

Diálogos Culturales

Lía Galán - Gloria Chicote (editoras)



Diálogos Culturales

Actas de las III JORNADAS DE ESTUDIOS CLÁSICOS Y MEDIEVALES

Diálogos Culturales
Actas de las III JORNADAS DE ESTUDIOS
CLÁSICOS Y MEDIEVALES

Lía Galán, Gloria Chicote
(Editoras)

Guillermina Bogdan, María Emilia Cairo, Ely V. di Croce
(Asistentes de edición)

Comité de Referato:

María Delia Buisel
Gloria Chicote
Santiago Disalvo
Lía Galán
Pablo Martínez Astorino
María Mercedes Rodríguez Temperley

Centro de Estudios Latinos
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
IdIHCS (UNLP-CONICET)
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación



Chicote, Gloria Beatriz
Diálogos culturales : Actas de las III jornadas de estudios clásicos y
medievales. / Gloria Beatriz Chicote y Lía Galán. - 1a ed. - La Plata : Universidad
Nacional de La Plata, 2009.

670 p. ; 21x16 cm.

ISBN 978-950-34-0611-3

1. Estudios Literarios. 2. Enseñanza Superior. I. Galán, Lía II. Título
CDD 801.95

Diseño: Erica Anabela Medina

Cuidado del texto: Alcira Martínez



Editorial de la Universidad Nacional de La Plata

Calle 47 N° 380 - La Plata (1900) - Buenos Aires - Argentina

Tel/Fax: 54-221-4273992

www.unlp.edu.ar/editorial

La EDULP integra la Red de Editoriales Universitarias (REUN)

1° edición - 2009

ISBN N° 978-950-34-0611-3

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

© 2009 - EDULP

Impreso en Argentina

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Lía Galán y Gloria Chicote 11

DE GRECIA A ROMA

De poetas, sabios y filósofos. Una arqueología del poder.
(*María Cecilia Colombani*) 17

El Espacio *Performativo* en *Odisea*, 11: Esqueria. (*María del
Pilar Fernández Deagustini*) 31

“Los reflejos de los hombres son oscuros reflejos”. Una
interpretación postestructuralista del mito de Medusa y
Perseo. (*Guido Fernández Pardo*) 45

Eurípides, Sócrates y las posiciones antidemocráticas en el siglo
V ateniense. (*Juan Tobías Nápoli*) 55

Lectura teratológica de *Andrómaca*, 648-659. (*Elsa Rodríguez
Cidre*) 75

La confrontación de los valores heroicos y los de la πόλις en
Filoctetes de Sofócles. (*M. Ristorto*) 87

Moralidad y poder: La representación de las clases sociales en
Odisea. (*Graciela C. Zecchin de Fasano*) 97

LA CULTURA LATINA

Lecturas del poema 35 de Catulo (o la imposible reconstrucción de un diálogo poético). (<i>Arturo Roberto Álvarez Hernández</i>)	117
Los elementos del ritual de magia en Virgilio. (<i>Julia Alejandra Bisignano</i>)	141
Los desplazamientos funcionales de la imagen de Anquises en los cuatro primeros Libros de <i>Eneida</i> . (<i>Guillermina Bogdan</i>)	151
Horacio: las cuatro cenas del Libro II de las <i>Sátiras</i> . (<i>María Delia Buisel</i>)	163
El recuerdo de Troya en el concilio divino de <i>Eneida X</i> . (<i>María Emilia Cairo</i>)	177
<i>Lector verecundus</i> : características de la exégesis macrobiana en los <i>Commentarii in Somnium Scipionis</i> ". (<i>Julieta Cardigni</i>)	191
Aspectos rituales en la escena final de <i>Phaedra</i> de Séneca. (<i>Lía Galán</i>)	205
El viaje heroico de Catón en la <i>Farsalia</i> : coincidencias y divergencias con el paradigma del Eneas virgiliano. (<i>María Luisa La Fico Guzzo</i>)	217
Los verbos de comunicación en <i>In Catilinam, Oratio Prima</i> . (<i>María Mare</i>)	227
De la doctrina platónica a la literatura latina: las nociones de 'lenguaje' y 'retórica' en el episodio de la madrastra en Apuleyo, <i>Metamorphoses</i> 10.2-12. (<i>Jimena Palacios</i>)	243
Hanón: un personaje, múltiples personajes. (<i>Sara Paulín</i>)	257
El cuarto canto coral en <i>Oedipus</i> de Séneca. (vv.882-904). (<i>Soledad Pedernera, Analía Sapere</i>)	273
Servio y la custodia de la autoridad lingüística: análisis de la especificidad genérico discursiva de <i>Vergilii Carmina Commentarii</i> (libri I- II). (<i>Liliana Pégolo</i>)	287
Ideas platónicas y aristotélicas en el concepto ciceroniano de concordia. (<i>M.E. Sustersic</i>)	297
Atreo y las Furias. Utilización del modelo prestigioso en <i>Thyestes</i> . (<i>Martín M. Vizzotti</i>)	307

EDAD MEDIA EUROPEA

El viaje maravilloso de Alexandre. Mirabilia en el Libro de Alexandre (<i>María Eugenia Alcatena</i>)	321
---	-----

Los <i>Vœux du Paon</i> en el <i>roman</i> de <i>Cleriadus et Meliadice</i> : La figura de Alejandro Magno en un texto de caballerías del siglo XV. (<i>Lidia Amor</i>)	333
El amor cortés: otro acercamiento posible a la cultura medieval. (<i>Gloria Chicote</i>)	345
Algunas consideraciones acerca de las mujeres y los intelectuales europeos varones a fines del XIV y principios del XV. (<i>Martín José Ciordia</i>)	355
La configuración de la fama en el <i>Sumario del Despensero</i> . (<i>Ely V. di Croce</i>)	371
Los ‘silencios’ de la literatura medieval española. (<i>Gladys Lizabe</i>)	383
Del latín al toscano: Dos hipótesis sobre la evolución de la lengua en el humanismo italiano. (<i>Mariana Lorenzatti</i>)	411
Tejiendo desdichas. (<i>Adriana Martínez</i>)	421
Relectura de las pautas estéticas del humanismo cristiano en <i>Retrato de la Lozana andaluza</i> de Francisco Delicado. (<i>María Cecilia Pavón</i>)	431
Las leyendas romanas en el “Prólogo” de <i>El Victorial</i> de Gutierre Díaz de Games. (<i>Santiago A. Pérez</i>)	441
Babel en España. A propósito de la recurrencia del relato bíblico: el caso de la <i>General Estoria</i> . (<i>María Mercedes Rodríguez Temperley</i>)	449
El asesinato del conde don Lope Díaz de Haro. Desvíos y variantes en la <i>*Historia hasta 1288 dialogada</i> y la <i>Crónica de Sancho IV</i> . (<i>Pablo Enrique Saracino</i>)	469
Consideraciones teóricas en torno a la textualidad medieval. El caso del manuscrito 431 de la BNM. (<i>Maximiliano Soler</i>)	481
La geometría del <i>Timeo</i> de Platón en la fachada occidental de la catedral de Chartres. (<i>María Cecilia Tomasini</i>)	493
El vicio del amor. (<i>Patricia Zaietz</i>)	503
La Antigüedad clásica como materia autorizadora en tres relatos de aventuras medievales: <i>Otas de Roma</i> , <i>Una santa enperatrís de Roma</i> y <i>Carlos Maynes de Roma</i> (Ms. Esc. h-I-13). (<i>Carina Zubillaga</i>)	519

LA TRADICIÓN CLÁSICA

La figura de Afrodita - Venus y sus proyecciones en algunas	531
---	-----

obras de Arturo Capdevila. (<i>Fabiana Demaría de Lissandrello</i>)	
Risa que perdura: comedia plautina y transposición genérica. (<i>Viviana Diez</i>)	543
Tres versiones contemporáneas de un poema de Ausonio. (<i>Marta B. Ferrari</i>)	555
La “Edad Media Latina”: algunos avatares de traducción. (<i>Jorge N. Ferro</i>)	565
El origen bíblico de Arión en el <i>Libro de Arión</i> de Juan Oscar Ponferrada. (<i>Ariel Arturo Herrera</i>)	575
<i>Discordia en la cisplatina: La Riverada</i> . (<i>Victoria Herrera</i>)	591
Notas sobre la oda en la poesía de Ángel González. (<i>Verónica Leuci</i>)	605
¿Qué es un clásico? Prejuicios e historicidad de la definición. (<i>Gabriela A. Marrón</i>)	615
Arturo Carrera y el tópico del <i>carpe diem</i> horaciano. (<i>María Minellono</i>)	632
El epigrama clásico en dos “poetas de la experiencia”: variaciones posmodernas. (<i>Sabrina Riva</i>)	647
Escandalosa Afrodita: tradición e irreverencia en Jaime Gil de Biedma. (<i>Marcela Romano</i>)	659
<i>Alexander</i> de Klaus Mann: la construcción de una tradición homoerótica clásica y sus proyecciones en la identidad gay. (<i>Facundo Nazareno Saxe</i>)	671
Hermann Broch y Virgilio, el exilio como constante en la literatura europea. A propósito de <i>La muerte de Virgilio</i> de Hermann Broch. (<i>Graciela Wamba Gaviña</i>)	681

PRESENTACIÓN

El estudio del pasado tiene en América, y en especial en Argentina, la particular condición de remitir a la compleja y larga historia de otro continente que necesariamente adoptamos como parte fundamental de nuestra cultura. Del griego al latín y a las lenguas que de él surgen, entre ellas nuestra lengua española, circulamos en una cultura heterogénea y peregrina, cuyas raíces se alejan del espacio que aceptamos como originario para hundirse en otros mundos. Así, la cultura se construye como un espacio de intersección donde florece un diálogo incesante, en movimiento, y multiplicado en diferentes direcciones en el que se aceptan, se amplían, se reformulan, se discuten, se rechazan o se corrigen ideas, conocimientos, creencias, emociones, experiencias. El camino del diálogo hace posible rastrear desde el pasado remoto y proyectar hasta el presente al modo de un *carmen perpetuum*, esa calzada de la que nos hablaba Ernst Curtius cuando intentaba ilustrar con una imagen espacial el *continuum* temporal que se extiende desde el universo clásico hasta nuestros días.

Este libro reúne un conjunto de artículos seleccionados que tienen su origen en las ponencias presentadas en las *III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales”*, desarrolladas en La Plata entre el 12 y el 14 de septiembre de 2007. Las Jornadas constituyeron la tercera edición de los encuentros bianuales organizados por el Centro de Estudios Latinos, en colaboración con el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, con el auspicio de las Secretarías de Posgrado y de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad Nacional de La Plata), la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC) y la Sociedad Argentina de Hispanistas (AAH). La reunión ha sido subsidiada por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (RC2007-1827).

El encuentro de 2007, como en las dos ocasiones anteriores (2003 y 2005), convocó a los estudiosos de la cultura antigua y medieval, en sus diversas manifestaciones y en sus variadas formas de interrelación. La convocatoria incluyó, asimismo, a investigadores de otras áreas interesados en el estudio de los contactos culturales entre lo antiguo y lo moderno, en sus múltiples aspectos. De este modo, renovamos un espacio de comunicación entre los estudios de las producciones culturales griegas, latinas y medievales, y las manifestaciones culturales posteriores que las refieren, en esta propuesta de fértil diálogo científico entre investigadores de áreas afines.

El presente libro concentra el resultado del fructífero intercambio académico que tuvo lugar en el transcurso de las Jornadas a través de las conferencias plenarias, cursos, paneles de especialistas, comisiones de lectura de comunicaciones y foros de investigación. Una vez más, hemos aplicado un criterio de distribución de comunicaciones distinto al que generalmente se tiene en muchas reuniones científicas, en las que se agrupan los participantes según sus especialidades e incluso reuniendo a expositores pertenecientes a un mismo equipo de investigación en una misma comisión. Como en anteriores oportunidades, se consideró conveniente que estos *“Diálogos Culturales”* no fueran exclusivamente motivos temáticos sino que se estableciera también el diálogo en la dinámica de las sesiones abriéndose la oportunidad de un efectivo contacto entre los diversos campos de estudio de las Ciencias Humanas y de las Ciencias Sociales. Por esta razón se trató de organizar las Comisiones buscando formas básicas de relación (estudios del género, crítica textual, estudios sobre temas –el viaje, el amor, etc.– o

géneros literarios –teatro, narrativa, etc.–) en las que coincidieran los participantes desde distintos enfoques y épocas. También creemos que ha sido muy rica la experiencia de integrar las comisiones con participantes de instituciones distintas, como modo de conocer distintas formas de trabajo e intercambiar información valiosa y productiva.

El resultado de este ingente trabajo requirió después ser organizado en un formato editorial que respondiera a un posible orden en su presentación. En los distintos artículos fueron tratados aspectos de este diálogo en la dinámica de la transmisión, tomando como eje la latinidad en sus distintos momentos y realizaciones. Los artículos reunidos en este libro evidencian puntos centrales del debate en curso tales como el estudio de la cultura romana y su diálogo con los precedentes griegos en sus distintas manifestaciones literarias, filosóficas, históricas y artísticas, las proyecciones de la cultura griega, la intertextualidad en la literatura latina, la cultura española y su diálogo con la antigüedad clásica, y, en último término, la presencia de la tradición clásica en la literatura europea y americana. A partir de los ejes temáticos considerados, los trabajos fueron agrupados en cuatro capítulos que intentan una aproximación posible a la diversidad y complejidad de la propuesta: “De Grecia a Roma”, “La cultura latina”, “Edad Media Europea”, “La tradición clásica”, con el propósito de facilitar su consulta.

Llegamos a la etapa final del proceso de edición de este libro justo en las vísperas de la realización de las IV Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales. Nada mejor que esta renovada instancia de diálogo para presentar a la comunidad académica un estado de la cuestión que nos permita reflexionar sobre el camino recorrido y el que aún resta transitar.

*Lía Galán
Gloria Chicote
La Plata, septiembre de 2009*

DE GRECIA A ROMA

De poetas, sabios y filósofos. Una arqueología del poder

*María Cecilia Colombani.
Universidad de Morón.
Universidad Nacional de Mar del Plata.*

A. INTRODUCCIÓN

El propósito de la siguiente comunicación consiste en efectuar una lectura de los juegos de poder¹ desde la configuración del mismo en la Grecia Arcaica hasta el desplazamiento que se opera en la Grecia Clásica. El eje de problematización ha de ser los personajes que encarnan cierta forma del ejercicio del poder, así como también el objeto sobre el cual versan: objeto prestigioso, las más de las veces,

¹ Proponemos una lectura de los juegos de poder desde la noción de positividad del poder, sostenida por Michel Foucault en su período genealógico. Foucault inaugura este segmento de su tarea intelectual rastreando el desplazamiento de un tipo de poder negativo hacia otro de signo positivo, donde el poder se vuelve productor de efectos. Lejos de ser un poder meramente represor el poder produce objetos de conocimiento, sujetos, discursos, prácticas sociales, instituciones.

que determina territorializaciones particulares a estatutos de poder diferenciados del resto de los mortales.

Se trata entonces de efectuar una cierta arqueología² de la relación saber-poder para visibilizar las distintas capas de una construcción que reconoce distintas configuraciones en el proceso de su construcción.

En primer lugar, siguiendo la línea de interpretación de Marcel Detienne,³ abordaremos la figura del poeta para determinar exactamente dónde radica su poder, en el marco de un *lógos theokraantos*, tipo de palabra que lo caracteriza y hace de él un maestro de *alétheia*.⁴

En segundo lugar, abordaremos la figura del sabio para determinar qué tipo de saber-poder ostenta, diferenciarlo del anterior y ver los alcances de la *arkhé* que detenta, luego de operarse un pasaje en el tipo de sabiduría que caracteriza a ambos personajes.

En tercer lugar, abordaremos la figura del filósofo para ver en qué medida cristalizan elementos anunciados previamente, en un tipo de saber-poder que se proyecta definitivamente sobre el dispositivo político que habrá de sanear la ciudad.

Se trata en realidad de un doble proyecto: por un lado, excavar las distintas capas o pliegues sobre las que sedimenta una cierta configuración de la relación saber-poder, momento arqueológico del proyecto, y, por otro lado, indagar los distintos juegos de poder que se dan al interior de ciertas experiencias de saber, momento genealógico, ya que, como sabemos toda arquitectura de saber determina peculiares configuraciones de poder y produce subjetividades que detentan esos saberes y esos poderes.⁵

² Proponemos una lectura arqueológica siguiendo en este punto también a Michel Foucault. La arqueología supone un modelo de abordar ciertos objetos de problematización, en este caso la noción de poder, excavando una cierta espesura de capas y pliegues que dan cuenta de la experiencia del poder en distintas configuraciones epocales. No se trata de una lectura evolucionista tendiendo a buscar un origen y un fin de la noción en cuestión, sino que la lectura delinea la imagen de una espesura superpuesta que va sedimentando una cierta experiencia en torno al objeto recortado.

³ Detienne, M. *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*, Madrid, Taurus, 1986

⁴ Sobre este punto ver Colombani, M. C. *Hesíodo. Una introducción crítica*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.

⁵ Como anticipamos en 1 y 2 el marco teórico pretende intersectar dos períodos de producción foucaultiana, ya que toma elementos problematizados por el autor en su período arqueológico, la propia noción de saber, en textos como *Arqueología del saber* y en su período genealógico, la noción de poder, en textos como *Microfísica del poder* o las

B. EL POETA: LA SABIDURÍA VIENE DEL MÁS ALLÁ

“En ese servicio a la sabiduría, que es decir la verdad, los filósofos fueron precedidos por los poetas. También ellos tienen encomendada esa misión y son, en consecuencia, calificados de *sophoí*, sabios” (Gual, 1996:30). En efecto, tal como sostiene García Gual, el poeta, el “profeta de las musas”, su sirviente, es, en cierto sentido un sabio, ya que es portavoz de una sabiduría que lo sobrepasa por doquier, para lo cual es necesario pensarlo a partir de dos nociones complementarias: la de Musa y la de Memoria, esa omnisciencia de carácter mántico que sabe lo que fue, lo que es y lo que será, en una visión omniabarcante, que en nada roza la memoria humana.

Se trata del poeta de registro hesiódico o, antes bien, del propio Homero, para pensar una tradición épica que hace de la poesía el germen mismo de la sabiduría.

Se trata de un *tópos* complejo, la provincia de lo mágico religioso, tal como a ella se refiere Marcel Detienne, abriendo una imagen topológica y refiriéndose a un enclave con un estatuto particular que nada tiene que ver con el *topos* humano, en tanto enclave ordinario. El poeta, como el adivino o el rey de justicia, es un sujeto excepcional, capaz de achicar con su palabra la brecha que separa hombres y dioses. seguimos en este punto las consideraciones antropológicas vertidas por Louis Gernet cuando alude a la brecha que separa a hombres y dioses, desplegando la imagen de dos razas o dos mundos impermeables, generando al mismo tiempo dos movimientos complementarios: uno de aproximación y otro de asimilación, como intentos de achicar la distancia (Gernet, 1984).

Ahora bien, su saber es tributario de una visión superior y se articula en *lógos*. Se trata de un ver que en nada se parece al ver

Redes del poder. En realidad, la solidaridad entre saber-poder-verdad domina la totalidad de la obra del pensador francés, más allá de las especificidades propias de cada período intelectual que la crítica recoge. Insistimos en que el marco conceptual elegido opera como una caja de herramientas capaz de ser utilizada en el abordaje de la experiencia arcaica y clásica de la relación poder-saber-verdad.

sensible, sino que se sostiene desde una lógica otra, que implica la presencia de la divinidad en el corazón del dispositivo de saber. El poeta es un elegido de las musas, las bienhabladas hijas de Zeus, que lo poseen por propia voluntad y que, en definitiva, son las únicas que pueden decir las cosas verdaderas, *tá pseudéa*, así como también ocultarlas. Son ellas, por su propio carácter divino, las únicas que poseen ese poder intransferible de otorgar la verdad a quien es digno de ellas.

El poeta detenta entonces una sabiduría del orden del don. Las musas le otorgan un saber que viene del más allá, que recoge lo acontecido en ese más allá, en ese "*illo tempore*", como marca de una temporalidad supra-humana, que registra en el tiempo fuerte y prestigioso de los orígenes,⁶ los acontecimientos arquetípicos y fundacionales, que el poeta es capaz de ver.

El poeta narra una teogonía, el largo linaje divino y una cosmogonía, el relato mismo de la ordenación del cosmos, a partir de esa abertura primordial que es *Kháos*, como lo indeterminado;⁷ con ello es el maestro de una verdad que nada tiene que ver con el concepto usual de verdad. El poeta de-vela y des-oculta una verdad, *alétheia*, patrimonio exclusivo de los elegidos por los dioses y con ello detenta el tipo de poder que su saber le otorga, haciendo de la relación saber-poder un maridaje estructural.

Si bien el poeta es poseedor de una verdad que constituye el más digno de los saberes, queda claro que es por acción de los dioses que se halla en tal posesión. En el fondo, el poeta no es un sujeto autónomo, su palabra no le pertenece enteramente; es la decisión de la divinidad la que hace del poeta un maestro de *aletheia*.⁸

⁶ Sobre las características del tiempo sagrado en oposición al tiempo profano, véase Eliade, M., *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid, Cristiandad, 1974.

⁷ Sobre el valor de *Kháos* recomendamos el análisis de Vernant, J. P. en su obra *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua* para ver los juegos de oposiciones entre la abertura primordial y *Gea*, la de amplio pecho, sede siempre segura para mortales e inmortales, tensionando las espacialidades entre lo indeterminado y lo determinado.

⁸ Hesíodo en la primera parte de *Teogonía* da cuenta de este vínculo con las diosas, las Musas Heliconfadas, a quienes agradece haberle infundido voz sagrada, dando cuenta de la disimetría estatutaria entre ambos planos. Hesíodo. *Teogonía*, Traducción de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 2000.

Esto no implica que no ocupe un registro particular en el orden del poder. Si la palabra es poder y verdad, tal como sostiene Detienne, quien ostenta el *lógos theokraantos*, es el mismo que pronuncia la verdad y detenta el poder de pronunciarla, de transmitirla. La ritualización del discurso es directamente proporcional al estatuto de la palabra y el poeta es el encargado de enseñar la verdad.⁹

El *logos* proviene del más allá, es puro favor de los dioses, y su estatuto peculiar así lo indica; por ello su puesta en circulación determina reglas precisas de enunciación y juegos de poder que ubican al poeta, como al adivino o al rey de justicia, en el de ejercicio de un poder irrevocable.

