴν Ἄρεως παῖδ' Ἀρμονίαν, δάμαρτ' ἐμήν,
δράκων δρακαίνης <σχῆμ'> ἔχουσιν ἀγρίας
ἄξω 'πὶ βωμοὺς καὶ τάφους Ἑλληνικοῦς,
ἡγούμενος λόγχαισιν· οὐδὲ παύσομαι
κακῶν ὁ τλήμων οὐδὲ τὸν καταιβάτην
Ἀχέροντα πλεύσας ἤσυχος γενήσομαι (vv. 1354-1362).

Llegaré a los bárbaros como un viejo extranjero y ya lo dicho por el dios es que contra la Hélade conduciré un ejército mezclado de bárbaros. Incluso a la hija de Ares, Harmonía, mi esposa, con la <figura> de una **serpiente** salvaje, (yo) como **serpiente** la conduciré contra los altares y las tumbas helénicas comandando con lanzas y no haré cesar mis males desgraciado ni estaré tranquilo tras navegar el subterráneo Aqueronte.

En una obra que juega continuamente con la inverosimilitud, Dioniso nos presenta en un futuro próximo a Cadmo y Harmonía transformados en serpientes, conduciendo un carro de novillos.³ Este discurso profético está asentado sobre una

² La edición base es la de Diggle, tanto para *Bacantes* como para *Hécuba*, y las traducciones nos pertenecen en todos los casos.

³ Tanto Bailly (1950) como Liddell & Scott & Jones (1968), Chantraine (1999 [1968]) y Rodríguez Adrados (1980-1997) consideran que δράκων y ὄφις son términos intercambiables en cuanto al animal. Cf. también Lacroix (1976: 254). Cf. también Frontisi-Ducroux (2006: 134-135). Asimismo, Di Benedetto (2013 [2004]: 495) nos recuerda que Erecto en Atenas también adopta la forma de serpiente.

doble legitimación ya que no solo lo emite una divinidad, sino que esta aclara que lo dice el oráculo de su padre Zeus.⁴ Dodds (1960: 235) señala que ninguna de estas historias, a excepción del casamiento con Harmonía, aparece en la literatura antes del s. V, aunque Roux (1972: 621) estima que, en este caso, no estaríamos frente a una innovación de Eurípides. En cuanto a la unión con Harmonía, Seaford (1996: 254) destaca que ya fue un tema de la poesía temprana y del arte visual, mencionado primeramente en Hesíodo (*Th.*937, 975-8).

Cadmo, el héroe civilizador y sembrador de los dientes de la gran serpiente, que mata en la fuente de Ares, termina ahora asimilado a ese animal (Eurípides relata en *Fenicias* 657 y ss. el encuentro victorioso entre Cadmo y la serpiente que custodiaba la fuente).⁵ Al elemento ctónico se agrega el uránico, en tanto que los metamorfoseados se trasladarán a la Isla de los Bienaventurados, aunque Ares lo ejecute en un tiempo dilatado para que Dioniso descargue su ira. Hallamos un juego similar con las serpientes –aladas o no– del carro de Medea en el final de la obra homónima.⁶ Segal (1997: 305) observa que la emergencia del caos en un mito fundacional, por un lado, es respondida con la vuelta al caos en un mito de metamorfosis; por el otro, y esta, la más arbitraria y antiheroica de las formas míticas, niega no solo el logro civilizador de Cadmo como un matador del dragón/serpiente, sino también uno de los impulsos más poderosos de la acción heroica, la preservación de la identidad personal en el nombre sin tiempo de la gloria. La metamorfosis es paralela al *sparagmós* de Penteo no solo porque viola la identidad física, sino también porque niega la inmutabilidad que el *kléos* heroico afirma en el tiempo.⁷ Thumiger (2007: 159-160) señala que Dioniso condena a Cadmo y a su esposa Harmonía a un especial tipo de exilio que incluye sufrir una metamorfosis y encabezar una guerra contra Grecia en el futuro. La transformación en serpientes podría estar conectada con las tempranas creencias tebanas y la forma ofídica podría haber sido apropiada para Harmonía desde el comienzo en conexión con su rol como diosa de la casa y esposa del rey que construyó el palacio micénico.⁸ Sin embargo, la función arquetípica del teriomorfismo se invierte; se transforma en un instrumento de exilio y distanciamiento, más que la expresión de una raíz familiar y política. La gloriosa siembra de la “raza de los tebanos” (Θηβαίων γένος, v. 1314) –la fundación de la

⁴ Cf. Seaford (1996: 254).

⁵ Cf. Rodríguez Cidre (2011: *passim*).

⁶ Cf. Rodríguez Cidre (2017: *passim*) y Rodríguez Cidre (2019: *passim*).

⁷ Cf. Segal (1997: 305).

⁸ Cf. Dodds (1960: 235).

ciudad— aparece frustrada por la venganza de Dioniso y el castigo particular de Cadmo lo hiere en núcleo principal de su orgullo, el honor de su familia y raza, su *génos* y su prestigio político.

Es de notar que, en el discurso que estamos analizando, Cadmo es presentado primero como extranjero y luego como serpiente. Lacroix (1976: 254-255) destaca en estos versos la insistencia de la palabra βάρβαρος: uno de los aspectos del castigo de Cadmo, fundador fenicio de una ciudad griega, será el retorno a sus orígenes bárbaros, en el ataque a las ciudades griegas y el saqueo al santuario de Delfos. Roux (1972: 621) se detiene en el v. 1334, βαρβάρων ἡγούμενος, “guiando a los bárbaros”, ya que se ha visto aquí una malicia de Eurípides al transmitir un espíritu antitebano y Di Benedetto (2013 [2004]: 496) destaca las dos connotaciones bien distintas que giran en torno de “lo bárbaro” cuando el referente es Cadmo hacia el final de la obra y cuando es Dioniso a lo largo de ella. Siguiendo esta línea, Segal (1997: 126) observa que la asociación de Dioniso con las serpientes expresa su proximidad con las energías siempre renovadas de la tierra.⁹ Pero las asociaciones serpentinas que podrían haberse unido a él remontando al origen de Tebas también muestran su relación ambigua con la ciudad en la cual él reclama un lugar. La venganza sobre la ciudad revierte el viejo acto fundacional de matar a la serpiente y plantar sus dientes en la tierra.¹⁰ En tanto que él es olímpico está por encima del proceso cambiante de esa tierra y como dios de la vegetación él participa de ella. Tebas sostiene un precario balance entre los poderes nutricios de la tierra y la destrucción potencial de sus propios orígenes ctónicos.

Por otro lado, no deja de ser sugerente que Cadmo luego de esta metamorfosis, una vez oídas las palabras proféticas de Dioniso y en diálogo con Ágave, se presente a sí mismo como un zángano y a su hija como un cisne (v. 1365). El héroe civilizador metamorfoseado en *drákon* pasa en su *lógos* a ser un zángano y su hija, manchada con la sangre de su nieto, deviene un cisne. Las únicas dos apariciones del zángano en Eurípides ocurren aquí y en *Troyanas*. En esta última, Hécuba elige el término para su segunda autoanimalización (vv. 190-193) a fin de identificarse con un zángano, insecto que tradicionalmente se asocia con la holgazanería y la inutilidad. Volviendo a *Bacantes*, si bien no se trata de una metamorfosis sino de una animalización, sorprende el abrupto paso desde la imagen de una serpiente conductora de un carro de novillos a la de un zángano, así como también la coincidencia de unos exreyes en que se

⁹ Cf. v. 101, v. 698, vv. 704-711, vv. 766-768, v. 1019.

¹⁰ Cf. vv. 1025-1027, v. 1331 y v. 1358.

autoperciben en los mismos términos en cada tragedia. La imagen de la inutilidad absoluta domina la escena en estos versos.

Pasemos ahora al personaje de Hécuba en la obra homónima.¹¹ La metamorfosis de la derrocada reina se produce cuando Poliméstor enuncia su discurso profético y es allí donde queda delineada la transformación de Hécuba en perra en la esticomitía que ambos llevan adelante:

{Πο.} ἀλλ' οὐ τάχ', ἥνίκ' ἄν σε ποντία νοτίς...
 {Έκ.} μῶν ναυστολήσῃ γῆς ὄρους Ἑλληνίδος;
 {Πο.} κρύψῃ μὲν οὖν πεσοῦσαν ἐκ καρχησίων.
 {Έκ.} πρὸς τοῦ βιαίων τυγχάνουσαν ἀλμάτων;
 {Πο.} αὐτὴ πρὸς ἰστὸν ναὸς ἀμβήσῃ ποδί.
 {Έκ.} ὑποπτέροις νότοισιν ἢ ποίῳ τρόπῳ;
 {Πο.} κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα.
 {Έκ.} πῶς δ' οἴσθα μορφῆς τῆς ἐμῆς μετάστασιν;
 {Πο.} ὁ Θρηξὶ μάντις εἶπε Διόνυσος τάδε.
 {Έκ.} σοὶ δ' οὐκ ἔχρησεν οὐδὲν ὧν ἔχεις κακῶν;
 {Πο.} οὐ γάρ ποτ' ἄν σύ μ' εἴλες ὧδε σὺν δόλῳ.
 {Έκ.} θανοῦσα δ' ἦ ζῶσ' ἐνθάδ' ἐκπλήσω ἔβιον†;
 {Πο.} θανοῦσα· τύμβῳ δ' ὄνομα σῶ κεκλήσεται...
 {Έκ.} μορφῆς ἐπιδόξ μὴ τι, τῆς ἐμῆς ἐρεῖς;
 {Πο.} κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ.
 {Έκ.} οὐδὲν μέλει μοι, σοῦ γέ μοι δόντος δίκην (vv. 1259-1274).

POLIM.: Pero, no en seguida, cuando la humedad marina... HEC.: ¿Acaso me transporta a los límites de la tierra helena? POLIM.: Por un lado, en efecto, (te) cubra, una vez caída del mástil. HEC.: ¿Por quién me alcanza el violento salto? POLIM.: Tú misma con tu pie subirás al mástil de la nave. HEC.: ¿Por mi espalda alada o por cuál forma? POLIM.: Llegarás a ser una **perra** con mirada de color de llama. HEC.: ¿Cómo sabes el cambio de mi forma? POLIM.: El adivino entre los tracios, Dioniso, (me) dijo estas cosas. HEC.: ¿Y a ti no te profetizó nada de los males que tienes? POLIM.: No, pues nunca me habrías atrapado con este engaño. HEC.: ¿Muerta o viva completaré allí mi ἔβιον†? POLIM.: Muerta. Y el nombre de tu tumba se llamará... HEC.: ¿No dirás un conjuro de mi forma? POLIM.: ... sepulcro de la **perra** infeliz, señal para los navegantes. HEC.: nada me importa, habiéndome pagado tú la pena.

Gracias a una supuesta intervención de Dioniso, Poliméstor ha devenido un nuevo Tiresias y nos anuncia tanto la metamorfosis y muerte de Hécuba como los asesinatos de Agamenón y Casandra a manos de Clitemnestra en los versos que siguen a los aquí citados. Estas últimas acciones a realizarse en Argos gozan de la comprobación del mito; otorgan por ello una mayor credibilidad a la transformación en perra de Hécuba, lo cual sí constituye una innovación de Eurípides. Cabe señalar, como dice Rabinowitz (1993: 121), que el discurso de este Tiresias “manchado de crimen”

¹¹ En esta sección con foco en la animalización retomo un trabajo previo: Rodríguez Cidre (2010: 240-246).

condena a Hécuba al lugar estático y sin *lógos* de la roca marina, suerte de venganza póstuma sobre quien había osado sobrepasar su condición de mujer y cautiva tomando la palabra y pasando al acto. Segal (1993: 221-222) plantea que Poliméstor, al llamar a Dioniso adivino de los tracios, deviene una parodia del *deus ex machina* y este carácter degradado resultaría problemático en lo que atañe a una eventual justicia divina. La metamorfosis va unida a una litificación: su cuerpo, devenido estatua canina, servirá de señal para los navegantes.¹²

La animalización en perra de Hécuba ha recibido numerosas lecturas que le hacen cobrar distintos valores, no incompatibles sino fácilmente acumulables. Resumámoslas rápidamente: por un lado, se relaciona a la perra con una valencia maternal;¹³ por otro, en su rol de vengadora, Hécuba devenida perra se relacionaría con las Erinias. Esta interpretación, sustentada por Gregory (1999: xxxv), Zeitlin (1996: 185) y Mossman (1995: 196) recordaría que tales divinidades vengadoras son descriptas a menudo como perras que persiguen a los seres humanos. Otros estudiosos ven allí una alusión a la diosa Hécate, ya que el perro es uno de los símbolos de esta divinidad ligada en general a los partos y a la muerte.¹⁴ Rabinowitz (1993: 122) avanza una interpretación singular de la metamorfosis como una asimilación con el monstruo de la Esfinge. Por último, algunos análisis plantean en términos generales la caracterización de Hécuba devenida perra como un monstruo, marino, debido a su ubicación geográfica.¹⁵ En nuestro caso, consideramos que la transformación en perra de Hécuba puede ser leída como sinécdoque de la Escila (son numerosos los elementos que el texto ofrece en este sentido y que hemos puntualizado ya en otro momento).¹⁶

Buxton (1982: 182-183) sostiene que la escena representa una simbólica compensación de la fortuna entre Hécuba y Poliméstor: él aparece en escena en cuatro patas luego de su enceguecimiento; ella pronto tendrá cuatro patas. Ahora bien, esta metamorfosis y litificación conforma también una nueva teratologización (si consideramos nuestra lectura como sinécdoque de Escila), ya que presenciamos una hibridez entre la roca con forma de piedra y la mirada de fuego que esta porta según la

¹² Es sugerente que Di Benedetto (2013 [2004]: 495) señale que, respecto de la rubia Harmonía metamorfoseada en serpiente, Calímaco (*Aet.I.fr.11*) mencione la piedra, es decir el monumento sepulcral, notando, pues, un nuevo paralelismo, en este caso respecto de la piedra que gira en torno de Hécuba.

¹³ Cf. Gregory (1999: xxxiv) y Loraux (1995: 146).

¹⁴ Cf. Zeitlin (1996: 185). Cf. también Burkert (1985: 65), Padel (1992: 102), Rabinowitz (1993: 115-116) y Mossman (1995: 197).

¹⁵ Cf. Segal (1993: 158-159, 180, 185) y Mossman (1995: 192).

¹⁶ Cf. Rodríguez Cidre (2010: 242-246).

profecía. Cabe señalar aquí que el espacio en el que se desarrolla la trama se presta fácilmente a hospedar monstruos: como ha indicado Zeitlin (1991: 53-54), Tracia funciona en este sentido como una zona liminar que señala el pasaje de Grecia a Asia, lugar agreste propio de bárbaros, sin ciudades y que es el topónimo de referencia para el culto dionisiaco. Wilson (1968: 70-71) relaciona el hecho de que Poliméstor vincule la metamorfosis de Hécuba con el nombre de un lugar (*Kynoséma*, la señal de la perra) con las funciones que normalmente cumplen los dioses *ex machina* en cuyos discursos se dan siempre las etimologías situadas en los epílogos.

Sendas metamorfosis se presentan en términos muy diferentes si bien podemos empezar señalando varias semejanzas. Desde el plano formal, ambas son extradramáticas y, como dijimos, se producen en el discurso profético de cierre. Las dos tragedias focalizan en el pasado de realeza de los personajes metamorfoseados, el juego espacial desplegado entre la Hélade y su *éxo*, la relación existente entre estos procesos y los infanticidios/filicidios previos. También podemos agregar la presencia sutil en ambos casos de lo teratológico al remitir al portento: en el caso de Hécuba, la ya mencionada conjugación entre la roca y la mirada de fuego; en el caso de Cadmo, el extrañamiento que provoca una serpiente conduciendo un carro de novillos. La presencia de la mirada también es clave: aparecen los términos *dérgma* para Hécuba y *drákon* para Cadmo (y Harmonía). Ambos términos portan como base el verbo *dérkomai*, el mirar victimario.¹⁷

Hasta aquí, los numerosos puntos en común entre las metamorfosis de estas tragedias. Las diferencias, no obstante, son significativas por cuanto atañen al sentido general que Eurípides imprime al destino de los personajes.

Hécuba es metamorfoseada por un “castigo” extradramático a una mujer que se ha extralimitado procediendo con sus manos a la masculina tarea de la venganza. Pero lo cierto es que ella es el sujeto principal de una acción vindicatoria exitosa, ya ejecutada. Por otro lado, se podrían relativizar las dimensiones de su castigo que se reduce en última instancia a un estatismo litificado en el que solo permanecerá en movimiento su mirada de fuego (*dérgma*). Y ello porque con este castigo ella, podemos pensar, cumple su último deseo de evitar la esclavitud en la casa de Odiseo. En un punto, podríamos hablar de una suerte de coronación (no con la magnificencia de la de Medea, pero coronación al fin) y, desde este ángulo, el clímax de la historia estaría

¹⁷ Frontisi-Ducroux (2006: 134-135) rescata en el segundo término la particularidad de la mirada especialmente aguda que penetra y que fascina.

sellando la independencia de esta mujer. Incluso su metamorfosis redundaba en una utilidad positiva para el resto de los mortales que la usarán como señal en un *tópos* adverso, el mar.

En *Bacantes*, en cambio, la metamorfosis de Cadmo cobra un sentido diferente al formar parte de un plan de venganza divina en plena ejecución en la que Cadmo es solo un objeto pasivo. No asistimos a una Troya desarticulada piedra por piedra (como ocurre, por ejemplo, en *Troyanas*), porque Tebas, en principio, se halla en pie, pero el cuadro es de un desborde arrasador: el rey está desmembrado, literalmente, y los integrantes de la casa reinante marchan al éxodo. Ágave parte con sus hermanas en un exilio por purificación y Cadmo conducirá un ejército para atacar precisamente la Hélade para luego marchar a la Isla de los Bienaventurados, destino que, como vimos, el personaje no toma como un premio, quizás por permanecer allí metamorfoseado –de hecho, para Dodds (1960: 239) este traslado a los Elíseos solo conforma la coronación de una crueldad–.¹⁸ La casa real quedará dispersa como estuvieron los miembros de Penteo antes de que su abuelo hiciera una segunda cosecha “simbólica”, terrible al no tratarse ahora de los dientes de la gran serpiente sino de los sangrientos restos esparcidos de su nieto. Estas metamorfosis constituyen un elemento más que pone de manifiesto el triunfo de Dioniso. En *Bacantes*, se convertirán en ofidios (*drákon/óphis*) con un futuro dinámico (a diferencia del estatismo de Hécuba) que implica una continuación de la venganza, ya que Dioniso impone a Cadmo la conducción de un ataque en contra del mundo helénico, en un juego especular con Dioniso mismo. El dios no castiga solo a Penteo y a las mujeres. Es la propia Tebas, a quien Baco personificara en una ménade al comienzo de la obra (vv. 23-25), la que sufre en sí misma el *sparagmós* de sus integrantes. La composición se estructura como un anillo (el héroe civilizatorio que mató a la gran serpiente se transforma en aquello que ha matado) a la manera de un tipo de joya circular, significativamente llamado también *drákon*, que se empleaba como brazalete, collar o arete.

Recorramos nosotros también, cual esta joya antigua, una estructura en anillo: citábamos al comienzo a Buxton respecto de la predilección que la tragedia manifiesta por las metamorfosis en tanto encarnaciones de la transgresión. En algunos casos, se trata solo de menciones muy breves, pero en estas dos obras son presentadas en el discurso profético de cierre. En *Bacantes*, ello ocurre en boca de un *theòs apò mekhanés* en el sentido pleno del término, con la salvedad de que esta divinidad se ha dado el lujo

¹⁸ Cf. también Roux (1972: 625) y Kirk (1979: 137-138).

de ser también un personaje a lo largo de la obra. Incluso, en tanto personaje, aparece duplicado, como dios y como extranjero, y ello a través de metamorfosis autoinferidas. En *Hécuba*, Poliméstor, derrotado y enceguecido, como un Tiresias extraído de la otra tragedia, emite un discurso profético que atribuye, significativamente, a la intervención del propio Dioniso.

Por último, el vínculo entre metamorfosis y estatus personal de Hécuba y Cadmo también presenta situaciones bien diferentes. El fenómeno de la metamorfosis, plantea Frontisi-Ducroux (2006: 93), se considera ante todo una variedad de cambio de estado, de *status*, de categoría. Los griegos la conciben como una desaparición y una sustitución: un rapto que deja una huella, un signo, un recuerdo (*sêma*, *mnêma*). Los cambios de estado en el futuro de estos personajes muestran claramente una humanidad perdida: animalización, litificación y teratologización en el caso de la mujer vengadora; animalización, teratologización y apoteosis (pero en malos términos) en el del héroe civilizador que no supo terminar de “civilizar” su propio *oîkos* en el reconocimiento de una nueva divinidad “helénica” que venía de Oriente (independientemente de que él en su persona lo hubiese admitido en el inicio de la obra). En el caso de *Hécuba*, la exreina de Troya (devenida esclava) es sustituida por un signo, *sêma* estático (*Kynosêma*) para recuerdo, *mnêma*, de la mujer que se animó a traspasar al mundo masculino donde tiene lugar la venganza, cometiendo en el camino infanticidio y mutilación de un rey. En *Bacantes* también asistimos a la desaparición de un exrey, pero en una situación radicalmente distinta, pues Cadmo funcionaba como un rey emérito mientras que Hécuba era una reina derrocada y sometida a servidumbre. Cadmo es sustituido por un *sêma* dinámico, las serpientes, pero esta transformación no opera como un recordatorio que “inmortaliza” la historia del personaje metamorfoseado sino que, al contrario, ambos elementos, la animalización y el comportamiento asignado a estos seres transformados, anulan y echan por tierra la propia historia, los hechos civilizatorios que este héroe extranjero había logrado en tierra helénica aniquilando así hasta el último rastro del *mnêma*, del recuerdo de un Cadmo civilizador.

Bibliografía

Fuentes

- Andrade, Nora (2003). *Eurípides. Bacantes*. Buenos Aires: Biblos.
- Di Benedetto, Vincenzo (2013 [2004]). *Euripide. Le Baccanti*, Milán: BUR.
- Diggle, James (1984). *Euripidis Fabulae I*. Oxford: Oxford University Press.
- (1994). *Euripidis Fabulae III*. Oxford: Oxford University Press.
- Dodds, Eric Robertson (1960). *Euripidis Bacchae*. Oxford: Oxford University Press.
- Gregory, Justina (1999). *Euripides Hecuba. Introduction, text & commentary*. Atlanta: American Philological Association.
- Kirk, Geoffrey Stephen (1979). *The Bacchae of Euripides*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lacroix, Maurice (1976). *Les Bacchantes d'Euripide*. París: E. Belin/Les Belles Lettres.
- Roux, Jeanne (1972). *Euripide Les Bacchantes*. Paris: Les Belles Lettres.
- Seaford, Richard (1996). *Euripides: Bacchae*. Warminster: Aris & Phillips.

