

Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

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



Colección Studia et Nugae

**Mujeres en la literatura grecolatina.
Imágenes y discursos**

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

Colección Studia et Nugae

Mujeres en la literatura grecolatina : imágenes y discursos : homenaje al Dr. Andrés Pociña / Andrés Pociña... [et al.] ; compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; editado por Stella Maris Moro ; María Eugenia Martí ; prólogo de Aldo Rubén Pricco. - 1a ed. - Rosario: Stella Maris Moro, 2021.

Libro digital, PDF - (Studia et Nugae / Aldo Rubén Pricco ; 1)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-88-2677-6

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

CDD 809.89287

Foto de tapa: Martin Sansarricq

Diseño de tapa y diagramación: Luciano Duyos

Lugares de mujer: espacio, *genre* y *gender* en las *Dirae*

Alicia Schniebs

Universidad de Buenos Aires

ali.latines@gmail.com

Nuestro propósito es formular algunas reflexiones, quizás algunas propuestas, acerca del modo como aparece la relación lugar-mujer en las *Dirae* y la posibilidad de que este peculiar procedimiento pueda ser esgrimido como argumento a favor de su unidad. Se trata de uno de los textos que integran la *Appendix Vergiliana*, antología de poemas variopintos, que la tradición manuscrita asoció durante siglos con Virgilio, y que la filología ha atendido mal y poco por efecto de la tiranía del canon, uno de los modos en que la academia ejerció y ejerce su control sobre lo que leemos y pensamos. Muy por el contrario y más allá de los juicios de valor que nos merezcan estos poemas, nosotros creemos que tanto las *Dirae* como el resto de los poemas de ese corpus constituyen un material provechoso para analizar las características y funcionamiento del campo literario en Roma y constatar o problematizar nuestras ideas al aplicarlas a un corpus que no es el mismo del que suelen extraerse.

Del nutrido y complejo panorama de características y funcionamiento del campo literario en Roma, tomaremos en esta oportunidad un elemento puntual y concreto: el vínculo que se establece a nivel discursivo entre el espacio y la mujer. Y decimos a nivel discursivo porque no vamos a trabajar con el correlato sociocultural de ese vínculo, sino específicamente con el modo como este opera en la literatura en sí y en relación con

lo que Tally (2013) denomina cartografías literarias. Estas cartografías son trazados particulares del espacio que aparecen en los textos y en los que intervienen una serie de matrices e imagerías, que involucran lugares, objetos, acciones y actores, elementos entre los cuales el género (*gender*) y por ende la mujer siempre está presente de uno u otro modo. Inscriptas como están en la enciclopedia compartida por autores y lectores, conforman geopoéticas (Collot, 2011) cuyos componentes macro y microtextuales atraviesan y en cierto modo condicionan la escritura y la lectura del texto que las contiene. En el campo literario romano, hay dos cartografías, y con ello dos geopoéticas, en las que, aunque con diversas características, la construcción discursiva del espacio está fuertemente vinculada al género (*genre*), en tanto obra como su condición de posibilidad: la de la bucólica a través del *locus amoenus* y la de la elegía de asunto erótico a través del *exclusus amator*. Es por esta razón que, dentro de los varios poemas que integran la *Appendix*, elegimos centrarnos en las *Dirae*, ya que, por un lado, es un texto en el que coexisten esas dos cartografías, la del espacio bucólico, sobre todo el virgiliano, y la del espacio elegíaco, sobre todo el de Propercio, con sus consecuentes diferencias en términos de la representación de la mujer. Y, por el otro, el deslizamiento de uno a otro espacio resulta de un procedimiento de deconstrucción del lugar y de la mujer, que pone de relieve el estatuto de constructo literario de lo uno y de lo otro.