C. EL SABIO: LA SABIDURÍA SE TERRIOTORIALIZA EN EL TÓPOS HUMANO

Los comienzos del siglo VI a.C. constituyen el momento de florecimiento de los Siete Sabios, cuyo *acmé* hay que ubicarlo precisamente en el contexto socio-político que constituye los albores del siglo. Tales de Mileto, Bías de Priene, Pítaco de Mitilene, Cleobulo de Lindos, Solón de Atenas, Quilón de Esparta y Periandro de Corinto son los sabios que la leyenda perpetúa; procedentes de las más célebres ciudades, pronto traban amistad y se convierten en un foco prestigioso de saber-poder.

Constituyen personajes significativos en el marco de una sociedad marcada por el progreso de la civilización antigua. La consolidación de las *póleis* demanda un cierto tipo de organización política y social, propias de la complejidad de la nueva estructura que la ciudad-estado implica. Desde el juego político, el viejo poder de las aristocracias se ve diezmado frente al avance de otras formas de ejercicio del poder que exigen normas de funcionamiento nuevas e inéditas frente al viejo modelo. Seguimos en esta línea los análisis de

⁹ Es esta característica didáctica de un poeta como Hesíodo uno de los rasgos que definen al poeta de Ascra como un filósofo. Tal es la interpretación que seguimos de Olof Gigon quien, entre otros aspectos de la figura de Hesíodo, toma esta función didáctica que la divinidad le encomienda como pauta de pertenencia al *tópos* de la filosofía. Gigon, O. *Los orígenes de la filosofía griega*, Madrid, Gredos, 1980.

Vernant en torno a la nueva experiencia política que la emergencia de la *pólis* representa en el marco de la nueva relación de isonomía que los sujetos en calidad de *ísoi* guardan como nueva forma del ejercicio de poder.

No sólo desde la perspectiva socio-política se operan cambios que implican un nuevo dispositivo de poder-saber, sino también desde el marco intelectual, ya que la razón empieza a ser la herramienta capaz de entender la legalidad del *kósmos*. El *lógos* representa así un esquema mental, una nueva forma de mirar y nombrar la realidad; da cuenta, desde su lógica inaugural, de una nueva trabazón entre “las palabras y las cosas”.¹⁰ En ese marco de profundas transformaciones los sabios representan figuras de prestigio social fundamentalmente porque encarnan el ideal de sensatez.

Son los artífices del orden social, necesidad primordial de los tiempos históricos. El prestigio ya no se mide por el linaje, por la pertenencia al estatuto heroico, registro intermedio entre dioses y hombres, especie de raza aparte, donde el prestigio se rubrica con cierta familiaridad con la divinidad. El poder de estos personajes está en responder a una demanda histórica; representan un saber práctico y, si se quiere coyuntural. Son hombres de la ciudad, con toda la problemática humana que la misma implica. El saber ha descendido del *tópos* superior, sólo accesible a unos pocos y se ha secularizado.

Es el ritmo de la *pólis* el que marca el nuevo objeto del saber y las necesidades son concretas y precisas, humanas y profanas. La *pólis* delinea y fabrica como una usina productora nuevos objetos de preocupación y nuevos sujetos que encarnan el saber-poder de dar respuesta a esos problemas. Las nuevas armas son la habilidad y la inteligencia. Atrás ha quedado otro tipo de armas que el mito supo plasmar en relatos sacralizados. Las *póleis* exigen para su ordenamiento la preeminencia de una inteligencia práctica, capaz de acompañar las transformaciones, sobre todo en lo que se refiere a un cambio muy profundo desde la perspectiva económica, determinado por la

¹⁰ Evocamos sin duda el texto de Michel Foucault *Las palabras y las cosas* como forma de dar cuenta cómo una nueva configuración de pensamiento constituye una nueva ordenación de las palabras, lo decible y de las cosas, lo visible. Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.

aparición de la moneda y con ella la emergencia de una cultura crematística, que hace de la acumulación de bienes el núcleo de la actividad de los ciudadanos. “Si la gloria y el honor familiar marcaban las pautas de antaño, ahora importan también el respeto y la justicia, y también las ganancias y la riqueza adquirida. Dicho en griego, no sólo *kléos* y *tyme*, sino *aidós* y *diké*, *kérdos* y *chrémata*” (Gual, 1996: 15). Gloria, honor, pudor, justicia y ganancia son las claves por donde pasa la vida de la *polis*. Es precisamente la ciudad el medio de producción de estos personajes que ostentan un nuevo modo de saber-poder: una sabiduría como *praxis* cívica, capaz de acompañar y vehiculizar el deseo de lucro y progreso, mostrándose hábiles para el desarrollo de las ciudades.

Su saber ya no es don de la divinidad, sino habilidad en el dominio de algo, excelencia en un cierto arte. El poder se desplaza del viejo prestigio que dona la familiaridad con la divinidad a la excelencia de aquel que domina una *tekhne*. El saber-poder está ahora vinculado con el dominio, matriz misma de la aspiración crematística aludida. Políticos, maestros de una ética cívica, legisladores, constructores de la arquitectura social, antecesores del modelo cristalizado del filósofo, como el propio Tales de Mileto, todos ellos representan una nueva alianza entre el saber y el poder. El poder que otorga el conocimiento y el dominio de una cierta área se suman al prestigio social que esa misma posesión otorga. Poder de persuasión frente a una comunidad necesitada de un conductor político que de pruebas de su idoneidad para tal función a través de palabras que sirven como máximas para todos, que forman una enorme riqueza sapiencial. Tal como sostiene García Gual: “aparte del carácter individual del saber de cada uno, como legislador o como filósofo, por ejemplo, en esa vertiente sentenciosa coinciden los Siete. Todos ellos son exponentes de una sabiduría vital que está al margen de los libros y los poemas, y es anterior a la fijación del saber por escrito. Pocas palabras y mucho sentido caracterizan esas frases escuetas y admirables” (Gual, 1996: 35). Pensemos el tema de la palabra en clave comparativa. La palabra vuelve a ser expresión de sabiduría. La palabra reviste también el carácter de verdad en el marco sentencioso del prestigio de quien la pronuncia. Pero la palabra se ha secularizado; ha ganado la ciudad y su conflictiva. Ya no depende de un telón mágico religioso, donada por fuerzas sobrenaturales que la sustraen del dominio de los hombres.

Son palabras autónomas, producto de una inteligencia o habilidad, que lentamente se desplazan de ese fondo religioso para ubicarse en el marco cotidiano y familiar de lo humano. Es la *sophrosýne* que asiste a la palabra la que la territorializa a un nuevo *tópos* de poder.

El poder se ejerce desde el aval que dona el prestigio de la propia sensatez, habilidad o inteligencia, no desde una instancia áltera de legitimación del ejercicio del mismo.

Sin duda, la definición aristotélica del sabio atraviesa la propia historia de la sabiduría, más allá de los matices que el sabio vaya incorporando desde un saber puramente práctico a otro más teórico, incluso emparentado con la consecución de la felicidad, propia del sabio de las escuelas helenísticas de la antigüedad tardía. El sabio es primeramente el experto y entendido en un arte o técnica; su saber es una excelencia práctica y útil. Esta idea se mantiene a lo largo del tiempo, más allá de cierto giro en el concepto mismo, de carácter más teórico, abstracto y contemplativo.

En esta línea se explica que los propios presocráticos utilicen el término para referirse a su saber, basado en la razón y la verdad. Desde esta línea interpretativa, los sabios constituyen el tránsito hacia una sabiduría más teórica que culminará con la figura del filósofo.

D. EL FILÓSOFO: LA SABIDURÍA SE TRASTOCA EN FILOSOFÍA

Sólo una breve mención a lo que podría constituir el enclave del presente trabajo: la distinción entre sabiduría y filosofía. No es este nuestro interés, sino enfatizar la díada saber-poder. La filosofía termina de cristalizarse en su impronta griega a partir del giro socrático del no saber como modo de movilizar el pensamiento para alcanzar el saber. De la des-poseción a la posesión de un saber que desplegará una nueva figura al interior del maridaje saber-poder: el filósofo.

Nuestra mirada se dirige precisamente allí, a ese saber y su consecuente poder. El punto de instalación escogido es la figura del filósofo en relación a la política, esto es la capacidad de administrar los asuntos públicos, los asuntos de la *pólis*, aquellos que atañen al bien común.

El punto de instalación nos conduce a Platón, porque es precisamente en él en quien la inquietud política se vuelve dominante. La

ciudad está enferma y la gran preocupación es hallar el *phármakon* que pueda sanearla, en el marco de lo que podemos definir como la metáfora médica en Platón; la *pólis* constituye un *órganon* y puede enfermarse como se enferma el individuo. Cuando Platón concluye en la *Carta VII* su diagnóstico de la situación afirmando que todos los estados se hallan sin excepción mal gobernados, concluye diciendo que sólo la filosofía cumplirá esa función terapéutica ya que de ella depende el tener una visión perfecta y total de lo que es justo, ya que la ciudad no cesará en sus males hasta que los que son verdaderamente filósofos ocupen los cargos públicos. Esta es la clave de nuestro seguimiento: el filósofo posee el saber que lo habilita para tal empresa. El tema es ver en qué consiste ese saber y qué tipo de poder se obtiene a partir de tal conocimiento. En síntesis, cómo el filósofo encarna la nueva alianza saber-poder-verdad, o, en otros términos, cómo el filósofo representa un nuevo pliegue-capas de la espesura.

Antes de dedicarse a exponer el modo de acercarse al más alto objeto de conocimiento, Platón alude a las características que debe tener quien se dedique a gobernar la *pólis*. Se trata nítidamente de la preocupación por la formación que deben recibir los filósofos, a quienes hay que probar, tanto en los placeres como en los trabajos, en los temores y en todo aquello que constituye un elemento de prueba para testear sus capacidades. Se trata de una cierta dimensión de *áskesis*, de ejercitación y práctica, necesaria pero no suficiente. Hay otro registro de necesidades, *tá mathémata*, los estudios superiores, que completarán la formación del futuro gobernante.¹¹ He aquí la clave de nuestra búsqueda, ya que el objeto de estudio al que los mismos se refieren constituyen el objeto de mayor dignidad ontológica, único capaz de sanear los destinos de una *pólis* enferma de injusticia. La descripción del objeto en cuestión es siempre tardía en Platón, precisamente por lo que el mismo implica y el camino elegido es la narrativa alegórica, como manera de decir de otro modo, *allegoreúo*, aquello que por su dificultad intrínseca no podría ser captado más que,

¹¹ Platón, *República*, 503 e-504 a

en una primera instancia, a través de una representación o imagen, tendiente a preparar al sujeto para una comprensión ulterior.¹²

Ahora bien, cuando Platón describe el comportamiento deseado del futuro gobernante alude a la necesidad de tener que demostrar su amor a la *pólis* y este amor radica en brindarle a la ciudad cosas útiles, esto es, aquello que contribuya al bien común, rasgo que hace de la *pólis* una *pólis*. Brindar “cosas útiles” es brindar “cosas buenas”, “cosas bellas”, “cosas justas”; multiplicidad de cosas capaces de restaurar el orden resquebrajado.¹³ Ahora bien, para poder cumplir con ello, es necesario conocer el fundamento que hace de lo bueno algo bueno, de lo bello algo bello y de lo justo algo justo. No hay posibilidad de brindar esas cosas a la *pólis* si el filósofo no conoce previamente la razón de todo lo bueno, lo justo y lo bello. Conocer la idea de lo bueno, de lo bello y de lo justo o, en términos platónicos, lo “Bueno en sí”, lo “Bello en sí”, lo “Justo en sí”, es la única posibilidad y la condición necesaria para poder ejercer el gobierno de la ciudad. Quien conoce “*to on*”, lo que verdaderamente es y “*aei on*”, lo que siempre es, conoce el fundamento, la razón explicativa, el principio, *arkhé* de porqué algo es como es, y por ello detenta la *arkhé*, poder, dominio, autoridad de haber alcanzado el objeto más prestigioso. Conocer el principio, el fundamento, es el objeto de mayor dignidad, tanto en el orden del ser como en el orden del conocer. Quien alcanza ese saber, alcanza, del mismo modo, el mayor poder, la mayor autoridad que legitima la más noble de las funciones: administrar los asuntos públicos.

Este es el punto de nuestro arribo: destacar una nueva capa de la alianza entre saber y poder. El saber se ha desplazado, una vez más, devolviendo a su movilidad, una nueva configuración. Un nuevo pliegue en la espesura dibuja el desplazamiento de una sabiduría más práctica hacia una más teórica y abstracta; ubica en la figura del filósofo a aquel que encarna un tipo de conocimiento superior, que, en

¹² Seguimos en este punto a Conrado Eggers Lan en el análisis del valor de la alegoría como herramienta didáctico-pedagógica, propia del Platón pedagogo, siendo ésta una de las dimensiones, junto con el Platón ético, el Platón político, el Platón supervisor de las ciencias y el Platón metafísico, que el autor privilegia en su texto *El sol, la línea y la caverna*, Buenos Aires, Eudeba, 1975.

¹³ Platón, *República*, 503a.

cierto modo, se dirige a las cosas divinas, no ya en el viejo sentido religioso, sino en el sentido de la excelencia ontológica del objeto en cuestión. El filósofo encarna un estatuto de saber que lo posiciona en el ejercicio de un tipo de poder que lo convierte en el mejor guardián que la *pólis* necesita. Sabe guardar el orden interno de lo máspreciado, la *pólis*, porque conoce el fundamento para hacerlo, así como ha sabido guardar su propio orden interior por hallarse en posesión de ese conocimiento.

E. CONCLUSIONES

Saber y poder constituyen la díada que el presente trabajo ha intentado problematizar, a partir de la implicancia de ambos términos. Más allá del estatuto de saber detentado, hay un correlato con el ejercicio del poder que ese mismo saber habilita y legitima. El poeta, como el adivino y el rey de justicia, cumple una función socio-religiosa. En efecto, en el marco de una estructura de pensamiento mítico, ciertas figuras encarnan la consolidación de un modelo de sociedad que no puede prescindir de tales personajes para sostenerse y legitimar su modo de funcionamiento. En ese caso el saber depende de la estructura que legitima el orden mismo de lo real. Son los dioses quienes garantizan el *kósmos* y la *Diké* y el saber emana de esa región superior, al tiempo que se despliega un modo de funcionamiento del poder legitimado por el mismo dispositivo mental. El sabio encarna otro tipo de saber, también vinculado a su propio medio de producción. La consolidación de las *póleis*, la puesta por escrito de las leyes, la eferescencia socio-política y la necesidad de dar marco legal al modelo de crecimiento incipiente exigen nuevas ritualizaciones del saber-poder y nuevos personajes que detentan exactamente el tipo de saber que viene a satisfacer una demanda. Su poder queda entonces legitimado por la justeza de un saber necesario y funcional a los tiempos históricos. El filósofo parece, de algún modo, consolidar la dialéctica saber-poder constituyendo el personaje que reúne, por un lado, el más alto conocimiento, aquel que se dirige a lo permanente y constante, frente a otros saberes menores que se dirigen a lo múltiple y mutable, al tiempo que despliega un modo de ejercicio del poder que se articula en la mayor realización del mismo: la conducción de la *pólis*.

Tres modelos de una misma ritualización que no deja de renovarse:
el maridaje entre saber-poder y verdad como dispositivo constituyente
de las relaciones entre los hombres

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Detienne, M., *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid, Taurus, 1986.
- Eggers Lan, C., *Introducción histórica al estudio de Platón*. Buenos Aires, Colihue, 2000.
- Eggers Lan, C., *El sol, la línea y la caverna*. Buenos Aires, Eudeba, 1975.
- Eliade, M., *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid, Cristiandad, 1974.
- Foucault, M., *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1968.
- Foucault, M., *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1984.
- Foucault, M., *Las redes del poder*. Buenos Aires, Almagesto, 1992.
- Foucault, M., *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1995.
- García Gual, C., *Los siete sabios*. Madrid, Alianza, 1996.
- Gernet, L., *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid, Taurus, 1984.
- Platón, *República*. Buenos Aires, Eudeba, 1963.
- Vernant, J.-P., *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona, Ariel, 2001.
- Vernant, J.-P., *Mito y Religión en la Grecia Antigua*. Barcelona, Ariel, 2001.

El Espacio Performativo en Odisea, I I: Esqueria

*María del Pilar Fernández Deagustini
Universidad Nacional de La Plata*

INTRODUCCIÓN. EL ESPACIO COMO FRONTERA DE LA ÉTICA HEROICA EN ODISEA, I I

El espacio tiene un valor esencial en las obras de naturaleza *performativa*. El hecho de una re-presentación “en vivo” implica pensar esta categoría no como un elemento compositivo con valor de mera circunstancia, sino como una compleja dimensión que, por su ductilidad y multiplicación, habilite un enfoque netamente espacial de las obras. La discusión específica acerca del estudio del espacio en la experiencia de la épica homérica sugiere, por lo tanto, vías de acceso vinculadas con el carácter específicamente *performativo* del género. Rush Rehm (2002) propone ampliar el alcance de la categoría buscando escapar a los límites de la simple referencia topográfica. Retomamos y adaptamos esta propuesta, fundamentalmente ideada para el espacio teatral, y presentamos una definición y una taxonomía de la categoría espacial que enriquece el análisis del fenómeno épico:

1) *Espacio performativo*: aloja o alberga una *performance* épica, es de naturaleza exclusivamente física e histórica, el *ágora*, el *mégaron*.

2) *Espacio escénico*: como noción vinculada al carácter *performativo* e incluso dramático de la épica griega, está definido por el lugar donde se desarrolla la acción del relato.

3) *Espacio distante*: demuestra la permeabilidad e interactividad del espacio épico y se presenta como una noción transformadora de la categoría. Adquiere relación inmediata con lo que sucede “en escena”, pero implica a su vez una distancia física del *espacio escénico* por su carácter de espacio siempre aludido.

4) *Espacio metaperformativo*: expone la representación épica y alude a la acción *performativa*, reflexionando sobre el rol del aedo, el de los destinatarios y la manipulación del material narrativo.

5) *Espacio reflexivo*: propone una vinculación entre los espacios *escénico*, *distante* y *metaperformativo*, todos ellos inherentes al contenido épico de la *performance*, con el *espacio performativo*, es decir, el espacio físico, natural e histórico del aedo y sus oyentes, desestabilizando las fronteras del relato y convirtiéndolo en materia de reflexión, conocimiento o educación en recíproca influencia con el acervo cultural contemporáneo al acto de recitación.

Nuestra propuesta consiste en lograr, mediante la aplicación del método filológico-literario, una interpretación de *Odisea* a partir del análisis de la estructura espacial y la composición discursiva del Canto 11, centro arquitectónico y frontera formal de la obra, con el objetivo de demostrar que éste resulta un espacio épico necesario e ineludible que reformula y determina el código ético heroico mediante una *performance* interactiva. La insistencia en los aspectos mencionados marca una línea de interpretación y un método de trabajo: el desarrollo de un estudio compositivo del Canto 11, según las categorías espaciales señaladas que sigue, por un lado, los lineamientos de la perspectiva *narratológica* de De Jong (1989, 2001) para organizar el análisis de los discursos; por el otro, el enfoque antropológico-lingüístico de Nagy (1991, 1996) centrado en el concepto de *performance*.^{14/15} A lo

¹⁴ Aunque el relato de Odiseo no es un canto, sostenemos que la comparación de Odiseo con un *aedo* admite equiparar, sin desconocer la diferencia, el relato del héroe con una *performance* épica.

largo del trabajo, se demostrará la trascendencia y centralidad del Canto escogido, dado que un estudio adecuado y profundo de la aventura de la *Nékyia* sólo es posible recorriendo otros pasajes de la obra que el Canto exige conocer y explicar.¹⁵ En esta oportunidad, abocaremos la comunicación a la presentación sintética de nuestro estudio del espacio *performativo*, que vincula el Canto 11 con el 7, en el que Odiseo conoce a los Feacios en el palacio de Esqueria, y el 9, en el que comienza su *performance*.

Espacio *performativo*: Esqueria

El *espacio performativo* que alberga el relato épico de Odiseo es el palacio de Alcinoos y Arete, reyes de Esqueria. La minuciosa descripción inicial de este escenario, llevada a cabo por el narrador primario en el Canto 7, es indispensable para comprender el curso de la acción. Tres características vuelven a Esqueria el ámbito propicio para el desarrollo del acto *performativo* de Odiseo. En primer lugar, la fama

¹⁵ Respecto de nuestra metodología de trabajo y enfoque crítico, deseamos señalar que somos conscientes de los riesgos que comporta asumir cualquier tipo de lectura taxonómica y también de los riesgos que implica “aplicar” una teoría a la lectura de un texto, en la medida en que, siempre, esto significa “acomodar” el texto a la teoría. Sin embargo, asumimos que las categorías, cuando son interpretativas, cuando buscan explicar y clasificar determinados fenómenos, resultan de gran utilidad. En este caso, la taxonomía espacial propuesta por Rehm (2002) para el espacio teatral y modificada por nosotros para el espacio épico resulta eficaz para la interpretación de *Odisea* y del Canto 11 porque clasifica el espacio según una premisa: toda *mínesis* supone una *performance*, una “re-presentación”. De este modo, este puñado de categorías espaciales se apoya en un criterio de clasificación novedoso y fructífero para nuestro trabajo: el enfoque del espacio desde el fenómeno de su percepción, entendida como un acontecimiento múltiple. La perspectiva narratológica, también rígida, en tanto es un modelo teórico, suministra una manera organizada de aproximarse al discurso épico, un discurso dialogado y básicamente dramático, con recursos narrativos propios que han sido minuciosamente estudiados por De Jong, tanto en *Ilíada* como en *Odisea*. Nuestra intención ha sido valernos de este modelo en tanto nos provee de un lenguaje crítico amplio, preciso y, fundamentalmente, consensuado y reconocido, a pesar de los riesgos que entraña su aplicación.

¹⁶ Entre numerosos fragmentos, consideramos especialmente el vínculo entre el Canto 11 y los Cantos 7, 8, 9, 10 y 12, es decir, el Canto que introduce el relato de Odiseo y los que conforman los *apólogos*. Este estudio ha sido realizado en su totalidad en la Tesina de Licenciatura, titulada *El espacio como frontera de la ética heroica en el Odiseo, 11*, aprobada en 2007.

de los Feacios como excelsos navegantes (7.108-109) hace de este espacio el lugar ideal para el desarrollo de la última aventura del héroe, puesto que ellos pueden facilitar el tan ansiado regreso. En segundo lugar, la generosidad de sus inagotables campos que no precisan de la labor humana (7.117-119) favorece la posibilidad del ocio y del banquete continuo (7.99; 8.248-249), y con ellos, del goce del *aoidé*. Por último, Esqueria respeta las reglas de la hospitalidad (7.189-196). Como único espacio civilizado, la estancia entre los Feacios proporciona a Odiseo un marco restaurador gracias al cual puede integrar lo familiar con lo ajeno, lo distante con lo cercano, lo nuevo con lo viejo, la vida con la muerte, para redefinir lo que significa ser hombre¹⁷ y héroe tras la guerra.