Instrumenta

- Bailly, Anatole (1950). *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette.
- Chantraine, Pierre (1999 [1968]). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. Paris: Klincksieck.
- Liddell, Henry George; Scott, Robert y Jones, Henry Stuart (1968). *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1980-1997). *Diccionario griego-español*, vol. I-V. Madrid: CSIC.

Estudios

- Burkert, Walter (1985 [1977]). *Greek Religion*. Cambridge: Harvard University Press.
- Buxton, Richard (2009). *Forms of Atonishment. Greek Myths of Metamorphosis*. Oxford: Oxford University Press.
- (1982). *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frontisi-Ducroux, Françoise (2006). *El hombre-ciervo y la mujer-araña. Figuras griegas de la metamorfosis*. Madrid: Abada Ed.
- Hamilton, Richard (1978). "Prologue prophecy and plot in four plays of Euripides". *AJPh*. 99: 277-302.
- Klotsche, Ernest Heinrich (1980). *The supernatural in the tragedies of Euripides as Illustrated in Prayers, Curses, Oaths, Oracles, Prophecies, Dreams and Visions*. Chicago: Ares Publishers.
- Lorau, Nicole (1995). *Madres en duelo*. Rosario: Ediciones de la Equis.
- Mendicino, Kristina (2015). "The Professional Mourner and Singer of Spells. A Diachronic Approach to Euripides' *Bacchae*", en González, José M. (ed.): *Diachrony. Diachronic Studies of Ancient Greek. Literature and Culture*. Boston/Berlín: De Gruyter, 181-212.
- Mossman, Judith (1995). *Wild Justice. A study of Euripides' Hecuba*. Oxford: Clarendon Press.
- Padel, Ruth (1992). *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*. New Jersey: Princeton University Press.
- Papadopoulou, Thalia (2001). "The prophetic figure in Euripides' *Phoenissae* and *Bacchai*". *Hermes*. 129 (1): 21-31.
- Rabinowitz, Nancy Sorkin (1993). *Anxiety veiled. Euripides and the traffic in women*. Ithaca: Cornell University Press.
- Rehm, Rush (2005) "Epilogue: Cassandra—The Prophet Unveiled", en Macintosh, F. & Michelakis, P. & Hall, E. & Taplin, O. (eds.): *Agamemnon in Performance 458 bc to ad 2004*. Oxford: University Press, 360-375.
- Rodríguez Cidre, Elsa (2019). "Serpientes trágicas: su simbología en *Medea* y *Bacantes* de Eurípides", *Iter* 25. Dossier "El Hombre y la Naturaleza en el Mundo Antiguo": 49-61.

- (2017). “‘*Tal carruaje nos da Helio...*’: el recurso del carro alado en la *Medea* de Eurípides”, en Pricco, Aldo & Moro, Stella Maris (coords.) *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*. Coimbra: Annablume Editora/Imprenta de la Universidad de Coimbra, 17-24.
- (2011). “Ser hijo de Equión: lo monstruoso en *Bacantes* de Eurípides”, en Domínguez Nora *et alii* (eds.) *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, 113-123.
- (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba: Ordia Prima.
- Segal, Charles (1993). *Euripides and the poetics of sorrow. Art, gender and commemoration in Alceste, Hippolytus and Hecuba*. Durham: Duke University Press.
- (1997). *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton: University Press.
- Thumiger, Chiara (2007). *Hidden Paths. Notions of Self, Tragic Characterization and Euripides' Bacchae*. Londres: Institute of Classical Studies.
- Wilson, John R. (1968). “The Etymology in Euripides *Troades* 13-14”. *AJPh*. 89: 66-71.
- Zeitlin, Froma I. (1996). *Playing the other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- (1991). “Euripides' *Hekabe* and the somatics of Dionysiac drama”. *Ramus*. 20: 53-94.

Ubique naufragium est (Satyricon 115.16): el naufragio metafórico y la recepción del énfasis de Petronio en Tácito y otros

María Eugenia Steinberg
Universidad de Buenos Aires, UBACyT
mes@filo.uba.ar

Resumen: El código cultural imperial permite asociar los textos literarios, sean estos una novela o un texto historiográfico, cuando se enuncian frases como “*ubique naufragium est*” (Petr.Sat.115.16) o “*nihil tam capax fortuitorum quam mare*” (Tac.Ann.14.3 ss.). Sobre esta hipótesis de que Tácito y los demás habrían leído el énfasis del naufragio en Petronio, el desarrollo de nuestro trabajo se presenta en dos partes: en primer lugar, nos concentramos en el objetivo de determinar en qué medida ambos textos y contextos presuponen una variada gama de interpretaciones posibles y al mismo tiempo una sorprendente ficcionalización de situaciones que la realidad romana de los viajes marítimos han puesto en escena.

El cotejo intratextual de los pasajes de *Satyricon* destinados a la descripción y particulares resultados de los naufragios (Sat.76.3-7 y 115 ss.) nos conduce a analizar también la presencia de esta calamidad marítima en los *Annales* de Tácito donde solo el libro 14 presenta las escasas ocurrencias de la voz ‘*naufragium*’ de su obra completa. En *Annales* 14.3, Tácito trae a colación la construcción de una nave deliberadamente frágil para que en el momento oportuno diera como resultado la caída al mar de la madre del emperador, Agripina. Otros historiadores como Dion Casio dieron cauce a esta narración del episodio del intento de asesinato de Agripina con variaciones que resultan claves para volver a Petronio y evidenciar la intertextualidad subyacente entre este episodio en Petronio y las narraciones de los historiadores imperiales.

Palabras clave: naufragio; Petronio; énfasis; Tácito; lectura anticipada

Abstract: The Imperial cultural code allows for the association between literary texts, whether they are a novel or a historiographic text, when phrases such as *ubique naufragium est*” (Petr.Sat.115.16) or “*nihil tam capax fortuitorum quam mare*” (Tac.Ann.14.3 ss.) are uttered. Based on the hypothesis that Tacitus and others would have read the emphasis given to the shipwreck in Petronius, the development of our work will be presented in two parts: first, we will focus on the objective of determining to what extent both texts and contexts presuppose a wide range of possible interpretations and, at the same time, a surprising fictionalization of situations that the Roman reality of maritime voyages has brought forward.

An intratextual comparison of the passages in *Satyricon* devoted to the description and specific outcomes of shipwrecks (*Satyricon* 76.3-7 and 115 ff.) also leads us to analyze the presence of this maritime calamity in Tacitus' *Annales*, since only Book 14 presents the few occurrences of the word “*naufragium*” in his complete works. In *Annales* 14.3, Tacitus mentions the construction of a deliberately fragile ship so that, at the right moment, it would result in the emperor's mother, Agrippina, falling into the sea. Other historians, such as Dio Cassius, included this account of Agrippina's attempted assassination episode with variations that are key, returning to Petronius, to highlight the underlying intertextuality between this episode in Petronius and the accounts of the imperial historians.

Keywords: shipwreck; Petronius; emphasis; Tacitus; anticipate reading

Introducción

El intento fallido de Nerón para matar a su madre, en un acto que debía parecer un accidente, conlleva la construcción de una farsa semejante a la de Crotona 115 ss. en Petronio. El resultado de esta comparación facilita la elaboración posterior de reflexiones taciteanas acerca de lo difícil que resulta acusar de un crimen a alguien cuando son el mar y los vientos siempre los responsables de un naufragio, y esconde lo no dicho acerca de la posibilidad de que los episodios de otros naufragios, como los narrados por Trimalción como parte de sus experiencias vitales o de la inventiva de Petronio, no sean otra cosa que ejercicios de escuela o experiencias de la construcción ficcional de naves poco seguras a pesar de lo manifestado por Trimalción narrador en *Sat.76.5-6: magna navis magnam fortitudinem habet*.

Para este análisis empleamos el método filológico, apuntando al estudio de los aspectos retórico-estilísticos, expresiones metadiscursivas, la recepción de Petronio por parte de Tácito y Dion Casio, además de la aplicación de criterios acerca del uso del lenguaje figurado y la crítica segura (Ahl, 1984: 179). Finalmente, concluimos que depende del lector la capacidad de discernir con mayor o menor precisión la crítica segura escondida mediante el *énfasis* según la definición de esta figura en Quintiliano (*I.O.8.3.83* y *9.2.64*). En este sentido, en la Parte (II) nos preguntamos qué hubiera pasado si los historiógrafos mencionados hubieran leído el texto de Petronio: ¿habrían podido interpretar el énfasis declarado en el naufragio?

Nos proponemos comprobar el funcionamiento de la figura de la *emphasis* tal como la define Quintiliano en *Eius duae sunt species: altera quae plus significat quam dicit, altera quae etiam id quod non dicit* (*I.O.8.3.83*: “Hay dos clases de énfasis: uno que significa más de lo que dice; otro, que incluso significa aquello que no dice”). Y también: *ex aliquo dicto latens aliquid eruitur* (*I.O.9.2.64*: “de algo dicho, brota algo escondido”).

Ambas definiciones del énfasis contribuyen a acercar el tema de la ironía en cuyo marco la define Quintiliano como una forma de ironía que deja en el lector el compromiso de completar el sentido de lo no dicho, o de percibir la intención de algunas expresiones muy generales que como *gnomai* o dichos populares pueden aplicarse a diferentes situaciones. La retórica está presente en estas derivaciones del sentido en tanto el motivo del naufragio conduce al mar y las tormentas, pero también a otros océanos de la vida que van desde los más literales a los más metafóricos. En

Petronio se esconde detrás del lenguaje figurado la perspectiva de denuncia que resulta peligrosa para un emisor comprometido con el poder, pero resulta eficiente para la *dissimulatio* que implica la crítica segura. El auditorio o el lector perspicaz percibirá la ironía encerrada en el énfasis puesto en la cuestión y descubrirá lo que nuestro autor, Petronio, quiere decir más allá de lo que dice.

Estas observaciones pragmáticas de los textos, del autor y sus circunstancias, nos muestran a un autor de ficcionalización y otros autores de episodios de historia de Roma, uno en el siglo I y los otros a fines del siglo I y principios del II d. C. avezados todos en la retórica y en las peripecias de los hechos de la corte imperial: Petronio y los historiadores imperiales como Tácito y Dion Casio. Por más que estos estén separados de Petronio por el tiempo, asoman huellas de Petronio en los historiógrafos mencionados respecto del naufragio y las reflexiones que habilita para los individuos implicados en él, a la vez que la lectura de los historiógrafos habilita posibles interpretaciones tempranas del texto de Petronio.

(I) Primera parte: Acerca del naufragio en el Satyricon

En el *Satyricon* de Petronio se observa una recurrencia de episodios en los que el naufragio es parte en las historias que narran los personajes, o es directamente el núcleo narrativo de un episodio concreto. Si bien el motivo del naufragio es corriente en las novelas griegas o romanas y narraciones afines (*Acta*, *Leucipa* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio, y *Aetiópica* de Heliodoro,¹ *Efesíaca* de Xenofonte de Efeso,² Longo, Caritón de Afrodisias, y la *Historia Apollonis Regis Tyri*) allí siempre se trata de naufragios en tanto peripecias de los protagonistas que a veces complican la trama porque distancian a los enamorados, o porque ponen en riesgo los vínculos; por ejemplo, en *Leucipa* y *Clitofonte*, los amantes siguen juntos, pero en *Jenofonte*, el naufragio solo parece implicar un cambio de rumbo. En el caso de los naufragios, en el *Satyricon* se plantea una diferencia fundamental, asociada con la vida cotidiana de un comerciante de vinos, cuando lleva a cabo su deseo de hacer negocio.

¹ Hilton (2012) recorre el motivo en *Actas de los apóstoles*, el *Satyricon*, *Leucipa* y *Clitofonte* y *Etiópicas* de Heliodoro.

² “The shipwreck (Petr.114, 115) might be taken bodily from Achilles Tatius or Xenophon of Ephesus”, afirma Mendell (1917: 158-172).

I. El primer naufragio multiplicado por cinco

En primer lugar, nos detendremos en el naufragio que ocurre en la narración autobiográfica de la vida de Trimalción. En 76.3-4, Trimalción relata esta parte de su historia ante los comensales:

Concupivi negotiari. Ne multis vos morer, quinque naves aedificavi, oneravi vinum — et tunc erat contra aurum — misi Romam. Putares me hoc iussisse: omnes naves naufragarunt. Factum, non fabula. Vno die Neptunus trecenties sestertium devoravit (Petr.Sat.76.3-4).

Me dieron ganas de dedicarme a los negocios. Para no demoraros con muchas palabras, construí cinco naves, las cargué con vino —y entonces valía como si fuera oro—, las envié a Roma. Se podría pensar que yo mismo ordené que esto sucediera: ¡todas las naves naufragaron! Un hecho, no un invento... En un solo día, Neptuno me devoró treinta millones de sestercios.

Al margen del tono simpático de Trimalción, el liberto sintetiza la narración del episodio con un comentario metadiscursivo: “*ne multis vos morer*”, porque sabe sostener la tensión del relato y no hace falta que se detenga en los detalles del naufragio, solo importan las consecuencias. Ni siquiera el auditorio de los libertos y esclavos o los lectores nos enteramos de las circunstancias en que naufragaron las cinco naves, aunque sí nos informa que las cinco naves fueron de su propiedad, construidas en sus astilleros y que las cargó con vino, ante lo cual aclara Trimalción que el vino tenía un valor equivalente al del oro. Hay que leer a partir del énfasis que tener vino era como tener oro. Un segundo comentario metadiscursivo “*factum, non fabula*”, con ese juego sonoro de la sílaba inicial repetida y esa estructura tan propia de las expresiones de los libertos en Petronio que denominamos “S, non S”,³ trae a colación una diferencia fundamental entre los hechos realmente ocurridos y los inventados por el ingenio de un narrador. En este caso se trata de reforzar el realismo de la narración que muestra un hecho histórico de la vida “ficcional” de Trimalción, con la alusión al *factum*, y se deja de lado la ficción que implicaría una *fabula* narrada para entretener a los comensales. En ese sentido podría tratarse también de un guiño irónico para inscribir el relato del naufragio en una mera invención de *fabula*, dado el carácter creativo de la invención del relato de Trimalción para “mandarse la parte” ante su auditorio.⁴

³ En otros pasajes del *Satyricon* encontramos esta fórmula en acumulación que constituye una regularidad estilística del habla de los libertos. Cf. Boyce (1991).

⁴ Tal como el narrador de la *Vera Historia* afirma que dirá la verdad siendo mentiroso.

La utilización del comentario metadiscursivo de Trimalción contribuye a diferenciar esta narración de otras, en las que se trata de reales inventos ficcionales, valga la paradoja, como veremos más adelante, en el episodio de Crotona (114-115 y 117.4 ss). Tan realista es la descripción de la pérdida, que se nos informa el número exacto de millones de sestericios hundidos: treinta millones.⁵ La suma es altísima tal como corresponde a las rentas que obtenían los comerciantes marítimos.⁶ Pero, a pesar de ello, subsiste la posibilidad de la exageración de la cifra, como treinta millones, una cifra proverbial para redondear una cifra escandalosa.⁷

No obstante, las consecuencias del naufragio para la vida del protagonista reflejan una actitud de superación ante la tragedia y ante la pérdida que aquel implica:

Putatis me defecisse? Non mehercules mi haec iactura gusti fuit, tanquam nihil facti (Petr.76.5).

¿Pensáis que me desalenté? Por Hércules, a mí esta pérdida me afectó como un aperitivo, como nada.

y acto seguido Trimalción reporta la construcción de “otras naves mayores, mejores y de mejor suerte” para ganarse el reconocimiento de su valor por parte de su auditorio. La mayor fortaleza de las naves grandes le augura un mejor resultado:

Alteras feci maiores et meliores et feliciores, ut nemo non me virum fortem diceret. sc<it>is, magna navis magnam fortitudinem habet (Petr.76.5-6).

Construí otras naves mayores, mejores y de mejor suerte, para que nadie dijera que yo no era una persona valerosa. Como sabéis, una gran nave tiene una mayor fortaleza.

Es así como la carga de las naves ahora se multiplica y Trimalción recibe la ayuda de Fortunata:

⁵ También es posible que se configure una cifra inventada, que redondee la expresión casi formularia.

⁶ Prieto (2002, nota n.º 623) trae a colación la noticia de un exportador de vinos pompeyano llamado Marco Porcio, duunviro de su ciudad junto con Gayo Quinctio en los años 80/75 a. C., quien donó el 50 % del importe de la construcción del teatro menor (Odeón) de Pompeya, y de otro comerciante de Galia llamado Sexto Facio Musa, cuyo nombre figura en infinidad de ánforas de vino que se conservan en los museos arqueológicos. Cf. también Pena (1999: 75-83), una discusión bibliográfica acerca de *M. Porcius* comerciante de ánforas en Narbona como posible antecedente de la difusión masiva de las ánforas de *Porcius* desde Narbona hasta Burdeos a lo largo del curso del Garona y de algunos de sus afluentes. Pero también hay datos de la marca de *M. Porcius* en Menorca, lo cual puede interpretarse como un testimonio de una ruta directa a Italia por las Baleares y el estrecho de Bonifacio.

⁷ Cf. Schmeling y Setaioli (2011, 343-44). Acerca de la enunciación proverbial del monto de la pérdida, cf. también Bodel (2017).

Oneravi rursus vinum, lardum, fabam, sepladium, mancipia. hoc loco Fortunata rem piam fecit; omne enim aurum suum, omnia vestimenta vendidit et mi centum aureos in manu posuit. Hoc fuit peculii mei fermentum (Petr.76.6-7).

Volví a cargar vino, tocino, habas, perfumes y esclavos. En esa oportunidad Fortunata me demostró su devoción; vendió todas sus joyas de oro y sus ropas, y me puso en la mano cien monedas de oro. Este fue el fermento de mi peculio.

Con esta ayuda, se revierten los efectos negativos del naufragio y este se transforma en motivo de un relato realista de la vida “ficcional” de Trimalción. Otro episodio más para contar, y con final feliz.

II. La invención del motivo: *mimicum naufragium*

Mimicum naufragium es la denominación que Séneca en *De Ira* 2.2.5 utiliza para referirse a que las pasiones no se despiertan cabalmente con la representación en escena de un naufragio. Aprovechamos esta denominación para referirnos a la invención farsesca de la representación dentro de la representación de la historia de Eumolpo comerciante al llegar a Crotona, cuando se desencadena el ‘segundo nivel de ficcionalización’ al planificar los protagonistas la historia del comerciante africano próspero, pero sin herederos, que les permitirá sobrevivir en Crotona simulando teatralmente. En plena planificación de la trama del personaje de este rico comerciante, Eumolpo detalla lo relativo al naufragio que le significó una pérdida millonaria, lo cual acrecienta la tristeza por la muerte de su único hijo: esta creación de un personaje delante del lector y el auditorio, es lo que denominamos ‘segundo nivel de ficcionalización’, en tanto que el primero es el relato de Trimalción que vimos antes, un ‘primer nivel de ficcionalización’ originado en la inventiva de un autor escribiendo la vida del liberto Trimalción, y la de un Encolpio narrando las peripecias con su *frater* y su amante, entre ellas, la *Cena de Trimalción* (caps. 26.6 a 78.8).

Volvemos al segundo nivel de ficcionalización; en 117.7, Eumolpo planifica:

Accessisse huic tristitiae proximum naufragium, quo amplius vicies sestertium amiserit; nec illum iactura moveri, sed destitutum ministerio non agnoscere dignitatem suam (Petr.Sat.117.7).

Se agregaba a este motivo de aflicción un reciente naufragio en el que perdió más de dos millones de sestercios; y no le afligía esa pérdida, sino que privado de sus servidores no se reconociera su rango.

Sin embargo, este naufragio no es la causa directa de la aflicción del viejo terrateniente. No se lamenta por la pérdida de los dos millones de sestercios; tampoco se

lamenta por la pérdida de su único hijo que prometía ser un gran orador; Eumolpo se lamenta por no tener asegurado el reconocimiento de su posición social ante los pobladores de Crotona, dada la pérdida de sus servidores esclavos en el naufragio.

III. El naufragio cinematográfico

En tercer lugar, el naufragio es material narrativo para la acción del episodio cuando es víctima y protagonista el propio narrador (114-115: Encolpio en el barco de Licas). Sin embargo, para la elaboración de esta tormenta y naufragio consecuente, las redes intratextuales e intertextuales se asocian primero con las anticipaciones del naufragio del propio texto de Petronio en los capítulos 101.7; 103.5; 105.2; 108.14 v.11-14.⁸

En el *consilium salutis*, una vez que los protagonistas se dan cuenta de que el barco al que se han subido para escapar pertenece precisamente a Licas, el enemigo de Encolpio y de Gitón, empiezan con el viejo Eumolpo un intercambio de estrategias y ocurrencias que cada uno propone para eludir el peligro y el riesgo de ser descubiertos por Licas y Trifena. Entre estas estrategias, el naufragio aparece en cuatro oportunidades mencionado como riesgo por venir, provocado como solución alternativa ante el peligro de caer en manos de los enemigos.

Así, en 101.7, la opción del naufragio es propuesta por Eumolpo como una alternativa final:

<Eumolpus> *Fingite, inquit, nos antrum Cyclopi intrasse. Quaerendum est aliquod effugium,⁹ nisi naufragium ꝑponimus† et omni nos periculo liberamus* (Petr.Sat.101.7).

Suponed, dijo, que hemos entrado a la caverna del Cíclope. Hay que buscar alguna huida, salvo que pensemos en un naufragio y nos liberemos de todo peligro.

Más tarde, un pasajero con el estómago revuelto que observa cómo procede el barbero a cortar los pelos de Encolpio y de Gitón, maldice el presagio de naufragio, dado que cortarse el pelo, las cejas o las uñas se realizaba como acto apotropaico para evitar un naufragio; hacerlo sin que eso estuviera sucediendo significaba un terrible error:

⁸ Un profundo análisis de estas cuestiones realiza Vannini (2010).

⁹ Müller (2003) interpone *intellegerem fere haec* (que él se orienta a entender esto): *nisi naufragium optamus* (siguiendo a Quint.Decl.6.18: *cotidie naufragium optavi*) *ut omnium nos periculo liberemus* (“a menos que deseemos un naufragio para que nos libremos del peligro de todos”).

Vnus forte ex vectoribus, qui acclinatus lateri navis exonerabat stomachum nausea gravem, notavit sibi ad lunam tonsorem intempestivo inhaerentem ministerio, execratusque omen, quod imitaretur naufragorum ultimum votum, in cubile reiectus est (Petr. Sat.103.5).

Casualmente, uno de los viajeros que inclinado al borde de la nave liberaba su estómago afectado por la náusea, observó a la luz de la luna al barbero aplicado a esta intempestiva tarea y, maldiciendo el mal agüero, que recordaba el último voto de los náufragos, se volvió a su lecho.