Tal y como nos ha llegado en la tradición manuscrita, *Dirae* es un poema de 183 hexámetros cuyo enunciador debe abandonar a la vez su tierra y a su amada, llamada Lydia, pues su campo ha sido entregado a un *miles* en razón de las expropiaciones. Sin embargo, como al promediar el texto se

produce un cambio de tono y en parte de tema, el grueso de la crítica, llevada de la mano de Escalígero primero (1573) y de Jacobs (1792) después, ha cuestionado y cuestiona la unidad del poema al punto de separarlo sin más en dos partes: una primera que abarca los versos 1-103, a la que considera que corresponde *stricto sensu* el título *Dirae*, y una segunda, que abarca los versos 104-183, de tenor elegíaco, para la que “inventa” el título *Lydia*.¹ Otra línea, en la que se inscriben van der Graaf (1945), Salvatore (1994), Iodice (2002) y Lorenz (2005), entre otros, considera que, aun cuando puedan aislarse dos partes, se trata de un poema único. Sin entrar en los pormenores de esta discusión, lo cual es por completo ajeno al objetivo de este trabajo, adherimos a esta última postura entre otras cosas porque el evidente cambio de tono que se produce a partir del verso 104 se inscribe y explica, a nuestro modo de ver, a partir de este mismo vínculo entre cartografías, geopoéticas y mujer que procuramos revisar.

Los versos que abren el poema nos informan la circunstancia de enunciación y el tenor de la misma:

*Battare, cycneas repetamus carmine uoces:
diuisas iterum sedes et rura canamus,
rura quibus diras indiximus, impia uota.
ante lupos rapiunt haedi, uituli ante leones,
delphini fugient pisces, aquilae ante columbas
et conuersa retro rerum discordia gliscet,
multa prius fient quam non mea libera auena
montibus et siluis dicam tua facta, Lycurge. (Dirae 1-8)²*

¹ Muchos son los filólogos que adhieren a esta postura, pero se leen con especial provecho los estudios de Fraenkel (1966) y van den Abeele (1969).

² Para el texto de *Dirae* seguimos la edición de Salvatore (1997).

Repitamos, Bátaro, con el canto las melodías del cisne: cantemos de nuevo la casa repartida y los campos, los cantos contra los que dijimos maldiciones, impíos votos. Antes los cabritos arrebatarán a los lobos, antes los terneros a los leones, los delfines huirán de los peces, antes las águilas de las palomas y, volviendo atrás, crecerá la discordia de los elementos, muchas cosas ocurrirán antes que mi caramillo deje de ser libre: a montes y bosques contaré tus acciones, Licurgo.

Se trata, como vemos, de una circunstancia dialógica (“*Battare*”) entre dos sujetos masculinos,³ cuyo ego enunciator ha sido privado de sus tierras por efecto de las expropiaciones (“*divisas... sedes*”). El enunciado, que, por el metro, por la referencia a la “avena”, por el asunto (“*rura canamus*”), por su estatuto dialógico y por constituir al paisaje como auditorio (“*montibus et silvis dicam*”) es un canto pastoril, se presenta a sí mismo como *dirae*, esto es, como maldiciones lanzadas contra el mismo espacio bucólico cuya pérdida se lamenta y se reprocha a Licurgo, seudónimo que parecería aludir al agente de la expropiación.

Para el *lector doctus* previsto por este *poeta doctus*, el pacto de lectura generado por estos versos introductorios es, cuanto menos, perturbador. En efecto, si hacemos a un lado el tema de las *dirae*, el resto de los elementos evoca necesariamente las bucólicas 1 y 9 de Virgilio, textos metapoéticos ambos que formulan de modo distinto pero a la

³ Pintoresca y algo forzada es la propuesta de Ellis (1899: 139-141), quien sugiere que el nombre *Battarus* no designa a una persona sino a una cabra, pero su interés para nosotros reside en que para ello se basa en la presunta semejanza entre esa denominación y la onomatopeya del balido en griego: “<βήκη>· χίμαιρα” (*Hesych.* beta 522.1); esto es, en el mismo recurso de soporte fónico que luego proponemos para el nombre del personaje femenino del poema.

vez semejante esa implicación recíproca entre el espacio y el canto tan propia de la cartografía bucólica del mantuano.⁴ Pero esta remisión a Virgilio, acaso sugerida por el “*iterum*” del segundo verso (“*divisas iterum sedes et rura canamus*”), y que en el texto se refuerza por la presencia de un estribillo (vv. 14, 30, 54, 64, 71, 87) a la manera de los de la égloga 8, genera un cierto extrañamiento ante el anuncio de que el poema no se propone celebrar el espacio bucólico en el tono idealizado y nostálgico del conocido “*fortunate senex*” puesto en boca del desposeído Melibeo de la primera bucólica (vv. 46-58), sino lanzar maldiciones con el objeto de provocar su aniquilamiento, cosa que, a lo largo del poema, incluye la esterilidad de la tierra (9-13), la sequía y el envenenamiento (15-24), el incendio de bosques y cultivos (26-46), inundaciones marinas y fluviales (48-70) y anegamientos de toda índole (72-81).