La generosa e inmediata recepción que los reyes brindan a Odiseo revela su compromiso con las reglas de la hospitalidad en todas sus manifestaciones: le ofrecen cómodo descanso (7.335-345), le brindan agasajo y entretenimiento (7.189-191; 8.55 y ss.) y prometen escoltarlo a salvo a su patria (7.191-196; 8.1-54) junto con esplendorosos dones (8.389-393).¹⁸ Como parte de esa hospitalidad, Alcinoo pide a Demódoco que cante en la corte. El canto del aedo descubre a Esqueria como *espacio performativo* e introduce el relato de Odiseo. En primer término, porque revela al héroe no sólo el lugar fundamental que tiene allí el relato épico, integrado a la esfera social de la ciudad, sino también la manera como gozan de él los reyes Feacios, en quienes descansa la responsabilidad de llegar a Ítaca. En segundo término, el canto de Demódoco funciona perfectamente como preludio

¹⁷ Cfr. Vidal Naquet (1996: 48). “When Odysseus lands in Phaeacia, he is returning to humanity”.

¹⁸ La sugerencia de Alcinoo a los reyes Feacios de ofrecer dones de hospitalidad a Odiseo resulta parte del cumplimiento del plan de Zeus (5.36-40). Aunque este ofrecimiento es un componente ordinario de la “escena-tipo” de la visita, aquí cobra una significación mayor: los dones compensan a Odiseo por la pérdida del botín de guerra, convirtiéndose en un elemento importantísimo para la recuperación de su identidad heroica. En el pasaje mencionado gana sus primeros regalos por mérito de su habilidad atlética, o quizá por su educado elogio de la danza de los Feacios. Un segundo grupo de regalos serán obtenidos como resultado de su habilidad para narrar (cfr.: promesa, 11.339-41 y ejecución, 13.7.22). Es en ese momento en el que explícitamente reconoce la restauración de su *status*, antes de arribar a Ítaca.

de la *performance* de Odiseo, quien comienza su relato donde el aedo interrumpe el suyo: luego de la caída de Troya.

Motivado por este canto, Odiseo llora ante los reyes en dos ocasiones (8.83-92 y 8.521-531). La emoción de escuchar la fama de su nombre y su signo exterior, el llanto, precipitan el relato del héroe, impelido por el rey a explicar quién es (8.550-554). El gesto del llanto, de esta manera, promueve simultáneamente dos actos de reconocimiento: por una parte, como expresión física, como exteriorización de la emoción y la memoria, puede comprenderse como un “reconocimiento por señales”¹⁹ para Alcínoo quien, intrigado por las lágrimas, instala la pregunta acerca de la identidad del héroe y con ella su *performance*; por otra parte, el llanto como incontenible impresión al enfrentarse con su propio y penoso pasado, puede comprenderse como el reencuentro íntimo del héroe consigo mismo, ya que el oír su nombre y la memoria de sus penas otorgan un adecuado inicio al lento proceso del autorreconocimiento, simultáneo a la composición de su relato.

Desde el inicio de los *apólogos*²⁰ el relato de Odiseo se organiza expresamente como *performance*, pues el héroe manifiesta su identidad de narrador interno, secundario y abierto.²¹ El núcleo compositivo formado por los Cantos 9 a 12 es introducido por un breve discurso (9.2-36) donde el héroe se posiciona explícitamente frente a la materia a narrar. Zecchin²² propone una organización de este pasaje en tres áreas temáticas: la primera (9.2-11) constituye una autorreflexión de Odiseo sobre la función social de aedo y el espectáculo que ofrece al auditorio; la segunda (9.12-18) anuncia el contenido temático, sus penas (9.12), es decir, la expansión del gesto del llanto, acompañado de la preocupación por la organización de su propio relato (9.14); la

¹⁹ Cfr. Schlesinger (1947: 83).

²⁰ La calificación del grupo de Cantos 9 a 12 como *apólogos* proviene de la recepción en la Antigüedad de los relatos de aventuras como estrategia defensiva ante posibles enemigos. Odiseo se auto-construye como personaje aventurero para defenderse de este pueblo extraño y desconocido y para justificar la *pompé* que ha suplicado (7.146-152).

²¹ Cfr. De Jong (2004: 1-4). Odiseo, como personaje y narrador en primera persona, es un narrador secundario (“secondary”); es interno (“internal”) en tanto la fábula que narra no es la principal; es abierto (“overt”) porque se manifiesta claramente como narrador a lo largo del texto mostrando preocupación por su narración y reflexionando acerca de su actividad como narrador.

²² Cfr. Zecchin de Fasano (2004: 107-108).

tercera (9.19-36) responde a la pregunta de Alcinoos: Odiseo revela su nombre y se autodefine: “Soy Odiseo Laertiada, quien está en el pensamiento de los hombres *por* todas sus astucias (*dóloisi*), y mi gloria (*kléos*) llega hasta el cielo” (9.19-20). Finalmente, anuncia el relato que considera como prueba de su *kléos*: “Pero, ¡vamos!, te relataré mi regreso (*nóstos*) lleno de penas, que Zeus me envió cuando volvía desde Troya” (9.37-38). El anuncio, que se adecua perfectamente a las convenciones del género épico, retoma el punto en el que Demódoco ha interrumpido su canto.²³ En este proemio interno, Odiseo elige como punto de partida el comienzo de su regreso y desplaza su pasado Troyano como definitorio de su identidad.²⁴ Esta presentación resulta significativa, en tanto pondera con anterioridad el relato de sus aventuras.

El *espacio performativo* donde se aloja la *performance* de Odiseo presenta tres características fundamentales. En primer lugar, su *privacidad*: Odiseo narra sus aventuras dentro del palacio, sentado junto a los reyes (9.409), acompañado sólo por los príncipes Feacios (9.532). Esta cualidad determina quiénes son los narratarios, uno de los factores más influyentes en la construcción del relato. En segundo término, la *ajenidad*: en un espacio extraño y extranjero, la circunstancia de ser “el otro”, el *xénos*, obliga a Odiseo a explicar quién es. Esta característica compone el *contenido* del relato. Por último, la *hospitalidad*, que se constituye como el *motivo* fundante para narrar. Odiseo debe decir quién es por dos razones ligadas a este contrato social: por un lado, para que sus huéspedes conozcan hacia dónde deben escoltarlo (9.556), es decir, que la identidad es un dato necesario para hacer efectiva su súplica; por el otro, como pedido de

²³ El discurso presenta, tal como el proemio de *Iliada* y *Odisea*, objeto en acusativo, adjetivo, verbo de decir, proposición de relativo, y punto de comienzo. Este proemio interno carece de la invocación a la Musa, pero Odiseo no es un aedo profesional. De hecho, aunque es muchas veces comparado con un aedo, nunca canta: no se acompaña de la lira (cfr. *Il.*, IX.189) y sus discursos son introducidos por verbos de decir (cfr. 9.1; 11.377) y no de cantar.

²⁴ Aquel a través del cual había sido definido por Demódoco en las *performances* citadas.

los reyes, debe hacerlo como retribución a la hospitalidad recibida (9.544-548).²⁵

La hospitalidad es la cualidad que hace de este espacio el indicado para que Odiseo narre sus aventuras. A lo largo de su viaje, él se ha enfrentado siempre a espacios ajenos, e incluso a espacios privados,²⁶ pero su estadía con los Feacios es la única en la cual se encuentra con un código compartido y familiar. Esqueria, tal como Ítaca, presenta las marcas típicas de la civilización: agricultura, leyes y navegación. Esta particularidad la convierte en un espacio de frontera por excelencia, porque, por un lado, comparte características comunes con Ítaca, el espacio propio, pero por el otro, como espacio hipercivilizado y utópico,²⁷ la isla no deja de pertenecer al mundo de las aventuras.

La naturaleza liminar de Esqueria puede demostrarse en tres niveles de lectura. En primer lugar, en un nivel literal o superficial, desde un punto de vista netamente geográfico, funciona como la transición entre Troya e Ítaca, permitiendo el regreso. En segundo lugar, una lectura profunda, desde un punto de vista etnográfico, permite ver a Esqueria como un lugar ajeno más próximo a Ítaca que el resto de los espacios transitados por el héroe, en tanto ambos comparten el código de la hospitalidad. En último lugar, un ejercicio de meta-lectura admite interpretar a Esqueria como frontera entre el relato del pasado y la novedad literaria.²⁸ La perpetua fertilidad de los campos y la afamada pericia de los Feacios para la navegación, las dos características fundamentales de este espacio, producen una magnífica combinación que puede ser interpretada simbólicamente: Esqueria aúna la mítica del pasado y la exploración del futuro.²⁹ El *espacio performativo*, como espacio primordial, incide en la construcción del resto de los espacios propuestos, no sólo por convertirse en el asidero indicado para narrar, sino también porque la hibridez de su esencia

²⁵ Cfr. Reinhardt (1996: 123): "Odysseus has become the guest of the king, yet the king represents the collective will of the town's aristocracy, with whom Odysseus must enter in the same relationship of obligation."

²⁶ Por ejemplo, sus estadías con las diosas Circe y Calipso.

²⁷ Cfr. Vidal Naquet (1996: 52), quien afirma que "Scheria may be the first utopia in Greek literature".

²⁸ El tópico del relato novedoso es presentado expresamente en 1.346-359

²⁹ Para profundizar en la descripción de este espacio híbrido tan particular, cfr. Dougherty (2001: 80-143).

encarna la potencial y productiva unión de dos tradiciones narrativas diferentes: la pretérita épica en desuso y el nuevo discurso épico de la exploración. Esqueria resulta la fuente de visión de un heroísmo más cercano a lo humano. En este sentido, no sólo funciona como un punto de transición entre el confín del mundo, el Hades, y la morada de Odiseo desde el punto de vista de la geografía mítica y de la etnografía, sino que también actúa como un espacio de transición ética entre la máxima expresión de “lo otro”, la muerte, y lo más íntimo: el yo heroico que Odiseo empieza a descubrir mientras relata. En ese acto *performativo* Odiseo encuentra el medio para volver a su hogar y para volver a encontrarse, negociando un nuevo lugar para sí en un mundo cambiante, un lugar cada vez más ligado al poder de la palabra y menos al de la fuerza.

El Canto 11 es paradigmático para el estudio del *espacio performativo* en *Odisea* porque en él ocurre un evento único: el *intermezzo* (11.330-384), elocuente acerca de la interacción entre Odiseo y los Feacios pero también acerca de la interacción entre el poeta épico y su audiencia, porque, una vez iniciada la *performance*, la interrupción del relato permite examinar la influencia que el *espacio performativo* descrito ejerce sobre el contenido y el modo de la narración de Odiseo, quien introduce elementos particularmente adaptados a sus narratarios.³⁰

Antes del *intermezzo*, Odiseo compone su relato arbitrariamente. Él mismo elige qué y cómo narrar para complacer a su audiencia, conseguir efectivamente la escolta a casa y, sobre todo, dar pruebas de lo que había anunciado al comienzo de su relato: su gloria como héroe del dolor (9.19-20). En este sentido, la primera parte del relato de la *Nékyia* debe ser interpretada a partir de los lineamientos postulados por el héroe en el proemio interno (9.2-36), es decir, como producto de su selección consciente. Antes de comenzar el relato, Odiseo se pregunta: “¿qué debo narrar en primer lugar, qué último?” (9.14). Esta primera evaluación crítica, introducida por el verbo *katalégo*, descubre una interrogación deliberativa acerca de la selección y el orden del

³⁰ La adaptación del relato es particularmente notable en las historias inmediatamente anteriores y posteriores al *intermezzo*, es decir, el catálogo de mujeres y el relato de su encuentro con Agamenón.

material a narrar que ha anticipado, sus penas (*emá kédea*, 9.12). Inmediatamente, la mirada retrospectiva del héroe ubica a su audiencia en el punto donde iniciará el relato de sus aflicciones: su regreso desde Troya (9.37-38).

La pregunta acerca de la selección y orden del material a narrar es fundamental para la comprensión del relato de la *Nékyia* porque en esta primera parte Odiseo discrimina la información y elige deliberadamente, a partir del relato del encuentro con su madre y con Tiresias, contar acerca de Ítaca, espacio protagonista de su relato, el relato de su regreso, y suprimir la parte de su historia que lo vincula al espacio de Troya. Esta operación narrativa, expresada en tanto es introducida por el proemio interno, adquiere mayor fuerza al proponerse como un relato diferente de aquel cantado por Demódoco inmediatamente antes.

Tras narrar lo que considera representativo como relato de sus penas y de su astucia, Odiseo interrumpe su recitación por única vez (11.328-330).³¹ La sugerencia de retirarse a dormir indica que la narración ha llegado en este punto a una conclusión natural y que debe ser tratada como unidad. Odiseo abandona intencionalmente su relato después de explicar cuál es la situación de su patria y su familia, cómo está determinado su regreso “en una nave extranjera” (11.115), y sobre todo, luego de complacer a Arete con el catálogo de heroínas.³² Narra una primera parte de la *Nékyia* según lo que considera representativo de su *kléos* (9.19-20) pero lo matiza con un relato atrayente para quien ha dirigido sus súplicas iniciales (7.146-152).

Con la interrupción, Odiseo recuerda a sus huéspedes la *pompé* prometida (332); e imitando a Demódoco, cesa para que le sea solicitado continuar (8.87-91).³³ Inmediatamente luego interviene Alcinoo y pide a Odiseo que cuente su encuentro con sus compañeros de

³¹ Odiseo interrumpe su relato en el verso 11.328, punto central según los 640 versos del Canto.

³² Recordamos que a lo largo de ese día Odiseo aprende mucho acerca de los Feacios. Antes de llegar a la corte, Nausícaa le aclara que su madre juega un rol central en Esqueria y que es de ella, más que de Alcinoo, de quien debe obtener la ayuda (6.303-315).

³³ Tras la interrupción de su canto, Demódoco es beneficiado con cumplidos y alimento (8.474-498), mientras que Odiseo recibe elogios (11.336-338; 11.363-369) y regalos (11.339-340; 11.351-352) de sus huéspedes antes de continuar con su relato.

Troya. Odiseo, deudo de la hospitalidad recibida, narra para el rey.³⁴ Sin embargo, adapta esta segunda parte de la *Nékyia* a su conveniencia: recupera el espacio de Troya pero, focalizándolo desde su situación presente y su pasado reciente, los diez años de viaje, lo resignifica, cumpliendo a la vez con el propósito de complacer a su audiencia y de modificar el relato según el interés de su exposición. Esto muestra la tensión entre el poder del poeta sobre su material y las presiones de la tradición que vienen de fuera. Como subraya Peradotto,³⁵ la *Odisea* nos muestra dos visiones de la actividad poética: “one is a discourse of *representation*, embodied in the blind Phaeacian bard Demodocus, who gracefully repeats a fixed tradition given to him in inspiration by the Muses to keep the past intact; the other is a discourse of *production*, embodied in Odysseus himself, who freely designs fictions out of his own ingenuity to control present circumstance and to serve his purpose for the future.”

El *intermezzo* divide la *Nékyia* en dos partes, una seguida del pedido de Arete de más regalos para Odiseo, y otra requerida por Alcino. El pedido de la reina por más regalos sirve para balancear el pedido del rey por más historias que inaugura la segunda mitad del relato, también pasible de ser considerada como unidad.³⁶ Cada parte está dominada por un *espacio distante* que se corresponde con los espacios más destacados de la obra, del debate acerca de la ética heroica y también de la vida de Odiseo. La estadía en Esqueria, espacio de frontera por excelencia, está enmarcada entre el canto Troyano de Demódoco y la *pompé* de Odiseo a Ítaca. En medio, el relato del héroe se mueve hábilmente hacia los dos espacios: la primera parte, producto de la elección narrativa de Odiseo, vinculada con sus experiencias de vida recientes y su propósito de regresar, está dominada por la evocación de Ítaca; la segunda, fruto de la elección de Alcino, vinculada con el canto de Demódoco, está dominada por la memoria de Troya.

³⁴ El halago y pedido de Alcino a Odiseo recuerda el de Odiseo a Demódoco en 8.487-498.

³⁵ Cfr. Peradotto (1990: 170).

³⁶ Cuando los reyes ofrecen a Odiseo más regalos, él narra más aventuras (11-12) a cambio. La idea de la unidad de esta segunda parte es reforzada por la presencia de un nuevo premio interno, según considera De Jong (2001: 286) al pasaje 11.282-284.

Nuestro propósito es proponer un nuevo enfoque del Canto de la *Nékyia* que, a partir de su composición formal, pueda esclarecer la función y configuración de los espacios como vía de interpretación de la construcción de la figura heroica. Sobre la base de la organización espacial de la *performance* de Odiseo y de la concepción de Esqueria como espacio de frontera, proponemos una estructura del Canto que respeta tanto nuestro enfoque espacial como la simetría estructural tradicionalmente considerada por la crítica.³⁷

El esquema muestra una composición en tres partes, según un doble criterio de clasificación: el discursivo y el espacial. En el eje de la izquierda se presentan los nombres de los personajes cuyos discursos directos refiere el narrador secundario, Odiseo, ante los Feacios; en el eje de la derecha se encuentra la denominación de estas secuencias según las categorías espaciales acuñadas:

La parte central, el *intermezzo*, constituye el cuerpo fundamental del Canto. El palacio de Alcinoos, el *espacio performativo*, sin perder importancia tanto para el desarrollo del plan narrativo de *Odisea* en general, como para el desarrollo de la historia incrustada en particular, desaparece casi completamente.

Las partes restantes están constituidas por el relato incrustado de Odiseo y permiten estudiar la construcción del *espacio distante*. En la parte inicial del Canto, primero, el *espacio vincular* evocado por Elpénor, camarada de armas de Odiseo, enlaza el mundo de los muertos con el de los vivos haciendo referencia a un pasado y a un futuro inmediatos para el héroe. Segundo, el *espacio distante proléptico* evocado por Tiresias, que acerca la potencialidad de la trama narrativa anticipando el regreso a Ítaca y la muerte tardía del héroe. Tercero, el *espacio distante analéptico* evocado por Anticlea, quien informa a su hijo de la situación de su familia anterior a su muerte. La tierra paterna es el espacio dominante de ambos discursos. En la parte final, tras el *intermezzo*, los personajes que introducen los espacios son: primero, Agamenón, quien, como Elpénor, representa un *espacio vincular* que conecta su propio regreso a Micenas, paradigma narrativo yuxtapuesto y refractario, con el regreso de Odiseo a Ítaca, vinculando también el pasado y el futuro. En segundo y en tercer

³⁷ Cfr. Tracy (1997), Whitman (1958), Most (1989), Heubeck (1991) y De Jong (2001).

lugar, Aquiles y Áyax evocan el *espacio distante analéptico* de la guerra, en cuyas apariciones Troya es el espacio dominante. Ambas partes, a su vez, concluyen con el *espacio distante atemporal mítico* referido por los dos catálogos, primero de heroínas, luego de héroes.

El esquema muestra, además, que el *intermezzo* es el cuerpo fundamental del Canto, porque otorga una complejidad a la noción de espacio que supera el orden de lo físico, permitiendo el análisis del *espacio metaperformativo*. La composición de este espacio se puede enfocar desde una perspectiva doble: por un lado, el Canto como metarreflexión acerca del *modo* de narrar épico, en cuanto el propio Odiseo puede ser considerado como un aedo que tiene el poder de autoconferirse la gloria (el único tipo de inmortalidad que Odiseo comprende que es posible para los hombres, luego de descender al Hades). Por el otro, el Canto como metarreflexión acerca del *contenido* de la narración épica, en cuanto el relato del regreso del mundo de los muertos puede ser considerado como una cifra, en el propio relato épico, de nuevos temas y materiales de la épica y de nuevas predilecciones de los espectadores.

Esta propuesta estructural tripartita cobra un interés fundamental, en tanto demuestra que el Canto 11 reproduce en sí mismo la organización de *Odisea* en su totalidad. Se trata de un tipo simple de composición anular (A-B-A'): la primera parte (A) reproduce, tal como la segunda mitad de *Odisea*, a través del diálogo con Tiresias y Anticlea, el regreso a Ítaca y la recuperación de su lugar como *basileús*; mientras que la parte especular (A'), comprende, al igual que la primera mitad de la obra, a Odiseo entre Troya y Esqueria, representada por las almas de Aquiles y Áyax. En medio, destacado, el *intermezzo* (B), en el que es posible analizar cómo Odiseo 'actúa' su propia existencia en la *performance* de su relato y cómo Odiseo narrador construye, en segundo grado, al personaje Odiseo.

El Canto 11 despliega la espacialidad total de la obra porque, por un lado, está dividido entre Ítaca y Troya, los dos espacios dominantes, cada uno representativo de un código ético-heroico; por el otro, esta bipartición se encuentra mediada por el *intermezzo*, pasaje donde Odiseo es comparado con un aedo (11.363-369). En el universo de la épica, ser un aedo significa tener el poder de conferir lo que los héroes quieren sobre todo lo demás, *kléos*, el único tipo de inmortalidad al que puede acceder el género humano. Odiseo, *performer* de su

propia historia, establece en su relato un vínculo con estos dos espacios: Troya, el espacio del heroísmo bélico, e Ítaca, el post-bélico del regreso. Los puntos geográficos evocados en su relato de la *Nékyia* bajo la forma de dos *espacios distantes*, el de su pasado y el de su ansiado futuro, cobran una dimensión espacial más compleja en tanto representan dos *éthe* heroicas e, intrínsecamente ligadas a ellas, dos *épea*, dos relatos que tienen el poder de inmortalizar el heroísmo. La forma refuerza con efectividad el contenido: dos meros lugares geográficos, Troya e Ítaca, cobran un significado especial para el héroe y para nuestra interpretación al ser repensados a la distancia, desde Esqueria, el espacio *performativo*.

BIBLIOGRAFÍA

Heubeck, A., West, S., Hainsworth, J., *A Commentary on Homer's Odyssey*, II, Oxford, 1991.

De Jong, I. J. F., *Narrators and Focalizers. The Presentation of the story in the Iliad*, Amsterdam, 1989.

De Jong, I. J. F., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, 2001.