Con el fin de purificar el barco, Licas pregunta qué cabezas debe cortar él dado que durante la noche Eumolpo les ha cortado los cabellos y las cejas a sus compañeros para evitar que fueran reconocidos. A esto responde Eumolpo su explicación de la acción llevada a cabo y argumenta lo siguiente:

*Ego, inquit Eumolpus, hoc iussi. Nec in eodem futuris navigio auspiciis mihi feci, sed quia [nocentes]¹⁰ horridos longosque habebant capillos, ne viderer de nave carcerem facere, iussi squalorem damnatis auferri; simul ut notae quoque litterarum non obumbratae comarum praesidio totae **ad oculos legentium acciderent** (Petr.Sat.105.2).*

Yo fui –dijo Eumolpo– quien lo ordenó. Y como había de viajar en el mismo barco, no me expondría yo mismo a tan siniestro presagio (*scil.* de naufragio), sino porque tenían los cabellos hirsutos y largos, y para no hacer de la nave una cárcel, ordené que les sacaran la suciedad a estos condenados, y al mismo tiempo para que las marcas de las letras, no cubiertas de sombras por la protección del cabello, **fueran evidentes a los ojos de los que quisieran leerlas.**

Finalmente, el naufragio es preanunciado en los versos que declama Trifena poseída por la decisión de declarar una tregua en el combate desatado a bordo del barco de Licas:

*"(...) ei mihi, fata
hos inter fluctus quis raptis evocat armis?
cui non est mors una satis? ne vincite pontum
gurgitibusque feris alios immittite fluctus" (Petr. Sat.108.14 v.11-14).*

“Ay de mí, ¿quién quiere desafiar al destino
en medio de estas olas tomando las armas?
¿A quién no le basta una sola muerte? No queráis vencer al ponto
y agregar a los salvajes remolinos del mar olas de sangre.”

Cuando finalmente llega la tormenta y el consecuente naufragio, desplegado en los capítulos 114 y 115, el lector ha acumulado suficientes referencias al naufragio como para sumar los discursos previos y percibir claramente la constante acumulativa del motivo:

¹⁰ “*Nocentes*” es considerado una glosa ya desde Frenkel y se encuentra en todas las ediciones de Müller. No así en Habermehl (2006, 402). Resulta pleonástico como sujeto de “*habebant*” por la presencia de “*damnatis*” a continuación.

- el naufragio como riesgo que corre el comerciante,
- el naufragio como creación farsesca para simular que Eumolpo es un rico viejo heredable al que vale la pena cortejar para figurar como heredero en el testamento.

He aquí que la tormenta literaria se hace presente con la descripción del mar encrespado, las tinieblas en pleno día, los marineros agitados, el timonel confundido. Así el cap. 114 muestra los detalles del cambio climático que anuncia el naufragio ya sin retorno:

Dum haec taliaque iactamus, inhorruit mare, nubesque undique adductae ob ruere tenebris diem. Discurrunt nautae ad officia trepidantes, velaque tempestati subducunt. Sed nec certos fluctus ventus impulerat, nec quo destinaret cursum gubernator sciebat. Siciliam modo ventus dabat, saepissime Italici litoris aquilo possessor convertibat huc illuc obnoxiam ratem, et quod omnibus procellis periculos iuserat, tam spissae repente tenebrae lucem suppresserant, ut ne proram quidem totam gubernator videret. Itaque pernicies postquam manifesta convaluit, Lichas trepidans ad me supinas porrigit manus et: "Tu, inquit, Encolpi, succurre periclitantibus, id est vestemillam divinam sistrumque redde navigio. Per fidem, miserere, quemadmodum quidem soles" (Petr.Sat.114.1-5).

Mientras arrojamos estas palabras y otras tales, el mar se embraveció y por todas partes surgieron nubes que cubrieron de tinieblas el día. Corren los marineros agitados a sus deberes, y arriaron las velas ante la tempestad. Pero ni el viento impulsaba las olas en una dirección fija, ni el timonel sabía a dónde dirigir el curso. A veces el viento nos empujaba hacia Sicilia, muy a menudo el Aquilón, poseedor del litoral itálico, daba vueltas aquí y allá la desdichada nave, y lo que era más peligroso que todas las tormentas, de repente tan espesas tinieblas habían eliminado la luz que el timonel ni siquiera veía toda la proa. Y así, después de que se hizo fuerte la manifiesta ruina, Licas temblando extendió sus suplicantes manos hacia mí y dijo: "Tú, Encolpio, socorre a los que estamos en peligro y devuelve a la nave aquel divino vestido y el sistro. Compadécete, por la confianza que nos tenemos, como ciertamente acostumbras".

Pero la situación se torna final para el dueño del barco quien desaparece tragado por las olas, con una descripción ciertamente realista y concreta además del vuelo poético y cinematográfico de las imágenes de la muerte de Licas y el rescate de Trifena por sus esclavos fieles:

et illum quidem vociferantem in mare ventus excussit, repetitumque infesto gurgite procella circumegit atque hausit. Tryphaenam autem prope iam <exanimatam> fidelissimi rapuerunt servi, scaphaeque impositam cum maxima sarcinarum parte abduxere certissimae morti (...) (Petr.Sat.114. 6).

Y el viento lo arrojó al mar a aquel mientras vociferaba, por cierto, volvió a salir a flote, pero la tormenta en un remolino traicionero lo rodeó y se lo tragó. Por su parte, a Trifena casi ya desmayada sus fidelísimos esclavos la arrebataron y, tras

colocarla en el bote de auxilio con la mayor parte de su equipaje, la sustrajeron a una muerte segurísima (...).

Luego de que Gitón tome la iniciativa para desafiar el peligro de morir atándose junto con Encolpio, este serena su ánimo ante la alternativa de que si mueren pueden ser enterrados juntos en la playa. Los enamorados unidos en la muerte es un consuelo sin duda para una situación dramática y con visos de trágica.¹¹

Es entonces cuando la narración da lugar a las imágenes del barco destrozándose y perdiendo integridad con las siguientes palabras:

*peragit interim tempestas mandata fatorum omnesque reliquias navis expugnat.
Non arbor erat relictæ, non gubernacula, non funis aut remus, sed quasi rudis
atque infecta materies ibat cum fluctibus (...)* (Petr.Sat.114.13).

Entretanto la tempestad lleva a cabo los mandatos de los hados y destroza todos los restos de la nave. No había quedado ni mástil ni timón, ni sogas o remos, sino que iba con las olas la madera tosca y destrozada (...)

Cuando las aguas se calman y la tormenta se desvanece, aparece a la luz una sección del barco que flota dando lugar a una especie de gemido de bestia (“*quasi cupientis exire beluæ gemitum*”), hasta que encuentran a Eumolpo sentado en la cabina del timonel escribiendo afiebradamente un final que no le sale: casi como por milagro una porción del barco alberga la producción de texto poético en manos del viejo poeta. Cuando hay voluntad de escribir, no existe naufragio que pueda impedirlo. Ese parece ser el lema de Eumolpo, poeta compulsivo, si los hay:¹²

Audimus murmur insolitum et sub diaeta magistri quasi cupienti sex ire beluæ gemitum. Persecuti igitur sonum invenimus Eumolpum sedentem membranaeque ingenti versus ingerentem. mirati ergo quod illi vacaret in vicinia mortis poema facere, extrahimus clamantem, iubemusque bonam habere mentem. At ille interpellatus excanduit et: “sinite me”, inquit, “sententiam explere; laborat carmen in fine”. inicio ego phrenetico manum iubeoque Gitona accedere et in terram trahere poetam mugientem (Petr.Sat.115.1-5).

Oímos un rumor insólito y una especie de gemido como de una bestia que quisiera salir, proveniente de debajo de la cabina del timonel. Siguiendo el sonido encontramos a Eumolpo sentado escribiendo versos en un enorme pergamino. Admirados entonces de que en la vecindad de la muerte se encontrara escribiendo poemas, lo sacamos de allí pese a sus protestas y le pedimos que fuera sensato. Pero él, furioso por la interrupción exclamó: “¡Dejadme terminar la frase! Tengo dificultades con el final”. Aferro yo al rabioso con mi mano, y le ordeno a Gitón que se acerque y que arrastre al poeta que rugía.

¹¹ Tal como aparece en Aquiles Tacio también.

¹² La figura del poeta *vesanus* recogida por Horacio se especula como antecedente de la caracterización de Eumolpo, sobrecargado de recursos de locura y composición poética (cf. Carmignani, 2011 y 2013).

El naufragio metafórico: *ubique naufragium est*

En medio del *planctus funebris* de Encolpio ante la evidencia del cadáver de Licas devuelto por el mar a la playa, un *planctus* lanzado como *consolatio* por la muerte de su enemigo, expone la sentencia que ha dado el título a nuestro trabajo: *Si bene calculum ponas, ubique naufragium est* (115.16).¹³ La alusión directa implica la interpretación metafórica de *naufragium*.

Veamos de qué manera el epifonema *ubique naufragium est* se aplica a los ejemplos que Encolpio enumera ansiosamente y de manera acumulativa.

Está claro que el repertorio de ejemplos de naufragio metafórico seguramente se aprendía de memoria en la escuela de retórica. Pero Encolpio lo tiene a flor de piel, lo lleva consigo como parte de su personalidad, afanoso constructor de ficciones:

Sed non sola mortalibus maria hanc fidem praestant. Illum bellantem arma decipiunt, illum diis vota reddentem penatium suorum ruina sepelit. Ille vehiculo lapsus properantem spiritum excussit, cibus avidum strangulavit, abstinentem frugalitas (Petr.Sat.115.16).

Pero no son solo los mares los que dan este pago a la confianza de los hombres. A uno lo engañan las armas mientras está luchando, a otro cuando está haciendo una ofrenda a los dioses lo sepulta el derrumbe de sus propios penates. Aquel cae de su carro y exhala su apresurado espíritu, el alimento asfixia al ávido, al abstinente lo mata la frugalidad.

La organización de la tirada responde a una *dispositio* de escuela, acondicionada entre los balanceos de *ille* en cada *kolon* y la *variatio* de la segunda parte que modifica los sujetos otorgándole cierta personificación a la comida y a la frugalidad (*cibus/frugalitas* en quiasmo deliberado) que llevan a cabo una acción propia de los hombres violentos.

(II) Segunda Parte:

La literatura imperial desarrolla los motivos

La narrativa petroniana, en su reiteración del motivo del naufragio, demuestra que existe un código cultural que, metaforizado, ingresa naturalmente en el enunciado. Al mismo tiempo, quedan implicadas alusiones a la vida contemporánea, con sus altibajos en las actividades comerciales, tal como lo demuestran los frecuentes naufragios en el Mediterráneo, evidenciados por los estudios arqueológicos. Se narran

¹³ Es interesante remarcar que este epifonema forma parte de una sección que ha rescatado el *Florilegium Gallicum* además de la familia L. Cf. también la conformación semejante del epifonema acerca del *medius caelus*, en Sat. 45.

historias como anécdotas de episodios de naufragio como materia retórica para ejercicio de las escuelas, barcos piratas con delitos presupuestos, como los raptos y naufragios fuera de escena en la comedia *Rudens* de Plauto, o los temporales y tormentas con naufragios insertos en la épica virgiliana, ovidiana y lucanea y en todo tipo de géneros literarios.

Pero en esta sección (II) nos referiremos puntualmente a un intento de asesinato asociado con un barco por cuya borda la madre del emperador Nerón debía caer para morir ahogada como si fuera un accidente. Quedaron los relatos de los historiadores como Tácito, *Ann.* (109 d. C.) y Dion Casio (155-235 d. C.) quienes apuntaron a diferentes detalles del hecho.

Para internarnos en los preparativos del intento de asesinar a Agripina por parte de Nerón, veamos el texto de Tácito *Ann.*14.3-5, en el que el historiógrafo trae a colación la construcción de una nave deliberadamente frágil para que en el momento oportuno diera como resultado la caída al mar de la madre del emperador y su consecuente muerte.

Así, el relato de Tácito recrea los pormenores de la condición del constructor de la nave, *Anicetus*, quien era la persona indicada para cometer el ilícito sin despertar las sospechas de la cautelosa Agripina:

*obtulit ingenium Anicetus libertus, classi apud Misenum praefectus et pueritiae Neronis educator ac mutuis odiis Agrippinae invisus. Ergo navem posse componi docet, cuius pars ipso in mari per artem soluta effunderet ignaram: **nihil tam capax fortuitorum quam mare; et si naufragio intercepta sit, quem adeo iniquum, ut sceleri adsignet, quod venti et fluctus deliquerint?** additurum principem defunctae templum et aras et cetera ostentandae pietati* (Tac.*Ann.*14.3).¹⁴

Enfrentó al talento (*scil.* de Agripina) Aniceto el liberto, prefecto de la flota en Miseno y preceptor de Nerón en su niñez, además de mal visto por los odios mutuos de Agripina. Por lo tanto, señala que se puede construir una nave, de tal modo que una parte de ella se podía desmoronar ya en el mar mismo por un artificio y arrojar por la borda a la que no estaba enterada; **nada es tan capaz de accidentes como el mar; y si ella llegara a ser aniquilada por un naufragio, ¿quién sería tan injusto como para atribuir al crimen lo que delinquieron en realidad los vientos y las olas?** Señala además que el príncipe asignaría a la difunta un templo y altares y las demás estrategias para demostrar su *pietas*.

¹⁴ A todo esto, Agripina fue asesinada al sur de Bayas, en Bacoli, (*cf.* Katzoff, 1973), al regresar de su fallido viaje en barco, del que salvó su vida por la suerte de caer al agua y nadar para alejarse. No tuvo la misma suerte su amiga, Acerronia, quien gritó desde el agua a voz en cuello que ella era Agripina y fue asesinada cruelmente. *Cf.* también Tac.*Ann.*14.6.1.

Por su parte, Dion Casio (*Hist.*62.12.1-3)¹⁵ decidió narrar primero la construcción de una nave como la que había sido vista en el teatro. Relata que Nerón con la ayuda de Popea y de Séneca, tomó la idea de utilizar un barco para este plan de matar a su madre porque había visto en el teatro un barco que se abría automáticamente y dejaba salir animales y luego se cerraba de la misma forma.

Al enterarse de esto Sabina, persuadió a Nerón de deshacerse de su madre alegando que ella complotaba en su contra. Del mismo modo fue incitado por Séneca, o así lo han relatado muchos testigos, ya sea por un deseo de silenciar la queja en contra de su propio nombre, o por su voluntad de llevar a Nerón a una carrera de impíos desatinos sangrientos que deberían provocar su destrucción más rápida por dioses y hombres por igual. 2. Pero se abstuvieron de hacer el acto abiertamente y, por otro lado, no pudieron sacarla del camino en secreto por medio del veneno, ya que ella tomó precauciones extremas contra tal posibilidad. Un día vieron en el teatro un barco que se separó automáticamente, soltó algunas bestias, y luego se unió de nuevo para estar una vez más en condiciones de navegar; y de inmediato hicieron que otro se construyera como ese. 3. Por la época en que el barco estuvo terminado, Agripina se sentía atraída por las atenciones de Nerón, ya que mostraba devoción por ella en todos los sentidos, para asegurarse de que no sospecharía nada y de estar con la guardia baja. Sin embargo, no se atrevió a hacer nada en Roma por temor a que el crimen se conociera en general. Por lo tanto, se alejó, incluso hasta Campania, acompañado por su madre, haciendo el viaje en esta misma nave, que estaba adornada de la manera más brillante, con la esperanza de inspirar en ella el deseo de usar la nave constantemente.

El código cultural permite asociar los textos cuando se enuncian frases como “*ubique naufragium est*” o esta de Tácito: “*nihil tam capax fortuitorum quam mare*”. Me parece que es también parte del *locus* que la tormenta es favorita tanto de la *fortuna* como de los *fata* o dioses. Al detenerse en el motivo del naufragio y los peligros del mar, Tácito puede haber leído en Petronio una suerte de obsesión con el motivo del naufragio y sus peripecias y una crítica velada al propio Nerón, relata los detalles del intento de asesinato de Agripina, como una de las lecturas enfáticas que podría tener en Petronio tanto naufragio, más allá de lo que para Petronio es la vida de Trimalción conformada alrededor del tema para avalar su crecimiento hacia el comercio. Finalmente el propio Tácito elige poner el acento en lo fortuito del mar en medio de la tormenta y sus consecuencias. El período hipotético que sigue en Tácito deja sin culpa y

¹⁵ Duarte Sánchez (2014) traduce al castellano la traducción del inglés recogida en la web con la obra de Dion Casio, cuyo autor es Bill Thayer y que está alojada en los servidores de la Universidad de Chicago (EE.UU.) en http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/Home.html. La edición digitalizada en la URL arriba indicada procede de la edición bilingüe en papel perteneciente a la Loeb Classical Library, en 9 volúmenes, con textos en griego y traducción al inglés de Earnest Cary, editada por Harvard University Press entre 1914 y 1927.

cargo a cualquiera que planificara una muerte en un naufragio: “sería muy injusto culpar a alguien de este crimen, culpables son los vientos y las olas” (Tac.*Ann.*14.3).

Este barco, preparado especialmente para romperse en su recorrido se acerca a un relato ficticio para cumplir los planes de la muerte de Agripina. En Petronio, antes que en los *Anales* de Tácito, o que en Dion Casio, leímos historias de naufragios que podrían esconder narradas con énfasis el intento de asesinato de la madre de Nerón, al menos en los relatos ficcionales de la vida de Trimalción y en la insistencia del tema del naufragio como creación ficcional de la mente de Eumolpo para sobrevivir en Crotona, como un recurso de supervivencia para los cazadores de herencias, y los heredables ricos y venidos a menos. La utilización de mecanismos y dispositivos de ruptura de un barco, preconcebidos para que cayera al agua la madre del emperador se esconden por ejemplo en el naufragio en el que muere Licas, cuando aparece Eumolpo encerrado bajo la cabina destrozada por el oleaje, escribiendo frenéticamente un poema al que le faltaba su final; o el salvataje de Trifena en medio de las olas, como de hecho se salvó de la muerte la madre de Nerón. Se suman hasta los recursos de los episodios de la Cena de Trimalción en los que los techos se corren para dejar caer regalos a los comensales y toda suerte de dispositivos que provocan la aparición de un Priapo o una lluvia de azafrán sobre la comida o el movimiento automático de techos y paredes en la Cena.¹⁶

Suetonio (*Nero*.46) por su parte, cuenta que Nerón soñó con un naufragio en el que se quedaba con el timón en la mano, un sueño evaluado como presagio de su desastroso final. De presagios y anuncios de la tragedia por venir argumentan tanto Petronio como los historiógrafos. A través del lenguaje figurado, “*ubique naufragium est*”, Petronio intenta criticar al emperador sin riesgos de ser descubierto. El lenguaje figurado oculta el ataque y la denuncia que captan los lectores, sólo algunos, los más preparados para leer la acusación. El propio Dion Casio (Epítome de 61.13.2) dirá que “...el mar no soportaría la tragedia que se había de representar sobre él, ni aceptaría la falsa acusación de haber cometido el acto abominable; y así, aunque el buque se partió y Agripina cayó al agua, ella no pereció”. Hizo falta que Aniceto completara la tarea asesinando a Agripina en su propia casa por orden de Nerón.

¹⁶ Se atribuyen a la creación de Herón II de Siracusa los dispositivos a partir de la eolípila que permite provocar estos desplazamientos mediante el uso del vapor (cf. Ceccarelli, 2007), por ejemplo, en una Cena opípara y a la vez provocar una muerte en medio de una nave que se abre como en un naufragio, para que caiga Agripina por la abertura preconcebida para concretar su muerte, según lo planificado. Pero quien fue asesinada en un paso de comedia para reír irónicamente fue la amiga de Agripina en lugar de ella, cuando gritó para ser auxiliada “¡soy Agripina!” y la mataron confundidos, y la madre del emperador nadó hasta ser rescatada. Así logró salvarse Trifena en el texto de Petronio, mientras Licas moría ahogado, tragado por las olas (cf. Tac.*Ann.*14.6.1).

Pero para leer el énfasis en Petronio, se tienen que dar las condiciones de lectura del énfasis definido por Quintiliano (I.O.8.3.83) como una especie de sinécdoque, es decir, que una parte quede por completar en manos del lector:

Eius duae sunt species: altera quae plus significat quam dicit, altera quae etiam id quod non dicit (Quint. I.O.8.3.83).

Hay dos clases de énfasis: uno que significa más de lo que dice; otro, que incluso significa aquello que no dice.¹⁷

(III) Conclusión

A manera de conclusión nos permitimos observar que, desde esta perspectiva de las experiencias de naufragio narradas y vividas por los personajes para narrarlas y sus efectos sobre las personas involucradas, se puede reaccionar con evidente impulso positivo hacia las pautas retóricas de la formación de los literatos, que conducen a diversas coincidencias. Vemos así la reconstrucción y el objetivo de crecimiento, como Trimalción o incluso el poeta compulsivo Eumolpo, quien escribe poesía hasta asomándose con su papiro en medio del naufragio; o se puede ocultar incluso la intención de engañar con un supuesto naufragio a los cazadores de herencias; y todavía más aún, simular un accidente para que quede impune un acto de intento de homicidio, que en el caso de Nerón lo habría hecho culpable de la muerte de su madre. Pero ¿quién puede acusar de un crimen a alguien cuando “nada es más capaz de provocar accidentes que el mismo mar?” La historia corrigió esta versión de los hechos, porque, si bien no fue en un naufragio, Nerón fue responsable del asesinato de su madre como narran los historiógrafos poco después en Tac.*Ann.*14.8.4 y en Dion Casio, *Hist.Rom.*61.14.1:

οὕτω μὲν ἡ Ἀγριππῖνα ἢ τοῦ Γερμανικοῦ θυγάτηρ, ἢ τοῦ Ἀγρίππου ἑγγονος, ἢ τοῦ Αὐγούστου ἀπόγονος, ὑπ’ αὐτοῦ τοῦ υἱέος, ᾧ τὸ κράτος ἐδεδώκει, δι’ ὃν ἄλλους τε καὶ τὸν θεῖον ἀπεκτόνει

Y así Agripina, hija de Germánico, nieta de Agripa y descendiente de Augusto, fue muerta por el mismo hijo para el que había conseguido el imperio y por cuyo beneficio ella había asesinado a su tío y a otros.