Vista pues esta progresiva deconstrucción de la cartografía pastoril, debemos preguntarnos qué pasa con la mujer, para lo cual resulta imprescindible recordar los versos iniciales de la primera bucólica virgiliana y contrastarlos con otros tantos de las *Dirae*.

Dice Virgilio:

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui Musam meditaris avena;
nos patriae fines et dulcia linquimus arva.
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas.* (Virg.
*Ecl.*1.1-5)

⁴ Para un análisis pormenorizado de las vinculaciones de *Dirae* 1-103 con la bucólica virgiliana, cfr. Breed (2012), quien incluye además un estado de la cuestión sobre el punto.

Títiro, tú, recostado bajo la copa de una amplia haya, modulas pastoril musa con tenue caramillo; nosotros abandonamos los lindes patrios y los dulces campos, nosotros huimos de la patria; tú, Títiro, tranquilo en la sombra, enseñas a los bosques a resonar hermosa Amarilis.

Dice el anónimo poeta de las *Dirae*:

[...] nostris potius deuota [sc. silva] libellis
ignibus aetheriis flagrabit. Iuppiter (ipse
Iuppiter hanc aluit), cinis haec tibi fiat oportet.
Thraecis tum Boreae spirent immania uires,
Eurus agat mixtam furua caligine nubem,
Africus immineat nimbis minitantibus imbrem,
cum tu, cyaneo resplendens aethere, silua,
non iterum dices crebro "tua Lydia" dixti. (*Dirae* 34-
41)⁵

más bien, maldito por nuestros escritos, arderá [sc. el bosque] con fuegos celestes (Júpiter mismo lo nutrió), conviene que este se reduzca a cenizas. Soplen luego desmedidas las fuerzas del tracio bóreas, conduzca el euro una nube mezclada de oscura calígene, amague lluvia el áfrico con amenazantes nimbos, cuando tú, bosque, resplandeciendo en el oscuro azul del cielo, no digas de nuevo "tu Lidia", como con frecuencia dijiste.

Como podemos observar, aun en su forma más evidente, la intertextualidad deja en claro que la eliminación de un componente central de esa cartografía, la *silva*, clausura y por lo

⁵ El verso 41 ha sido objeto de numerosas polémicas, ancladas en su mayor parte en la teoría de la bipartición del poema. Para este punto, cf. Salvatore (1997:13).

tanto elimina la función por excelencia de la mujer en el poema programático virgiliano: un nombre devenido materia del canto del pastor. Pero en su forma más evidente, decimos, porque la intertextualidad no se agota en este dato de superficie, sino que va más allá e implica la deconstrucción de esa ya mínima presencia de la mujer constituida por un nombre y una predicación (“*formosam Amaryllida*”) que, por remanidos, nada nos dicen de ella sino del estatuto bucólico del canto y del poema. En efecto, como sabemos, el término virgiliano *Amaryllis*, *-idis*, por supuesto ya presente en Teócrito (3.1, 6, 22; 4. 36, 38) y reiterado varias veces en Virgilio (1.5, 30, 36; 2.14, 52; 3.81; 8.77, 101; 9.22), está constituido por la raíz del verbo *amarysso*, que significa ‘resplandecer’/‘brillar’ y un sufijo de derivación nominal, lo cual da como resultado un nombre que significa algo así como ‘brillante’/‘resplandeciente’.