De Jong, I. J. F., "Narratological theory on narrators, narratees and narrative", en De Jong, I., Nünlist R. & Bowie A. (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature, Studies in Ancient Greek Narrative, Volume One*, Leiden, Boston, , 2004, pp. 1-24.

Dougherty, C., *The Raft of Odysseus*, Oxford, 2001.

Most, G., "Structure and Function of Odysseus *Apologoi*", TAPA, 119, 1989, pp. 15-30.

Nagy, G., *The Best of Achaeans*, Baltimore and London, 1991.

Nagy, G., *Poetry as Performance: Homer and beyond*, Cambridge, 1996.

Peradotto, J., *Man in the Middle Voice*, Princeton, 1990.

Reinhardt, K., "The Adventures in the Odyssey", en Shein, S. L. (Ed.) *Reading the Odyssey. Selected Interpretative Essays*, Princeton, 1996, pp. 64-132.

Rhem, R., *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton, 2002.

Schlessinger, E. (Ed.), *Aristóteles. Poética*, Buenos Aires, 1947.

Tracy, "The Structures of the Odyssey", en Morris, I. and Powell, B. (Eds.), *A New Companion to Homer*, New York, 1997, pp.360-378.

Vidal Naquet, P., "Land and Sacrifice", en Schein, S. L. (Ed.) *Reading the Odyssey. Selected Interpretative Essays*, Princeton, 1996, pp. 33-54.

Whitman, C., *Homer and the Heroic Tradition*, Massachusetts, 1958.

Zecchin de Fasano, G. C., *Odisea: Discurso y Narrativa*, La Plata, 2004.

**“Los reflejos de los hombres son oscuros reflejos”.
Una interpretación postestructuralista del mito
de Medusa y Perseo**

*Guido Fernández Parro
Universidad de Morón*

INTRODUCCIÓN

En la siguiente comunicación intentaremos aproximarnos al concepto de simulacro o *phantasma* tal como aparece en Platón a partir del mito de Perseo y la Medusa. Para ello, seguiremos de cerca la interpretación que hace Vernant en “El espejo de Medusa” y algunos conceptos de la filosofía de Deleuze y Guattari. El objetivo es trazar una relación entre la idea de rostro, significación y representación, por un lado, y, por el otro, entre sin-rostro, simulacro y muerte, por el otro.

Nuestra hipótesis es que Medusa representa en la mitología griega el concepto de *phantasma* platónico, desarrollando en el mito la tradición problemática de la representación. En la medida en que nadie puede ver el rostro de Medusa, el monstruo siempre aparece bajo una

representación sin modelo, una copia en donde el modelo está ausente. De esta forma, el mito se anticipa las conclusiones de *Sofista*.

La idea de simulacro o *phantasma* aparece en *El Sofista* de Platón como la posibilidad de que aquello que no es, sea. Dicho breve y someramente, a partir de la Idea se desprende una jerarquía de copias o representaciones que se ajustan más o menos al modelo hasta llegar a una imagen que ya no tiene nada que ver con éste. ¿Cómo comprender este tipo de imagen que existe pero que no tiene ninguna relación con la Idea? Corriéndonos un poco del planteo platónico, nos interesa resaltar un tipo de existencia que no se encuentre subordinada al modelo, es decir, una concepción que no haga de todas las cosas copias más o menos perfectas e imperfectas de aquello real trascendente. Pensar un mundo jerárquico como el platónico introduce la falta en todas las cosas (el no-ser): siempre nos falta para ser realmente. Pero, si prescindimos de la Idea, el universo se vuelve monista y todas las cosas descansan sobre un plano de inmanencia, sobre una superficie plana, que hace del ser antes que un concepto análogo (sólo por analogía con la Idea de Belleza decimos que algo bello es bello), un concepto unívoco: el ser se dice de una única manera, siempre se dice en un mismo sentido. Esta concepción, que aparecerá en Duns Scoto, y fuertemente en Spinoza y Nietzsche, estaba ausente entre los griegos pero como presentida, sobre todo en la experiencia del simulacro, en su posibilidad amenazante para toda la metafísica. Si antes la Belleza en sí misma, plena y perfecta, ontológicamente perfecta, se encontraba en la Idea, y a partir de allí se distribuían el resto de los seres en más o menos bellos, decimos del paisaje que es parecido a la belleza porque reúne tantas cualidades de la Idea, por analogía, y que otro paisaje es menos bello porque reúne menos cualidades, ahora, lo bello de todas las cosas está dicho de la misma manera, el ser es ontológicamente el mismo en todos los casos. A las cosas no les falta nada. Es a esta concepción del ser a la que apunta la experiencia del simulacro.

El director de cine Jean-Luc Godard tiene una frase que da en la tecla para comprender estas dos concepciones del ser: “No una imagen justa, sino justo una imagen”. Una imagen justa es una imagen que se ajusta al modelo, una imagen en donde el modelo está más o menos presente; pero justo una imagen es una imagen que no remite a ninguna otra imagen anterior para poder ser comprendida: el sentido de la

misma se encuentra en ella misma. Esto supone que, por ejemplo en el cine, pero también en el teatro y en la vida en general, las producciones de sentido son construcciones radicalmente nuevas que no deben ser comprendidas remitiendo a conocimientos previos: el conocimiento deja de ser reconocimiento y representación y pasa a ser invención, ficción, construcción, producción. Justo una imagen es el simulacro.

Para comprender esta idea de simulacro proponemos hacerlo desde la figura de una divinidad griega, Medusa. Esta divinidad nocturna y negativa de la mitología griega, como veremos, nos devuelve una experiencia del tipo del simulacro.

EL MITO

Según cuenta Pausanias, en Arcadia existía un templo de Despina (*Despoina* = Señora), hija de Deméter: “A la derecha, saliendo del templo, hay un espejo encajado en la pared. Si uno mira a este espejo, se verá a sí mismo totalmente borroso, o no se verá de ningún modo, pero las imágenes de los dioses y el trono se pueden ver claramente”.³⁸ Extraño escenario. Los reflejos de los hombres son oscuros reflejos, debilitados, mientras que los de los dioses son claros y nítidos. Extraño espejo. Lo que debería ser reflejado claramente, las cosas del mundo de los fenómenos, de lo sensible, material, apenas si aparece como sombras, mientras que aquello que escapa a los sentidos, eso que forma parte del mundo de lo invisible e inteligible, aparece con nitidez.

El espejo del templo hace todo lo contrario que el resto de los espejos, es decir, reflejar o representar con nitidez. Cuando uno se enfrenta a un espejo contempla su rostro. Rostro se dice *prósopon*, “aquello que uno presenta de sí mismo a la mirada del otro”. Ese rostro, que forma parte de nuestra identidad, es lo que se presenta a la mirada de los otros y que nosotros sólo podemos contemplar en ese reflejo o doble que nos devuelve el espejo. De esta forma, cuando nos miramos al espejo accedemos a esa mirada de los otros, vemos lo que los otros ven de nosotros, nos objetivamos en ese reflejo y, de alguna manera, nos volvemos otro más entre otros (dejamos de ser, así, uno mismo).

³⁸ Pausanias. *Descripción de Grecia*, VIII, 37, 7.

El espejo del templo en Arcadia, sin embargo, nos devuelve un reflejo oscuro, nos devuelve, en realidad, la imagen de lo que seremos cuando ya no vivamos en este mundo luminoso y pasemos a una existencia sombría, debilitada, translúcida en el Hades. Esa existencia en el Infierno es una existencia en donde ya no tenemos mirada, ya no tenemos rostro, nos convertimos en espectros.

Este reflejo empobrecido de lo que somos es el resultado de pretender querer mirar cara a cara los dioses. El reflejo borroso nos demuestra lo que queda de nuestra existencia cuando nos comparamos con la luminosa existencia de los dioses, nuestro reflejo se oscurece, se opaca, cuando se hace presente el reflejo de los dioses. Por este motivo es por el cual los hombres hacen *ídolos* (*eidolon* es imagen, y puede ser usada en lugar de *eikon* que, en el contexto platónico nosotros traducimos *mu*y libremente como copia o “imagen ajustada” a un modelo): para poder mirar a los dioses cara a cara, mirarlos en su rostro, sin por ello perder la vida (que en el espejo está representado con esos reflejos opacos y borrosos).

Estos problemas de lo visible y lo invisible, así como el de ver y ser-visto, se encuentran en el mito de Medusa. Gorgo o Medusa lleva la muerte en los ojos. Sabemos la historia, todo aquél que mirara de frente, cara a cara, a Medusa perdería la vida inmediatamente. Pero más precisamente, el mito dice que uno, al perder la vida, se vuelve piedra. Volverse piedra es perder la mirada, perder la capacidad de ver, transformarse en un ser opaco y ciego que no emite ninguna luz, por lo tanto, que no refleja, que no se refleja (todo lo contrario de lo que ocurría con los ídolos del templo que, en el reflejo del espejo mágico, en vez de reflejarse opacamente se reflejaban puramente como dioses, no como representación sino como lo que son realmente).

¿Por qué Gorgo o Medusa resulta imposible de ser vista cara a cara? El mito nos dice que este monstruo, que habita en los confines del mundo, está compuesto de elementos humanos, animales y minerales, reuniendo así en una forma caótica lo que en el cosmos se encuentra separado y ordenado. Medusa es el caos y, en tanto caos, es la muerte, el retorno a lo indistinto, a lo indiferenciado, a la Noche

primordial, dice Vernant.³⁹ Gorgo es la muerte, una muerte sin rostro. Medusa tiene cabeza, *kephalé*, pero no tiene rostro, *prósopon*. Si el monstruo no tiene rostro es porque no existe ningún principio de organización ni orden en su ser. Todo lo contrario, Medusa es el desorden, el caos, lo indeterminado previo a toda organización. Perseo matará a la Medusa y eso quiere decir que le cortará la cabeza, pero nunca podrá vincularse con el rostro.

Esta diferencia entre cabeza y rostro supone que el rostro es un principio de organización. Tener rostro es tener identidad, tener una organización que de cuenta de un sentido. Decimos: rostro alegre, rostro preocupado, rostro peligroso, rostro cálido, etc. Hay algo en la cabeza, en el cuerpo físico, que no es del todo físico y que le da un sentido a ese cuerpo, a esa cabeza: el rostro. Desde él se produce un sentido o significación, así como se termina de producir una subjetividad: “Un niño, una mujer, una madre de familia, un hombre, un padre, un jefe, un profesor, un policía, no hablan una lengua en general, hablan una lengua cuyos rasgos significantes se ajustan a los rasgos de rostridad específicos. Los rostros no son, en principio, individuales, definen zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes”.⁴⁰

Un rostro, así, define un *kósmos*, un espacio organizado y ordenado, un espacio con sentido, un espacio que permite que el lenguaje mismo se exprese, o más bien, que la significación, la producción de sentido en general, encuentre un marco de referencia. Esto quiere decir que el rostro, además de funcionar como productor de identidad subjetiva, funciona como una forma que organiza a la significación, a los significantes de tal manera que encajen o se ajusten al orden del mismo (del rostro). Cuando en *Mil Mesetas* Deleuze y Guattari dicen que el rostro es una pared blanca y un agujero negro quieren decir precisamente esto: que el rostro permite que la significación encuentre un marco de referencia, una pared en donde “rebotar” y no perderse en el infinito: es necesario que exista una superficie de inscripción para

³⁹ Vernant, J.-P. “El espejo de Medusa”; en: Vernant, J.-P. *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*, 117.

⁴⁰ Deleuze, G.-Guattari, F. *Mil mesetas*, 174.

los significantes, para marcar y trazar y, de esa manera, producir un sentido. Pero esta superficie nunca es una mera pared blanca, no puede serlo. Una pared puramente blanca sería lo mismo que la ausencia de pared, es necesario que esa pared se combine con agujeros negros, que le dan un pre-trazado a los significantes. En efecto, el rostro funciona como una máquina que absorbe los significados en sus formas (combinación de pared blanca y agujeros negros): los significantes se ajustan a determinado rostro y terminan significando más o menos lo mismo. Esperamos de un rostro las mismas palabras. Y cuando el rostro no lo hace decimos: “no ha podido decir eso”, no creemos que ese rostro se juntara con esas palabras (o significantes). Los rostros pre-trazan el registro del significante, pre-determinan la producción de sentido del lenguaje.

¿Cómo puede ser que Medusa tenga cabeza pero no rostro? Lo que ocurre es que el rostro no es lo mismo que los rasgos físicos de la cabeza. El rostro es un principio abstracto de organización en donde los significantes pueden producir su significado: “el rostro forma parte de un sistema superficie-agujeros, superficie agujereada. Pero este sistema no debe confundirse con el sistema volumen-cavidad, propio del cuerpo (propioceptivo). La cabeza está incluida en el cuerpo, pero no el rostro. El rostro es una superficie: rasgos, líneas, arrugas, rostro alargado, cuadrado, triangular, el rostro es un mapa, incluso si se aplica y se enrolla sobre un volumen, incluso se rodea y bordea cavidades que ya sólo existen como agujeros. Incluso humana, la cabeza no es forzosamente un rostro” (Deleuze, G.-Guattari, F. 1997: 171).

Con Medusa nos encontramos con un monstruo que tiene la propiedad de no tener rostro. Según el mito, sus ojos transforman a cualquier ser con el que cruce las miradas en piedra, en muerte. Medusa tiene cuerpo, incluso cabeza, pero no rostro porque ella pertenece al linaje de los dioses negativos, nocturnos, desfundantes, que se oponen al orden y a la soberanía. Si los Titanes demuestran su pertenencia al caos mediante la fuerza física (ellos son los dioses que luchan contra Zeus, rey de todos los dioses), Medusa lo hace con su terrible mirada. El problema es que ella es un puro agujero negro que absorbe de tal manera que deshace cualquier mínima organización de los rostros que la miran. Ella es el horror que desborda toda representación.

De esta forma, mirar cara a cara a Medusa es mirar la propia muerte, no un rostro, es mirar algo desordenado, un agujero infinito, como las cavidades de Gea, *khasma* terrible y caótico según la *Teogonía* de Hesíodo. Sin embargo, el mito nos dice que el héroe Perseo ha podido matar a la Gorgona y escapar a su mirada fulminante. El relato nos dice que Perseo, buscando a la Medusa, se encuentra con otros seres monstruos: las Grayas. Estos monstruos, entre las tres, sólo tienen un solo ojo y un solo diente que se lo van pasando, mano en mano, una a la otra. Perseo le roba el ojo a las Grayas y, a cambio de éste, el trío monstruoso le devela el lugar en donde habita Medusa y le dan «el casco de Hades» que vuelve, a quien lo use, tan invisible como los muertos del Hades. A este regalo se le suman tres más: las sandalias aladas como las de Hermes, que le permitirá a Perseo la propiedad de la ubicuidad, es decir del traslado constante, permanente, a cualquier parte, a todas partes; el segundo regalo es el saco profundo, que tiene la propiedad de no dejar escapar nada hacia el exterior (aquí guardará Perseo la cabeza de Medusa para que ésta no siga ejerciendo su poder); el tercero, es la hoz, el arma propia del combate cuerpo a cuerpo, que permitirá al héroe cortarle la cabeza al monstruo.

Perseo mata a Medusa con ayuda de Atenea. Como resulta imposible mirar de frente al monstruo para matarla, Perseo alcanza su victoria en tres pasos: mirar para otro lado, observar en el espejo a Medusa y cortarle la cabeza con la hoz. Perseo no mira a Medusa en su mortal realidad, sino en un reflejo, en una imagen. Dice Vernant: “una Medusa que sería copia veraz, igual que ella, aunque finalmente ausente en la presencia de su reflejo” (Vernant, 2001: 121).

Esta historia nos enseña algo de la filosofía platónica: la copia es una imagen (*eikon* o *eidolon*) en donde el modelo está ausente pero reflejado. Medusa mortal y su reflejo impotente se encuentran separados uno del otro, pero con algún misterioso vínculo. En efecto, existe una relación entre el reflejo y el modelo ya que Perseo termina cortándole la cabeza no al reflejo sino a lo real.

Sin embargo, si no nos movemos de la problemática de la representación, ¿qué viene a ser una imagen reflejada de la cual no se conoce su modelo? ¿Cómo sabemos que ese reflejo es la Gorgona si en realidad nadie que haya sobrevivido ha podido ver directamente a la Gorgona? El reflejo de Medusa es Medusa misma, siendo lo real

algo inaccesible, caótico, horroroso. Cuerpo sin rostro, puro agujero negro que anula toda posibilidad de producción de sentido al no tener ese marco de referencia (sistema pared blanca-agujero negro). Todo lo que sabemos de este personaje mitológico debemos saberlo por sus reflejos, lo que nos permite decir que “Medusa” es lo que sus reflejos nos indican que es. Pero como nadie puede comparar el reflejo con el modelo, o al menos nadie puede hacerlo sin morir antes, debemos decir que Medusa, para la cultura griega, tiene una existencia *fantasmática*, es un reflejo sin modelo, enfrentarse a la Medusa es enfrentarse a un reflejo. Nadie puede decir que las representaciones frontales de la Medusa que la cerámica griega nos muestra, sean más o menos parecidas a la Medusa, se ajusten más o menos al modelo. La imagen es la Medusa misma, es todo lo real a lo que podemos acceder. La imagen y lo real coinciden en el monstruo griego. No hay representaciones más parecidas y representaciones menos parecidas. Podríamos decir que con Medusa pasa algo parecido a lo que pasa con Dioniso: cada representación es una máscara que nos permite conocer a Medusa, que nos permite mirar a Medusa sin morir en el acto. Medusa misma, en sí misma, no tiene rostro, no tiene representación, su rostro se ha vuelto máscara, simulacro.

CONCLUSIÓN

La ausencia de rostro nos lleva directamente al campo de lo a-significante y de pre-personal: Medusa misma, en cierto sentido como Dioniso, son un campo a-significante, porque no impone ninguna estructura o sistema de pre-trazado para que los significantes produzcan la significación, y pre-personal, porque esa ausencia de rostro supone la ausencia de las coordenadas que definen una identidad (el rostro del policía, el rostro del delincuente, el rostro de una madre, etc.).

Imagen-reflejo en donde el modelo está ausente. A la imagen no le falta nada para ser, sino que es una copia veraz, tan veraz que en ella no hay distancia entre la representación y lo representado, entre la realidad y la ficción. Como ocurre con esa otra experiencia del simulacro, el masoquismo, Medusa nos enseña que entre realidad, imagen, sueño, ficción, no hay distancia, que no es posible distinguir, separar y dividir, como hace Platón con su dialéctica, entre modelo y

copia. Caída esa distancia, el modelo se derrumba y va a parar al medio de las copias, entre ellas, todas arrojadas sobre una superficie plana que ubica a todas las cosas unas al lado de las otras. A las cosas ya no les falta nada: al caer los Ideales (las Ideas de Platón) desaparece la falta y el ser, cualquiera que sea, toma plenitud ontológica. A nada ni a nadie les falta nada, oscuro reflejo sólo para los creyentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Pausanias, *Descripción de Grecia*. Barcelona, Gredos-Planeta De-Agostini, 1995.

Vernant, J.-P., “El espejo de Medusa”; en: Vernant, J.-P. *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Barcelona, Paidós, 2001.

Deleuze, G.-Guattari, F., *Mil Mesetas*. Valencia, Pre-textos, 1997.

Eurípides, Sócrates y las posiciones antidemocráticas en el siglo V ateniense

Juan Tobías Nápoli

Centro de Estudios de Lenguas Clásicas. Área de Filología Griega.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

En el año 406 a.C. muere Eurípides. Sobre esta muerte corren diversos rumores, falsos todos ellos, seguramente, pero muy significativos: que fue despedazado por un grupo de mujeres ofuscadas (que no le perdonaron la manera en que las había representado sobre el escenario) o por una jauría del monarca macedonio Arquelao (con quien se había refugiado), como un castigo divino en respuesta a su impiedad.⁴¹ Más allá de la veracidad de estas leyendas, lo cierto es que

⁴¹ Sobre la vida de Eurípides tenemos el texto de Sátiro, editado por Arrighetti, G. *Satiro. Vita di Euripide*, Pisa, 1964. Sobre el valor de los testimonios antiguos acerca de la vida de Eurípides puede consultarse: Barrett, W. S. *Euripides: Hippolytus*, Oxford University Press, 1964, 45–57 y 78–81; Zuntz, Günther *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, 249–75; Page, Denys L. *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1934; Gudeman, Alfred “Scholien,” en *RE*, 2nd ser. ii.i (iii), 1921, 625–705; Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von *Einleitung in die griechische Tragödie (= Euripides Herakles, i)*,

el poeta debió, dos años antes de su muerte, exiliarse en Macedonia, en la corte del rey Arquelaos, y que pasó allí, alejado de su querida Atenas, los últimos años de su vida. Siete años más tarde, en el 399, debe morir, también en mala relación con sus conciudadanos (aunque ahora condenado a través de un juicio con todas las garantías cívicas), Sócrates, el viejo maestro que tanta influencia tuvo en el final del siglo V ateniense. Ambos personajes, más allá de esta coincidencia circunstancial, aparecen muchas veces en estrecha vinculación, uno con otro, en la crítica moderna.⁴² Se ha analizado, sobre todo, el influjo que la ética socrática habría ejercido sobre el arte del tragediógrafo y las enseñanzas que la sofística en general habría aportado al modo de argumentar de los personajes trágicos euripídeos.⁴³ Sin embargo, hay otro aspecto de esta relación que pretendemos estudiar ahora: las muertes de ambos, producidas con pocos años de diferencia, evidencian por parte de cada uno una relación conflictiva con la sociedad de Atenas de la que formaron parte y a la que le dedicaron sus mejores esfuerzos, y obligan a plantearse algunos interrogantes significativos acerca de la práctica y el debate político de los últimos años de la democracia ateniense.⁴⁴

Berlin, 1889, 120–219; Dickey, Eleanor *Ancient Greek Scholarship. A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises, from Their Beginnings to the Byzantine Period*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 31–34.

⁴² Cfr. Claus, D. "Phaedra and the Socratic Paradox", *Ycis*, 1972, 22, 223–238; Irwin, T. H. "Euripides and Socrates", *Classical Philology*, 1983, 78, 183–197 y Moline, J. "Euripides, Socrates and Virtue", *Hermes*, 1975, 103, 45–67.

⁴³ Cfr. Conacher, D. J. *Euripides and the sophists: some dramatic treatments of philosophical ideas*, London, Duckworth, 1998.