Y estas son las consecuencias de esta lectura de Petronio con énfasis: ¿sabemos acaso si Trimalción no hizo naufragar sus propios barcos tal vez endebles o mal contruidos debido al posible cobro posterior de un “préstamo de trayecto” que

17 También: “*ex aliquo dicto latens aliquid eruitur*” (I.O.9.2.64: “de algo dicho, brota algo escondido”).

aparentemente se podía cobrar por el naufragio de las naves?¹⁸ Si lo hubiera cobrado, difícilmente lo contaría como parte de su resurgimiento económico dado que no le agregaría contexto épico a la tragedia de las pérdidas. Las estrategias narradas por Tácito y Dion Casio estaban, a nuestro entender, prefiguradas por Petronio y sus creaciones al hacer del naufragio un *leit motiv* del *Satyricon* que nos ha llegado. Tácito y Dion Casio, historiógrafos imperiales, como posibles lectores del énfasis en Petronio, han sabido leerlo anticipado por su autor escondido en los naufragios en el mar y sus peripecias variadas. Una nave o cinco que se rompen en la tormenta, un naufragio inventado para engañar a los captadores de herencias, una mujer (Trifena) salvada del tremendo naufragio en el que muere Licas en espectacular tormenta épica. Tal vez el caso del atentado contra Agripina y su salvataje en Tácito y Dion Casio se desarrolle como episodio narrativo ya anticipado por Petronio desde una época más cercana a su propio texto,¹⁹ época en la que ocurrieron los hechos, narrados años más tarde por los historiadores imperiales.

18 *Pecunia Traiecticia*, cf. Castresana Herrero (1982).

19 Mucho se ha escrito acerca de la época del texto de Petronio. Nos atenemos a la escritura del *Satyricon* en fascículos como señala Prieto (2002) y otros en la propia época del imperio de Nerón.

Bibliografía

Fuentes

- Aragosti, Andrea (intr. trad. y notas) (2002). *Petronio Arbitro, Satyricon*. Milano: BUR Rizzoli.
- Duarte Sánchez, Antonio D. (trad.) (2014). *Dion Cassio. Historia romana. Epítomes de los Libros LXI a LXX*. Academia. Disponible en: https://www.academia.edu/23705418/DI%C3%93N_CASIO_Historia_Romana_Ep%C3%ADtomes_de_los_Libros_LXI_a_LXX.
- Fisher, C. D. (ed.) (1906). *Cornelii Taciti Annalium Ab Excessu Divi Augusti Libri*. Oxford: Oxford University Press.
- Habermehl, Peter (ed. y com.) (2006) *Petronius, Satyricon 79-141. Ein philologisch-literarischer Kommentar*, I: Sat. 79-110. Berlin / New York: de Gruyter.
- Müller, Konrad (ed.) (2003) *Petronius Arbitri Satyricon Reliquiae*: Stutgard: de Gruyter.
- Prieto, Eduardo J. (trad. pról. y notas) (2002). *Petronio. Satiricón*. Buenos Aires: Eudeba.
- Schmeling, Garreth y Setaioli, Aldo (2011). *A Commentary on The Satyricon of Petronius*. Oxford/ New York: Oxford University Press.
- Vannini, Giulio (ed. y com.) (2010). *Petronii Arbitri, Satyricon 100-115*. Berlin / New York: De Gruyter.
- Winterbottom, Michael (ed.) (1970). *M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim*. Vols. 1-2. Oxford: Oxford University Press.

Estudios

- Ahl, Frederick (1984). "The Art of self-criticism in Greece and Rome". *AJPh*. 105 (2): 174-208.
- Anderson, William S. (1982). *Essays on Roman Satire*. Princeton: Princeton University Press.
- Bodel, John (2017). "Trimalchio's cargo (Petr. 76, 6)", en Laura Chioffi, Mika Kajava, Simo Örmä (eds.): *Il Mediterraneo e la storia II. Naviganti, popoli e culture ad Ischia e in altri luoghi della costa tirrenica* (Acta IRF 45), 75-87.
- Boyce, B. (1991). *The Language of the Freedmen in the Satyricon of Petronius*. Leiden: Brill.
- Carmignani, Marcos F. (2013). "Poeta Vesanus, recitator acerbus: Die auf Horaz Basierende Karikierung des Eumolpus in Petronius, Sat. 118". *RMPH*, Köln. 156: 27-46.
- (2011). "Eumolpus poeta, Ovidio y 'la ultima manus' en Sat. 118". *Prometheus*. 37 (2): 169-178.
- Castresana Herrero, Amelia (1982). *El préstamo marítimo griego y la pecunia traiectica romana*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ceccarelli, Marco (2007). *Distinguished figures in mechanism and machine science: Their contributions and legacies*. Luxemburgo: Springer.
- Connors, Catherine (1998). *Petronius the Poet: Verse and Literary Tradition in the Satyricon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- D'Arms, John (1981). "The 'Typicality' of Trimalchio", en *Commerce and Social Standing in Ancient Rome*. Cambridge: Harvard University Press.
- Etienne, Robert (1988). *La vita Quotidiana a Pompei*. Mondadori: Milano.
- Frazer, Richard M. Jr. (1966). "Nero the Artist-Criminal". *CJ*. 62 (1): 17-20.
- Hilton, John (2012). "The Theme of Shipwreck on (In)hospitable Shores in Ancient Prose Narratives", en Montanari, Franco; Rengakos, Antonios (eds.): *Trends in Classics*. Berlin: De Gruyter, 274-295.
- Hunter, Richard (2003). "C. Longus, Daphnis and Chloe", en Gareth Schmelling (ed.): *The novel in the Ancient World*. Leiden: Brill, 381-386.
- Katzoff, Ranon (1973). "Where Was Agrippina Murdered?" *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 22, 1: 72-78. <http://www.jstor.org/stable/4435315>
- Mendell, C. W. (1917). "Petronius and the Greek Romance". *CPh*. 12 (2):158-172.
- Perkins, Phil (2000). "Power, culture and identity in the Roman economy", en Huskinson, Janet (ed.): *Experiencing Rome: Culture, identity and power in the Roman Empire*. London: Routledge, 183-212.

- Romm, James S. (1992). *The Edges of the Earth in Ancient Thought: Geography, Exploration, and Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Sironen, Erkki (2003). "The Role of Inscriptions in Greco-Roman Novels", en Panayotakis, Stelios; Zimmerman, Maaike y Keulen, Wytse (eds.): *The Ancient Novel and Beyond*. Leiden: Brill.
- Steinberg, M. Eugenia (2004). "El escenario teatral de la Cena de Trimalción de Petronio: *ex machina* y parodia", en Santiago López Moreda y Julio Gómez Santa Cruz (eds.): *Ideas, Las varias caras del conflicto: guerra y culturas enfrentadas*. Madrid: Ediciones Clásicas, 209-232.
- (2003). "El poder de la diferencia: acerca de mujeres y poetas en *Satyricon* 55, 67 y 84", en Caballero de del Sastre, Elizabeth y Rabaza, Beatriz (comps.): *Discurso, poder y política en Roma* Centro de Estudios Latinos. Rosario: Homo Sapiens, 227-249.
- Strocchio, Roberta (2001) *Simulatio e dissimulatio nelle opere di Tacito*. Pubblicazioni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica 'Augusto Rostagni', Università degli studi di Torino 16: Bologna.
- Wilkins, John (2003). "Land and sea: Italy and the Mediterranean in the Roman discourse of dining". *AJPh*. 124 (3): 359-375.

[...] *Quid pictura fenestrae illa petit?* (Ecl.3.7-8). La égloga tercera al concilio mexicano (Ms.1631 BNM): un ejemplo de poesía emblemática

Marcela A. Suárez

Universidad de Buenos Aires - CONICET

m.suarez61.ms@gmail.com

Resumen: La Compañía de Jesús muestra desde su fundación una marcada inclinación por el género emblemático utilizado como propaganda del sistema educativo. El enorme poder comunicativo visio-verbal del emblema lo convierte en óptimo vehículo de mensajes religiosos y morales. En este sentido, el propio Ignacio y otros relevantes humanistas de la Orden establecen en los planes de estudios de los colegios jesuíticos ejercicios emblemáticos que forman parte de la experiencia áulica. La égloga tercera del Manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México, escrita con motivo del *Consilium Mexicanum* y declamada en algún acto solemne, ofrece elementos que la vinculan con la literatura emblemática, pues el jeroglífico incluido en ella refleja una clara dependencia del motivo de la celebración y se presenta como un instrumento de propaganda.

Palabras clave: literatura emblemática; jesuitas; égloga; jeroglífico

Abstract: The Society of Jesus shows since its foundation a marked inclination for the emblematic genre used as propaganda of the educational system. The enormous visio-verbal communicative power of the emblem makes it an optimal vehicle for religious and moral messages. In this sense, Ignatius himself and other relevant humanists of the Order establish in the curricula of the Jesuit school's emblematic exercises that are part of the aulic experience. The third eclogue of Manuscript 1631 of the National Library of Mexico, written on the occasion of the *Consilium Mexicanum* and declaimed in some solemn act, offers elements that link it with emblematic literature, since the hieroglyph included in it reflects a clear dependence on the reason for the celebration and is presented as an instrument of propaganda.

Keywords: emblematic literature; Jesuits; eclogue; hieroglyph

La Compañía de Jesús fundada por Ignacio de Loyola en 1534 incentivó la creación de colegios en los que los alumnos se formaban en distintas áreas del conocimiento. En un primer momento estos colegios sólo ofrecían formación a jesuitas, luego se hicieron mixtos y finalmente se crearon otros para alumnos seculares. En ellos los jesuitas se valieron de una pedagogía que apuntaba a una educación con sólidas bases morales, religiosas y humanísticas. Ignacio y sus sucesores establecieron un reglamento para regir la vida académica de estos centros que culminó en 1599 con la publicación de la *Ratio Studiorum*.¹

El sistema pedagógico jesuítico se dividía en Estudios Inferiores, en los que se impartía Gramática Latina (ínfima, media y superior), Retórica y Humanidades, y en Facultades Superiores, cuyas materias eran Sagrada Escritura, Lengua Hebrea, Teología Escolástica, Casos de conciencia, Filosofía, Filosofía Moral y Matemáticas (Labrador, Martínez de la Escalera y Díez Escanciano, 1992: 48). En las clases de Gramática los alumnos aprendían latín y, en menor medida, griego, y recibían conocimientos básicos de cultura grecolatina. Asimismo, se proponía la lectura de una serie de autores en su mayoría latinos, necesarios para garantizar la buena formación de los estudiantes. En estos estudios, la lectura, la memorización y la imitación de la poesía latina ocupaban un lugar relevante. Se aconsejaban expresamente Virgilio, Ovidio, Horacio, Séneca, Marcial, Tibulo, Propertio, Terencio, Estacio, Claudiano, Galo, Ausonio e, incluso, Catulo y Plauto, siempre que estuviesen expurgados en ediciones *ad usum scholarum Societatis Iesu*.

Siguiendo estos modelos los alumnos se destacaban en múltiples producciones literarias. Algunas muestras de estos trabajos se encuentran en manuscritos y códices conservados en distintas bibliotecas europeas² y americanas.³ Tal es el caso del manuscrito 1631 (en adelante, Ms 1631) de la Biblioteca Nacional de México.⁴

Tras haber pertenecido al Colegio de San Pedro y San Pablo,⁵ este documento pasa en 1767 a la biblioteca de la Real y Pontificia Universidad. En el s. XIX los fondos de esta biblioteca se transforman en fondos de origen de la Biblioteca Nacional y el

¹ En 1586 y 1591 se publicaron borradores provisionales que fueron ampliamente difundidos para su comentario y corrección, lo cual derivó finalmente en la publicación definitiva de 1599.

² Para un ejemplo de poesía escolar probablemente compuesta en el colegio de Santa Catalina de la Compañía de Jesús de Córdoba (España), cf. Solana Pujalte (2001).

³ El códice J III 9 de la Real Biblioteca de El Escorial cuenta con un breve manual de retórica titulado *Aliqua de sintaxi ornata*, así como prolusiones, poemas e *initia*.

⁴ Para hacer referencia al manuscrito se empleará la abreviatura Ms.

⁵ Quiñones Melgoza (2011: 349) asegura que el Ms.1631 no lleva “la marca de fuego que ostentan otros volúmenes que fueron propiedad de ese colegio, según lo muestra Jesús Yhmooff en su *Catálogo de obras manuscritas en latín de la Biblioteca Nacional de México* (1975)”.

códice se incorpora a la sección ‘Manuscritos’. De procedencia jesuítica según parece, el Ms. 1631 es una compilación de textos en latín, algunos inéditos, entre los que se destacan el tratado *De arte rhetorica libri tres* del jesuita Pedro Flores, la *Tragoedia Iudithae* de Stefano Tucci, numerosos discursos y poemas, los cuales representan, en palabras de Quiñones Melgoza (2011: 351), “las tres quintas partes de la suma global de las composiciones en verso correspondientes al s. XVI”. La producción de estas composiciones se ubica entre 1584, año en el que se lleva a cabo el tercer concilio mexicano, y 1629, año del certamen convocado para la canonización de San Felipe de Jesús (Osorio Romero, 1989).

Según Osorio Romero (1989: 254 ss.), la importancia de este documento⁶ se funda en tres aspectos que, a continuación, detallamos:

- 1) es una de las fuentes más ricas para el conocimiento de la literatura neolatina novohispana que permite conocer el ambiente y el estado literarios del último cuarto del s. XVI en los colegios jesuíticos (Osorio Romero, 1981);⁷
- 2) reúne una diversidad de textos entre los que se destacan textos poéticos novohispanos y textos en prosa latina.⁸
- 3) permite conocer nombres de alumnos e integrantes de la Compañía de Jesús, tales como Bernardino de Llanos, Diego de Pangua, Juan de Ledesma, Juan Laurencio, Bartolomé Larios y Luis Peña.

Entre los textos y géneros que el manuscrito conserva, cabe mencionar un *corpus* de diez églogas comprendidas entre los folios 109v y 116r. Dicho *corpus* resulta la primera unidad poética que el manuscrito presenta y sobresale no solo por su ubicación, sino porque difiere de la temática religiosa que atraviesa a las restantes composiciones.

Al referirse a la literatura neolatina, Ijsewijn afirma (1977: 262): “every literary form, genre, theme and even minor peculiarity which can be found in ancient Latin and Greek literature has seeped into neo-Latin in one way or another”. Todo el espectro genérico ha sido practicado por los neolatinos, desde la épica hasta la priapea.

⁶ El manuscrito 1631 se halla descrito de la siguiente manera: “200 hojas [con diferentes tipos de letra] (algunas en blanco) [completas: 96, 163 y faltante la 197; reversos de: 128, 173, 178, 180, 184, 185, 186, 198, 199, y 200]. Anotaciones marginales, reclamos, viñetas [más bien, llaves, apostillas y garabatos de firmas, que no van ni en todas las piezas ni en todas las hojas]. 21.5 cm. Perg[amino]”.

⁷ Es importante señalar otros documentos importantes para el conocimiento literario de este siglo: *Meditatiunculae ad principem Philippum, Túmulo imperial de la gran ciudad de México, Carta del padre Pedro de Morales y Relación historiada para las exequias de Felipe II*.

⁸ Respecto del contenido, escribe Méndez Plancarte (1942: 220): “ese códice es un pequeño tesoro, no explorado aún, de lírica latino-mejicana del siglo xvi (églogas de sabor virgiliano, odas horacianas, una notable epístola descriptiva de Tepotzotlán, etc[étera]).”

Difícilmente hubiese podido ser de otro modo, dado que el principio básico de la literatura humanística ha sido la *imitatio et aemulatio ueterum*. De todos los géneros poéticos transmitidos por la antigüedad, el género bucólico es el más cultivado y el más popular entre los poetas neolatinos.

La imitación de la poesía bucólica cumple una función propedéutica en el Renacimiento. En efecto, los alumnos avanzados de *Studia Humanitatis* acceden tempranamente al discurso pastoril a través del análisis, traducción o paráfrasis de las églogas del mantuano. En este sentido, el desarrollo que tuvo la égloga en la literatura neolatina novohispana del s. XVI amerita, pues, un análisis con miras a establecer cómo y con qué características se reescribió en Nueva España el género heredado de Virgilio, el *summus poeta*, “el más estudiado e imitado en las aulas”, en palabras de Osorio Romero (1980: 57).⁹

El código bucólico despliega amplias posibilidades expresivas que habilita una suerte de agrupamiento más allá de la unidad interna dada por los distintos temas desarrollados (el martirio del P. Azevedo, la llegada del virrey Luis de Velasco, la celebración del tercer concilio mexicano, el progreso de las letras novohispanas). Así, pues, el *corpus* de églogas novohispanas puede clasificarse en dos grupos: a) uno de modalidad elegíaca¹⁰ que incluye composiciones en las que se conmemora la muerte de personajes ficticios o reales de proyección pública;¹¹ b) otro de tono y finalidad circunstancial, donde se encuentran ciertos poemas que se producen en el marco de las justas y academias y algunas producciones que apuntan a celebrar figuras o acontecimientos de dimensiones públicas.¹²

En este último grupo de églogas circunstanciales se ubican las *Eclogae factae ad Consilium Mexicanum*, escritas justamente para evocar un hecho de importancia para la historia de Nueva España: el tercer concilio mexicano convocado por el arzobispo Pedro Moya de Contreras en 1584. Los cambios en el ámbito de la sociedad justifican y hacen necesaria la convocatoria de dicho concilio que, por la amplitud de los temas tratados y

⁹ Virgilio reúne los tres estilos, la llamada *rota Vergilii*: el *genus humile* en las *Bucólicas*, el *genus medium* en las *Geórgicas* y el *genus sublime* en la *Eneida*. Cf. González Vázquez (1991: 133).

¹⁰ Acerca de esta modalidad, cf. Suárez (2014).

¹¹ Numerosos son los estudios que dan cuenta de la implantación del tema de la muerte en el género bucólico y la instrumentalización del género para la celebración de asuntos relacionados con acontecimientos de carácter público. Cf. Infantes (2008).

¹² Osuna (2008: 357) considera que “perfilar un panorama de la égloga como género de circunstancias en los siglos XVI y XVII plantea en primer lugar el problema de definir qué es un poema de circunstancias”. En España este tipo de égloga se utilizó para celebrar la venida de la princesa doña Juana y Felipe el Hermoso, la victoria del Gran Capitán en Orán, la llegada de Carlos V a Valladolid o la victoria de Pavía sobre el rey de Francia.

por su vigencia, marca decisivamente a la iglesia novohispana. Al respecto, afirma Gonzalbo Aizpuru (1985: 7):

Las circunstancias de la Nueva España habían cambiado esencialmente cuando, en 1585, se reunió el tercer sínodo provincial: la inmensa población indígena se había reducido dramáticamente, el sistema de tributo y encomienda había sido sustituido por el de explotación de minas y haciendas como base de la estructura económica, y el repartimiento y trabajo libre como solución al problema de la mano de obra. Las antiguas comunidades prehispánicas se desintegraban irremediabilmente, los señores principales o caciques habían perdido totalmente sus privilegios o conservaban de ellos solamente las apariencias honoríficas, salvo las contadas excepciones de asimilación a la vida de los españoles. Los eclesiásticos reunidos en la asamblea conciliar tuvieron en cuenta la realidad social en que vivían y legislaron para ella.

Del tríptico que conmemora la realización del concilio, la égloga 3, titulada “Dafnis”, despierta un particular interés, ya que presenta elementos que la vinculan con la literatura emblemática.

La emblemática es una manifestación cultural que se desarrolla, sobre todo, en los siglos XVI y XVII en Europa y América y se difunde en los llamados libros de emblemas, las fiestas públicas, el teatro, los pasquines satíricos, las portadas de libros, con el objetivo de transmitir un mensaje hermanando palabra e imagen (López Poza, 2012: 38).

Si bien se habla de género emblemático, conviene distinguir las distintas tipologías que se incluyen en él. Según Buxó (2002: 26), el emblema que se utiliza para comunicar conceptos morales y didácticos es una unidad semiótica de tres elementos (*emblema triplex*):

- a. el mote, una suerte de título que indica de manera lacónica el sentido en que debe ser interpretada la figura;
- b. la imagen visual de suma relevancia para que el precepto moral quede grabado;
- c. el epigrama que explica el sentido de la composición y proporciona al lector las claves para penetrar el contenido semántico atribuido a las imágenes, a la *res significans*.

A modo de ejemplo veamos el emblema LIX del *Liber emblematum* de Alciato:

Impossibile



*Abluis Aethiopem quid frustra? Ah desine: noctis
Illustrare nigrae nemo potest tenebras.*

En este emblema es posible distinguir el mote (*Impossibile*), la imagen –dos hombres blancos que lavan a otro hombre negro desnudo, sentado sobre una plataforma cúbica– y finalmente un epigrama que contiene la descripción o ékfrasis de la figura, una glosa intencionada de su contenido conceptual, cuya traducción es la siguiente: ¿“Por qué lavas al negro en vano? Deja, nadie puede aclarar las sombras de la noche”. El vano intento de aclarar el color de la piel de un hombre negro mediante el lavado nos demuestra lo imposible que resulta tratar de cambiar la naturaleza de los hombres.

A la misma familia de textos icónico-verbales también pertenece la empresa o divisa que consta de imagen y mote, pero carece de epigrama. El mote en latín pretende transmitir un ideal de vida y la imagen suele presentar un animal, una planta o un objeto. Su significado es inferido por quienes, conociendo las características iconográficas que concurren en la figura y las circunstancias de su empleo, descubren los valores simbólicos que son pertinentes. La empresa se ocupa de conceptos heroicos y amorosos. Un ejemplo claro es la empresa al rey Felipe II,¹³ donde se destaca el mote (*Ut quiescat Atlas*)¹⁴ que hace referencia al emperador saliente Carlos V, padre de Felipe II (1556).

¹³ Giulio Cesare Capaccio incluye y comenta esta empresa en su tratado *Delle imprese* (Nápoles, 1592).

¹⁴ Para que Atlas descanse.



Ahora bien, cuando nos referimos a la emblemática, es importante hacer mención del jeroglífico, una representación muy semejante al emblema, pero destinado a la fiesta religiosa o la celebración de exequias. En estas celebraciones, un comisario solía encargarse de la *inuentio*, *dispositio* y *elocutio* de un programa que tuviera que ver con el acontecimiento que se celebraba; los artistas, por su parte, realizaban las pinturas en papel acartonado, a manera de grandes cartelones. Las composiciones contenían una *pictura*, cuyas claves de interpretación residen fuera del texto icónico, en el acuerdo tácito de sus usuarios, iniciados en su desciframiento y capaces de develar su contenido. Todo esto tiene que estar ligado a un determinado grupo social y a una particular concepción del mundo o formación ideológica a la que esas imágenes sirvan de expresión.