En el texto del mantuano, ese bosque umbrío que resuena un nombre resplandeciente puesto en boca del pastor da por resultado una sinestesia visual y auditiva que potencia la armoniosa interdependencia entre el espacio, el actor, su canto y el objeto de su canto, esto es, el nombre de la mujer bella. Frente a esto, el proceso deconstructivo instalado por las *Dirae* presenta una sinestesia visual y auditiva de sentido inverso. En efecto, por obra del incendio es el espacio exterior al bosque el que se ha vuelto sombrío, mientras el bosque resplandece por las llamas que lo consumen (“*tu, cyaneo resplendens aethere, silua*”) y la mujer, o mejor dicho su nombre, despojado incluso del epíteto (“*formosam*”) que en el mantuano mienta su belleza, ha perdido su carácter brillante pues, apelando a esas sutiles y eruditas falsas paronomasias tan propias de la poesía de cuño helenístico y neotérico, su nombre ha sido privado de esa primera parte (*amary-* del verbo *amarysso*), cuyo formante

/mar-/ comporta el sema ‘luminosidad’.⁶ Así pues, la “*formosam... Amaryllida*” virgiliana ha devenido simplemente “Lydia”, nombre que tiene a su vez otros implícitos sobre los que volveremos enseguida.

Ahora bien, hacia el final de esta primera parte y a la manera del Melibeo de la bucólica 1, el ego abandona los campos. Pero a diferencia de esta égloga y también de la 9, en las *Dirae* no queda otro que, como Tí tiro en la bucólica 1 o como Lícidas en la 9, aseguran de algún modo la pervivencia del espacio y del canto, sea como productor, tal como sucede con Tí tiro, sea como memoria del canto de Menalcas, como sucede con Lícidas. Así pues, esta primera parte del poema deconstruye la cartografía bucólica en términos del espacio, de los actores y de las acciones y discursos que los caracterizan, lo cual incluye, según vimos, a la mujer, que aparece en los versos de despedida, pero de un modo totalmente diferente:

*rura ualete iterum tuque, optima Lydia, salue.
‡siue eris et si non mecum morieris utrumque.
extremum carmen reuocemus, Battare, auena:
dulcia amara prius fient et mollia dura,
candida nigra oculi cernent et dextera laeua,
migrabunt casus aliena in corpora rerum,
quam tua de nostris emigret cura medullis.
quamuis ignis eris, quamuis aqua, semper amabo:
gaudia semper enim tua me meminisse licebit. (Dirae,
95-103)*

Adiós de nuevo, campos, y tú, óptima Lidia, adiós. Vivas o no, morirás conmigo. Repitamos con el caramillo, Bátaro, el último canto: antes se volverá dulce lo amargo y blando lo duro, los ojos verán blanco lo negro y diestro lo izquierdo, emigrarán a otros ajenos los átomos de los

⁶ Cf. Chantraine (1968-1980: s.v.)

cuerpos al caer, antes que mi amor por ti emigre de mis médulas. Aunque seas fuego, aunque seas agua, siempre te amaré, pues siempre podré recordar los gozos que me diste.

Según se observa, Lydia ha dejado de ser ese mero nombre sin calificación alguna mentado por el pastor y resonado por el paisaje propio de la geopoética bucólica para devenir el disparador de una serie de sentimientos y sensaciones del ego enunciator, en cuya formulación reconocemos rasgos discursivos característicos de la elegía. Tal es el caso de los sustantivos *medulla* y *gaudium* por completo ausentes en la bucólica virgiliana, de las afirmaciones acerca de un amor que trasciende el límite de la muerte, tan propias sobre todo de Propertio, y de la fuerte inscripción en el enunciado de una deixis de segunda persona referida a la mujer.

Pero esto no es todo. Si en su diálogo con el texto virgiliano, el nombre de la mujer implicaba y se implicaba en la destrucción del espacio bucólico, en el diálogo con la elegía, ese mismo nombre implica y se implica con la construcción del espacio elegíaco. En efecto, vinculado a un topónimo de origen griego y trisílabo terminado en /-ia/, este nombre Lydia se inscribe en el conjunto de *puellae* formado por la Delia de Tibulo, la Cynthia de Propertio e, incluso, la Lesbia de Catulo. Dicho de otro modo, al destruirse el espacio bucólico, lo que queda de *Amaryllis*, es Lydia, una *puella* elegíaca.