⁴⁴ Obras fundamentales de referencia son Sinclair, Th. A. *A History of Greek Political Thought*, London, 1951; Finley, M. I. *Politics in the Ancient World*, Cambridge, Cambridge U.P., 1983; Adrados, F. R. *Historia de la democracia. De Solón a nuestros días*, Madrid, Temas de Hoy, 1997; Adrados, F. R. *Ilustración y política en la Grecia Clásica*, Madrid, Revista de Occidente, 1966; Vallespín, F. (comp.) *Historia de la teoría política*, Madrid, Alianza Editorial, 1990–1995, vol. I; Strauss, L. & Cropsey, J. *History of Political Thought*, Chicago, Chicago U. P., 1953 (trad. española, FCE, México, 1996); Strauss, L. "On Classical Political Theory", en: *An Introduction to Political Philosophy. Ten Essays by Leo Strauss*, Detroit, 1989, 59–79; Demandt, A. *Der Idealstaat. Die politische Theorien der Antike*, Colonia-Weimar-Wien, 1993; Schofield, M. (ed.) *Cambridge History of Ancient Political Thought*, Cambridge, Cambridge U. P., 2000; y Romero Mariscal, Lucía *Estudio sobre el léxico político de las tragedias de Eurípides: la*

Se ha apuntado con acierto⁴⁵ que en el año 404 (es decir, dos años después de la muerte de Eurípides y cinco años antes de la muerte de Sócrates), coincidiendo con la derrota ateniense ante la coalición espartana en la batalla de Egospótamos, se produce el clímax de la crisis política ateniense, cuya democracia era entonces un experimento político reciente, que no llegaba a alcanzar un siglo de antigüedad. Las muertes históricas de Eurípides y de Sócrates, o al menos la representación que acerca de ellas se forjaron los propios atenienses de entonces, constituye un testimonio significativo de la discusión política acerca de la democracia que se generaba en la convulsionada ciudad de Atenas en esos días de crisis.

En un artículo de 1985, Domingo Plácido destaca nuevamente que la reflexión sobre la democracia tiene sus comienzos en la propia Atenas: es allí donde la política popular habría sido desde su mismo nacimiento el centro de interés de diversas formas culturales, artísticas e intelectuales.⁴⁶ Los géneros discursivos, tales como la tragedia y la historia, son pruebas de ello, así como también la sofística, la comedia, los panfletos políticos y la filosofía. Incluso el arte escultórico, en especial a través de la obra de Fidias, conlleva también un modo de representación de la democracia de la época de Pericles y posterior, que sirve, de alguna manera, para ofrecer un emblema del poderío ateniense. Sabido es que durante el siglo IV, tanto Platón como Aristóteles hicieron de la ciudad democrática el centro principal de sus razonamientos.⁴⁷ En la actualidad, la reflexión sobre la cuestión de la democracia ateniense se ha visto renovada a partir del planteamiento

trilogía troyana de 415 A.C. [tesis doctoral dirigida por José Luis Calvo Martínez y Francisco Javier Campos Daroca], Granada, Universidad de Granada, 2003.

⁴⁵ Cfr. Cartledge, P. A. "Utopie et critique de la politique", en: Brunschwig, J.-G. Lloyd (eds.) *Le savoir grec, Dictionnaire critique*, Paris, Flammarion, 1996, 200-217.

⁴⁶ Cfr. Plácido, Domingo "Le phénomène classique et la pensée sophistique" en: AA.VV., *Praktika. Tou XII diethnous synedriou klasikes arkhaiologias*, Atenas, 1985, 221-225. Del mismo autor puede consultarse "La proyección ideológica de la democracia ateniense", en *Estudios de la Antigüedad*, 1, 1984, 7-21 y *La sociedad ateniense. La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso*, Barcelona, Crítica, 1997.

⁴⁷ Resulta fundamental la obra de Colli, Giorgio *Platón Político*, Madrid, Biblioteca de ensayo Siruela, 2008. Puede consultarse también Klosko, George *The development of Plato's political theory*, Methuen, Nueva York, 1986 y Boudouris, Konstantine (ed.) *Aristotelian political philosophy*, International Center for Greek Philosophy and Culture, Atenas, 2 vols., 1995.

de nuevos problemas, surgidos como resultado de la confluencia de conceptos, modelos y métodos de análisis nuevos. Dentro de este contexto, hay dos enfoques principales que han signado los estudios contemporáneos: por un lado, los que han centrado sus miras en el funcionamiento de las instituciones y las prácticas políticas; por el otro, los que han privilegiado el estudio de la producción intelectual que surge en el marco de la democracia ateniense, aspecto también desarrollado desde perspectivas diversas.

Sin embargo, podría configurarse un mapa bastante diferente de este debate si nos situáramos en medio de ambos ejes. Según esta otra mirada (presente, por ejemplo, en los trabajos de Julián Gallego),⁴⁸ ya no se trataría simplemente de examinar las instituciones del gobierno ateniense o las formaciones culturales en forma aislada unas de otras, sino que, por el contrario, la búsqueda debería orientarse hacia el plano de la interrelación entre las prácticas políticas y las producciones culturales que la reflejan. En este sentido, el estudio de la relación entre la política ateniense y los géneros literarios de su época se ha constituido en una de las preocupaciones importantes del momento.⁴⁹ De alguna manera, el marco más general de estos debates ha sido el problema de la invención de la política, tal como la conocemos hoy, en la Grecia antigua.⁵⁰ Esta discusión tiene en la cuestión de la aparición de la democracia ateniense uno de sus referentes fundamentales, ya que es en ella donde se elaboran más acabadamente una

⁴⁸ Cfr. Gallego, Julián “¿Revolución o invención? Moses Finley, Tulio Halperín Donghi y el análisis histórico de la política”, *Entre pasados. Revista de Historia*, N° 11, 1996, 101-116. Del mismo autor pueden verse “*Democracia y subjetividad. La política asamblearia en la Atenas clásica*”, *Imago Agenda*, N° 70, 2003, 17-19 y “*Prácticas subjetivas, procedimientos estatales: política y pensamiento en la democracia ateniense*”, *Revista Litorales* 2, N°2, agosto de 2003.

⁴⁹ Cfr. especialmente Adrados, F. R. *Democracia y literatura en la Atenas clásica*, Madrid, 1997; y del mismo autor “La democracia ateniense y los géneros literarios”, *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, Volumen II, 1994, 15-27 e *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, Revista de Occidente, 1996.

⁵⁰ Cfr. Finley, Moses “Política” en M. Finley (ed.) *El legado de Grecia. Una nueva valoración*, Crítica, Barcelona, 1983, 33-48; del mismo autor, *El nacimiento de la política*, Crítica, Barcelona, 1986 y “La revolución en la antigüedad” en R. Porter y M. Teich (eds.) *La revolución en la historia*, Crítica, Barcelona, 1990, 71-87. Rahe, Paul *Republics ancient and modern. 1- The ancient régime in classical Greece*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1994, 14-40.

serie de prácticas y de discursos que, desde entonces, le confieren a la política su singularidad.⁵¹

En este contexto, la historia de la manera en que se imbrican la práctica y la teoría política en algunos personajes históricos significativos de la época de la decadencia de la democracia ateniense puede ofrecernos una interesante perspectiva acerca de la singularidad que adquirió la reflexión política democrática de Atenas. Eurípides y Sócrates, hasta donde sabemos acerca de la vida histórica de cada uno, debieron padecer ya desde la antigüedad la acusación de pertenecer a la corriente política antidemocrática o de representar los intereses del partido oligárquico, que se oponía abiertamente al partido demócrata. Sin embargo, habría que aclarar dos cuestiones: en primer lugar, la idea misma de partidos en el marco de la *pólis* constituye un anacronismo del que resulta muy difícil abstraerse, pero en contra del cual hay que procurar todas las prevenciones; además, la consideración de la *pólis* como institución cívica autónoma implica valorar el signo de su inestabilidad, que es un fruto congénito del necesario pero difícil equilibrio entre los debates internos que se suscitan entre las diversas clases sociales de la *pólis* y la necesidad de ofrecer ante la amenazante realidad externa un frente interno homogéneo. En el caso ateniense, este equilibrio se alcanzó en contadas ocasiones, ya que la posición irreductible de los sectores pro-oligárquicos (que no se resignan a la pérdida de poder que les han supuesto las progresivas reformas democráticas) es causa de una permanente tensión política y de la lógica debilidad endémica del sistema. Los fracasos externos de la política ateniense, con la derrota en la guerra del Peloponeso, tensan entonces la cuerda, favoreciendo la aparición de una tendencia, aparentemente contradictoria, reaccionaria y progresista a un tiempo, justificable en las circunstancias históricas de excepción de la posguerra: cualquiera que manifestara ideas innovadoras respecto de la tradición religiosa será acusado de impiedad y de responsable de la derrota ateniense, y cualquiera que encontrara defectos en el funcionamiento de las instituciones del sistema democrático de la *pólis* será

⁵¹ Cfr. Vernant, Jean-Pierre *Los orígenes del pensamiento griego*, Eudeba, Buenos Aires, 1965 y Farrar, Cynthia, *The origins of democratic thinking. The invention of politics in classical Athens*, University Press, Cambridge, 1988, 15-43.

acusado de representar los ideales de la corriente oligárquica y antipopular. Nuestra tesis consiste, justamente, en que las dificultades de interpretación acerca de las posiciones de Eurípides y Sócrates respecto de la *pólis* radican, precisamente, en que debieron pagar tributo por la aparición de esta tendencia contradictoria. Algunos ejemplos textuales nos permitirán justificar nuestra presentación.

Esquines fue un estadista y orador ateniense del siglo cuarto, que desarrolló acciones diplomáticas y militares que alcanzaron su clímax en la batalla de Caronea (338 A.C.), donde Filipo de Macedonia derrotó a la alianza griega formalizada entre Tebas y Atenas. Se lo asocia con Demóstenes, el gran orador de la época, en la búsqueda de la paz; pero pronto surgió entre ambos personajes un distanciamiento: Esquines planteaba la paz desde la coexistencia con Filipo, mientras que Demóstenes, desconfiando de las intenciones del macedonio, buscaba resistir mediante el uso de la fuerza. El primer discurso conservado de Esquines, el *Contra Timarco*, del año 346, es una *antigraphé* (contra-acusación) a este personaje, colaborador suyo, que lo había acusado de dejarse sobornar durante su embajada a Filipo. Allí, el orador recoge una acusación que habría sido proverbial en la época: los atenienses son responsables de haber matado al sofista Sócrates porque se mostró como educador de Critias, uno de los treinta tiranos que sometió al δῆμον:

Ἐπειθ' ὑμεῖς, ὦ Ἀθηναῖοι, Σωκράτην μὲν τὸν σοφιστὴν ἀπεκτείνετε, ὅτι Κριτίαν ἐφάνη πεπαιδευκῶς, ἕνα τῶν τριάκοντα τῶν τὸν δῆμον καταλυσάντων.⁵²

Según Gregory Vlastos,⁵³ el término δῆμος alude aquí al mismo tiempo al grupo de poder que ejerce el predominio en una democracia y a la forma constitucional de su gobierno como un todo. El término

⁵² Esquines, *In Timarchus*, 173. “Al punto vosotros, atenienses, habéis matado al sofista Sócrates, porque les pareció que había educado a Critias, uno de los treinta que destruyeron al pueblo” (¿o habría que traducir, mejor, “a la democracia”?). Todas las traducciones son nuestras.

⁵³ Cfr. Vlastos, Gregory *Socratic Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, especialmente el capítulo “The historical Socrates and Athenian democracy”, 87-108.

μισόδημος expresa, por tanto, y al mismo tiempo, la hostilidad despectiva que la clase alta manifiesta frecuentemente para el pueblo común y la hostil desaprobación respecto del sistema democrático como un todo. En cualquiera de estas dos acepciones, resulta necesario admitir que, según este pasaje, Sócrates ha sido reconocido con este carácter de μισόδημος por parte de la tradición.

Como bien sabemos por la Apología platónica, los cargos contra Sócrates no son de naturaleza política: se limitan a la acusación de impiedad, por no creer en los dioses de la ciudad e introducir nuevas divinidades, y por corromper a los jóvenes, enseñándoles a convertir en mejor al peor argumento. Sin embargo, el propio Platón parece dejar claro que se habría tratado de un mero pretexto. El golpe de los treinta tiranos del año 404, que provocó la caída del régimen democrático de Atenas, terminó con una amnistía política para todos los implicados en la revuelta. Por lo tanto, cualquier acusación en contra de un colaborador de la tiranía queda bajo la protección de la mencionada amnistía. Por ello, habría sido necesario formular contra Sócrates una acusación que pudiera ser jurídicamente sostenible. La vinculación de Sócrates con Critias, uno de estos treinta tiranos, y su condición de ideólogo pro-oligárquico, habrían estado como verdadera motivación de la acusación, en el punto de partida del proceso legal en su contra. Así parecen testimoniarlo, además, dos pasajes de las *Memorabilia* de Jenofonte. En 1.2.12 se nos cuenta el modo en que el acusador ha dicho que Critias y Alcibíades le provocaron un enorme mal a la ciudad al asociarse con Sócrates:

Ἄλλ' ἔφη γε ὁ κατήγορος, Σωκράτει ὀμίλητὰ γενομένω
Κριτίας τε καὶ Ἄλκιβιάδης πλεῖστα κακὰ τὴν πόλιν
ἔποιη σάτην.⁵⁴

Y en 1.2.9 se dirá que el acusador incrimina a Sócrates por haber estimulado a sus aliados a pasar por encima de las leyes establecidas, recordándoles que nadie elige al piloto de una nave, o a un músico de

⁵⁴ “Sin embargo, dijo el acusador, Critias y Alcibíades provocaron un enorme mal a la ciudad al asociarse con Sócrates”.

flauta o a un carpintero, a través de un sorteo; mientras que, en cambio, así procede el sistema democrático de gobierno con aquellos que desempeñan las magistraturas:

Ἄλλὰ νῆ Δία, ὁ κατήγορος ἔφη, ὑπεροῶν ἐποίει τῶν
καθεστῶτων νόμων τοὺς συνόντας, λέγων ὡς μῶρον
εἶη τοὺς μὲν τῆς πόλεως ἄρχοντας ἀπὸ κυάμου καθιστάναι,
κυβερνήτη δὲ μηδένα θέλειν χρῆσθαι κυαμευτῶ μηδὲ τέκτονι μηδ'
αὐλητῇ μηδ' ἐπ' ἄλλα τοιαῦτα, ἃ πολλῶν ἐλάττονας βλάβας
ἀμαρτανόμενα ποιεῖ τῶν περὶ τὴν πόλιν ἀμαρτανομένων⁵⁵

El conjunto de estos testimonios nos permite concluir que, ya desde la antigüedad, habría existido la sospecha de una conexión entre Sócrates, Critias, Alcibíades y los tiranos del golpe antidemocrático del 404, y que, al menos para algunos de ellos, esta defensa de la ideología pro-oligárquica habría estado en el origen de la acusación que terminaría con su vida.

Sin embargo, la contradicción entre el sistema democrático de mayorías y sorteos y la necesaria opinión del experto en ciertos temas constituye una cuestión sobre la cual en numerosas oportunidades tomará partido Sócrates, según nos dejan ver los diálogos platónicos tempranos. Sólo a título de ejemplo podemos recordar el célebre pasaje del *Critón* en el que Sócrates recuerda que no debemos preocuparnos mucho de lo que nos vaya a decir la mayoría, sino de lo que diga el experto, el que entiende sobre las cosas justas e injustas, aunque sea uno sólo: no es de la opinión de la mayoría acerca de lo justo, lo bello y lo bueno y sus contrarios, sino de lo que diga el experto de lo que debemos preocuparnos:

⁵⁵ “Pero, ¡por Zeus!, dijo el acusador; él hizo que sus aliados pasaran por encima de las leyes establecidas, diciéndoles que sería loco instituir a los magistrados de la ciudad a través de una haba (*es decir, por sorteo*), puesto que nadie querría disponer de un piloto de su nave elegido a través de las habas, ni de cualquier trabajador en madera ni del que toca la flauta ni respecto de cualquier otra cosa; estos, cuando se equivocan, provocan, con mucho, menores daños que aquellos que se equivocan respecto de la ciudad”.

Οὐκ ἄρα, ὦ βέλτιστε, πάνυ ἡμῖν οὕτω φροντιστέον
τί ἐροῦσιν οἱ πολλοὶ ἡμᾶς, ἀλλ' ὅτι ὁ ἐπαίμων περὶ τῶν
δικαίων καὶ ἀδίκων, ὁ εἷς καὶ αὐτὴ ἡ ἀλήθεια.
ὥστε πρῶτον μὲν ταύτῃ οὐκ ὀρθῶς εἰσηγῆ, εἴση γούμενος
τῆς τῶν πολλῶν δόξης δεῖν ἡμᾶς φροντίζειν περὶ τῶν δικαίων
ν καὶ καλῶν καὶ ἀγαθῶν καὶ τῶν ἐναντίων.⁵⁶

En este sentido, el Sócrates de Platón representa el mismo espíritu que el de Jenofonte. Si es verdad que la motivación verdadera de la acusación en su contra radicaba en su presunta defensa de la ideología oligárquica y antidemocrática, podemos colegirlo de estas apreciaciones de alguna manera desperdigadas en distintos textos de la antigüedad.⁵⁷ Sin embargo, más allá de estas posiciones presuntamente pro-oligárquicas, queda claro que Sócrates (tanto el Sócrates que nos presenta Platón en sus primeros diálogos como el de *Memorabilia* de Jenofonte) ha defendido de manera vehemente la constitución democrática de Atenas, y la ha preferido a los sistemas oligárquicos extremos (como es el caso de los de Esparta y Creta) o moderados, como es el caso de los de Tebas y Megara, según se nos dice claramente en un pasaje de *Critón*; y la ha preferido, justamente, por la naturaleza democrática de su constitución. Se trata, evidentemente, de un equívoco producido por esta tendencia contradictoria que señalábamos. Eurípides deberá padecer la misma acusación.

⁵⁶ “Luego, querido amigo, no debemos preocuparnos mucho de lo que nos vaya a decir la mayoría, sino de lo que diga el que entiende sobre las cosas justas e injustas, aunque sea uno sólo, y de lo que la verdad misma diga. Así que, en primer término, no fue acertada tu propuesta de que debemos preocuparnos de la opinión de la mayoría acerca de lo justo, lo bello y lo bueno y sus contrarios”. Algo similar nos recuerda Jenofonte (*Memorabilia*, III, 9, 10), cuando Sócrates afirma que reyes y gobernantes no deben ser quienes llevan un cetro, ni quienes han sido elegidos al azar por la multitud, o aquellos a quienes ha favorecido la suerte, o quienes han usurpado el poder por la violencia o por el engaño, sino sólo quienes saben gobernar (ἀλλὰ τοὺς ἐπισταμένους ἄρχειν).

⁵⁷ Louis Ménard fue el primero, en 1863, en plantear las motivaciones políticas del proceso contra Sócrates, en *De la morale avant les philosophes*, y la retoma en su *Histoire des Grecs*, Paris, 1886, II, 560. Lo han seguido numerosos estudiosos: véase por ejemplo Chaignet, A. E. *Vie de Socrate*, Paris, 1868, 296, y Fouillée, J. *La philosophie de Socrate*, Paris, 1874, II, 413, entre los más antiguos. A partir de Finley, M. I. *Les anciens Grecs*, Paris, 1984, 123-124, se empiezan a buscar motivaciones de la más diversa índole, no sólo política.

Desde los poemas homéricos, en los que Agamenón es considerado el primero de la alianza aquea por el democrático argumento de ser el general que mayor número de guerreros comanda, y en los que tan antidemocráticamente conspiran los pretendientes al trono de Odiseo, la discusión política ha estado presente en la literatura griega. Sin embargo, será a partir del siglo VII (cuando la *pólis* se constituye como marco de convivencia) que la vida política adquirirá mayor relevancia dentro de los usos literarios. Así, Hesíodo critica en *Trabajos y Días* la reivindicación de un origen divino de la clase dirigente y defiende la idea del igualitarismo ante la ley, cuyo garante es Zeus (v. 36): el *ágora* se convierte en el punto de encuentro en el que los ciudadanos pueden mostrar, abiertamente, su opinión (cf. vv. 29-30). En la lírica, afloran con nitidez los enfrentamientos entre clases y grupos políticos, que encuentran en las reformas de Solón una respuesta legendaria que sus propios poemas explican: el principio rector del gobierno de la *pólis* ha de ser la *Εὐνομία*, el Buen gobierno, en oposición a la *Δυσνομία*, causa de los males de la ciudad (*Fr.* 3 G-P, vv. 31-32). También se habla, y con razón, en presencia del libro I de Teognis, de elegía política, pues sus versos añoran y reivindican la autoridad de la aristocracia tradicional y reprueban la cada vez más influyente clase media (ver, en particular, vv. 53-57 W). El final de la época arcaica, marcado por la tiranía de Pisístrato –que no interrumpe el proceso político que va a desembocar en la democracia, sino que lo acelera, encontrando su punto de apoyo en el *δῆμος*– culmina con las reformas de Clístenes (508/7), que introducen los principios de *ἰσονομία* –igualdad civil y política para todos los ciudadanos– e *ἰσηγορία* –libertad de palabra, igualdad de derechos–, principios en torno de los cuales gira uno de los pasajes más célebres de la *Historia* de Herodoto (III 80-82): el “debate persa” o debate constitucional sobre la mejor forma de gobierno, en el que se contraponen oligarquía, monarquía y democracia, todavía citada como *isonomía* –cabe agregar que el termino *democracia* no va a aparecer sino hasta Tucídides; se usará también, casi como sinónimo, *politeía*–.

No caben dudas de que el siglo V ateniense presenta las mejores condiciones para el debate político, y de ello se hace eco la no menos prolífica literatura del momento. El teatro es, *a priori*, el más “político” de todos los géneros, pues se configura en vinculación

plena con la *pólis*, cuyas magistraturas velan por él y cuyos ciudadanos conforman el público ante el que se representa. Tanto la tragedia como la comedia representan un foro público y político similar al del ágora. El teatro es un ámbito de pensamiento político, desde la Δίκη ‘democrática’ de Esquilo, que cambia los argumentos de los viejos mitos en la dirección de una solución conciliadora, pasando por Sófocles, que presenta en su *Antígona* un auténtico debate sobre la tiranía⁵⁸ y ofrece en *Edipo Rey* velados consejos al gobernante, hasta llegar al perfil casi pericleo del Teseo de *Suplicantes* de Eurípides, o a la censura de la guerra injusta y la postura en favor de la paz de *Troyanas*; sin olvidar las diatribas antidemocráticas de algunos personajes de Aristófanes.⁵⁹ Sin embargo, el propio género está limitado por convenciones: el teatro es, ante todo, un hecho religioso, por lo que el pensamiento político parece precisar de un vehículo exento de condicionantes rituales. A pesar de la aparición de la prosa y del movimiento sofístico, el teatro mantendrá igualmente su carácter de reflexión política. Un ejemplo de Eurípides nos permitirá establecer un paralelo con el caso de Sócrates.