Una vez terminada la ceremonia de exequias o celebración religiosa, algunos jeroglíficos eran conservados en ciertas instituciones, pero muchos se perdían porque los espectadores se apoderaban de ellos a modo de recuerdo del acontecimiento, lo cual explica que no se encuentren en la actualidad restos de ese material efímero (López Poza, 2012: 83).¹⁵

¹⁵ Para evitar el expolio, el Ayuntamiento de Pamplona dictó una serie de medidas con miras a vigilar el catafalco de las exequias reales. Gracias a ello, hoy se conservan en el Archivo Municipal de Pamplona más de cien jeroglíficos originales, pintados sobre papel, que corresponden a los funerales de Felipe V,

La Compañía de Jesús muestra desde su fundación una marcada inclinación por el género emblemático utilizado como propaganda del sistema educativo (Praz, 1975). En este sentido, afirma Serés (2010: 118):

Fuera de las aulas, el papel que cumplieron las estampas devotas en la conversión de Ignacio de Loyola y las técnicas de visualización, como la composición de lugar, empleadas en los ejercicios espirituales también hicieron que el interés en la emblemática floreciera en esta comunidad religiosa.

El propio San Ignacio y otros relevantes humanistas de la Orden establecen en los planes de estudios de los colegios jesuíticos ejercicios emblemáticos pues el enorme poder comunicativo visio-verbal del emblema lo convierte en óptimo vehículo de mensajes religiosos y morales. Esta es una de las razones que impulsa a los jesuitas a fomentar este nuevo género que forma parte de la enseñanza y práctica áulica. De hecho, la *Ratio Studiorum* recomienda que los alumnos realicen ejercicios de emblemas, empresas y jeroglíficos dentro del curso de retórica, tal como se desprende del siguiente pasaje:

Concertatio seu exercitatio sita erit [...] tum in exponendis auctorum locis difficilioribus et difficultatibus explanandis; tum in moribus antiquorum rebusque ad eruditionem pertinentibus , exquirendis ; tum in hieroglyphicis , symbolis , pythagoreis, apophthegmatis, adagiis , emblematis , aenigmatisque interpretandis; [...] (Lukács, 1986: p.427).

La concertación o ejercicio consistirá [...] ya en exponer los pasajes más difíciles de los autores y en desentrañar su dificultad; ya en investigar las costumbres de los antiguos y lo perteneciente a la erudición; ya en interpretar los jeroglíficos, símbolos pitagóricos, apotegmas, adagios, emblemas y enigmas; [...]

En Nueva España la Compañía de Jesús juega un papel de gran relevancia en la introducción del nuevo género literario, a tal punto que es la responsable de la primera edición americana del *Emblematum liber* de Alciato, cuyos emblemas los jesuitas enseñaron a sus alumnos. Además de la obra de Alciato, los hijos de Loyola se valen de los libros de emblemas que llegan de Europa y traen consigo a los autores de mayor renombre en la moda emblemática europea. Clérigos, profesores y estudiantes se convierten, pues, en los más destacados artífices del género. En este sentido, Nueva España se caracteriza por la emblemática aplicada a la realización de los programas simbólicos vinculados con la génesis de arcos triunfales y piras funerarias.

Bárbara de Braganza, Isabel de Farnesio y Carlos III. En los demás casos, sólo resta imaginar los jeroglíficos por las descripciones de las relaciones festivas.

Los actos religiosos y sociales resultan el escenario ideal para la difusión del aparato propagandístico. Normalmente para la fiesta pública se usaban emblemas en *affixiones*, es decir, en cartelones pintados en madera u otros materiales que se colocaban en los carros, los arcos, los claustros y en las paredes a lo largo del recorrido de las autoridades o la procesión.

Sin embargo, también se destacan otras aplicaciones más sutiles del modelo emblemático en composiciones poéticas que, a pesar de no estar materialmente unidas a un grabado o *pictura* en la página o en el lienzo, no dejan de ser el fruto de una relación implícita con una imagen evocada o descrita. Este tipo de poesía emblemática es frecuente en los concursos o certámenes literarios en los que las composiciones se ajustan a ciertas cláusulas de la convocatoria (Buxó, 2000: 93). Es evidente entonces que las producciones literarias son una fuente muy valiosa de información acerca de este arte efímero (López Poza, 2012: 47), lo cual permite entender la importancia que adquiere la égloga 3 del Ms. 1631, cuya transcripción y traducción se consigna a continuación:

Thyrsis et Coridon occasionem capiunt ex pictura cuiusdam hieroglyphici in fenestra eius aulae ubi patres conueniebant expressi Daphnin efferendi et consilii commoditates exponendi.

Thy. *En Coridon (compone sagum) successimus urbi.*

Cor. *Numquam Thyrsi urbem mihi contigit ante uidere
rusticus in siluis tantum per amoena capellas
ducere et ad salices calamos inflare palustres
aut aliquid lente didici contexere iunco.*

5

Thy. *Ecce forum illic templa nouo de marmore surgunt
Daphnidis hic aedes.* **Cor.** *O quid pictura fenestrae
illa petit? Pastor labentem sustinet orbem,
cogit oues baculo: pecudes ibi gramina carpunt.
Cerne grues qua parte premit uestigia, dicas
excubias agere alterno pede nititur illa.*

10

Cuius opus Phidiae? Thy. *Coridon mihi cognita res est
nam memini quae ad stagna sedens memorabat Iolas
consilii pictura noui gerit illa figuram,
sic maturat opus Daphnis, quo consulat orbi.
Ille est tanta humeris cuius firmata recumbit
curarum moles, toti huic nam imperat orbi.*

15

Cor. *Sic caeli quondam molem quoque sustulit Atlas.*

Thy. *Pastores alios uolucrum uigilantia signat
aduenere operi summo, pecorumque saluti
inuigilant, morbos et noxia gramina purgant,
instauratur honos aris, hucque omnia tendunt
omnibus ut passim mos sit succedere mensis
caeli pastor oues ubi sanguine pascit opimo.*

20

Audin conuenere patres, sequere alta petamus

25

cetera per rimas nam forte audire licebit. (Larios)

A partir de la pintura de cierto jeroglífico representado en la pared de aquel recinto donde se reunían los Padres, Tirsis y Coridón aprovechan la oportunidad de elogiar a Dafnis y exponer las ventajosas medidas del concilio.

Tirsis. Vamos, Coridón, arreglate el sayo, llegamos a la ciudad. **Coridón.** Tirsis, jamás antes me tocó en suerte ver una ciudad. Como campesino en los bosques sólo aprendí a conducir las cabritas por lugares agradables y a soplar las cañas junto a los sauces lacustres o a entrelazar el flexible junco. **Tirsis.** He aquí la plaza, allí se levantan templos de mármol nuevo, aquí la morada de Dafnis. **Coridón.** ¿Qué significa aquella pintura en la ventana? Un pastor sostiene el orbe vacilante, reúne las ovejas con el cayado: allí el ganado pace hierbas. Mirá las grullas, en qué lugar aquella suspende su marcha e intenta –podría decirse– montar guardia alternando una y otra pata. ¿A qué Fidias pertenece la obra? **Tirsis.** Coridón, el tema me es conocido, pues recuerdo lo que Iolas rememoraba sentado junto a la laguna: aquella pintura representa la imagen del nuevo concilio. Así Dafnis lleva a término una obra para cuidar del mundo. Él, sobre cuyos hombros se ha apoyado el peso de tantas preocupaciones, se inclina, pues domina este mundo por completo. **Coridón.** Así, en otro tiempo, Atlas también sostuvo el peso del cielo. **Tirsis.** La actitud atenta de las aves representa a otros pastores. Llegaron para la suprema obra y velan por la salud de los animales, los liberan de las enfermedades y las nocivas hierbas, se renueva el honor en las aras y hacia aquí todo se encamina para que por doquier sea una costumbre acercarse a todos los altares, donde el pastor del cielo alimenta sus ovejas con sangre fecunda. ¿Oís? Los padres se reunieron; seguime, ganemos altura, pues quizás podamos oír el resto a través de las rendijas (Larios).

La composición, encabezada por un epígrafe en el que se menciona la *pictura* de un jeroglífico, se caracteriza por la modalidad dramática, es decir, por el diálogo entre dos pastores: Tirsis y Coridón. Ambos llegan a la ciudad y uno de ellos, Coridón, confiesa no haber visto nunca antes una *urbs*. Su condición de *rusticus* le ha impuesto otras tareas. Tirsis, por el contrario, conoce el recorrido y guía a su compañero mostrándole los lugares más emblemáticos: *forum*, *templa*, *aedes*. En los vv. 6-7 (*illic templa nouo de marmore surgunt / Daphnidis hic aedes*) el autor no solo alude al palacio del Arzobispo por medio del sintagma *Daphnidis aedes*, sino también a la imposibilidad de que el concilio tuviera lugar en la catedral por encontrarse esta en plena reconstrucción. De ahí que, según Osorio Romero (1979: 51), la inauguración de la asamblea y sus sesiones se hayan llevado a cabo en la iglesia de San Agustín.

El núcleo de la égloga es la écfrasis¹⁶ de un jeroglífico colgado de una ventana,¹⁷ tal como se desprende de la pregunta: *quid pictura fenestrae / illa petit?* (vv. 7-8).

¹⁶ Es de notar que hay écfrasis si hay impacto, es decir, si se logra hacer ver o poner delante de los ojos lo descrito mediante el detalle. Nos enfrentamos, pues, a la presencia signica de algo que es posible conocer gracias a la mediación de un interpretante observador que lo describe. Cf. Agudelo (2011: 90).

¹⁷ Respecto de la écfrasis, afirma Cristóbal (2008: 52-53): “Para la inclusión de écfrasis en la poesía pastoril da pie Virgilio en su *Ecl.* 3.36-48 con la referencia a unas copas talladas con relieves sobre varios temas, entre otros el mito de Orfeo; a su vez Virgilio contaba con el precedente de Teócrito en su *Idilio* I

Los elementos que integran el grabado (*pictura*, v. 7) forman parte del paisaje bucólico: el pastor, las ovejas y el ganado. Esta imagen resulta novedosa dado que el motivo iconográfico del pastor y su rebaño no es frecuente en las *picturae* de los libros de emblemas españoles (Alonso Rey, 2009: 29). Pero más novedosa es la imagen del pastor que sostiene el orbe. Gobernar implica soportar el peso de una tarea ingente. Si bien la emblemática novohispana recurre a la múltiple simbología del mundo (árboles, flores, animales, astros), los símbolos que proceden de la mitología grecorromana sobresalen. La utilización de temas y motivos mitológicos de la iconografía clásica permite dar origen a un nuevo mensaje. Apolo, Mercurio, Prometeo, Neptuno, Perseo, Atlas, desfilan por la emblemática colonial siguiendo de cerca el gusto y los modelos europeos. La *res picta* del pastor que sostiene el orbe evoca inevitablemente la imagen de Atlas, uno de los titanes condenado por Zeus a cargar sobre sus hombros los pilares que dividen los cielos de la tierra. En la emblemática virreinal, Atlas se convierte en una de las imágenes de poder más destacadas, pues se apela a él para representar grandes figuras, como virreyes y arzobispos. Cabe señalar que en algunos emblemas o jeroglíficos se lo suele mostrar agachado con una rodilla en el suelo, mientras sujeta un enorme globo terráqueo sobre sus hombros y espalda, imagen que no se corresponde con la antigua concepción griega del titán que sostenía las columnas sobre las que se apoyaba el cielo, tal como se explicita en el v. 18: *Sic caeli quondam molem quoque sustulit Atlas*. Es interesante, además, la presentación que el autor hace de quien apuntala el orbe como un pastor, propio de la poesía bucólica, acompañado de su rebaño y su cayado. En la iconografía religiosa, la imagen del pastor se convierte en metáfora del poder pastoral. El pastor tiene como obligación la salvación de cada miembro de la comunidad, debe velar por cada oveja y ser responsable de cada una de ellas. De ahí que en la égloga las reúna con el cayado. Los vv. 19-21 (*Thy. Pastores alios uolucrum uigilantia signat / aduenere operi summo, pecorumque saluti / inuigilant, morbos et noxia gramina purgant*) hacen referencia al poder pastoral que se traduce en una distribución jerarquizada de responsabilidades. En efecto, si el jeroglífico pintado y colgado en una de las ventanas del colegio de San Pedro y San Pablo representa la

27-55, descripción minuciosa de los relieves de un tarro y pasaje que remite en última instancia a la écfrasis del escudo de Aquiles en la *Ilíada*. Determinados pasajes de la *Arcadia sannazariana* –como la descripción de un templo en la prosa tercera o de una copa en la cuarta– vienen a reforzar esta tradición, de la que en España podemos dar como muestras más conspicuas la écfrasis de la urna del Tajo en Garcilaso, *Égloga* 2.1174 ss. y la de los bordados mitológicos de las ninfas en la 111; así como la descripción de un tarro –labrado por el virgiliano Alcimedonte– en la II de Barahona de Soto, donde estaban representados sucesos sobre la guerra morisca en clave de profecía (corno también en la II de Garcilaso)”.

imagen del nuevo concilio, según refiere el v. 14 (*consilii pictura noui gerit illa figuram*), conviene recordar que en él participan los obispos de Michoacán (fray Juan de Medina Rincón, agustino), Guatemala (Fernando Gómez de Córdoba, jerónimo), Chiapas (fray Pedro de Feria, dominico), Tlaxcala (Diego Romano), Yucatán (fray Gregorio de Montalvo, dominico), Nueva Galicia (fray Domingo de Alzola, dominico), Oaxaca (Bartolomé de Ledesma, dominico), Filipinas (Domingo de Salazar) y Verapaz (fray Antonio de Hervías, dominico). Entre los puntos esenciales del tercer concilio, los religiosos convocados abordan el establecimiento de seminarios, la purificación de la vida de los clérigos regulares y seculares, la reglamentación de las visitas pastorales y las obligaciones de los párrocos, doctrineros y confesores. Cabe destacar también el impulso a la evangelización de los indios y la defensa de la justicia en temas claves para el virreinato. En general, sus decretos suponen un sólido cuerpo de leyes vigente hasta el momento de la emancipación.

Otro elemento altamente significativo que forma parte del jeroglífico es la grulla. Es de notar que la representación simbólica de esta ave, presente en diferentes culturas, varía. Las imágenes más difundidas son dos: 1) la grulla en vuelo que porta una piedra en el pico o en la pata; 2) la grulla apoyada en el suelo sobre una de sus patas, mientras mantiene la otra en el aire con una piedra entre sus dedos. Las variaciones gráficas de estas dos actitudes implican interpretaciones y mensajes distintos. Aristóteles (*H.A.9.10*) es el primer tratadista que repara en el comportamiento de esta ave y resalta que, en tanto la bandada descansa y esconde su cabeza debajo del ala, el centinela de turno, cuando advierte algo extraño, despierta al grupo mediante un grito. Plinio (*N.H.10.23*), Eliano (*N.A.3.13*), Plutarco (*De Soll.An.10*) y San Isidoro (*Orig.12.7.14*) traducen esta cualidad de vigilancia y añaden otra característica: durante su vigilia la grulla sostiene una piedra con una de sus patas, siempre levantada, para que si el sueño la vence y la piedra cae, el ruido pueda despertarla. Horapollo, autor de los *Hieroglyphica*,¹⁸ utiliza el motivo de la grulla y afirma que los egipcios cuando querían expresar “hombre que se guarda de la maquinación de los enemigos” pintan grullas que vigilan por turno durante toda la noche y hacen guardia unas y otras (2.94). Todas estas ideas tendrán continuidad en el género emblemático. Así, pues, Alciato, basándose en los textos de Aristóteles (*H.A.9.10*), Plinio (*N.H.10.23*), San Isidoro (*Orig.20.12.7*) y

¹⁸ Tratado donde recoge sistemáticamente aspectos de la escritura jeroglífica y explica ciento ochenta y nueve jeroglíficos egipcios. Cf. González de Zárate, 1991.

Horapollo (2.94), en su emblema XVII propone a la grulla como ejemplo más sabio de prudencia entre los animales.

En la *pictura novohispana*, conforme se observa, no solo se rescata la imagen de la bandada, pues se habla de *grues* (v. 10), sino además una de las imágenes más conocidas: la grulla apoyada en una de sus patas asumiendo la función de centinela. Resulta evidente, pues, que este jeroglífico apunta a la idea del arte de gobierno efectivo basado en el equilibrio, la vigilancia y el control, instrumentos de poder para mantener el orden.

Desde el punto de vista de la descripción literaria, la écfrasis puede ser referencial, si el objeto descrito verbalmente existe de manera autónoma, o nocional si el objeto representado cobra existencia a partir del lenguaje (Pimentel, 2003). En el caso de la *res picta novohispana*, no es posible saber si el jeroglífico existió realmente o fue parte de la consigna literaria que dio origen a la composición. De cualquier modo, real o nocional, y con una clara dependencia del motivo de la celebración, revela una práctica extendida, fuera de la experiencia áulica.

Años más tarde, en 1610, Alonso de Salazar, en su obra *Fiestas que hizo el insigne Collegio de la Compañía de Iesus de Salamanca, a la beatificación del glorioso Patriarcha S. Ignacio de Loyola (Salamanca)*, utiliza el motivo de la grulla, como alegoría de la vigilancia, y lo pone en relación con el fundador de la Compañía de Jesús. La piedra que hirió a Ignacio durante el sitio de Pamplona fue la ocasión de su conversión, de su despertar y la que lo mantuvo siempre en vela, como la grulla. Asimismo, en 1653 Filipo Picinelli, filósofo y teólogo que creía que la creación divina podía leerse como un libro simbólico, incluye en el repertorio de su *Mundus Symbolicus* (lib. IV, cap. 35) la siguiente empresa:



Como es posible advertir, la *pictura* exhibe una grulla que se mantiene con una pata en el suelo, mientras que en la otra lleva una piedra. Ella vigila, en tanto sus compañeras duermen. Se trata de una imagen que apunta a transmitir la virtud de la vigilancia, muy apropiada para príncipes o prelados.

Conclusión

De acuerdo con López Poza (2012: 37):

La cultura europea de los siglos XVI y XVII no puede comprenderse cabalmente sin tener en cuenta los géneros que aglutinaron palabra e imagen como una eficaz forma de comunicación que apelaba a la vista y al oído para conmover, instar a actuar, enseñar, convencer... o sencillamente deleitar u ostentar ingenio.

En este sentido, el enorme poder comunicativo visio-verbal del emblema lo convierte en óptimo vehículo de mensajes religiosos y morales. Tal como hemos señalado, la Compañía de Jesús revela desde su fundación una marcada inclinación por los ejercicios emblemáticos que forman parte de la experiencia áulica. Asimismo, es fundamental recordar que los jesuitas despliegan una enorme capacidad multimediática siempre al servicio de la construcción de una imagen áurea y triunfalista de la Orden. La palabra en todas sus variantes y la imagen permanente o efímera son sus armas, “armas blandidas con maestría singular”, en términos de Betrán (2010: 14), y con una clara intención apologética. Así lo prueba la égloga tercera del Ms. 1631 de la Biblioteca Nacional de México que puede ser considerada un ejemplo de poesía emblemática, pues el jeroglífico incluido en ella refleja una notable dependencia del motivo de la celebración (el tercer concilio mexicano) y deviene un instrumento de propaganda.

Bibliografía

Fuentes

Ladislaus Lukács, S. J. (ed.) (1986). “Monumenta Paedagogica Societatis Iesu”. En *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu (1586 1591 1599)*. V. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu.

Manuscrito 1631, Biblioteca Nacional de México (versión digital).

Estudios

Agudelo, Pedro (2011). “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis: de la retórica antigua a la crítica literaria”. *Lingüística y Literatura*. 60: 75-92.

Alonso Rey, María Dolores (2009). “Pastores en los libros de emblemas españoles”. *Imago. Revista de Emblemática y cultura visual*. I (I): 27-36.

Betrán, José Luis (2010). “Presentación”, en Betrán José Luis (ed.). *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*. Madrid: Silex, 9-14.

Buxó, José (2002). *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y Literatura Novohispana*. México: UNAM.

----- “De la poesía emblemática en la Nueva España”, en Zafra, Rafael y Azanza, José (eds.): *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 91-98.

Cristóbal, Vicente (2008). “Las églogas de Virgilio como modelo de un género”, en López Bueno, Begonia (dir.): *La Poesía del Siglo de Oro: Géneros y Modelos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 23-56.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar (1985). “Del tercer al cuarto concilio provincial mexicano (1585-1771)”. *HMex*. 35 (1): 5-31.

González de Zárate, Jesús (1991). *Horapollo. Hieroglyphica*. Madrid: Akal.

González Vázquez, José (1991). “Influencia de Virgilio en los escritores del primer Renacimiento”, en Sánchez Marín, José; López Muñoz, Manuel (coords.): *Humanismo Renacentista y Mundo Clásico*. Madrid: Ediciones Clásicas, 155-174.

Ijsewijn, Joseph (1977). *Companion to Neo-Latin Studies*. Amsterdam: Leuven University Press.

Infantes, Víctor (2008). “La muerte metrificada: el responso poético de la égloga necrológica”, en López Bueno, Begonia (dir.): *La Poesía del Siglo de Oro: Géneros y Modelos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 339-356.

Labrador, Carmen; Martínez de la Escalera, José y Díez Escanciano, Ambrosio (1992). *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. La Ratio Studiorum*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.

López Poza, Sagrario (2012). “Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual”, en Chartier, Roger; Espejo, Carmen (eds.): *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*. Madrid: Marcial Pons, 37-85.

Méndez Plancarte, Alfonso (1942). “Piezas teatrales en la Nueva España del siglo XVI”. *Ábside*. VI (2): 218-224.

Osorio Romero, Ignacio (1989). *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México: UNAM.

----- (1981). “Jano o la Literatura Neolatina de México (Visión retrospectiva)”. *Humanistica Lovaniensia*: 124- 155.

----- (1980). *Floresta de Gramática, Poética y Retórica en Nueva España (1521-1767)*. México: UNAM.

----- (1979). *Colegios y Profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España*. México: UNAM.

- Osuna, Inmaculada (2008). “La égloga como género de circunstancias en los siglos XVI y XVII”, en López Bueno, Begonia (dir.): *La poesía del Siglo de Oro: Géneros y Modelos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 357-385.
- Pimentel, Luz (2003). “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías*. IV: 205-215.
- Praz, Mario (1975). *Studies in Seventeenth Century imagery*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Quiñones Melgoza, José (2011). “Proyecto literatura neolatina mexicana: el manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México”. *Nova Tellus*. 29: 349-353.1R
- Serés, Guillermo (2010). “El mundo literario de la Compañía”, en Betrán, José Luis (ed.): *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*. Madrid: Silex, 115-150.
- Solana Pujalte, Julián (2001). “*M. T. Ciceronis Epistolae aliquod selectae in gratiam puerorum*: un impreso cordobés desconocido del s. XVI”, en Peña Díaz, Manuel; Ruiz Pérez, Pedro; Solana Pujalte, Julián (coords.): *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 159-186.
- Suárez, Marcela (2014). “Las églogas conmemorativas en el Ms. 1631 de la Biblioteca Nacional de México (BNM)”, en Assís, Estela y Lobo, Claudia (comps.): *Significación y Resignificación del Mundo Clásico Antiguo*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1028-1037.