En definitiva, clausurado el espacio bucólico y situado el ego por fuera de un espacio habitado por su objeto de deseo al que no le es posible acceder, el poema instala una nueva cartografía, la cartografía del espacio elegíaco cuyo sello distintivo es, como sabemos, la exclusión. Este deslizamiento se verifica además en el texto por otros tres elementos. El primero

son los *adynata* de estos versos finales que necesariamente dialogan con los del principio. Como vimos, en los versos iniciales, ese ego enunciador todavía habitante del espacio bucólico echa mano de este recurso para mentar lo inevitable de un canto cuyo asunto y destinatario se inscriben en lo propio de esa cartografía: “*multa prius fient quam non mea libera auena: / montibus et siluis dicam tua facta, Lycurge*” (vv. 7-8). Ahora en cambio, clausurado aquel espacio por la anécdota y por la propia escritura, el ego enunciador retoma el recurso para asegurar lo inevitable de un sentimiento y de un discurso propios de la cartografía elegíaca: “*quam tua de nostris emigret cura medullis*” (v.101).

El segundo elemento es, en este mismo verso, el inusual verbo elegido para indicar la perdurabilidad de la pasión amorosa. Nos referimos, claro está, al verbo *emigrare*, que sugerentemente identifica el desplazamiento a la vez anecdótico y discursivo experimentado por el ego enunciador que sale (*emigrare*) de la cartografía bucólica, que la bucólica 1 construye como un espacio interior e incluyente donde la mujer está presente pero solo como mero nombre, para entrar en otra cartografía, la elegíaca, cuyo espacio, habitado por una mujer activa, se caracteriza paradójicamente por el alejamiento (*emigrare*) y la exclusión.

El tercer elemento es el verso 97: “*Extremum carmen, revocemus, Battare, avena*”. En un texto que manifiesta una intertextualidad tan patente con la bucólica 1, no puede ser casual, creemos, que justo en este punto en que se concreta el deslizamiento del espacio bucólico al espacio elegíaco el poeta vuelva a activar por medio del *revocare* esta idea de reiteración, que señalamos a propósito del *iterum* del verso 2 y que lo haga en un verso cuya primera palabra remite al que abre la bucólica 10 (“*Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem*”), cuyo

tema es el deslizamiento en sentido inverso.⁷ En efecto, si, en términos de esa superposición de poeta y *amator* propia de la elegía latina, la égloga 10 plantea que la alternativa para superar los desvelos propios del *exclusus amator* es dedicarse a la poesía bucólica, nuestro poema verifica el camino exactamente inverso: la clausura del espacio pastoril, interior e incluyente, que es condición de posibilidad de la poesía bucólica instala otro espacio, exterior y excluyente, que es condición de posibilidad de la escritura elegíaca. No olvidemos que, en la anécdota subyacente, uno y el mismo es el responsable de las penurias del pastor expropiado y del amante elegíaco: el *miles*. No olvidemos, tampoco, que en la bucólica 1 es Tí tiro quien retiene a la vez la tierra, el canto y la amada, y que, en contraposición a ello, Propercio, al igual que nuestro poeta, reúne el bosque y el *resonare* de la bucólica 1 con el grabado en las cortezas de la décima para denotar la exclusión y connotar la incompatibilidad de los cantos, actores y acciones que corresponden a una y otra cartografía:

*tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas.* (Verg. *Ecl.*
1.4-5)

tú, Tí tiro, tranquilo a la sombra enseñas a los bosques a
resonar hermosa Amarilis

*malle pati tenerisque meos incidere Amores
arboribus:* (Verg. *Ecl.* 10. 53-54)

prefiero sufrir y grabar mis Amores en los tiernos
árboles.

*Quotiens teneras resonat mea verba sub umbras,
scribitur et vestris Cynthia corticibus!* (Prop. 1.18.21-22)

⁷ Para el diálogo genérico entre elegía y bucólica en la bucólica 10 de Virgilio, cf. Conte (1986: 100-128).

¡Cuántas veces resuenan bajo las tiernas sombras mis palabras y Cintia queda escrita en las cortezas!

Así pues, a diferencia del Melibeeo de la bucólica 1, cuya partida elimina toda posibilidad de canto (“*carmina nulla canam*”, 78), el ego enunciador de las *Dirae*, que no solo abandona sino además destruye el espacio pastoril, abre, precisamente por esta irrupción de una mujer distinta, a la vez activa y ausente, un nuevo espacio, el espacio elegíaco, y, con ello, la posibilidad de un canto por completo diverso.