Como queda dicho, Eurípides muere en el año 406. Dos años antes, debió exiliarse en la corte del rey Arquelaos de Macedonia. Sin embargo, antes de este exilio dejó una buena reflexión acerca de la naturaleza del debate político en su *Orestes*, la tragedia del año 408 a. C. En la trilogía de Orestes de Esquilo, cincuenta años anterior a nuestra obra, la cuestión de la culpabilidad del hijo de Agamenón se decidía a través del recurso al tribunal del Areópago, y en el modo en que se presenta sobre el escenario este recurso se manifiesta también el modo en que el viejo poeta ateniense esperaba que se comportaran los tribunales de sangre de su ciudad: con jueces escrupulosamente

⁵⁸ Cfr., en particular, los vv. 450-507.

⁵⁹ Cfr. Ehrenberg, V. *The people of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, B. Blackwell, Londres, 1951; Foley, Helen “Tragedy and Politics in Aristophanes’ *Acharnians*”, en: Segal, E. (Ed.) *Oxford readings in Aristophanes*, Oxford, Oxford University Press, 1996; Konstan, D. *Greek Comedy and Ideology*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1995; López Eire, A. (ed.) *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua*, Salamanca, Logo, 1997; MacDowell, D. M. *Aristophanes and Athens*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1995; Sommerstein, A. H.-Halliwell, S.-Henderson, J.-Zimmermann, B. (ed.) *Tragedy, Comedy and the Polis* (Papers from the Greek Drama Conference. Nottingham 1990), Bari, Levante Editori, 1993.

seleccionados, presididos por la propia diosa Atenea y dispuestos a juzgar de acuerdo con la ley, severa y rigurosa. Se trata de la garantía de respeto a la opinión del experto que Sócrates reclamará más tarde. Con Eurípides, los tiempos han cambiado.⁶⁰ Los juicios por tribunal son reemplazados por los juicios ante la asamblea popular. Ya en *Avispas* de Aristófanes (del año 422) se nos mostraba, en clave de comedia, el funcionamiento de esta asamblea popular. Sin embargo, no será hasta *Orestes* de Eurípides que la Asamblea Popular sea presentada sobre el escenario trágico, con un análisis detallado de las ventajas y desventajas de su funcionamiento. La reflexión de Eurípides constituye, en buena medida, una de las causas de la falta del favor popular que terminaría en su exilio y en su frecuente consideración como pro-oligárquico y anti-democrático.

Analicemos, sin embargo, la presentación. Orestes ha matado, con ayuda de su hermana Electra, a Clitemnestra, su madre. Su caso debe ser juzgado en Argos, en el mismo sitio en que ocurrieron los hechos. Ya no es Atenas la garantía cívica panhelénica. La asamblea popular que entiende en la causa no se representa directamente sobre el escenario. Sin embargo, un mensajero que llega desde ella le rinde cuentas a Electra de los resultados de la misma. Además, ofrece un pormenorizado informe acerca del funcionamiento del sistema. La ubicación espacial en Argos le sirve al poeta, además, para mantenerse ajeno a las consecuencias políticas de su crítica, aunque la ciudad de Atenas no puede sino constituir una referencia:⁶¹ el discurso de este

⁶⁰ Cfr. Buxton, Richard G. A. "Time, space and ideology: tragic myths and the Athenian polis", en: Juan Antonio López Férrez (Ed.) *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*, Madrid, Ediciones clásicas (Estudios de Filología Griega. EFG. 7.), 2002, 175-189; Citti, Vittorio "Intellettuali e potere: la tragedia", en: Renato Uglione (Ed.) *Atti del convegno nazionale di studi "Intellettuali e potere nel mondo antico"*, Torino, Alessandria, Edizioni dell' Orso (Associazione italiana di cultura classica. Delegazione di Torino), 2003, 41-62; Fartzoff, M. "Cité et citoyen sur la scène tragique?", en: Stéphane Ratti (Ed.) *Antiquité et citoyenneté. Actes du colloque international tenu à Besançon les 3, 4 et 5 novembre 1999*, Paris, Presses universitaires Franc-Comtoises; de Boccard, 2002, 235-248 y Goldhill, S. "The Great Dionysia and civic ideology", en: J.J. Winkler and F. I. Zeitlin (eds.) *Nothing to do with Dionysus?*, Princeton, Princeton University Press, 1990, 97-129.

⁶¹ Cfr. Lee, Kevin Hargreaves "The Dionysia: instrument of control or platform for critique?", en: Dietrich Papenfuß und Volker Michael Strocka (Hrsgg.) *Gab es das Griechische Wunder? Griechenland zwischen dem Ende des 6. und der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz, von Zabern, 2001, 77-89; Hall, E. "Lawcourt dramas: the

mensajero, entre los versos 866 y 956,⁶² es el más ajustado análisis del funcionamiento de las asambleas populares en los tiempos de la decadencia de la democracia ateniense.

El primer detalle que debe destacarse de la asamblea, según este discurso de mensajero, lo constituye la presencia multitudinaria: una muchedumbre heterogénea participa de la discusión e interviene a través de sus pullas y aplausos en lo que dice cada orador. Además, el sistema jurídico todo se tergiversa y desnaturaliza: no hay acusación concreta ni precisa; nadie actúa como defensor ni asume responsablemente el papel de acusador; no se analizan pruebas; todo parece quedar sometido a las emociones espontáneas suscitadas por los oradores. En este clima, resultarán significativas las intervenciones de los cuatro oradores de la asamblea, según el relato de nuestro mensajero: se ha pretendido identificar a cada orador con un personaje histórico de la realidad ateniense;⁶³ sin embargo, creemos que cada una de estas intervenciones representa en realidad una de las distintas fuerzas que suelen formar parte de la realidad política de la Atenas de la última parte del siglo V.

El primer orador es Taltibio. Se trata de un frecuente mensajero de Agamenón, en los usos convencionales de la tragedia. Los heraldos, según la apreciación del mensajero, siempre se muestran serviles al poder. Por ello, Taltibio defiende con palabras ambiguas y entusiastas a Agamenón y critica a Orestes, al tiempo que les sonrío a los amigos de Egisto. La conclusión es de carácter general: los personajes de este tipo cortejan al afortunado y buscan la amistad de los hombres poderosos. No se sabe qué es lo que pide y, finalmente, sus palabras resultan vanas. Llena estaría Atenas de personajes semejantes.

power of performance in Greek forensic oratory”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 40, 1995, 39-58; y Hall, E. “The sociology of Athenian tragedy”, en: P. E. Easterling (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 93-126.

⁶² Las citas están tomadas de la edición de West, M. L. *Euripides' Orestes, edited with translation and commentary*, Warminster, Aris & Phillips, 1987.

⁶³ Cfr. Euben, J. P. “Political corruption in Euripides' *Orestes*”, en: J. P. Euben (ed.) *Greek Tragedy and Political Theory*, University of California Press, Berkeley, 1987 y Hall, E. “Political and cosmic turbulence in Euripides' *Orestes*”, en: Sommerstein, A. et al. (eds.) *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham 18-20 July 1990)*, Levante, Bari, 1993, 263-285.

En segundo lugar hablará Diomedes. Resulta curiosa su presencia en esta asamblea. Seguramente, representa la voz de la aristocracia tradicional y ofrece la solución menos conflictiva: pide el exilio en lugar de la muerte para los acusados. Sin embargo, se expresa con parquedad y no es capaz de ganar la aprobación mayoritaria: sólo algunos pocos aplauden sus palabras. Su postura es olvidada rápidamente. Evidentemente, las posiciones aristocráticas constituyen una realidad del pasado, incluso para Eurípides. Enseguida toman su lugar dos personajes anónimos, representantes seguramente de las posiciones mayoritarias en la asamblea democrática de Atenas: un orador de lengua pronta, de discurso electrizante y enfervorizado, y un campesino rústico, sin conocimiento judicial alguno. Ellos testimonian, más que el presente mítico de la representación, el modo en que habitualmente se resuelven los casos en la democracia contemporánea al presente del público teatral.

El primero resulta violento, fraudulento, confiado en su labia impúdica, ignorante, turbulento y capaz de llevar a todos a cualquier perjuicio. Es precisamente este orador, portavoz en realidad de la opinión de Tíndaro, padre de Clitemnestra, el que planteará la necesidad de condenar a muerte por lapidación a los dos hermanos matricidas. La intervención del cuarto orador, un labriego valeroso e inteligente, íntegro de carácter y de vida irreprochable, no logrará modificar la decisión popular: Orestes y Electra serán condenados a muerte por lapidación, que lleva implícita la idea de la justicia popular y la humillación del reo. Puede decirse que los cuatro oradores han expresado las cuatro posturas más frecuentes en la asamblea popular de Atenas. Sin embargo, no es la postura de la nobleza aristocrática la que encuentra el favor del poeta, ni la de los políticos acomodaticios; tampoco es el campesino noble y trabajador quien tiene éxito en su empresa; en todo caso, el éxito final de la postura del demagogo constituye una denuncia a los excesos en los usos democráticos de su época. Evidentemente, la asamblea produce soluciones que a nadie convencen. El recurso a la opinión del experto podría tal vez resolver el conflicto.

Este rápido repaso al funcionamiento de la asamblea popular ateniense a finales del siglo V nos obliga, antes de concluir, a una breve recapitulación acerca de la impronta del *Socratismo*, sin cuya guía queda incompleta la comprensión de la posición de Eurípides

sobre la democracia.⁶⁴ En efecto: además de la responsabilidad socrática sobre la vertiente pedagógica de nuestro tragediógrafo, también a Sócrates se le atribuye la fundación de una tradición antide-mocrática y pro-oligárquica,⁶⁵ dentro de la cual habría que ubicar a Eurípides. Sin embargo, la única crítica de Sócrates al sistema democrático radica en su incompetencia técnica, que permite el acceso al poder de personas carentes de instrucción y conocimientos. En el caso de Eurípides, no podemos más que llegar a la misma conclusión: son los usos inadecuados de las herramientas del sistema democrático los que merecen su crítica.

Esta crítica a las prácticas demagógicas se habría radicalizado entre los discípulos de Sócrates con la condena a muerte del maestro, que no habría hecho sino confirmar, a sus ojos, la ineptitud de la democracia como un todo. Sin embargo, tras el impacto inicial del juicio y muerte de Sócrates, las respuestas al ya viejo debate sobre las formas de gobierno y al inexorable declive de la *pólis* tradicional reconducen, en el caso de Platón, la introspección socrática hacia un individualismo ético y esotérico –el alma de cada individuo ha de bus-

⁶⁴ Cfr. Vela Tejada, José, “Jenofonte y la ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΗΧΝΗ” en: Calderon, E., A. Morales y M. Valverde (eds.) *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia, 2006, 1047-1057, quien señala: [Jenofonte] “comparte con la mayor parte de su generación un espíritu pedagógico que sigue la guía intelectual de Sócrates. La plasmación del pensamiento del maestro se lleva a cabo de manera más sistemática a través de un nuevo experimento literario, que muestra una tendencia a modernizar la tradición de instrucción literaria mediante la introducción del pensamiento socrático, y en el que Jenofonte reelabora, en un formato literario original, un material que puede encontrarse en otros escritos con una propuesta temática diferente. En efecto, para colegir dicha influencia en las obras técnicas de Jenofonte debemos tener en perspectiva sus *tratados socráticos* en los que dicha tradición, que se sintetiza en la búsqueda del paradigma individual y en la vocación pedagógica, latente en toda su obra, es ya, sin ambages, el centro de la exposición”.

⁶⁵ Cfr. Cartledge, P. “Utopie et Critique de la politique”, en: J. Brunschwig & G.E.R. Lloyd (ed.) *Le Savoir grec. Dictionnaire critique*, Flammarion, Harvard University Press, 1996, 200-17. Desde nuestro punto de vista, el Sócrates que respeta las leyes de la ciudad en el *Critón* o el que lo hace en la obra de Jenofonte nunca parece llegar tan lejos. Su juicio parece reflejar un aristocratismo del saber que lo oponía a la democracia ateniense –Cfr. Romeyer Dherbey, G. “Socrate et la politique”, en: Romeyer Dherbey, G. - J. B. Gourinat (eds.) *Socrate et les socratiques*, Paris, Vrin, 2001, 25-43, donde se repasan sus relaciones con el sector pro-oligárquico y con el del demos. Tampoco sus seguidores mantuvieron una concepción política común: así, frente al filolaconismo de Jenofonte, Platón denostaba más, si cabe, la ἀγωγή espartana que la παιδεία ateniense.

car su propia ἀρετή; en consecuencia, la πολιτικὴ τέχνη ya ni siquiera es enseñable, según se colige en el *Protágoras*.

Así, la crisis de la *pólis* y de la democracia se encamina durante el siglo IV hacia un escapismo utópico,⁶⁶ hacia la búsqueda del modelo político perfecto. Tal será el caso de la *República* y las *Leyes* de Platón. Junto a la utopía idealizada surgen, también en el siglo IV, los teóricos de la utopía práctica, partidarios de la ὁμόνοια, concepto casi obsesivo en el pensamiento político griego desde Solón hasta Plutarco— y de la estabilidad políticas: armonía de conceptos y aspiraciones y estabilidad de las instituciones. Son los llamados teóricos de la “Constitucion mixta”, intermedia entre la democracia plena y la oligarquía, para evitar la polarización política. Aristóteles es el representante más destacado y su recopilación de πολιτεῖαι constituye su instrumento de trabajo. Desde su punto de vista, queda demostrada la inviabilidad de los dos modelos tradicionales por el carácter sectario de ambos: el primero, atento sólo al mantenimiento de los privilegios de las clases adineradas; el segundo, a su conquista para las clases populares. Enuncia así su “Constitucion ideal”, que busca un equilibrio de poder, poniéndolo en manos de las clases medias. Sin embargo, sus ideas acaban siendo tan utópicas e inalcanzables como las de sus predecesores y ese marco natural que es la *pólis* sucumbe precisamente a manos de su más afamado discípulo: Alejandro Magno. El proceso iniciado por Eurípides, que señala las debilidades del sistema democrático, y por Sócrates, que busca conciliar la democracia con la excelencia del experto en cada tema, termina en exilio y condena para ellos, pero acaba naturalmente en tiranía e imperio para la *pólis*. Cualquier semejanza con nuestra realidad política, ¿será mera coincidencia?

⁶⁶ Resumimos, a continuación, el siempre brillante análisis político de P. Cartledge, art. cit., 212-216.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adrados, F. R. *Ilustración y política en la Grecia Clásica*. Madrid, Revista de Occidente, 1996.
- Adrados, F. R. “La democracia ateniense y los géneros literarios”, *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*. Volumen II, 1994.
- Adrados, F. R., *Democracia y literatura en la Atenas clásica*. Madrid, 1997.
- Adrados, F. R., *Historia de la democracia. De Solón a nuestros días*. Madrid, Temas de Hoy, 1997.
- Arrighetti, G., *Satiro. Vita di Euripide*. Pisa, 1964.
- Barrett, W. S., *Euripides: Hippolytus*. Oxford University Press, 1964.
- Boudouris, Konstantine (ed.), *Aristotelian political philosophy*. International Center for Greek Philosophy and Culture, Atenas, 2 vols., 1995.
- Buxton, Richard G. A., “Time, space and ideology: tragic myths and the Athenian polis”, en: Juan Antonio López Férez (Ed.) *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*, Madrid: Ediciones clásicas (Estudios de Filología Griega. EFG. 7.), 2002.
- Cartledge, P. A., “Utopie et critique de la politique”, en: Brunshwig, J.-G. Lloyd (eds.) *Le savoir grec, Dictionnaire critique*. Paris, Flammarion, 1996.
- Chaignet, A. E., *Vie de Socrate*, Paris, 1968.
- Citti, Vittorio, “Intellettuai e potere: la tragedia”, en: Renato Uglione (Ed.) *Atti del convegno nazionale di studi “Intellettuai e potere nel mondo antico”*, Torino, Alessandria: Edizioni dell' Orso (Associazione italiana di cultura classica. Delegazione di Torino), 2003.
- Claus, D., “Phaedra and the Socratic Paradox”, *Ycis*, 22, 1972.
- Colli, Giorgio, *Platón Político*. Madrid, Biblioteca de ensayo Siruela, 2008.
- Conacher, D. J., *Euripides and the sophists: some dramatic treatments of philosophical ideas*. London, Duckworth, 1998.
- Demandt, A., *Der Idealstaat. Die politische Theorien der Antike*. Colonia-Weimar-Wien, 1993.
- Dickey, Eleanor, *Ancient Greek Scholarship. A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and*

- Grammatical Treatises, from Their Beginnings to the Byzantine Period*, Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Ehrenberg, V., *The people of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*. Londres, B. Blackwell, 1951.
- Euben, J. P., "Political corruption in Euripides' *Orestes*", en: J. P. Euben (ed.) *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley, University of California Press, 1987.
- Farrar, Cynthia, 1988, *The origins of democratic thinking. The invention of politics in classical Athens*, Cambridge: University Press.
- Fartzoff, M., "Cité et citoyen sur la scène tragique?", en: Stéphane Ratti ( d.) *Antiquité et citoyenneté. Actes du colloque international tenu à Besançon les 3, 4 et 5 novembre 1999*. Paris, Presses universitaires Franc-Comtoises, de Boccard, 2002.
- Finley, M. I., *Politics in the Ancient World*. Cambridge, Cambridge U.P., 1983.
- Finley, Moses, "Política" en M. Finley (ed.) *El legado de Grecia. Una nueva valoración*. Barcelona, Crítica, 1983.
- Finley, M. I., *Les anciens Grecs*. Paris, 1984.
- Finley, Moses, *El nacimiento de la política*. Barcelona, Crítica, 1986.
- Finley, Moses, "La revolución en la antigüedad" en R. Porter y M. Teich (eds.) *La revolución en la historia*. Barcelona, Crítica, 1990.
- Foley, Helen, "Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*", en: Segal, E. (Ed.) *Oxford readings in Aristophanes*. Oxford, Oxford University Press, 1996.
- Fouillée, J., *La philosophie de Socrate*. Paris, 1874.
- Gallego, Julián, " Revoluci n o invención? Moses Finley, Tulio Halperín Donghi y el análisis histórico de la política", *Entrepassados. Revista de Historia*, N  11, 1996.
- Gallego, Julián, "Democracia y subjetividad. La política asamblearia en la Atenas clásica", *Imago Agenda*, N  70, 2003.
- Gallego, Julián, "Prácticas subjetivas, procedimientos estatales: política y pensamiento en la democracia ateniense", *Revista Litorales* 2, N 2, 2003.
- Goldhill, S., "The Great Dionysia and civic ideology", en: J.J. Winkler and F. I. Zeitlin (eds.) *Nothing to do with Dionysus?* Princeton, Princeton University Press, 1990.
- Gudeman, Alfred, "Scholien," en *RE*, 2nd ser. ii.i (iii), 1921.

- Hall, E., "Political and cosmic turbulence in Euripides' *Orestes*", en: Sommerstein, A. et al. (eds.) *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham 18-20 July 1990)*, Levante, Bari, 1993.
- Hall, E., "Lawcourt dramas: the power of performance in Greek forensic oratory", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 40, 1995.
- Hall, E., "The sociology of Athenian tragedy", en: P. E. Easterling (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Irwin, T. H., "Euripides and Socrates", *Classical Philology*, 78, 1983.
- Klosko, George, *The development of Plato's political theory*. Nueva York, Methuen, 1986.
- Konstan, D., *Greek Comedy and Ideology*. New York & Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Lee, Kevin Hargreaves, "The Dionysia: instrument of control or platform for critique?", en: Dietrich Papenfuß und Volker Michael Strocka (Hrsgg.) *Gab es das Griechische Wunder? Griechenland zwischen dem Ende des 6. und der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz, von Zabern, 2001.
- López Eire, A. (ed.), *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua*. Salamanca, Logo, 1997.
- MacDowell, D. M., *Aristophanes and Athens*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995.
- Moline, J., "Euripides, Socrates and Virtue", *Hermes*, 103, 1975.
- Page, Denys L., *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*. Oxford, Oxford University Press, 1934.
- Plácido, Domingo, "La proyección ideológica de la democracia ateniense", en *Estudios de la Antigüedad*, 1, 1984.
- Plácido, Domingo, "Le phénomène classique et la pensée sophistique" en: AA.VV., *Praktika. Tou XII diethnous synedriou klasikes arkhaiologias*, Atenas, 1985.
- Plácido, Domingo, 1997, *La sociedad ateniense. La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso*, Barcelona: Crítica.
- Romero Mariscal, Lucía, 2003, *Estudio sobre el léxico político de las tragedias de Eurípides: la trilogía troyana de 415 A.C.* [tesis doctoral dirigida por José Luis Calvo Martínez y Francisco Javier Campos Daroca], Granada, Universidad de Granada.

- Rahe, Paul, 1994, *Republics ancient and modern. 1- The ancient régime in classical Greece*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Romeyer Dherbey, G., 2001, “Socrate et la politique”, en: Romeyer Dherbey, G. - J. B. Gourinat (eds.) *Socrate et les socratiques*, Paris: Vrin.
- Sinclair, Th. A., 1951, *A History of Greek Political Thought*, London.
- Schofield, M. (ed.), 2000, *Cambridge History of Ancient Political Thought*, Cambridge: Cambridge U. P.
- Sommerstein, A. H.-Halliwell, S.-Henderson, J.-Zimmermann, B. (ed.), 1993, *Tragedy, Comedy and the Polis* (Papers from the Greek Drama Conference. Nottingham 1990), Bari: Levante Editori.
- Strauss, L. & Cropsey, J., 1953, *History of Political Thought*, Chicago: Chicago U. P. (trad. española, FCE, México, 1996)
- Strauss, L., 1989, “On Classical Political Theory”, en: *An Introduction to Political Philosophy. Ten Essays by Leo Strauss*, Detroit.
- Vallespín, F. (comp.), 1990-1995, *Historia de la teoría política*, Madrid: Alianza Editorial, vol. I.
- Vela Tejada, José, 2006, “Jenofonte y la ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΗΧΝΗ” en: Calderon, E., A. Morales y M. Valverde (eds.) *Koinòs Lògos. Homenaje al profesor José García López*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Vernant, Jean-Pierre, 1965, *Los orígenes del pensamiento griego*, Buenos Aires: Eudeba.
- Vlastos, Gregory, 2006, *Socratic Studies*, Cambridge: Cambridge University Press.
- West, M. L., 1987, *Euripides' Orestes, edited with translation and commentary*, Warminster: Aris & Phillips.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, 1889, *Einleitung in die griechische Tragödie* (= *Euripides Herakles*, i), Berlin.
- Zuntz, Günther, 1965, *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge: Cambridge University Press.