La lira de Hermes, el lenguaje, el deterioro de la educación argentina y el remedio de la instrucción clásica

Daniel Alejandro Torres

Universidad de Buenos Aires, Conicet

danieltorresgriego@gmail.com

Resumen: Este trabajo constituye un ensayo que combina unas reflexiones sobre el estado pedestre de la educación argentina con un examen del *Himno Homérico a Hermes* (IV). Se parte de la enseñanza de la lengua impartida por las cátedras de didáctica, que menosprecian el arte liberal de la gramática, y se considera la falta de comprensión lectora en la escuela media y en la universidad como consecuencia de la reducción de los cursos de latín y griego en la formación docente. Dada la dimensión simbólica del *Himno Homérico a Hermes* (IV), se complementan aquellas reflexiones con el examen de pasajes (vv. 30-34, 75-78, 124-126, 421-423, 447-449 y especialmente 474-490) que involucran el lenguaje y su dimensión simbólica, la escritura, el canto con la lira y el contexto performativo del banquete. La dimensión universal del *Himno Homérico a Hermes* (IV) proyecta sobre la historia de la cultura una instrucción clásica y al mismo tiempo elemental sobre cómo tocar un instrumento musical, como también lo es el lenguaje. Y es esa instrucción clásica y elemental, consistente en el arte liberal de la Gramática, la que puede estimular las capacidades cognitivas de los educandos.

Palabras clave: Hermes; lenguaje; arte; enseñanza; símbolo

Abstract: This work constitutes an essay that combines reflections on the pedestrian state of Argentine education with an examination of the *Homeric Hymn to Hermes* (IV). It is based on the teaching of the language taught by didactics chairs, which belittle the liberal art of Grammar, and the lack of reading comprehension in middle school and university is considered as a consequence of the reduction of Latin and Greek courses in teacher training. Given the symbolic dimension of the *Homeric Hymn to Hermes* IV, those reflections are complemented with the examination of passages (30-34, 75-78, 124-126, 421-423, 447-449 and especially 474-490) that involve language and its symbolic dimension, writing, singing with the lyre and the performative context of the banquet. The universal dimension of *Homeric Hymn to Hermes* (IV) projects onto the history of culture a classical and at the same time elementary instruction on how to play a musical instrument, as well as language. And it is that classic and elementary instruction, consisting of the liberal art of Grammar, that can stimulate the cognitive abilities of students.

Keywords: Hermes; language; art; teaching; symbol

Introducción

Con ocasión de esta convocatoria para un libro en homenaje a la muy querida Alicia Schniebs, me ha parecido oportuno retomar algunos conceptos de una conferencia dictada en 2016 en las *I Jornadas del Centro de Estudios Helénicos de la Universidad Nacional de Rosario*, en parte porque recolectan muchas conversaciones mantenidas con Alicia, en parte porque la invitación a participar de este volumen surgió de los colegas latinistas del Centro de Estudios Latinos Prof. Beatriz Rabaza, de la misma universidad. Aquella conferencia no ha sido publicada y hoy en día, en Argentina 2025, el estado de la educación pública vuelve más acuciante la reflexión sobre las causas, consecuencias y posibles remedios para el progresivo deterioro que recae sobre las generaciones venideras. Titulaba entonces la exposición “Un diagnóstico esperable: los problemas de comprensión lectora y la proyección didáctica de las lenguas clásicas en el nivel de enseñanza media”, título que sigue vigente porque ese diagnóstico se ha ido agravando desde entonces, precipitado incluso por el cierre de las escuelas durante la pandemia. Sin embargo, estoy lejos de considerar que el Covid 19 sea la causa de un deterioro ya mucho antes advertido, así como sus causas reales: el olvido, el ninguneo, la supresión de la gramática y la sintaxis en la escuela primaria y media y en las instituciones de formación superior, incluidas las universidades. Gramática y sintaxis, el arte de las letras y el orden del discurso, han sido escatimados en pos de un supuesto progresismo, rayano en el facilismo, que ha socavado la reflexión sobre la lengua y la capacidad de abstracción.

Pero para homenajear a Alicia más allá de estas reflexiones compartidas, cambiaré el cierre de aquella conferencia con una proyección a una dimensión simbólica con el examen de un pasaje del *Himno Homérico a Hermes* (IV) (en adelante, *HHHermes*) concerniente a la manipulación de la lira, inventada por Hermes para celebrar el orden olímpico y para ser entregada a Apolo a cambio de cincuenta vacas. Dado que Hermes es un dios identificado con el *lógos* desde la épica homérica y su interpretación alegórica en los círculos pitagóricos¹ hasta Platón,² su ámbito de influencia nos interpela e involucra en nuestras actividades en tanto intérpretes, hermeneutas de las lenguas y culturas griegas y latinas. En este sentido, el presente

¹ Diels-Kranz. VS B 8, 2 (Teágenes de Regium).

² *Crat.* 407.e.5-408b4, e implícitamente en *Fedro* 275a sobre Theuth/Toth, al que llama padre de las letras (σύ, πατήρ ὄν γραμμάτων). La identificación entre Hermes y Thoth ya está asentada en Heródoto 2.67 y 2.138.

trabajo se articula en torno al eje de la gramática en tanto arte liberal, por lo que retomo las reflexiones de 2016, para ubicarnos en el estado pedestre en el que este arte se encuentra. Decía entonces:

Aquella conferencia

Cuando decidí publicar el libro *Método filológico-didáctico para el estudio del griego clásico*³ perseguía tres objetivos principales: suministrar a las nuevas generaciones de estudiantes una herramienta para el estudio de una disciplina por cierto compleja, mostrar a la comunidad científica no especializada la existencia de tal herramienta y, tal vez en primer lugar, confiar a la escritura un saber que había sido y sigue siendo objeto de enseñanzas orales. En este sentido, el *Método filológico-didáctico...* pretende ser un soporte del conocimiento científico, lingüístico, filológico y cultural contenido en él, que podrá ser adaptado por cada docente según el desarrollo de los contenidos lingüísticos que quiera adoptar. Por "contenidos lingüísticos" me refiero tanto a los contenidos específicos de lengua griega como a una enseñanza clave hoy por hoy: la gramática, incluyendo morfología y sintaxis, del español o castellano, que la mayoría de los ingresantes a las universidades desconoce, y eso es lo que más les dificulta el aprendizaje de las lenguas clásicas. Y cuando digo "gramática" me refiero al arte liberal que ha explicado las lenguas, sus fenómenos fonéticos, morfológicos y sintácticos de manera sistemática, y no desde la Edad Media como la designación de "arte liberal" podría hacerlo parecer, sino desde la Antigüedad, y hasta la gramática que nosotros hemos aprendido en la escuela primaria y secundaria y que, con contadas excepciones en colegios universitarios y piloto, ya no se imparte desde las reformas educativas de los años '90. El resultado está en los diarios: los ingresantes a las universidades (y los que no ingresan) adolecen de serias dificultades de comprensión lectora, en cualquier materia, disciplina, carrera.

En la "Introducción" al *Método* escribí:

Es oportuno reflexionar sobre el estado de deterioro del lenguaje en la enseñanza media, verificado en el elevado porcentaje de fracaso en los cursos de ingreso a las universidades argentinas, así como en el porcentaje de deserción de los primeros años. Independientemente de los avances tecnológicos que imponen modificaciones en la comunicación y en los usos del lenguaje, cabe preguntarse si ese deterioro no es también efecto y consecuencia de un debilitamiento en la formación docente en Letras, especialmente en lo que atañe a la 'conciencia lingüística'. [...] Más allá del valor cultural, de por sí harto reconocido, implicado

³ Torres (2015) [Nota de editoras].

en los estudios clásicos en tanto transmisores de los códigos de nuestra cultura, es el entrenamiento lingüístico para nuestros estudiantes, futuros profesionales de las Letras, lo que resulta imprescindible para una formación científica sobre el fenómeno del lenguaje y sus diversas producciones (19).

Esto escribía en el año 2013, cuando presenté el libro publicado en 2015, y ahora las autoridades educativas parecen estar percatándose de que algo no funcionó y sigue sin funcionar bien, sin aparentemente saber por qué, y el problema está instalado en los medios de comunicación como tal, pero no tiene respuesta visible o audible.

Debo disculparme ante los lectores por hacer algo que podría pensarse como "llevar lechuzas a Atenas", o "naranjas a los paraguayos", en versión criolla. Todos sabemos muy bien la respuesta y cualquiera de nosotros podría escribir estas líneas, que son casi como una fórmula homérica y que, como tal, no debemos dejar de repetir: el estudio de las lenguas clásicas resulta decisivo para desarrollar la "conciencia lingüística" de la propia lengua, castellano o español, y es transferible al estudio de otras lenguas (y literaturas). Aquí hay un componente didáctico inherente a nuestra disciplina: aprendiendo la gramática del latín y del griego se aprende a enseñar la gramática del español o castellano, que ya casi no se enseña, porque los profesores de enseñanza media no la saben, porque no han tenido el entrenamiento sistemático suficiente que proporciona el estudio del griego y del latín. Lo que nosotros enseñamos es la didáctica del arte del lenguaje, aplicándola a un objeto científico, las lenguas griega y latina, operando una transferencia inmediata al reconocimiento de la propia lengua, español o castellano. En este sentido, en un tiempo fueron consideradas materias propedéuticas; propedéuticas no para el latín, el griego o la filología, sino propedéuticas para la enseñanza del castellano o español.

Insisto en el componente didáctico, en la transferencia, en lo propedéutico, en el español o castellano, porque son palabras que circulan en los ministerios de educación y preocupan a quienes promueven cambios en los planes de estudio, sin saber muy bien qué hacer o qué cambiar. La falta o dificultad de comprensión lectora es una consecuencia matemática, física, de la incapacidad de abstracción sobre la propia lengua, sus mecanismos y relaciones, tal como los explica el arte de la Gramática, generador precisamente de la capacidad de abstracción sobre la lengua y por lo tanto de la comprensión lectora, para cualquier disciplina. Y como todo arte, esa gramática tiene sus pasos a seguir: fonética, morfología, sintaxis y semántica. En el lenguaje conviven todas juntas, pero en su estudio no se pueden saltar pasos, precisamente porque es un arte. No se puede llegar al nivel semántico, es decir, a la comprensión lectora, sin los

procesos previos, sencillamente porque la sintaxis enseña a abstraer el orden del discurso y las relaciones entre las palabras. En efecto, ¿cómo pudieron pretender que la lectura de algunos cuentitos iba a contribuir a desarrollar las competencias lingüísticas, aboliendo el estudio de la sintaxis que es la que desarrolla las competencias lingüísticas para entender los cuentitos? Ahí está el resultado, en los diarios, y repetiré la frase que muchas veces nosotros hemos pronunciado a propósito de este tema: "crónica de una muerte anunciada". El problema es que estamos hablando de la educación, de la parte que a nosotros como profesores o estudiantes de Letras nos compete: desarrollar las competencias lingüísticas para la enseñanza del arte liberal de la Gramática (del castellano o español, del latín, del griego), que resulta "liberal" porque, mediante el reconocimiento y abstracción de los fenómenos del lenguaje operantes en un texto o discurso, es capaz de liberar de la tan mentada falta o dificultad de comprensión lectora, rayana en la ignorancia. Como en todo arte, la obra, es decir, la comprensión lectora, requiere un proceso de elaboración, un entrenamiento sistemático y organizado de docentes y estudiantes para que estos últimos desarrollen la capacidad de abstracción necesaria para comprender textos de las diversas disciplinas. Esto es, se requiere un método. Lo he desarrollado para el estudio del griego clásico, y al respecto decía en la Introducción al libro:

Con respecto a la articulación con el Departamento de Letras, importa destacar el carácter transitivo de la formación disciplinar en el estudio filológico de las lenguas y literaturas clásicas. Se alude con esto al proceso de transferencia a otras áreas disciplinares, contribuyendo a la riqueza y precisión lingüísticas que se espera de un estudiante y de un graduado en Letras. Se trata de una transferencia que opera principalmente a nivel metodológico. En efecto, el proceso de aprendizaje de las lenguas clásicas y la aplicación del método filológico desde su comienzo llevan a los estudiantes a detenerse en las palabras, desde el aspecto morfológico hasta el sintáctico, que implica el juego de relaciones entre las palabras de un discurso, a lo que se añade el aspecto semántico en el ejercicio de la traducción, en la instancia de elegir significados que se ajusten con la mayor precisión posible al texto a plasmar en otra lengua. Los alumnos aprenden de este modo a tomar conciencia de las posibilidades del lenguaje, aprenden a 'pesar las palabras' de un texto literario, y la adquisición de la práctica y el hábito de la traducción de los textos clásicos facilitan luego la transferencia metodológica al estudio de otras literaturas. El método filológico le añade a este hábito la precisión en la descripción lingüística de los textos y la apertura de la investigación sobre los procesos de transmisión, implicando diversas instancias de mediación y recepción culturales (18).

Vuelvo con esto a la cuestión de la transferencia, en la cual veo la fundamentación epistemológica de nuestra disciplina en las carreras de Letras. Además de tener un objeto de estudio específico, el griego y el latín con sus respectivas culturas,

aportamos a la formación docente no solo en lo que a didáctica del castellano o español atañe, sino también un método de análisis –filológico, lingüístico, literario– de transferencia inmediata a la enseñanza media, porque el entrenamiento que los estudiantes adquieren con el griego y el latín es el que deben aplicar para enseñar literatura en español o castellano.

Volvamos al diagnóstico (lo reitero): “La falta o dificultad de comprensión lectora es una consecuencia matemática, física, de la incapacidad de abstracción sobre la propia lengua, sus mecanismos y relaciones, tal como los explica el arte de la Gramática, generador precisamente de la capacidad de abstracción sobre la lengua y por lo tanto de la comprensión lectora, para cualquier disciplina.” Sin ese conocimiento, los ingresantes seguirán teniendo dificultades de comprensión lectora, por varios años más, cierta y desgraciadamente. Y quiero con esto subrayar el grado de exclusión social que este estado de cosas comporta: deserción estudiantil, discriminación entre los estudiantes de los colegios universitarios o piloto y la gran mayoría procedente de los demás colegios o escuelas, todo agravado porque seguirá sucediendo por varios años más.

¿Se puede revertir este estado de descomposición de la enseñanza de la lengua en la escuela media? Sí, con medidas urgentes y de mediano a largo plazo. Pero hay que tener una política decidida a erradicar la exclusión social señalada, a erradicar la obturación del acceso a los saberes necesarios e imprescindibles para elevar la calidad académica y optimizar la formación docente de nuestros egresados. Medidas urgentes pueden ser cursos de capacitación docente sobre sintaxis del español o castellano, sobre la base de textos en prosa y en verso, de autores españoles, argentinos y latinoamericanos de diferentes épocas, no solo actuales. Esto ameritaría la escritura de un *Método filológico-didáctico para el estudio del español o castellano*, destinado a los docentes de enseñanza media que no enseñan sintaxis porque no la saben y, lo que es peor por ser más nocivo, porque no la creen necesaria. Esto es urgente para morigerar el impacto negativo de este estado de cosas en los próximos años, pero no resuelve el problema de fondo, que es la formación docente que estamos produciendo.

Decía al comienzo que uno de los objetivos de publicar el *Método filológico-didáctico...* era mostrar a la comunidad científica no especializada la existencia de esta herramienta de estudio, porque fue la comunidad científica no especializada en Estudios Clásicos la que promovió la reducción de los cursos de latín y de griego en las universidades e institutos de formación docente y luego la supresión de la gramática en

la enseñanza media, con los resultados que están a la vista. Uno de sus argumentos era que no había herramientas de estudio para nuestras disciplinas, ni masa crítica a nivel nacional. Pero con la aplicación de políticas de desarrollo a la investigación desde los años '90 esa situación se modificó radicalmente, y hoy tenemos proyectos de investigación financiados, esto es, reconocidos por diversos organismos de Ciencia y Técnica, con formación continua de recursos humanos y producción científica reconocida a nivel nacional e internacional. Producción científica para nuestros estudiantes, sobre los más variados autores, textos y épocas del mundo grecorromano. Con vientos favorables para el desarrollo de la investigación, hemos podido superar a la generación de nuestros maestros, los maestros ágrafos, dirían algunos, pero yo prefiero llamarlos maestros de la oralidad, por respeto a su saber. Y digo todo esto que todos sabemos bien para que tomemos conciencia, como comunidad científica especializada, de que tenemos muchas más herramientas para facilitar nuestros estudios a nuevas generaciones de estudiantes que las que tenían nuestros maestros cuando se reducían los cursos obligatorios de lenguas clásicas, con la consecuente *débâcle* de la enseñanza del español o castellano en la escuela media. Vuelvo a subrayar el grado de exclusión social que ha implicado esa reducción: obturación del acceso a los saberes indispensables para la enseñanza del castellano o español en la formación de los docentes, proyectada automáticamente sobre el deterioro de la enseñanza media, porque sin el conocimiento del arte de la Gramática no se desarrolla la capacidad de abstracción para comprender textos de las diversas disciplinas, por lo que el deterioro en la enseñanza del español o castellano limita o restringe las capacidades de comprensión lectora en todas las materias. Obturar el acceso al saber ha resultado así en un grado de exclusión social totalmente contrario a los resultados que se pretendía alcanzar, que era buscar mayor inclusión y aumentar el número de ingresantes. La espantosa paradoja es el aumento de la desertión. Buscando mayor inclusión se ha ido produciendo, lentamente, a lo largo de los años, decantando de a poco, un grado de exclusión mucho mayor: se ha privado a sucesivas generaciones de docentes y de estudiantes universitarios y secundarios de la herramienta generadora de los procesos de abstracción del lenguaje, que tanto los defensores como los detractores de la gramática y sobre todo de la sintaxis hemos tenido que aprender en la escuela primaria y secundaria, y nuestros padres y nuestros maestros desde tiempo inmemorial, ya que el estudio de la Gramática no es una cuestión de época o de ideología, sino que es como la aritmética y la geometría del lenguaje y, por lo tanto, el conocimiento científico del mismo.

Se pretendía "modernizar" el estudio de la lengua suprimiendo la sintaxis por considerársela obsoleta. Pero ¿cómo puede ser obsoleto el arte que ha servido para la descripción científica de las más variadas lenguas? En la formación científica, los conocimientos básicos nunca son obsoletos: no se puede dejar de enseñar en matemáticas las operaciones básicas de suma, resta, multiplicación y división por el hecho de que las computadoras y los celulares tengan calculadora, porque son esas operaciones y otras muchas más complejas las que permitieron el desarrollo de las competencias para poder desarrollar esa tecnología. De manera semejante, el arte de la Gramática, y atendiendo muy especialmente a la sintaxis, pone en juego y estimula las capacidades cognitivas necesarias para la comprensión de textos.

Y aquí entonces se plantearía la cuestión de qué gramática enseñar, pues pareciera haber muchas; pero las muchas corrientes, con sus variados enfoques y nomenclaturas, tienen como referente y punto de partida para la problematización sobre el lenguaje a la llamada "gramática tradicional", a la que prefiero llamar arte liberal de la gramática, pues tiene mucho de "tradicional" ciertamente, pero se desdibuja su dimensión de "arte" y, según algunas perspectivas, excluiría al estructuralismo y al funcionalismo, que resultan claves para las operaciones de abstracción sobre el lenguaje. La dimensión de "arte" le confiere un aspecto lúdico a un conocimiento que, indebidamente presentado, podría parecer árido y mecánico, pero que, en realidad, es la llave maestra que permite abrir las puertas a la abstracción sobre el lenguaje para comprender textos y discursos de todas las materias. El docente que posea "el arte" sabrá motivar convenientemente a sus alumnos para la adquisición de un saber clave para su posterior inserción en la comunidad, entendida en sentido amplio. Esta es, pues, la gramática para la escuela secundaria.

Pasemos a la universidad y a los institutos de formación docente, donde radican las soluciones a mediano y largo plazo, y que son las instituciones que deben suministrar a los estudiantes las herramientas para profundizar en el arte que luego habrán de enseñar. Además de las cátedras de Lengua, Gramática, Historia de la Lengua y Lingüística, es el método filológico de las lenguas clásicas el que proporciona el entrenamiento lingüístico conducente a la adquisición del arte por parte de los estudiantes. Y esto opera en varios niveles: se adquiere el arte de la Gramática con el estudio del griego y del latín y se comprende su rol instrumental, dado que el objetivo es la comprensión de textos poéticos complejos, con lo que se adquiere el arte de la Retórica. Digo "textos poéticos complejos" porque, como sucede en cualquier lengua, el

lenguaje poético es el que mayor riqueza y dificultades presenta. Todo esto está desplegado en el libro *Método filológico-didáctico...*

Se dice en los medios que se busca cómo volver a tener una educación de calidad como la que teníamos hace ya varios años. Y la respuesta es muy simple: hay que reponer el estudio de la gramática, con especial énfasis en la sintaxis, en la escuela media, y el estudio de las lenguas clásicas en las universidades e institutos de formación docente, en tanto asignaturas propedéuticas para la enseñanza del español. Es una ecuación matemática: cuando se sacó lo que se sacó, se empezó a resquebrajar el edificio de la educación, y ahora hay muchos escombros, esto es, los excluidos, que son personas de carne y hueso que padecen la exclusión. Hoy por hoy, "democratizar la educación" adquiere un contenido y un significado adicional al que tenía en los años 80 y 90: me refiero a la igualdad de oportunidades de acceso al conocimiento y a la obligación de las instituciones educativas de suministrar a los estudiantes los contenidos y las herramientas necesarios para su desempeño docente en una enseñanza media corregida. Tenemos algo muy a nuestro favor: los intentos de "modernizar" la enseñanza de la lengua, desde los años 90 y todavía vigentes, fracasaron.

Estado actual y proyección

Hasta aquí el diagnóstico y su solución, y el problema que se nos plantea es el de la persuasión: cómo persuadir a nuestros colegas que impulsaron la reducción de los estudios clásicos y la erradicación de la gramática de que eso fue un error. Yo creo que muchos lo saben; saben también que aquella reducción estuvo motivada por razones políticas hoy ajenas a los estudios clásicos en nuestro país, ya que somos una generación de docentes e investigadores mayormente abocada a la producción científica y a la formación continua de recursos humanos en abundancia y calidad. Pero en este punto debo apartarme del texto de aquella conferencia, porque se cerraba con una exhortación a los colegas de Clásicas, a propósito de inminentes cambios de los planes de estudio, a la persuasión de los colegas de Ciencias de la Educación, de Teoría y Crítica literaria y sobre todo a los de Didáctica especial en Letras. Pero han sido impermeables y ni siquiera nos han consultado. Hoy 2025 los planes de estudio se han modificado en la Universidad de Buenos Aires y el aumento de asignaturas de Educación a seis en todos los profesorados de la Universidad, para todas las carreras, es simplemente una calamidad, una epidemia peor que el Covid 19 o que el mosquito de ilustre nombre, porque ese aumento de asignaturas "formales" de educación se hace a

expensas de otras asignaturas de contenidos disciplinares específicos, que son los que necesitan los futuros docentes, ocupando la carga horaria estipulada por un Ministerio de Educación que ya ni siquiera existe como tal. Con esto tenemos asegurada por varios años la continuidad de las políticas educativas que ya fracasaron, gracias a los “craneotecas de las ciencias de la mala-educación”, como solía llamarlos Alicia. De todos modos, lo más grave sigue siendo la Didáctica especial en Letras, que no solo no enseña, sino que incluso proscribe el arte liberal de la Gramática.