Ese canto es el que constituye la segunda parte de las *Dirae*, que empieza en el verso 104:

*Inuideo uobis, agri formosaque prata,
hoc formosa magis, mea quod formosa puella
est uobis (tacite nostrum suspirat amorem);
uos nunc illa uidet, uobis mea Lydia ludit,
uos nunc alloquitur, uos nunc arridet ocellis,
et mea submissa meditatur carmina uoce,
cantat et interea, mihi quae cantabat in aurem. (Dirae
104-110)*

Los envidio, campos y hermosos prados, más hermosos por esto, porque ustedes tienen a mi muchacha (en silencio suspira ella nuestro amor); ahora ella los ve, con ustedes juega mi Lidia, ahora les habla, ahora les sonrío con sus ojitos, y en voz baja modula mis cantos y canta, entretanto, los que ella me cantaba al oído.

Si leemos estos versos detenidamente, observamos que, así como en la primera parte la deconstrucción de la cartografía bucólica no era puntual sino progresiva y no culminaba con un corte sino con un deslizamiento determinado por la transformación de la mujer, también aquí la construcción de la

cartografía elegíaca es un proceso paulatino que se inicia con un deslizamiento determinado, una vez más, por la transformación de la mujer. Veamos los pasos de ese deslizamiento.

En los primeros dos versos (104-105) la mujer recupera su epíteto bucólico (*formosa*), pero ya no como parte de un nombre que el pastor dice y los bosques resuenan, sino como un rasgo identitario que la equipara al paisaje. Por ende, ya no estamos aquí frente a un canto sobre el espacio donde el nombre de la mujer es solo un elemento subsidiario, sino un canto en que la mujer y el espacio están puestos a un mismo nivel. A su vez, en los versos siguientes, el paisaje deja de ser el auditorio del pastor que resuena el nombre de la mujer, para devenir el auditorio de una *puella* que pasa del silencio (“*tacite*”, 106), a la palabra articulada (“*alloquitur*”, 108) y de allí a, como Títiro, *meditari* (“*meditatur*”, 109) los poemas del ego para llegar a *cantare* (“*cantabat*”, 110) algo que acaso sea su propio texto.

*Inuideo uobis, agri: discetis amare.
O fortunati nimium multumque beati,
in quibus illa pedis niuei uestigia ponet
aut roseis uiridem digitis decerpserit uuam
(dulci namque tumet nondum uitecula Baccho)
aut inter uarios, Veneris stipendia, flores
membra reclinarit teneramque illiserit herbam
et secreta meos furtim narrabit amores. (Dirae 111-118)*

Los envidio, campos, aprenderán a amarla. Oh, por demás afortunados y muy dichosos, ustedes en quienes ella pondrá las plantas de su níveo pie o arrancará con dedos de rosa la uva verde (pues aún la cepa no se hincha de dulce Baco) o entre variadas flores, tributos de Venus, reclinará sus miembros y aplastará la tierna hierba y, apartada, contará en secreto mis amores.

En los versos sucesivos esta mujer protagonista, progresivamente agentiva y cuya belleza se concreta en los tópicos habituales de la poesía erótica (“*pedis nivei*”, 113; “*roseis... digitis*”, 114) deviene la materia misma de la escritura, anula a la mujer pasiva y de hermosura solo mentada por un epíteto trillado propia de la cartografía bucólica en la que no es más que un elemento secundario y tangencial, y se aproxima cada vez más a la de la elegía, al punto de convertirse en una suerte de doble de su ego enunciador prototípico: “*et secreta meos furtim narrabit amores*” (119). En este deslizamiento, el punto culminante de esta transformación son los versos 127-130, donde leemos:

*quod mea non mecum domina est: non ulla puella
doctior in terris fuit aut formosior, ac, si
fabula non uana est, tauro Ioue digna uel auro
(Iuppiter, auertas aurem) mea sola puella est. (Dirae,
127-130)*

porque mi dueña no está conmigo; muchacha alguna en la tierra fue más docta o más hermosa, y, si no es falsa la fábula, de Júpiter, toro u oro (no escuches, Júpiter), solo mi muchacha es digna.