Lectura teratológica de Andrómaca, 648-659

*Elsa Rodríguez Cidre
Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas/
Instituto de Filología Clásica/
Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Buenos Aires*

Desde hace unos años se ha demostrado la riqueza de análisis que una focalización teratológica de los textos antiguos puede ofrecer. Esto es particularmente aplicable al estudio de la tragedia clásica por cuanto el material mítico con el que trabajan los poetas se presta fácilmente a un análisis desde esta perspectiva⁶⁷. En particular, las cautivas de guerra que pueblan varias tragedias griegas son personajes que encarnan como pocos la alteridad. Su triple condición de mujeres, esclavas y bárbaras las convierte en un Otro permanente y las ubica en un registro aparte, dependientes de un código siempre extranjero. Por ello no extraña que su animalización se conjugue con lo teratológico

⁶⁷ Drew Griffith (1998: 240) señala que los monstruos están generalmente ausentes del escenario trágico, probablemente en función de problemas prácticos de logística teatral. Sin embargo, el mito representa un verdadero “*sideshow*” del exceso teratológico.

en virtud de la íntima relación que la sociedad antigua (y no solo ella, claro está) establece entre monstruosidad y otredad.

Como plantea Cohen en su intento de teorización de la monstruosidad, el monstruo es diferencia hecha carne, un Otro dialéctico que introduce en el reino de lo mismo una cuota mayor o menor de lo “*outside*” o “*beyond*”.⁶⁸ Este carácter extranjero hace de los extremos del mundo el hábitat ideal de los monstruos (África y Asia son escenarios frecuentes para el pensamiento griego) preservando así de ellos al espacio ordenado y humanamente regulado de la *pólis*, el cual parece necesitar precisamente de lo teratológico para concebir el cosmos y la regularidad.⁶⁹ Cabe aclarar, sin embargo, que el lugar más propicio para la presencia y el accionar monstruosos no viene dado por el espacio absolutamente ajeno sino más bien por aquel liminar que separa y conecta a la vez a lo conocido con lo desconocido. Esta liminaridad geográfica del monstruo replica su liminaridad ontológica. Su constitución y morfología desafía todo esquema interpretativo que intente encuadrarlo puesto que su rasgo determinante es precisamente la indeterminación.⁷⁰

Los monstruos tienden a presentarse como entidades que flotan entre categorías, híbridos perturbadores en palabras de Cohen, que sabotean todo intento de clasificación taxonómica. Los catálogos de monstruos antiguos ensayan criterios de clasificación variados y necesariamente complementarios para abarcar la ingente plasticidad de la monstruosidad clásica.⁷¹ Si la relación entre monstruosidad y alteridad

⁶⁸ Cf. Cohen (1996: 7).

⁶⁹ Cf. Olmos (2004: 5-6). Respecto del monstruo en los extremos del mundo y la ilusión de un control imaginario del espacio que generan los mitos griegos, cf. Plácido (1997: 71).

⁷⁰ Cf. Cohen (1996: 6-7).

⁷¹ Por un lado, hallamos una forma de agrupamiento de monstruos en función de su morfología. Así se distinguen aquellos que son monstruos por un efecto acumulativo (como la Hidra) o al contrario en virtud de un defecto (como el Cíclope). También entra en juego el gigantismo (como con Tifón o Polifemo) aunque es la hibridez la marca más contundente (como se encarna en la Quimera). Una segunda forma de clasificar a los monstruos pasa por su división inicial en función de la singularidad, la que distingue entre monstruos individuales y las razas monstruosas. Por último, otro parámetro habitual viene dado por las causas de la monstruosidad y aquí el listado de razones es nutrido. Así podemos hallar al bestialismo (como en el caso del Minotauro), la creación partenogenética (como en el caso de Tifón), el castigo (Escila), la ascendencia monstruosa (como los

es fundante, también resulta crucial la establecida con lo femenino. Y ello podemos apreciarlo comparando en tres áreas distintas los principios masculino y femenino. Por un lado, cuando se produce en el plano divino una procreación monoparental, la surgida solamente de seres masculinos se revela del orden de la concepción virtuosa, como en el caso de Zeus con Palas, mientras que los engendramientos partenogenéticos dan lugar a la generación de seres monstruosos (como en el caso de Hera con Tifón). Por otro lado, las figuras asociadas a la “bella muerte” son masculinas (Thanatos, asociado con Hypnos, representados ambos, al igual que Eros, como efebos alados) mientras que las figuras femeninas ligadas a lo tanático corresponden a monstruos dotados de garras que expresan, no la “bella muerte”, sino la que arrebató al vivo para transportarlo violentamente al reino de los muertos: Gorgona, Ker, Sirenas, Harpías.⁷² Por último, cuando se compara a monstruos masculinos con sus pares femeninos (como hace Dalton Palomo respecto de *Teogonía*) lo que se revela es una fuerte asimetría: los primeros suelen aparecer como fuertes y vencedores mientras que los segundos, aun con poderes, son concebidos como seres temibles y malignos a los que el héroe debe vencer y destruir.⁷³

En suma, una lectura de los textos trágicos en clave de género que tome en cuenta esta focalización en lo teratológico permite calibrar mejor el diseño de unos personajes como las mujeres cautivas trágicas, que sufren en distinta medida unos claros procesos de deshumanización. Nuestro análisis, por tanto, girará en torno de las valencias monstruosas que pueden detectarse en la animalización, su relación con el estatuto y la condición de cada uno y, finalmente, las categorías con las cuales conceptualizar el sentido de este juego verbal con lo teratológico.

Teniendo en cuenta el peso que lo monstruoso tiene en otras obras de Eurípides como *Hécuba*, *Troyanas* y *Medea*, las referencias hallables en *Andrómaca* son decididamente menores tanto en lo que hace a su número como a su integración con estructuras nodales de la trama.

Centauros o el par Equidna y Tifón que engendran a Hidra, Harpía y Quimera, entre otros) y la conducta (como Polifemo).

⁷² Cf. Vernant (1989: 140-143).

⁷³ Cf. Dalton Palomo (1996: 195-199).

Encontramos, en principio, tres menciones de monstruos (una de ellas en realidad a través de un epíteto) y podríamos consignar una cuarta referencia a lo monstruoso sin mención explícita pero en la que por contexto se sugiere un efecto teratológico.⁷⁴

La primera mención directa de un monstruo se da en boca del coro en el estásimo tercero cuando se ensalza la persona de Peleo tras haber vencido en el agón con Menelao, quien ya se ha retirado de escena:

ὦ γέρον Αἰακίδα,
πιθόμαι καὶ σὺν Λαπίθαισί σε Κενταύρων
ὀμιλῆσαι δορὶ
κλεινοτάτῳ ⁷⁵
vv. 789-792

Esta referencia a la batalla de los Lapitas con los Centauros forma parte en realidad de una tríada de hazañas que el coro reconoce al anciano. Nombra también la navegación exitosa de la nave Argo a través de las Simplégades (vv. 793-795)⁷⁶ y la participación de Peleo

⁷⁴ Dejamos de lado la referencia a la equidna del v. 271 ya que preferimos la valencia animal antes que la monstruosa:

δεινὸν δ' ἔρπετων μὲν ἀγρίων / ἄκη βροτοῖσι θεῶν καταστήσαι τινα, / ο δ' ἔστ' ἐχίδνης καὶ πυρὸς περαιτέρω / οὐδεις γυναικὸς φάρμακ' ἐξηύρηκέ πω / [κακῆς· τοσοῦτόν ἐσμεν ἀνθρώποις κακόν.]

“Maravilloso es que, por un lado, contra las reptiles salvajes uno de los dioses haya instituido remedios entre los mortales; por otro, contra lo que está más allá que la equidna y el fuego, contra una mujer mala, nadie jamás ha encontrado drogas: tan gran mal somos para los humanos” vv. 269-273 (la traducción es personal en todos los casos).

De todas maneras, Equidna es el nombre de un monstruo peculiar. Con cuerpo de mujer y cola de serpiente, su vientre dio a luz una caterva de hijos monstruosos. Hesíodo le adjudica seis: Ortro, Cerbero, Hidra, Quimera, Esfinge, León de Nemea (*Teogonía*, 295-332). La asimilación Hermíone/Equidna no está sin embargo libre de contradicciones. El monstruo exhibe una fecundidad en sentido pleno: no sólo sus hijos son múltiples sino también célebres. El texto se encarga de señalar que Hermíone está más allá de este animal/monstruo: es nada menos que una mala mujer.

⁷⁵ “¡Oh anciano Eácida! Creo que peleaste junto a los Lapitas contra los Centauros con la más famosa lanza”.

⁷⁶ La mención de las Simplégades nos recuerda la que efectuará Hermíone en los vv. 860-865 en función de la animalización en pájaro de la espartana. Está clara la contraposición entre estas dos referencias, una dada en un contexto heroico, la otra graficando la evasión.

en el episodio de Laomedonte y las murallas de Troya (vv. 796-800).⁷⁷ Cabe señalar que los tres eventos implican la presencia de lo teratológico: además de la mención explícita a los Centauros, debemos reponer los monstruos implícitos de la Cólquide así como también el monstruo marino que Poseidón enviara a Ilión y que es el que causa la mortandad, φόνω, que asolara la ciudad según recuerda el texto. Como plantea Allan, la referencia a la alianza con Pirítoo contra los violadores ebrios (semihumanos y semianimales) representa la victoria sobre la violencia sin ley y el exceso sexual y su mención aquí revela fuertes paralelos con el presente dramático.⁷⁸

La segunda referencia a monstruos tiene como emisora a Hermíone cuando en el diálogo con Orestes manifiesta su arrepentimiento en el contexto de la guarda de los tálamos:

κάγῳ κλύουσα τούσδε Σειρήνων λόγους,
[σοφῶν πανούργων ποικίλων λαλημάτων,]
ἐξηνεμώθην μωρία.⁷⁹
vv. 936-938

Esta referencia a las Sirenas, cuyo canto se asimila aquí a las habladorías de las mujeres que visitan a Hermíone y atizan sus celos respecto de Andrómaca, ha sido extensamente trabajada por Gambón en función de su análisis nosológico del *oikos* de Ptía.⁸⁰ Este discurso, que cumple con las formalidades de la tópica misógina, permite señalar a las mujeres que circulan como un elemento desestabilizador al mismo tiempo que justifica un reclamo del control y supervisión

⁷⁷ Esta es la primera referencia a la actuación de Peleo en el episodio de las bodas de Pirítoo, cf. Lloyd (1994: 193-194) y Stevens (1998: 190). Respecto de su participación en la expedición de la nave Argo, Eurípides sigue a Píndaro. Cf. al respecto Ribeiro (1971: 229-230).

⁷⁸ Cf. Allan (2000: 220-221) y también Ghiron-Bistagne (1985: 115). Recordemos, por otra parte, que el espectador ateniense contempla la historia de los Lapitas y los Centauros en las metopas del Partenón.

⁷⁹ “y yo escuchando estas palabras de Sirenas, sabias villanas de coloridas charlas, fui inflada por la locura”

⁸⁰ Cf. Gambón (2008). Para un estudio de la Sirena a lo largo de la cultura occidental, cf. Holtze (1993) y Lao (1995).

masculinos del hogar.⁸¹ Este elemento femenino implica, en palabras de McClure, un poder subversivo que conduce al adulterio, traición del *oikos* y erosión de las líneas de género y clase.⁸² Como contrafigura de esta Hermíone que presta oídos a unas Sirenas que representarán finalmente su pérdida, se señala frecuentemente a Andrómaca de *Troyanas* (v. 647 y ss.) donde se plantea la reacción contraria, el cerrarse preventivamente a visitas que acarrearán la ruina de un hogar.⁸³ Como plantea Gambón, esta referencia de Hermíone contiene una considerable dosis de ironía en tanto esta apología del control marital se da en boca de una esposa que está por abandonar el hogar conyugal de la mano de otro hombre y todo ocurre como si, aun condenando su canto, Hermíone efectivamente lo hubiese atendido, repitiendo así las faltas de su madre. En este sentido, resulta sugestivo que la relación con las mujeres-pájaro se dé con un personaje que se animaliza a sí mismo en términos de un ave, tal como ocurre en los vv. 860-865.

Como decíamos, una de las referencias se da por medio de un epíteto a partir de una mención de Orestes en su diálogo con Hermíone remitiendo al discurso de Neoptólemo:

ὁ δ' ἦν ὑβριστῆς ἔς τ' ἐμῆς μητρὸς φόνον
 τὰς θ' αἱματωπὸς θεᾶς ὄνειδίζων ἐμοί.⁸⁴
 vv. 977-978

La expresión αἱματωπὸς θεᾶς, diosas de ojos sangrientos, remite claramente a las Erinias.⁸⁵ Se trata de una referencia bastante

⁸¹ Cf. Dover (1994: 99), McClure (1999: 161) y Gambón (2008). Cf. también Grube (1961: 209), Jouan (1984: 8) y Allan (2000: 90).

⁸² Cf. McClure (1999: 260-264). Este carácter subversivo del discurso femenino se acentúa, según esta autora, cuando se aproxima a las formas del discurso masculino: las mujeres, tradicionalmente concebidas como políticamente *outsiders*, proveen así a los trágicos de un buen material para hablar de las consecuencias nefastas del pasaje del poder político a manos equivocadas.

⁸³ Cf. Stevens (1998: 203). Para una contraposición entre Hermíone y Andrómaca de *Troyanas* acerca del efecto del *gossip*, cf. McClure (1999: 59).

⁸⁴ “y él era insolente reprochándome por el asesinato de mi madre y por las diosas de ojos sangrientos”. Para un estudio del término *hybris*, cf. Gernet (2001 [1917]: 212 y ss.) y Gastaldi (2006: 19 y ss.).

lineal al mito de Orestes y su persecución por parte de estas divinidades monstruosas en función del matricidio cometido.

Dejamos para el final el fragmento de nuestro título que, en realidad, antecede cronológicamente a los ya citados pero que carece de menciones explícitas a lo teratológico. Su inclusión aquí se debe más bien a una lectura contextual en la que podemos ver una insinuación de lo monstruoso. Se trata de una descripción de Andrómaca que hace Menelao en su agón con Peleo:⁸⁶

αἰσχρὰ μὲν σαυτῷ λέγεις
ἡμῖν δ' ὄνειδη διὰ **γυναῖκα βάρβαρον**
τήνδ', ἣν ἐλαύνειν χρῆν σ' **ὑπὲρ Νείλου ῥοᾶς**
ὑπὲρ τε Φᾶσιν, κάμῃ παρακαλεῖν ἀεὶ,
οὔσαν μὲν **ἠπειρώτιν**, οὐ πεσήματα
πλεισθ' Ἑλλάδος πέπτωκε δοριπετῆ νεκρῶν,
τοῦ σοῦ δὲ παιδὸς αἵματος κοινουμένην.⁸⁷
vv. 648-654
τίκτειν δ' ἐν οἴκοις παιδάς ἐχθίστους ἑᾶς.⁸⁸
v. 659

En boca de su eventual asesino, Andrómaca queda definida como una mujer bárbara, **γυναῖκα βάρβαρον**, cuyo hábitat ideal viene dado por los extremos del mundo, en África (**ὑπὲρ Νείλου ῥοᾶς**, más allá de las corrientes del Nilo) o en Asia (**ὑπὲρ τε Φᾶσιν**, del Fasis, río de la Cólquide), lugar éste de donde proviene en su carácter

⁸⁵ Ribeiro (1971: 239) señala que este epíteto se encuentra también en *Orestes* 256, referido asimismo a las Erinias, en *Fenicias* 870 aplicado a los ojos sangrientos de Edipo y en *Heraclēs* 933 al protagonista homónimo a punto de inmolar a sus hijos. Cf. también Stevens (1998: 207-208).

⁸⁶ Sobre este fragmento, cf. Stevens (1998: 174-175) y Ribeiro (1971: 224).

⁸⁷ “Y, por un lado, dices cosas vergonzosas para tí y reproches para nosotros por causa de una mujer **bárbara**, a la que era necesario que tú expulsaras **más allá de las corrientes del Nilo y más allá del Fasis**, y a mí exhortarme siempre (a hacerlo), siendo ella **del continente** donde han caído más cadáveres de la Hélade, caídos por la lanza, y participando de la sangre de tu propio hijo”.

⁸⁸ “y permites que en tu casa dé a luz las más odiosas criaturas.”

de “continental” (ἠπειρώτιν) y que se describe como un espacio sembrado de cadáveres infinitos (οὐδὲ πεσήματα πλείσθ’ Ἑλλάδος πέπτωκε δοριπετῆ νεκρῶν), para finalmente declarar que ella procrea los hijos más odiosos (παῖδας ἐχθίστους). Como vemos, en el plano denotativo no hay aquí remisiones a lo monstruoso. Sin embargo, resulta difícil no asociar la imagen resultante con aquellas en que seres monstruosos femeninos como las Sirenas aparecen representados en paisajes recónditos rodeados de cadáveres.

Un tratamiento similar pero con mayor desarrollo es el que en *Trojanas* se da al personaje de Helena, delineado en clave teratológica. Allí el texto eurípideo logra hacer un monstruo de la mujer más hermosa a partir de la combinación de distintos mecanismos: advertencia sobre la peligrosidad de su mirada, criminalización de su cabellera, resemantización de su nombre, multiplicación de progenitores negativos, etc. Se trata de un tratamiento teratológico que no se agota en la referencia a una única criatura monstruosa aunque la relación de la griega con las Sirenas resulta, tras el debido análisis, la que más efectos genera en la lectura. La habilidad en el *logos*, la asimilación discursiva con aves rapaces, las referencias sexuales de las mujeres-pájaro y otros elementos permiten visualizar a Helena en las destruidas llanuras de los frigios rodeada de muertos insepultos en los mismos términos en que se representa tradicionalmente a las Sirenas en planicies repletas de huesos humanos enblanquecidos.⁸⁹

Los paralelismos con la imagen que Menelao da de Andrómaca en la obra homónima resultan muy sugerentes. De ser correcta esta lectura, detectaríamos aquí la fuerte ligazón entre monstruosidad, alteridad y mujer de la que hemos venido hablando, aplicada a un personaje femenino que, en la perspectiva del emisor del discurso, busca salirse de su lugar de concubina esclava para desplazar a la legítima jefa del *oikos*.

De esta manera, una Andrómaca “monstruizada” en boca de Menelao caería como otros tantos personajes femeninos eurípeos en la categoría de monstruos de prohibición, en el sentido de un desarrollo sémico que demarca a partir de su violación “monstruosa” los bordes de

⁸⁹ Cf. Rodríguez Cidre (2005). Respecto de las sirenas, cf. Vernant (1989: 133 y ss.).

lo posible, de lo que no debe ser franqueado.⁹⁰ En este sentido, el monstruo de prohibición tiene como función fundamental el ser deíxis de perturbaciones latentes. Su existencia, su morfología, su etiología, son señales que deben ser leídas por cuanto cifran un mensaje.⁹¹ En tanto irrupciones contrarias al orden natural, señalan la norma que no se ha de transgredir, el rol que cada uno debe cumplir en el orden establecido.⁹² De esta forma, se cumple la función catártica de la tragedia en el marco de la *pólis* y la normalidad se refuerza. Sin que ello anule, por cierto, un rasgo clave del monstruo, su efecto conjunto de atracción y repulsión que puede por sí mismo generar un eventual factor subversivo, relegando a un segundo plano su misión pedagógica y permitiéndole adueñarse de la escena, como bien pueden dar testimonio Jasón en *Medea* y Poliméstor en *Hécuba*.

⁹⁰ Cf. Cohen (1996: 12) quien relaciona este punto con la exploración de dominios inciertos cuyos bordes “patrullan” los monstruos, en función de su carácter liminar.

⁹¹ Cf. Cohen (1996: 4).

⁹² Cf. Canguilhem (1962: 33-47) y Bozzetto (2001: 1).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allan, W., *The Andromache and Euripidean Tragedy*. Oxford, University Press, 2000.
- Bozzetto, R., “Le monstre, obscur objet d’une fascination”, en *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence, Presses de l’Université de Provence, 2001.
- Canguilhem, G., “La monstruosidad y lo monstruoso”, *Diogenes* 40, 1962.
- Cohen, J. (ed.), *Monster Theory: Reading culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- Dalton Palomo, M., *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria*. México, Colegio de México, 1996.
- Dover, K. J., *Greek popular morality in the time of Plato and Aristotle*. Cambridge, Hackett Publishing Company, 1994.
- Drew Griffith, R., “Corporality in the Ancient Greek Theatre”, *Phoînix* 52, 1998.
- Gambón, L., “*Logoi Seirênôn*: palabras de Sirenas. Lo monstruoso en *Andrómaca* de Eurípides y el imaginario nosológico del *oikos*”, en Barrancos, D., et alii (eds.), *Criaturas y saberes de lo monstruoso*, Buenos Aires: IIEGE/FFyL – UBA, 2008.
- Gastaldi, V., *Direito Penal na Grécia Antiga*. Florianópolis, Fundação Boiteux, 2006.
- Gernet, L. [1917], *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce. Étude sémantique*. París, Albin Michel, 2001.
- Ghiron-Bistagne, P., “Le cheval, et la jeune fille ou de la virginité chez les anciens Grecs”, *Pallas* 32, 1985.
- Grube, G.M.A., *The Drama of Euripides*. Londres, Methuen, 1961.
- Holtze, E. A., “Sirens and their Song”, en Deforest M. (comp.), *Women's Power, Man's Game. Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*, Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 1993.
- Jouan, F., “Euripide et la rhétorique”, *LEC* 52, 1984.
- Lao, M., *Las Sirenas. Historia de un símbolo*. México, Era, 1995.
- Lloyd, M., *Andromache*, Warminster: Aris & Phillips, 1994.
- McClure, L., *Spoken like a woman. Speech and gender in athenian drama*. Princeton, University Press, 1999.