He trazado este derrotero porque ha sido compartido con Alicia y con toda la comunidad de Clásicas del país (y también del exterior). Y en el contexto de hermetismo sobre el futuro de la educación entiendo que estas reflexiones pueden contribuir a la toma de conciencia sobre el estado pedestre en que nos encontramos y a un proyecto de enderezamiento.

Proyección a una dimensión simbólica en el Himno Homérico a Hermes IV

1. Introducción

El *Himno Homérico a Hermes* (IV), el más extenso de los treinta y tres *Himnos Homéricos* transmitidos, con quinientos ochenta versos y un par de lagunas menores, presenta la estructura formulaica común con el resto de los himnos: un proemio o exordio (vv. 1-19), una compleja sección narrativa (vv. 20-578) y el saludo final formulaico con el recuerdo del dios y el paso a otro canto (vv. 579-580).⁴

El verso inicial Ἑρμῆν ὕμνει Μοῦσα Διὸς καὶ Μαιάδος υἱόν (v. 1: “A Hermes canta un himno, Musa, al hijo de Zeus y de Maya”) queda aquí entendido como una apelación a la tradición épica oral, que será reproducida en el interior del himno con dos instancias de performances musicales con la lira ejecutadas por el mismo Hermes (vv. 54-62 y 418-433). Es en esta tradición oral que Hermes está caracterizado por su proximidad con los hombres, por su humor y por su identificación con el *lógos*, en tanto heraldo y mensajero.⁵ A esto el *HHHermes* añade la invención de la lira de siete cuerdas (vv. 47-51), el robo de las vacas de Apolo (vv. 64-104), la manufacturación de unas

⁴ Para una introducción general a la himnodia cf. Torres y Abritta (2017).

⁵ Hermes comparte con Odiseo el epíteto πολύτροπος (13, 439 y *Od.*1.1 y 10.330): “muy versátil”, “polifacético”, “de muchas vueltas”. En *Od.*8.335-343, en un diálogo con Apolo al ver a Afrodita y Ares encadenados por Hefesto, en el canto del aeda Demódoco, Hermes mueve a risa a los dioses con su respuesta de que así estuviera encadenado él mismo con la diosa. En *Il.*21.498-501, derrotados ya los dioses defensores de los troyanos, Hermes derrota a Leto con el *lógos*, al mandarla a jactarse de haberlo vencido por la fuerza, con un tono humorístico y burlón. Para fuentes posteriores cf. *supra* notas 1 y 2 y Torres (2008).

sandalias (vv. 79-86), la invención de los instrumentos para manejar el fuego (vv. 107-111) y con esto la institución del sacrificio a los doce dioses olímpicos (vv. 116-129), la invención de las seringas (vv. 511-512), el patronazgo del comercio (vv. 516-517) y la entrega del caduceo por parte de Apolo (vv. 528-530), el enigmático culto oracular de las doncellas-abejas (vv. 550-566), la función pastoril de Hermes (vv. 567-571) y su rol de psicopompo, en tanto mensajero ante Hades (vv. 572-573). Todo esto está articulado con sucesivos desplazamientos y escenas en torno a las dos primeras acciones del dios que señala el narrador: ἐγκιθάριζεν (v. 17: “tocó la cítara”) y βοῦς κλέψεν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος (v. 18: “robó las vacas del certero Apolo”), incluyendo así al coprotagonista del himno ya desde el proemio. Ambas acciones están ubicadas temporalmente al mediodía y al atardecer de su primer día, respectivamente, y ponen en evidencia la precocidad de Hermes.

El primer epíteto que recibe Hermes al nacer es significativamente πολύτροπος (v. 13, reiterado en boca de Apolo en v. 439), marcando así la *polutropía* del dios y del himno, evidenciada en los desplazamientos en cuatro secuencias:

- Secuencia 1: sale de la cueva de Maya en Cilene y encuentra a la tortuga.
- Secuencia 2: de Cilene a Pieria a buscar las vacas de Apolo y de vuelta al Peloponeso, cruzando el río Alfeo rumbo a Pilos, donde deja las vacas en un establo y vuelve a Cilene. Por el camino encuentra a un anciano cavando alrededor de su viña, el testigo ocular del robo.
- Secuencia 3: Apolo sale en busca de las vacas, encuentra al anciano, lo interroga y se va para Cilene.
- Secuencia 4: desde Cilene Apolo y Hermes van al Olimpo a comparecer ante Zeus. Hermes realiza allí una performance retórica, y luego marchan ambos a Pilos a buscar las vacas, y vuelven al Olimpo, sellando el pacto de amistad.

2. La dimensión simbólica

Cuando Hermes sale de la cueva de Maya se encuentra con una tortuga que está pastando hierba, caminando lentamente (vv. 27-28), y al verla se ríe (ἐγέλασσε, v. 29) y la saluda con su primera palabra (vv. 30-34):

σύμβολον ἤδη μοι μέγ' ὀνήσιμον, οὐκ ὀνοτάζω.
χαῖρε φυὴν ἐρόεσσα χοροῖτύπε δαιτὸς ἐταίρη,
ἀσπασίη προφανεῖσα· πόθεν τόδε καλὸν ἄθυρμα
αἰόλον ὄστρακον ἔσσο χέλυς ὄρεσι ζώουσα;

30

Símbolo ya muy provechoso para mí, no lo desprecio.
Salud, amable por tu figura, marcadora de la danza, compañera del banquete,
bienvenida aparición. ¿De dónde este bello juguete
vistes un caparazón a cuadros, tortuga que vives en los montes?

La primera palabra de Hermes –σύμβολον– proyecta una dimensión simbólica del himno en su conjunto, confirmada por la recurrencia del término en boca de Apolo en 527, cuando se da la convergencia y amistad entre ambos dioses. La tortuga viva es símbolo de la lira, de la danza y del banquete, y también es el símbolo de reconciliación y concordia con el intercambio del caduceo por la lira (vv. 528-532). Pero hay también lo que llamo una proyección simbólica figurada, encriptada en el texto:

1. El caparazón (ὄστρακον), recubierto por dentro con una piel de buey (v. 49), así como también el cincel de hierro (γλυφάνη πολιοῖο σιδήρου, v. 40) que Hermes utiliza para extraer el meollo de la tortuga, son soporte e instrumento de escritura. Esto implica una proyección simbólica figurada.

2. Hay dos paralelismos entre la tortuga y las vacas. El primero indica la situación pedestre de la que se parte en ambos casos: Hermes encuentra a la tortuga βοσκομένη προπάροιθε δόμων ἐριθηλέα ποίην (v. 27: “pastando delante de las moradas floreciente hierba”) y a las vacas βοσκόμεναι λειμῶνας ἀκηρασίους ἐρατεινούς (v. 72: “pastando encantadoras praderas no segadas”). El segundo paralelismo se da con la fraseología similar para la forma de sacrificar tanto a la tortuga como a dos de las cincuenta vacas robadas: αἰῶν' ἐξετόρησεν ὀρεσκόοιο χελώνης. (v. 42: “perforó la médula del borde silvestre”) y ἐγκλίνων δ' ἐκύλινδε δι' αἰῶνας τετορήσας, (v. 119: “inclinándose las dio vuelta tras perforarlas por las médulas”). El resultado de ambas acciones es la fabricación de la lira (vv. 48-51) y la institución del sacrificio a los doce dioses olímpicos con la separación de doce porciones iguales (vv. 128-129), que implica el banquete con la lira como objeto emblemático, en consonancia con el saludo inicial a la tortuga en el pasaje citado. Subrayo el salto de la dimensión pedestre inicial a la dimensión simbólica, evidente y concreta en el caso de la tortuga transformada en lira y figurada en el caso de las vacas.

3. Hermes trastoca las huellas y las patas de las vacas haciéndolas caminar para atrás (vv. 75-78):

πλανοδίας δ' ἤλαυνε διὰ ψαμαθώδεα χῶρον 75
ἵχνι' ἀποστρέψας· δολίης δ' οὐ λήθετο τέχνης
ἀντία ποιήσας ὀπλάς, **τὰς πρόσθεν ὀπισθεν,**
τὰς δ' ὀπισθεν πρόσθεν, κατὰ δ' ἔμπαλιν αὐτὸς ἔβαινε.

Errantes las conducía por el lugar arenoso 75
trastocando las huellas, y no se olvidaba de su doloso arte
haciendo contrarias las pezuñas, **las de adelante para atrás**
y las de atrás para adelante, y él mismo caminaba detrás.

Este movimiento comporta un *boustrophedon* de las vacas, marcado por el quiasmo en vv. 77-78, un auténtico *hýsteron próteron* característico de la épica, que se hace evidente si proyectamos el texto en el sentido original de la escritura:

ΤΑΣ ΠΡΟΣΘΕΝ ΟΠΙΣΘΕΝ
ΝΕΘΣΟΠΙ ΝΕΘΠΙΟ 'Δ ΣΑΤ

Las huellas de las vacas son como las letras en el sentido antiguo de la escritura, alternando de un verso a otro de izquierda a derecha y de derecha a izquierda.⁶

4. En los versos 124-126 tenemos un indicio de la textualización del himno. Después de matar las dos vacas Hermes extiende las pieles sobre una roca:

ρίνους δ' ἐξετάνυσσε καταστυφέλῳ ἐνὶ πέτρῃ,
ὥς ἔτι νῦν τὰ μέτασσα πολυχρόνιοι πεφύασι 125
δηρὸν δὴ μετὰ ταῦτα καὶ ἄκριτον.

Extendió las pieles en una áspera roca,
como todavía ahora producen, antiguas, las cosas posteriores
largo e incontable tiempo después de esto.

El fenómeno de la permanencia hasta el *hic et nunc* de la performance del himno ha sido interpretado como de significación metapoética (Vergados, 2013: 337), marcando ante la audiencia la autoridad del relato. Se trata de un fenómeno de petrificación, mediante el cual el poeta reafirma la permanencia del himno hasta su tiempo, proyectándolo a su vez a la posteridad, hasta nosotros en tanto intérpretes modernos del himno. La conciencia de permanencia se apoya en los soportes de escritura, las pieles y la piedra, que simbolizan la textualización de lo cantado, como ocurre con las petrificaciones que acontecen en *Ilíada* 2.319 y en *Odisea* 13.163.⁷

⁶ Cuando Apolo reconoce las huellas dice *πάλιν τέτραπται* (v. 221: “están vueltas hacia atrás”). En este sentido, el escrutinio de las huellas implica un acto de lectura.

⁷ Para una interpretación de estos fenómenos de petrificación como símbolos de la textualización, cfr. Torres y Abritta (2013) y Torres (2024).

De este modo la proyección simbólica figurada de la tortuga y de las vacas apunta a la fijación escrita de la oralidad, que complementa la identificación de Hermes con el *lógos*.⁸ Esto se refuerza en las dos instancias de *performance*. En la primera, Hermes (vv. 54-62) celebra su propio origen y canta lo que está viendo en la cueva de Maya ἐξ αὐτοσχεδίας πειρώμενος (v. 55: “practicando la improvisación”). Se trata de una ejecución monódica, de un primer ensayo sin audiencia que lo recepte. Pero en la segunda performance (vv. 418-433), la que provoca la reconciliación con Apolo y el intercambio de la lira por las cincuenta vacas, Hermes canta un prelude teogónico (γηρύετ' ἀμβολάδην, v. 426) y se remonta al origen de los dioses y de la Tierra (v. 426) hasta cómo cada uno obtuvo su porción (ὥς λάχε μοῖραν ἕκαστος, v. 428), celebrando en primer lugar a Mnemosine (v. 429), de la que él mismo es parte (ἡ γὰρ λάχε Μαιάδος υἱόν, v. 430).⁹ Es decir, Hermes canta lo que el himnista está contando, pues la parte de cada uno implica la lira para Apolo y el patronazgo del comercio para Hermes (vv. 516-517),¹⁰ que quedarán establecidos en la continuación del himno.

Esta segunda performance presenta el soporte de la lira unida al canto, a un lenguaje sapiencial, pues versa desde los orígenes hasta el *hic et nunc* de la ejecución, y tiene a Apolo como audiencia inmediata. El narrador destaca la recepción de Apolo cuando Hermes empieza a cantar al son de lira (vv. 421-423):

ἐρατὴ δὲ διὰ φρένας ἦλυθ' ἰωὴ
θεσπεσίης ἐνοπῆς, καὶ μιν γλυκὺς ἥμερος ἦρει
θυμῷ ἀκουάζοντα· λύρη δ' ἐρατὸν κιθαρίζων...

amable por su mente llegó el sonido
de la voz divina, y un dulce deseo lo tomó
en el ánimo mientras escuchaba, y tocando [Hermes] amablemente con la cítara...

“Amable, encantador” son posibles traducciones de ἐρατὴ / ἐρατὸν, pero importa subrayar el componente erótico del término griego, que se proyecta luego sobre la institución del banquete. Esto permite medir el efecto de la performance sobre Apolo:

⁸ Bergren (1982), comparando el carácter representativo del *HHApolo* III con el carácter mimético del *HHHermes*, observó el paso de una instancia oral en el primero a una fijación escrita en el segundo. También Fernández Delgado (1998), examinando el uso de los epítetos de las vacas en el *HHHermes*, observa una transformación de la repentización oral del verso a una reflexividad propia del acceso a un texto escrito. Los comentaristas más recientes, Vergados (2013), Thomas (2020) y muy especialmente Schenck zu Schweinsberg, (2017), consideran un contexto de escritura, pero ninguno ha presentado evidencias internas en el texto como las aquí expuestas.

⁹ La referencia a Hermes como parte de Mnemosine se basa en su identificación con el *lógos*, en tanto transmisor de la palabra divina, y la fijación del *lógos* en la memoria simboliza la textualización de los cantos orales.

¹⁰ τιμὴν γὰρ παρ Ζητὸς ἔχεις ἐπαμοιβίμια ἔργα / θήσειν ἀνθρώποισι... (“Pues tienes como honor de parte de Zeus establecer las obras de intercambio para los hombres...”).

τὸν δ' ἔρος ἐν στήθεσσι ἀμήχανος αἴνυτο θυμόν, (v. 434: “Y a este [Apolo] un deseo irresistible le tomó el ánimo en su pecho”). El efecto erotizante¹¹ lo lleva a establecer el precio del nuevo objeto πεντήκοντα βοῶν ἀντάξια ταῦτα μέμηλας. (v. 437: “te has interesado en estas cosas dignas de cincuenta vacas.”) y se refuerza en la pregunta de Apolo por el arte (vv. 447-449):

τίς τέχνη, τίς μοῦσα ἀμηχανέων μελεδόνων,
τίς τρίβος; ἀτρεκέως γὰρ ἅμα τρία πάντα πάρεστιν
εὐφροσύνην καὶ ἔρωτα καὶ ἥδυμον ὕπνον ἐλέσθαι.

¿Qué arte, qué música de irresistibles preocupaciones,
qué sendero? Pues exactamente todas las tres cosas a la vez es posible
obtener: alegría, deseo amoroso y el dulce sueño.

Así la lira, con su componente erótico, resulta ser símbolo del banquete, del arte y del conocimiento que este último comporta. Este contexto performativo se hace explícito en vv. 476 y 480-481, en el momento de la entrega de la lira a Apolo, con un discurso de Hermes sobre la *praxis* del instrumento (vv. 474-490), en el que resalta las instancias de aprendizaje, conocimiento, arte, sabiduría, instrucción y enseñanza:

σοὶ δ' αὐτάγρετόν ἐστι **δαήμεναι** ὅττι μενοινᾷς.
ἀλλ' ἐπεὶ οὖν τοι θυμὸς ἐπιθύει κιθαρίζειν, 475
μέλπεο καὶ κιθαρίζε καὶ ἀγλαΐας ἀλέγνυε
δέγμενος ἐξ ἐμέθεν· σὺ δέ μοι φίλε κῦδος ὄπαζε.
εὐμόλπει μετὰ χερσὶν ἔχων λιγύφωνον ἐταίρην
καλὰ καὶ εὖ κατὰ κόσμον **ἐπιστάμενος** ἀγορεύειν.
εὐκῆλος μὲν ἔπειτα φέρειν εἰς δαῖτα θάλειαν 480
καὶ χορὸν ἱμερόεντα καὶ ἐς φιλοκυδέα κῶμον,
εὐφροσύνην νυκτός τε καὶ ἡματος. ὅς τις ἂν αὐτὴν
τέχνη καὶ σοφίη δεδαημένος ἐξερεεῖν
φθεγγομένη παντοῖα νόῳ χαρίεντα **διδάσκει**
ῥεῖα συνηθείησιν ἀθυρομένη μαλακῇσιν, 485
ἐργασίην φεύγουσα δυήπαθον· ὅς δέ κεν αὐτὴν
νῆϊς ἐὼν τὸ πρῶτον ἐπιζαφελῶς ἐρεεῖν,
μὰ ψ αὐτῶς κεν ἔπειτα μετήορά τε θρυλίζοι.
σοὶ δ' αὐτάγρετόν ἐστι **δαήμεναι** ὅττι μενοινᾷς.
καὶ τοι ἐγὼ δώσω ταύτην Διὸς ἀγλαῆ κοῦρε· 490

*Es elección tuya **aprender** lo que deseas.
Pero puesto que entonces tu ánimo te incita a tocar la cítara,
danza cantando y toca la cítara y ocúpate de la celebración
recibiéndola de mí. Y tú, querido, garantízame la gloria.
Canta teniendo entre tus manos esta compañera de voz sonora
sabiendo anunciar cosas bellas y según el orden.*

¹¹ Ya la tortuga es ἐρόεσσα en 31 y ἐρατεινὸν ἄθυρμα (“encantador juguete”) en 40. En 455 Apolo se apropia de las palabras del narrador en 423: θαυμάζω Διὸς υἱὲ τάδ' ὥς ἐρατὸν κιθαρίζεις (“Me admiro, hijo de Zeus, de cómo tocas estas cosas amablemente con la cítara”), y obsérvese que el demostrativo τάδ' hace referencia al contenido del canto, implicando por lo tanto al lenguaje.

*Llévala luego tranquilo al floreciente banquete,
a la danza encantadora y al cortejo amigo de la gloria,
alegría de la noche y del día. Cualquiera que
la interroge **instruido** en el **arte** y en la **sabiduría**,
al ser templada **enseña** toda clase de cosas agradables al intelecto
pulsada con facilidad con delicados hábitos,
escapando del trabajo calamitoso. Pero cualquiera que,
siendo inexperto, la interroga por primera vez con violencia,
en vano así daría luego notas subidas de tono.
Es elección tuya **aprender** lo que desees.
Y yo te la daré, brillante joven de Zeus.*

El discurso especifica contextos de performance, monódica y coral, haciendo hincapié en la instrucción necesaria no solo para la ejecución del instrumento, la τέχνη, sino también para el canto que lo acompaña, implícito en la σοφίη (v. 483), mientras que el carente de experticia (vñĩς, v. 487) tocará en falso.

Estas instrucciones de Hermes a Apolo se aplican a cualquier instrumento musical, a cualquier arte. Es la proyección simbólica de la lira como soporte del conocimiento e involucra por cierto al arte del lenguaje y de la escritura. Por su permanencia (ὥς ἔτι νῦν, v. 125: [“como todavía ahora”]) hasta el momento de la primera *performance* y de las sucesivas *reperformances* que puedan haber tenido lugar, las instrucciones de Hermes y la enseñanza del himno en su conjunto adquieren dimensión universal y se proyectan hasta la actualidad.

Conclusión

He partido de un estado pedestre en la educación argentina, en la enseñanza del lenguaje, análogo al estado pedestre de la tortuga y de las vacas en el *Himno Homérico a Hermes* (IV), y no puedo menos que concluir que el didactismo imperante en las instituciones educativas toca la lira sin experticia y enseña a los jóvenes sin arte. El resultado son las notas fuera de tono y la extrema dificultad para los procesos de abstracción del lenguaje. Como todo arte, el del lenguaje requiere instrumentos y soportes y, por supuesto, entrenamiento. La tortuga es soporte de la lira y esta a su vez lo es del canto. Sin la dimensión del canto la lira suena en falso. El canto requiere conocimiento, procesos de enseñanza y aprendizaje; sintetizando, requiere instrucción, con todo el significado que el verbo latino comporta. La dimensión universal del *HHHermes* proyecta sobre la historia de la cultura una instrucción clásica y al mismo tiempo elemental sobre cómo tocar un instrumento musical, como también lo es el lenguaje. Y es esa instrucción clásica y elemental, consistente en el arte liberal de la

Gramática, la que puede recuperar el estado “tortugal” y pedestre de la educación argentina, estimulando las capacidades cognitivas de los educandos.

Bibliografía

Fuentes

- Diels, Hermann y Kranz, Walther (eds.) (1989). *VS = Die Fragmente der Vorsokratiker*. Zürich – Hildesheim: Weidmann, (18. Auflage).
- Thomas, Oliver (ed., prol., trad. y com.) (2020). *The Homeric Hymn to Hermes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vergados, A. (2013). *The Homeric Hymn to Hermes: Introduction, Text and Commentary*. Berlin: De Gruyter.

Estudios

- Bergren, Ann L. T. (1982). "Sacred Apostrophe: re-presentation and imitation in the *Homeric Hymns*". *Arethusa*. 15: 83-108.
- Fernandez Delgado, José Antonio (1998). "Las proteicas vacas del *Himno a Hermes*: dicción formular y parodia". *Emerita*. 66: 1-14.
- Schenck zu Schweinsberg, J.-M. (2017). *Der pseudohomerische Hermes-Hymnus: Ein interpretierender Kommentar*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Torres, Daniel A. (2024). "Metamorfosis, transmutación poética y fijación escrita en la épica y en la lírica", en Diez, Viviana; Pégolo, Liliana y Tola, Eleonora (eds.): *Fortunatus agricola. A la memoria de Alfredo J. Schroeder*. Buenos Aires: FiloUBA, 417-448.
- (2015). *Método filológico-didáctico para el estudio del griego clásico*. Buenos Aires: Colección Libros de Cátedra. Buenos Aires: FiloUBA.
- (2008). "Textos oscurecidos y relegados: Hermes y el origen del hombre según el tratado *Koré Kósmou* (*Corpus Hermeticum* 23)", en *Voces relegadas del mundo Greco-Latino. III Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos*. Montevideo: Universidad de la República, 508-518.
- Torres, Daniel A. y Abritta, Alejandro (2017). "Introducción: un recorrido por las fuentes antiguas y la crítica reciente", en Torres, Daniel A. (ed.): *La himnodia griega antigua. Culto, performance y desarrollo de las convenciones del género*. Colección Saberes. Buenos Aires: FiloUBA.
- (2013). "Perspectivas corales para una lectura de *Ilíada*". *Anales de Filología Clásica*. 26: 5-18.