Como puede verse, estamos aquí frente al rasgo por excelencia de la *puella* properciana, la *puella docta*, cuya índole elegíaca se ve aquí reforzada por la presencia del “*domina*” (v.127).

Creemos que este recorrido es suficiente para proponer que no hay hibridez ni tal falta de unidad en el poema, sino que las diferencias entre una y otra parte son el resultado de articular dos cartografías y dos mujeres altamente codificadas como lo son las propias de la geopoética bucólica y de la elegíaca y

hacerlo mediante un proceso de deconstrucción/construcción que pasa de la *dicta puella* del Títiro virgiliano a la *scripta puella* properciana.⁸ Es decir, el hexámetro, el estribillo, y la presencia de un pastor, cuya experiencia y cuyo canto al son del caramillo lo asimilan a Melibeo y a Menalcas, constituyen una suerte de ropaje bucólico del que el poema se despoja paulatinamente por la copresencia de elementos que, como el *locus horridus*, la imprecación contra el *miles* y el *exclusus amator*, corresponden a otro género e incluso a otro metro. Bucólica de tono elegíaco o elegía de sesgo bucólico, este poema responde en un todo a las prácticas genéricas, intertextuales y metatextuales que bien conocemos por los autores consagrados.

⁸ Para otros rasgos elegíacos en esta segunda parte del poema, cf. Ballarini (1988).

Bigliografía

Fuentes

- Heyworth, S. (ed.) (2007). *Sexti Properti Elegi*. Oxford: Oxford University Press.
- Iodice, M. G. (ed.) (2002). *Appendix Vergiliana*. Milano: Mondadori.
- Mynors, R. (1969). *P. Virgili Maronis Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Salvatore, A. (1997). “Dirae”, en Salvatore, A.; De Vivo, A.; Nicastri, L.; Polara, I. (eds.). *Appendix Vergiliana*. Roma: Loffredo, 1-23.
- Scaliger, J. (1573). *Publii Virgilit Maronis Appendix*. Lyons: Guliet Rouillium.
- van der Graaf, C. (1945). *The Dirae: with translation, commentary and an investigation of its authorship*. Leiden: Brill.

Estudios

- Ballarini, S. M. (1988). “Lydia entre la elegía latina”. *Révue des Études Classiques*. 20: 33-45.
- Breed, B. W. (2012). “The pseudo-Vergilian *Dirae* and the earliest responses to Vergilian pastoral”. *Trends in Classics*. 4: 3-28.
- Collot, M. (2011). “Pour une géographie littéraire”. *Fabula LhT* 8: “Le Partage des disciplines”. URL : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>
- Conte, G. B. (1986). *The Rhetoric of Imitation*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- Chantraine, P. (1968-1980). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- Ellis, R. (1899). “Further Remarks on the *Dirae* and *Lydia*”. *American Journal of Philology*. 20: 139-148.
- Fraenkel, E. (1966). “The *Dirae*”. *Journal of Roman Studies*. 56: 142-155.
- Jacobs, F. (1972). “Über die Diras des Valerius Cato”. *Bibliothek der alten Literatur und Kunst*. 9: 56-61.
- Lorenz, S. (2005). “*Invideo vobis, agri: mea gaudia habetis*: Bukolische Verwünschungen und elegische Eifersucht in den *Dirae*”, en Holzberg, N. (ed.). *Die Appendix Vergiliana*:

Pseudepigraphen in literarischen Kontext. Tübingen: Gunter Narr.

Salvatore, A. (1994). “Da un dramma político à un dramma esistenziale. Le *Dirae* dell’ *Appendix Vergiliana* e il problema dell’unità”, en *Virgilio e PseudoVirgilio. Studi sull’ Appendix*. Roma: Loffredo, 287-309.

Tally, R.T. (2013). *Spaciality*. London and New York: Routledge.

van den Abeele, E. (1969). “Remarques sur les “*Dirae*” et la “*Lydia*” de l’*Appendix Vergiliana*”. *Rheinische Museum*. 112: 145-154.



Colección *Studia et Nugae*