Heroización, *auctoritas* e ideología imperial en *Eneida*

Patricia Zapata

Universidad Nacional de la Patagonia Austral
pzapata@uarg.unpa.edu.ar

Resumen: Según Pander (2018), Augusto adscribe su gobierno en el arte de la manipulación de las instituciones y percepciones romanas a través de inscripciones, monedas, retratos y textos. En esta referencia, en *Eneida* confluyen la historia y la poesía. Virgilio como los poetas augustos conecta la imagen del príncipe con su héroe, cuyo discurso evoca un orador, un “artefacto” (Dugan, 2009) de una importancia cultural y política que se había mantenido en la memoria del imperio augustal.

Este trabajo analiza el discurso de Eneas, cuya enunciación expresa el orden, la legitimidad del territorio y la religión, aspectos que se contextualizan en la *pax augusta* (1.198-207; 4.573-579; 5.45-71 y 11.14-28).

Palabras clave: héroe; discurso; ideología; territorio

Abstract: According to Pander (2018), Augustus ascribes his government to the artistry of manipulation of Roman institutions and perceptions through inscriptions, coins, portraits and texts. In this reference, in *Aeneid* the history and the poetry, Virgil, as the Augustan poets, connects the *princeps* image with his hero, whose discourse evokes an orator who was an “artifact” (Dugan, 2009) whose politic and cultural importance had maintained in the memory of the Augustan Empire.

This work explores the speech of Eneas, which enunciates an order, the legitimacy of a territory and the religion in relation to the *pax augusta* (1.198-207; 4.573-579; 5.45-71 y 11.14-28).

Keywords: hero; discourse; ideology; territory

Introducción

En tiempos de globalización, en los que los relatos están vinculados estrechamente con la ideología, *Eneida* (I a. C.) se nos presenta como un discurso aliado con el poder político y, en este sentido, se propone aleccionar, movilizar y buscar la adhesión del ciudadano al modelo imperial impuesto por Augusto. Al analizar la figura de este gobernante, Pander (2018) lo describe como un exponente político que ejerció una manipulación en las instituciones y en las percepciones romanas. Este control lo ejemplifica también Suetonio al señalar que Augusto buscó mantener el control hasta el mismo momento de su muerte, cuando se preocupó del cuidado de su imagen personal y preguntó si había cumplido con el teatro de la vida. Esta anécdota nos remite a la importancia que tuvo la propaganda en el inicio del principado, la que fue clave en el proceso de invención del nuevo estado a través de las imágenes y de los textos. Recordemos, por ejemplo, su relación con Mecenas y la influencia que este ejerció en la actividad cultural del imperio.

En este contexto, los poetas del período augustal, entre ellos, Virgilio, tuvieron la posibilidad de presentar su adhesión y de contribuir en el conocimiento y en la afirmación del nuevo orden en el siglo I a. C. Así, el poeta promueve la inauguración de un poder que se consolida en un territorio cuyo epicentro es la cabeza del Imperio, Roma, y en una autoridad política y discursiva cuyo propósito es su permanencia a través del tiempo.

Uno de los aspectos que trasciende del plano político al poético es la *auctoritas* del emperador. Ello le otorga una perspectiva política que no le resta su valor estético al poema.

Desde esta perspectiva, el cruce de ambos planos implica una institucionalización del poder en *Eneida* que se representa en la construcción épica de Eneas. En este vínculo mítico-histórico que señala la progresión desde la *gens iulia* hasta Augusto, es pertinente pensar que su caracterización está en concordancia con la percepción que tiene el pueblo romano en el siglo I a. C de la autoridad de su emperador, cuya influencia y poder no solo es político sino también cultural. Quien mejor expresa esta relación es P. Zanker (1999: 231) al afirmar que la presión ejercida por el emperador sobre el poeta moldea la epopeya (29-19 a. C.):

En la *Eneida* aparece la época de Augusto a través de numerosas visiones y el mito la celebra como futura realización de un gran orden universal. Virgilio había

creado, gracias a la fuerza sugerente de sus imágenes, una epopeya nacional que contribuía en todos los sentidos a reforzar la seguridad que en sí mismos tenían los romanos.

Esta referencia nos señala cómo el discurso heroico contribuye en el afianzamiento de los valores dominantes en el período del principado. De acuerdo con lo expresado, nos centramos en el análisis de la evolución del héroe a través de su discurso (1.198- 207; 4.573-579; 5.45-71 y 11.14-28, entre otros), que referencia la imagen de un *princeps* investido en la figura política de *dux*, *pater* y *sacerdos*.

Heroización y *auctoritas* de la palabra

La representación heroica que le atribuye Virgilio a su personaje está en consonancia con el nuevo orden histórico que, regido por la voluntad divina, se corporiza en el cuerpo y en la voz del *princeps*. No obstante, es un camino marcado por los obstáculos. En su inicio, tenemos el contraste que se traduce en la imagen del héroe que desconoce su propio destino. Tal circunstancia es juzgada desde los ojos de Venus al momento de describir a Júpiter el padecimiento de su hijo, a quien se le paga con impiedad su propia piedad: “*Hic pietate honos? Sic nos in sceptrā reponis?*” (*Aen.*1.253).

Sin embargo, a pesar de las desventuras, el poeta reafirma a través de las voces de Creúsa (*Aen.*2.783-784) o de Héctor (*Aen.*2.289-295) el futuro promisorio que lo convertirá finalmente en el *dux* del pueblo bajo el auspicio de la voluntad divina.

En esta representación, a pesar del contexto inhospitalario y de los obstáculos que se le presentan al héroe, este da respuesta a sus compañeros. En la manifestación de su *gravitas*, progresivamente se asume como el portavoz del orden y de la acción frente al caos. En sus primeros pasos, contrariamente a un modelo heroico centrado en el mundo bélico, es la palabra la que guía la acción de su empresa en medio de la incertidumbre. Recordemos el pasaje cuando, sometido a la tempestad impuesta por Eolo, el poeta describe a un héroe al que “se le abren las carnes de miedo” (*Aen.*1.92) y que lamenta no haber muerto como otros héroes:

(...) “*O terque quaterque beati,
quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis
contigit oppetere!* (...)” (*Aen.*1.94-96)

(...) “Oh felices tres y cuatro veces,
quienes pudieron morir ante el rostro de sus padres

al pie de las altas murallas de Troya. (...)”¹

Sobreponiéndose al temor, el héroe se detiene para analizar la situación: *Aeneas scopulum interea conscendit, et omnem / prospectum late pelato petit* (Aen.1.180-181: “Eneas asciende a una roca y contempla el panorama en el ancho mar”).

En su condición de *dux*, establece un vínculo con sus hombres, *socii*, representados como interlocutores solidarios en las vicisitudes de la aventura:

*“O socii, neque enim ignari sumus ante malorum,
o passi graviora, dabit deus his quoque finem.
(...) revocate animos maestumque timorem
mittite; forsán et haec olim meminisse iuvabit.
Per varios casus, per tot discrimina rerum
tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas
ostendunt; illic fas regna resurgere Troiae.
Durate, et vosmet rebus servate secundis”* (Aen.1.198 y ss.)

“¡Oh compañeros! Puesto que no desconocemos los males,
¡Oh vosotros que habéis padecido situaciones más graves!
Un dios dará fin también a estas.
(...) Recobrad el ánimo y quitaos el triste temor.
Puede que esto nos agrade recordarlo algún día.
En medio de múltiples tropiezos, nos encaminamos
al Lacio donde el Destino nos revela pacificadas sedes;
allí está escrito que resurja el reino de Troya.
Resistid y guardaos para tiempos mejores”.

La palabra del héroe confía en un orden celestial como esperanza superadora del temor humano que se expresa en el cuerpo: (...) *premit altum corde dolorem* (1.209: “[...] oprime un gran dolor en su corazón”). Esta imagen interiorizada en la soledad nunca se manifiesta frente a sus hombres. El mismo pensamiento se apodera antes de su encuentro con Venus: *At pius Aeneas per noctem plurima volvens* (1.305: “Pero el piadoso Eneas piensa muchas cosas durante la noche”).

La razón y la emoción confluyen en la puesta en escena del héroe. Podemos aventurarnos en considerar que esta caracterización que nos ofrece el poeta configura una relación ideal entre el *princeps* y sus súbditos en el contexto imperial. En la misma, se expone un liderazgo que progresivamente se afianza a través de la palabra. En un primer momento, tiene un carácter contemplativo. Eneas realiza un diagnóstico de la

¹ Las traducciones son nuestras.

experiencia, aspecto que se puede vincular con el concepto de la *contio* (David, 1995)². Luego, ante la amenaza, se constituye en guía y su palabra precede a la acción. En este punto, es el orador³ travestido de la república que recurre a la palabra para calmar y mover a los espíritus de un auditorio representado en los *socii*/los *viri*.

Progresivamente, se inviste en la condición de *dux*. Tal condición se evidencia después de la visita de Mercurio en Cartago, cuando Eneas decide abandonar la ciudad y exhorta a sus compañeros:

*“Vigilate, viri, et considite transtris;
solvite vela citi. Deus aethere missus ab alto
festinare fugam tortosque incidere funis
ecce iterum stimulat. Sequimur te, sancte deorum,
quisquis es, imperioque iterum paremus ouantes.
Adsis o placidusque iuves et sidera caelo
dextra feras (...)”* (4.573-579).

“Vigilad, varones, y tomad posición en los barcos;
soltad las velas rápidos. Un dios enviado desde lo alto
nos incita a huir y cortar las retorcidas amarras.
Te seguimos, santa divinidad, quienquiera que seas
y otra vez, dispongámonos, contentos, a su mandato.
Asístenos y danos tu ayuda complaciente,
y conduce las estrellas propicias en el cielo (...)”.

De la imagen inicial en la que el héroe se reconoce como (...) *ignotus, egens, Libyae deserta peragro / Europa atque Asia pulsus* (1.384-385: “desconocido, errante, recorro los desiertos de Libia, expulsado de Europa y Asia”) a medida que se aleja de Cartago y observa sus murallas en llamas, la cualidad que lo distingue es *certus* (5.2).

Tal firmeza es la que lo guía al instituir las honras fúnebres a su padre Anquises. En este punto de su aventura, nuevamente congrega a sus hombres a quienes les reconoce el linaje escogido de los dioses:

² David (1995: 35) al analizar la expresión del poder romano entre el *dux* y sus súbditos observa: “Deux types de situations méritent toutefois d’être distinguées. La première, que l’on nomme *hortatio* ou *adhortatio*, trouve sa place sur le champ de bataille: le chef s’adresse à ses hommes à l’instant du combat. La troupe est rangée ou encore en marche. L’ennemi est en vue ou attaque déjà. Dans tous les cas, c’est l’urgence qui commande. Le chef n’a qu’un but: stimuler l’ardeur des soldats. La seconde en revanche se situe dans des circonstances plus calmes, en ville ou au camp lorsque la menace n’est pas encore présente ou s’est éloignée. Les discours peuvent alors se faire plus longs et plus explicatifs: on la désigne sous le nom de *contio*”.

³ Cf. Dugan (2009: 178) considera la permanencia de la oratoria republicana y afirma que “In the *Aeneid* the orator is an artifact from an earlier age, a person whose previous political and cultural importance has passed into memory”. Esta afirmación la ejemplifica con el primer símil que aparece en *Eneida* en la que se compara a Neptuno enfrentando la tormenta con un magistrado romano calmando a una multitud (*Aen.*1.148-153).

(...) *socios in coetum litore ab omni
advocat Aeneas tumulique ex agere fatur:
“Dardanidae magni, genus alto a sanguine divom,
annuus exactis completar mensibus orbis,
ex quo reliquias divinique ossa parentis
condidimus terra maestisque sacravimus aras.*
(...) (5.43-48).

(...) Eneas convoca a sus compañeros por toda la costa
y habla desde una elevación:
“Grandes descendientes de Dárdano, linaje divino,
hace un año con sus meses
desde que los huesos de mi divino padre
depositamos en la tierra y consagramos tristes altares (...).

Observamos el ascendiente moral y religioso del héroe a través del uso de verbos imperativos que marcan los actos rituales del culto mortuario:

(...)
*Ergo agite et laetum cuncti celebremus honorem
poscamus ventos (...)*
(...) *adhibete penatis
et patrios epulis et quos colit hospes Acestes.*
(...)
Ore favete omnes et cingite tempora ramis” (5.58-71).

(...) Así que, vengan, y juntos celebremos un digno honor
roguemos por vientos favorables (...)
(...) sumad al banquete los penates patrios y a quienes honra el huésped Acestes.
(...)
Haced silencio todos y ceñid con ramas la frente.”

El héroe se ha transformado al descubrir el carácter divino de su padre y bajo esta condición inaugura los juegos fúnebres en su honor. Tal como lo vemos, su discurso lo pronuncia desde una prominencia (*tumuli*). Allí, la voz se inviste de una autoridad religiosa en el nivel poético, pero asimismo es una imagen que nos remite a un contexto político y religioso en el que seguramente se reconoce al *princeps* en su relación con la élite gobernante.

En relación con lo expuesto, nos detenemos en el significado que el poeta le ha otorgado al vínculo de Eneas y Anquises. Tal como lo observa Domingo Plácido Suárez (2008: 67), este hecho es fundamental para presentar las leyendas sobre los orígenes remotos de Roma. En su análisis, ejemplifica que esta relación se halla presente tanto en la cerámica etrusca como en la ática del siglo V. Según estos antecedentes, Virgilio ancló la aventura heroica en concordancia con el interés colectivo que esta relación entre padre e hijo tenía en el siglo I a. C.

Tal representación épica que encarna de manera central el poder de la *pietas* como valor religioso no puede aislarse del contexto que condiciona la producción y la recepción del poema. En efecto, vale considerar a modo de ejemplo el análisis que efectúa Paul Zanker (1992: 348) acerca de las imágenes del poder y, entre ellas, las estatuas del emperador. Las mismas son descritas con la figura togada y la cabeza velada como signo de piedad. De este modo, Augusto se hallaba presente tanto en su calidad de dios como de hombre, exactamente como correspondía a su condición de acuerdo con el culto del emperador. Zanker alude a un “lenguaje político de las imágenes” (1992: 281) en el sentido de que Augusto se vincula con Júpiter y en consecuencia como árbitro en el orbe que domina.⁴

Después de la renovación religiosa y moral impuesta por Augusto, las imágenes, las fiestas religiosas comenzaron a tener “su efecto de convicción” y este nuevo Estado requería de imágenes que exaltaran la realidad y la *pax augusta*. En consecuencia, el estado necesita un mito que se plasma en la figura y en la voz del héroe épico a través del cual convergen el plano divino y humano, el mito y la historia.⁵

El héroe como el emperador son la evidencia de la supervivencia de la *urbs* y Roma como eje integrador y dominante del Mediterráneo. En el plano de la historia, la intervención individual de Octaviano hasta su conversión en el “*possesor*” del *cognomen* Augusto señala el proceso respecto del control de la *res publica*. Ambos aspectos, el individual y el colectivo, se entremezclan para que el uno se confunda con el otro, el *divus Augustus* y el *Imperium populi Romani* (Plácido Suárez, 2008: 121).

Esta progresión la podemos atribuir también a la evolución del héroe en el proceso de reafirmación de su condición de *dux* frente a los compañeros de aventura. En tal transformación, Eneas se inviste de los atributos de un soldado y bajo esta condición se dirige a sus interlocutores en condición de *viri*. En tal escenario, su discurso adquiere

⁴ Cf. Zanker (1992: 272) describe la *gemma augustea* donde Augusto aparece junto a Roma entronizado como Júpiter. Tiene el *lituus* de los augures como signo de su suprema autoridad militar, ya que los príncipes, representados delante de él, acuden a la guerra bajo su mando: “Detrás del trono, las personificaciones de un mundo pacificado y feliz. Abajo, soldados romanos y personificaciones de tropas colaboradoras con bárbaros sometidos. Hacia 10 d. C.”

⁵ Cf. Gruen (1992) analiza el origen, la evolución y la importancia de la leyenda de Eneas. Su análisis se centra en el protagonismo del héroe que en el relato tradicional considera la travesía desde Troya a las costas de Italia a través de las ciudades de *Lavinium* y *Alba Longa* hacia el fin de la República. Tales circunstancias matizadas desde miradas ficcionales o historiográficas han tenido dos referencias obligadas, la épica virgiliana o el relato historiográfico de Tito Livio.

el carácter de una *hortatio* que tiene lugar en el campo de batalla y que para David (1995) plantea un objetivo: “estimular el ardor de los soldados”.

El relato introduce la arenga que dirige a los *socios*, los que en su condición de *viri* se han convertido en soldados:

Tum socios (...)
(...) sic incipiens hortatur ovantis:
“Maxima res effecta, viri; timor omnis abesto,
quod superest; haec sunt spolia et de rege superbo
primitiae manibusque meis Mezentius hic est.
Nunc iter ad regem nobis murosque Latinos
Arma parate animis et spe praesumite bellum,
ne qua mora ignaros, ubi primum vellere signa
adnuerint superi pubemque educere castris,
impediat segnisve metu sententia tardet.
(...)” (11.12-20).

Entonces se dirige a sus gozosos compañeros de este modo:
“Una gran hazaña hemos realizado, soldados; apartad el temor
En lo sucesivo, estos son los despojos y primicias
la de un rey soberbio, aquí está Mecencio según lo han hecho mis manos.
Ahora la marcha ha de ser al rey y a los muros latinos.
Preparad las armas con ánimo y tomad la guerra con esperanza
para que tan pronto como los dioses nos aconsejen levantar
las enseñas y sacar la juventud del campamento
no nos entorpezca por sorpresa contratiempo alguno
ni nos retarde con el miedo un propósito cobarde (...)”.

El discurso sitúa a Eneas como el líder, el orador reconocido por un auditorio integrado por los *viri* a quienes motiva frente al enemigo, Mecencio.

En el momento de mayor tensión y previo a su desenlace, la guerra se justifica en los términos que ratifica Augusto en *Res Gestae*, es decir en el sometimiento del *orbem terrarum: imperio populi Romani subieci orbem terrarum* (30.1).

Siguiendo el aporte de Zanker (1992: 201), en el escenario histórico, después del triunfo de Octaviano en Actium, la renovación religiosa y moral se asoció con edificios, imágenes, sacrificios y fiestas, instrumentos que ejercieron “su poder de convicción”.

Virgilio no está excluido de tal poder de persuasión y contribuye a través del poema a la construcción del poder augustal en un momento propicio a los cambios. El nuevo gobierno requería de imágenes y palabras que exaltaran la realidad y que enfatizaran de forma manifiesta el presente estado de felicidad que se conceptualiza en la *pax augusta*. En este marco, el poeta concluye la caracterización del héroe con una imagen propicia para la paz duradera y con el ejemplo para las futuras generaciones.

Como anticipo y proyección de los tiempos venideros, Iulo es instruido por su padre en el deber y la virtud en concordancia con el deseo de Andrómaca que, al ver el desamparo de Ascanio, rememora y desea la restitución de una *antiqua virtus* (3.342).

*Disce, puer, virtutem ex me verumque laborem,
fortunam ex aliis. Nunc te mea dextera bello
defensum dabit et magna inter praemia ducet* (Aen.12.435- 437).

Aprende de mí, muchacho, el valor y el verdadero esfuerzo,
la suerte, de otros; ahora mi diestra te defenderá en la guerra
y te conducirá entre grandes recompensas.

Eneas, reconocido como *pater Aeneas, Romanae stirpis origo* (12.166), encarna el liderazgo que de manera inequívoca reproduce un ideal de gobierno de los nuevos tiempos que se propone después del triunfo de Actium.

Conclusión

La imagen del héroe se sostiene en su discurso, el cual se ha representado en dos facetas o situaciones, bajo la figura de la *contio* y la *hortatio*. Este proceso es gradual y se adecua a la constitución de un liderazgo que se acomoda a la memoria del pueblo romano, que reconocía y asimilaba el poder en cada expresión que lo rodeara en el Imperio.

En la exhortación final, el poder está en relación con el enemigo externo, se materializa la vinculación del conquistador (Eneas/*Viri*) con el poder territorial de Roma (*Res Gestae*, 30.2). Tal como sucedió en el plano histórico, el medio para alcanzar la victoria es el militar. De este modo, la poesía contribuye a fijar en la memoria el origen de Augusto, el *pater patriae* del imperio, así como Júpiter, padre de los hombres y de los dioses, tal como Eneas que, dispuesto en palabras y acciones, expresa simbólicamente dicho poder.

Bajo este propósito, el discurso épico en alianza con una perspectiva política construye el concepto de patria (territorio) en el que se consolida la identidad de una *gens*. En correspondencia con dicho objetivo, el trabajo del poeta diseña un escenario o marco en el que adquiere protagonismo el discurso del héroe que señala el límite entre los vencedores y los vencidos, entre el dominio y la exclusión. De este modo la lengua se convierte en un instrumento de difusión, de control y de consolidación de un modelo dominante cuya práctica pervive en la actualidad.

Bibliografía

Fuentes

Gelormini, Nicolás (intr., trad. y not.) (2010). *Augusto. Hechos*. Buenos Aires: Losada.
Virgile, *Énéide. Texte établi et traduit par Jacques Perret* (1987). Paris, Les Belles Lettres

Estudios

- David, Jean-Michel (1995). “Lorsque le chef s'adresse à ses hommes: un exemple de représentation du pouvoir romain”. *Arachnion*. 2. Disponible en: <https://www.telemachos.hu-berlin.de/arachne/arachne.html>. Acceso: 23 de abril de 2023.
- Dugan, John (2009). *Rhetoric and the Roman republic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gruen, Erich S. (1992). “The making of the trojan legend”, en *Culture and National identity in republican Rome*. Vol. LII. Ithaca - New York: Cornell University Press.
- Pander, Nandini (2018). *The poetics of power in Augustan Rome*. Disponible en <https://www.cambridge.org/core/books/abs/poetics-of-power-in-augustan-rome/poetics-of-power-in-augustan-rome/4BD21844B338D56806FA252F52E14C61>. Acceso: 23 de abril de 2023.
- Plácido Suárez, Domingo (2008). *Poder y discurso en la Antigüedad clásica*. Madrid: Abada editores.
- Zanker, Paul (1992). *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Taurus.



...ut ipse me per litteras consolarer...



Colección Studia et Nugae



Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR



Centro de Estudios Latinos
Prof. Beatriz Rabaza

UNR