- Olmos, R., “Monstruos y geografías imaginarias en la antigua Grecia”, <www.gipuzkoakultura.net/ediciones/antiqua/antiqua11/monstruos.rtf>, *Antiqua, Jornadas sobre la Antigüedad*, 2004.
- Plácido, D., “Control del espacio y creación mítica: los mitos griegos sobre los extremos del mundo”, en Díez De Velasco, F. & Martínez, M. & Tejera, A. (eds.). *Realidad y Mito*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1997.
- Ribeiro Ferreira, J., *Eurípides. Andrómaca*. Coimbra, IAC/CECH/FL, 1971.
- Rodríguez Cidre, E., “Análisis de lo monstruoso en Troyanas de Eurípides”, Actas XVIII SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS: “Creencias y rituales en el mundo clásico”, Mar del Plata, FH.-UNMP/UNC. (cd rom), 2005.
- Stevens, P.T. [1971], *Andromache*. Oxford, University Press, 1998.
- Vernant, J.P., *L'individu, la mort, l'amour. Soi même et l'autre en Grèce ancienne*. París, Gallimard, 1989.

La confrontación de los valores heroicos y los de la πόλις en Filoctetes de Sófocles

M. Ristorto

El comportamiento de Neoptólemo en la tragedia de Sófocles puede ser pensado a partir de la confrontación de los valores heroicos y los de la πόλις, de este modo podría afirmarse que la tragedia pone en evidencia las tensiones entre lo público y lo privado que se registraba en los reclamos opuestos de la ciudad democrática y del más tradicional γένος. Un aspecto que se debe tener en cuenta es que la ciudad se apropió del vocabulario de la familia para referirse a los vínculos y a los deberes cívicos, lo que genera ambigüedades y conflictos. En la tragedia tanto Filoctetes como Odiseo emplean términos relacionados con los afectos familiares para dirigirse a Neoptólemo. El primero lo hace porque desea recordar al joven los deberes que tienen entre sí los nobles ligados por los vínculos de la amistad. El segundo apela a esta terminología para expresar las obligaciones de los ciudadanos hacia la comunidad. Así la presencia de Neoptólemo permite poner en escena problemas que eran cruciales

en la Atenas de Sófocles: los debates en torno a la ὄρεπή, a la naturaleza heredada y a la educación. En segundo lugar pone en evidencia las tensiones entre lo público y lo privado que se registraba entre los reclamos opuestos de la ciudad democrática y los del οἶκος tradicional.

En relación con esta problemática puede considerarse que uno de los principales interrogantes que plantea *Filoctetes* es el de la educación de Neoptólemo. En primer lugar hay una constante referencia a Aquiles que, si bien ha muerto permanece como modelo. El joven es frecuentemente asociado con su padre y se lo nombra haciendo referencia a su filiación y a su φύσις heredada (vv. 4, 50, 57, 542, 1237, 1298). Así Odiseo, en el prólogo, se dirige al joven como ὦ κρατίστου πατρὸς Ἑλλήνων τραφεὶς / Ἀχιλλέως παῖ Νεοπτόλεμμε, (“¡Oh Neoptólemo, hijo de Aquiles, el más valiente padre de entre los helenos!”, vv. 3-4). Sin embargo, como la naturaleza de Aquiles está alejada de la mentira y del engaño, la φύσις del joven puede ser un obstáculo para el plan de Odiseo y, por lo tanto, para el éxito de la empresa de todos los griegos (cf. vv. 79-80). Si bien Neoptólemo ha heredado la naturaleza de Aquiles, es decir, tiene el potencial para ser como su padre, la tragedia plantea el interrogante de si podrá demostrar que es hijo de Aquiles no sólo por su nacimiento sino también por su conducta (Cf. Whitlock-Blundell 1988: 137).

El conflicto de valores entre los que Neoptólemo debe elegir es analizado dentro de la estructura de aprendizaje para sobrevivir en los distintos estadios de desarrollo de la sociedad humana. La educación que Odiseo intenta dar a Neoptólemo se refiere a la supervivencia en la sociedad contemporánea. En cambio, la enseñanza de Filoctetes se relaciona con la confianza y los vínculos de la φιλία que posibilitan el consenso o el contrato social.

Odiseo, en el prólogo, señala a Neoptólemo que lo ha acompañado en esta misión como su subordinado y que debe cumplir sus órdenes (vv. 50-53). No obstante antes de mencionar que el joven debe emplear el engaño, apela a la herencia paterna, es decir, a su condición de γενναῖος, término que se relaciona con la aprobación de la conducta noble e implica la confianza en la excelencia heredada. Esta

noción es definida por Aristóteles en *Retórica* como la capacidad para cumplir con la propia φύσις (1390 b 21-23). Con este lenguaje apela al orgullo que Neoptólemo siente por su filiación y el anhelo de desarrollar las capacidades implícitas en su φύσις. El objetivo es evitar que el joven rechace el plan de Odiseo, quien propone que momentáneamente deje de lado su naturaleza para alcanzar el placer de la victoria (vv. 79-83, cf.: 266 y 268). El conflicto de valores, puede verse en la respuesta de Neoptólemo (vv. 88-95):

ἔφυν γὰρ οὐδὲν ἐκ τέχνης πράσσειν κακῆς,
οὐτ' αὐτὸς οὐθ', ὡς φασιν, οὐκφύσας ἐμέ.
' Ἀλλ' εἶμ' ἔτοιμος πρὸς βίαν τὸν ἄνδρ' ἄγειν 90
καὶ μὴ δόλοισιν· οὐ γὰρ ἐξ ἐνὸς ποδὸς
ἡμᾶς τοσοῦσδε πρὸς βίαν χειρώσεται.
Πεμφθείς γε μέντοι σοὶ ξυνεργάτης ἄκνῳ
προδότης καλεῖσθαι· βούλομαι δ', ἄναξ, καλῶς
δρῶν ἐξαμαρτεῖν μᾶλλον ἢ νικᾶν κακῶς. 95

Pues no he nacido para actuar con artificios ni yo mismo ni, según dicen, el que me engendró. Así estoy dispuesto a llevar al hombre por la fuerza y no con engaños. Pues con un solo pie no nos manejará por la fuerza, a nosotros que somos muchos. Pero, no obstante, habiendo venido como tu colaborador, temo ser llamado traidor. Pero, señor, prefiero fracasar obrando honrosamente más que triunfar deshonestamente.

El joven rechaza el engaño como algo totalmente opuesto a la naturaleza heredada de su padre. Sin embargo no se opone al plan de Odiseo en sí mismo sino al uso del engaño, es decir, no considera injusto el empleo de la violencia incluso aunque Filoctetes sea incapaz de defenderse por su herida. Esta actitud recuerda el accionar de Aquiles, quien actuaba con violencia pero abiertamente. Por otra parte esta reivindicación del uso de la fuerza remite a debates contemporáneos, en los que algunos sofistas, como Trasímaco, plantean que el fundamento de la justicia es la fuerza (Pl., *Rep.* 338 c), dejando de lado los intereses o los deseos del más débil. Del mismo

modo para Odiseo como para Neoptólemo los sentimientos de Filoctetes no tienen importancia. El joven se desliga de esta preocupación al afirmar que los sufrimientos del héroe tienen una causa divina (vv. 191-200).

Sin embargo no tarde en surgir el conflicto entre las órdenes de Odiseo y las exigencias de su naturaleza: Neoptólemo se debate entre seguir sus principios morales y su lealtad hacia el ejército aqueo. Así surge la inquietud de ser acusado de insubordinación (vv. 15-6, 25-6, 50 ss.); teme ser considerado traidor pero actuar en beneficio de la comunidad implica dejar de lado sus valores y normas de conducta morales.

Odiseo lo tienta con la gloria de tomar Troya y con la promesa de que si ejecuta su plan será considerado no sólo ἀγαθός sino también σοφός (v. 119). El primer epíteto es conveniente para el hijo del mejor guerrero aqueo. Podría pensarse que el segundo es más apropiado para alguien que tuviese el carácter de Odiseo; sin embargo, no es inesperado si se tiene en cuenta que ya desde la *Ilíada* la definición de héroe implica la realización de hazañas y la capacidad de hablar elocuentemente en la asamblea (IX 443). Los argumentos de Odiseo hacen que el joven ceda (vv. 116 y 120), sin embargo este asentimiento, para el joven implica dejar la vergüenza de lado (Schein 1998: 302-305). Es decir, el afán de adquirir gloria en Troya para mostrar que posee la misma naturaleza heroica que su padre, lo lleva a traicionarla.

Odiseo trata a Neoptólemo como a un hijo⁹³ e invoca el lugar común de la experiencia adquirida por el paso de los años (vv. 96-99). Probablemente supone que, dada la ausencia de Aquiles, él podría ocupar su función de educador. Sin embargo en vez de hacer que el joven acreciente su ἀρετή, actualizando su φύσις, lo lleva a traicionarla. Su función educativa decae debido a la intervención de Filoctetes. Por esta razón, en el cuarto episodio, cuando Neoptólemo decide devolver el arco, Odiseo no puede influir en el joven, que ahora

⁹³ Lo llama τέκνον una sola vez (v. 130), Ἀχιλλέως παῖ v. 4, 50, 57, 1237, 1298 y solamente παῖ v. 96 y en el v. 372 Neoptólemo en su relato dice que Odiseo lo denominó de este modo.

toma sus propias decisiones, acordes con su naturaleza (vv. 1224-1228, cf. 1234 y 1248-1249):

- NE. Λύσων ὅσ' ἐξήμαρτον ἐν τῷ πρὶν χρόνῳ.
ΟΔ. Δεινόν γε φωνεῖς· ἢ δ' ἄμαρτία τίς ἦν; 1225
NE. Ἦν σοὶ πιθόμενος τῷ τε σύμπαντι στρατῷ-
ΟΔ. Ἔπραξας ἔργον ποῖον ὧν οὐ σοὶ πρέπον;
NE. Ἄπᾶταισιν αἰσχροῖς ἄνδρα καὶ δόλοισι ἐλών.

Neop.: Voy a poner fin a cuantas faltas cometí antes.

Od.: Hablas de manera extraña. ¿Cuál sería la falta?

Neop.: Haberte obedecido a ti y a todo el ejército...

Od.: ¿Qué acto has realizado que no te convenía?

Neop.: Con engaños vergonzosos y estratagemas haber destruido a este hombre.

Puede verse que el joven recupera los principios que había manifestado en el prólogo (vv. 86-95). Para referirse a su comportamiento pasado utiliza los términos ἄμαρτία y ἐξάμαρτάνω que se emplean para aludir a un “error”, a un extravío de la inteligencia. Un aspecto que se debe destacar es que en el siglo V se emplea el verbo ἄμαρτάνω para hacer referencia a las faltas excusables porque el agente no tenía plena conciencia de lo que hacía (cf. Vernant-Vidal Naquet 1987: 57-59). Así, la ἄμαρτία puede pensarse como una especie de locura que se había apoderado del joven haciendo que olvide las exigencias de su φύσις. Neoptólemo, al recuperar su naturaleza, considera su conducta pasada errónea, puesto que según el modelo heroico-aristocrático lo justo está reñido con el engaño y con las acciones vergonzosas.

Como ya se ha indicado, Filoctetes es el otro personaje que actúa como maestro de Neoptólemo. Desde su primer encuentro, el héroe abandonado muestra cariño hacia el joven (vv. 242-244), precisamente por haber sido amigo de su padre. Su afecto y el rol de educador que

pretende asumir se manifiesta en el hecho de que se dirige a él como $\pi\alpha\tilde{\iota}$ ο $\tau\acute{\epsilon}\kappa\nu\omicron\nu$ ⁹⁴.

Neoptólemo, siguiendo la estratagema de Odiseo, narra que después del supuesto ultraje padecido en Troya regresará a Esciro. Esto motiva que Filoctetes intente presionar al joven para que lo lleve de regreso a su patria, presentándose como un $\acute{\iota}\kappa\acute{\epsilon}\tau\eta\varsigma$, recuerda las obligaciones sagradas que se debían a un suplicante. Además apela a argumentos semejantes a los empleados anteriormente por Odiseo, dado que su súplica se basa en que debe comportarse como un hombre $\gamma\epsilon\nu\nu\acute{\alpha}\iota\omicron\varsigma$ (vv. 470-479). No obstante, mientras que Odiseo busca inducir al joven a que actuase contrariando su $\phi\acute{\upsilon}\sigma\iota\varsigma$, Filoctetes le exige que debe obedecer las exigencias morales de ésta para evitar lo “vergonzoso”. El mismo lenguaje aristocrático es usado por Neptólemo cuando acepta llevarlo en su barco (vv. 524-525). Sin embargo, los términos referidos al honor son empleados por el joven de una manera más semejante al uso de Odiseo que al de Filoctetes, dado que está haciendo una promesa falsa. Es decir, Neoptólemo engaña al héroe cuando éste lo insta a que se comporte siguiendo su propia naturaleza. De este modo viola por segunda vez las exigencias de su $\phi\acute{\upsilon}\sigma\iota\varsigma$.

En el segundo episodio, cuando Filoctetes cae presa de los ataques de su enfermedad pide ayuda a Neoptólemo llamándolo nuevamente $\gamma\epsilon\nu\nu\acute{\alpha}\iota\omicron\varsigma$ (vv. 799, 801). El sufrimiento del héroe hace que el joven comience a dudar acerca de la justicia de su acción. De este modo, cuando el coro sugiere huir con el arco, el hijo de Aquiles rechaza rotundamente la propuesta de sus marineros por medio del vocabulario aristocrático que censura las acciones innobles (vv. 833-842). Luego cuando Filoctetes despierta del sueño que provocan los ataques de su enfermedad y se da cuenta de que Neoptólemo no lo ha abandonado, lo atribuye a la nobleza del joven (vv. 872-876):

⁹⁴ Filoctetes emplea $\tau\acute{\epsilon}\kappa\nu\omicron\nu$ para referirse a Neoptólemo en los vv. 236, 249, 260, 276, 284, 300, 307, 327, 337, 461, 466, 468, 484, 635, 658, 662, 733, 742, 745, 747, 753, 799, 805, 807, 811, 875, 878, 879, 898, 914, 932, 1295, 130, 1310, 1367, 1399; $\pi\alpha\tilde{\iota}$ relacionado con su filiación en los vv. 242 y 260; con sentido general en los vv. 268, 315, 478, 533, 578, 628, 750, 753, 776, 782, 804, 869, 889, 896, 967, 981.

Οὐκουν' Ατρεΐδαι τοῦτ' ἔτλησαν εὐφόρως
οὕτως ἐνεγκεῖν, ἀγαθοὶ στρατηλάται.
' Ἀλλ' -εὐγενῆς γὰρ ἡ φύσις κάξ εὐγενῶν,
ὦ τέκνον, ἡ σή, -πάντα ταῦτ' ἐν εὐχερεῖ 875
ἔθου, βοῆς τε καὶ δυσσομίας γέμων.

Los ilustres generales, los Atridas, no tuvieron la audacia de soportarlo con paciencia, los nobles generales. Pero eres noble como tu naturaleza es noble, hijo, todas estas cosas consideraste fácil incluso estando abrumado.

Filoctetes contrapone su conducta a la de sus enemigos, la diferencia se debe a la condición de εὐγενῆς de Neoptólemo. Sin embargo, como esta alegría del héroe enfermo se basa en un engaño, para el joven la alabanza es un recordatorio de que, en realidad, ha fracasado en su intento de vivir según su propia φύσις. De este modo comienza a cuestionarse si ha actuado correctamente al renunciar a la vergüenza (cf. v. 120). La confianza de Filoctetes provoca enormes sufrimientos en el joven (v. 899), puesto que se ha dado cuenta de que su acción, si bien le reporta provecho, está en contradicción con las exigencias de su φύσις. Más aún, el conflicto se plantea no sólo a nivel personal, ya que advierte que sus valores morales se oponen al deber de lealtad y de obediencia a su jefe y a todo el ejército griego.

El sufrimiento físico de Filoctetes ocasiona el sufrimiento moral de Neoptólemo, quien siente repugnancia no por el olor de la herida o los gritos de dolor del héroe (vv. 900-901), sino porque su comportamiento implica haber renunciado a su naturaleza (vv. 902-903). El temor de Filoctetes de ser abandonado nuevamente y la propia repugnancia lo llevan a confesarle la verdad: no lo llevará a su patria sino a Troya (vv. 915-916). Neoptólemo, al emplear el verbo δεῖ, presenta su acción motivada por una necesidad objetiva, más allá de los deseos del agente que la realiza. En cierto modo por medio de este recurso trata de desligarse de su responsabilidad. Asimismo rechaza la petición de devolver el arco, lo que evidencia que todavía sigue las normas de Odiseo (vv. 925-926):

τῶν γὰρ ἐν τέλει κλύειν

925

τό τ' ἔνδικόν με καὶ τὸ συμφέρον ποιεῖ.

No puedo pues la justicia y la conveniencia hacen que obedezca a los que están en el poder.

Como está bajo la influencia de la educación que recibió de Odiseo, considera que una acción es justa porque es conveniente y beneficia su propia reputación como así también el bien común del ejército aqueo. Puede verse que Neoptólemo ha sido seducido muy fácilmente por la promesa de la victoria y de la gloria.

Filoctetes se siente traicionado e impreca al joven empleando el lenguaje aristocrático de la desaprobación moral (vv. 929-930). No respetar a un suplicante, engañarlo implica una violación del αἰδώς, lo que acarrea tanto la censura de los hombres como el castigo divino (cf. Esq., *Supl.* 478). Puede verse que Filoctetes ve en este comportamiento de Neoptólemo una desviación de su naturaleza heredada, ya que le pide que vuelva a ser él mismo (v. 950). Esto se debe, según el héroe, a que el joven fue perjudicado por la influencia de malos maestros (vv. 971-972).

Los sufrimientos y los reproches de Filoctetes despiertan la compasión de Neoptólemo (vv. 965-966), que piensa en la posibilidad de devolver el arco a su legítimo dueño. Esta acción es interrumpida por la aparición de Odiseo, quien como su jefe lo impide. No obstante, cuando en el éxodo, Neoptólemo vuelve a escena ha tomado una decisión en conformidad a su φύσις. Ahora las nociones de justicia y de lo conveniente adquieren un significado totalmente nuevo (cf. 1224-128, 1234 y 1248-1249, ya citados). Al devolver el arco merece la aprobación de Filoctetes; ya que con esta acción pone de manifiesto su condición de hijo de Aquiles (vv. 1310-1311). Con este acto Neoptólemo reinicia la relación de φιλία con Filoctetes, por esta razón intenta persuadirlo para que vaya a Troya donde obtendrá renombre y la curación (vv. 1325 ss.), no obstante es Filoctetes quien lo convence para que cumpla su primera y falsa promesa de llevarlo de regreso a su hogar (vv. 1393-1396).

Este acuerdo al que llegan Filoctetes y Neoptólemo está alejado del heroísmo de Aquiles. Es decir, el empleo del vocabulario heroico sólo sirvió para llegar a un acuerdo sobre una acción que se contraponen tanto a las exigencias nobles de alcanzar fama y renombre como a las de la comunidad. Más aún, a Neoptólemo esta decisión no sólo no le permite mostrar su condición de γενναῖος o εὐγενής sino que también lo convierte en traidor y enemigo del ejército aqueo (vv. 1404 ss.). Además su relación con él permite al joven recuperar el verdadero significado de lo que es justo. A pesar de que acepta llevar a Filoctetes a su hogar, está convencido de que debería viajar a Troya, tanto porque beneficiará a los griegos, como por su propio bienestar.

Filoctetes recuerda a Neoptólemo las obligaciones recíprocas de la relación de φιλία y la compasión hacia el suplicante. Sin embargo, si bien ambos héroes comparten los valores nobles, actúan por razones totalmente diferentes. Para Filoctetes el odio hacia sus enemigos es el motivo por el que toma sus decisiones; para Neoptólemo pesan más las consideraciones morales: la justicia, las obligaciones hacia el suplicante y el deber de ayudar a un amigo. Para el joven las exigencias de la justicia (v. 1246) son más poderosas que el provecho personal y la salvación de la comunidad. Razón por la que ni Filoctetes ni Odiseo pueden erigirse como maestros de Neoptólemo. Por este motivo, Segal (1981: 343) sostiene que Neoptólemo puede ser considerado como representante de la nueva mentalidad de la πόλις, ya que muestra poseer virtudes importantes para la vida cívica como ser la compasión y la flexibilidad. El joven duda acerca de cómo debe actuar, cuestiona la justicia de las órdenes recibidas y finalmente, cambia de opinión. A pesar de su aceptación temporaria de los planes de Odiseo, su φύσις permanece sin cambiar gracias a la relación que entabla con Filoctetes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen T.W., *Homeri. Ilias*. Oxford, 1931.
- Diès, A., *Plato. Oeuvres Complètes*. Paris, 1496-1956.
- Jebb, R. C., *Sophocles The plays and fragments. The Philoctetes*, Cambridge, 1890.
- Kamerbeck, J. C., *The Plays of Sophocles. Philoctetes*, Leiden, 1980.
- Ross, W. D., *Aristotle. Ars Rethorica*. Oxford, 1959.
- Schein, S. L., “Verbal Adjectives in Sophocles: Necessity and Morality”, *CPh* 93, 1998.
- Segal, Ch., *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1981.
- Ussher, R. G., *Sophocles. Philoctetes*. England, 1990.
- Vernant, J.-P. - Vidal Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, tomo I, Madrid, 1987.
- Whitlock-Blundell, M., “The *Physis* of Neoptolemus in Sophocles’ *Philoctetes*”, *G&R* 35:2, 1988.

Moralidad y poder: La representación de las clases sociales en Odisea

Graciela C. Zecchin de Fasano
Centro de Estudios de Lenguas Clásicas-Área Filología Griega
Universidad Nacional de La Plata

Se ha sostenido con iterada recurrencia que *Odisea* ofrece, a través del número y diversidad de sus personajes, una visión de la política y la sociedad del período arcaico bastante más amplia que la de *Iliada*. El análisis de la estructura y composición de las clases sociales a las que pertenecen sus personajes, demuestra una organización estratificada que incluye sectores diversos, cuya composición establece vínculos geográficos y espaciales entre ellos. Dicha composición social abastece una estructura del poder que involucra un tipo de moralidad o una visión acaso “premoral”, para la que resulta básico el concepto de *areté* (excelencia).⁹⁵ De tal manera, la información que *Odisea*

⁹⁵ La discusión acerca de la existencia o no de un sistema de normas que establecía lo correcto o incorrecto más allá del código heroico –con su conjugación de *areté* (excelencia), *timé* (honor) y *kléos* (gloria)- ha producido proficua bibliografía. Al respecto, basta recordar los planteos iniciales de Adkins (1960) quien consideró la idea de obligación moral como un factor totalmente ausente en Homero, o las ideas contrapuestas por Lloyd-Jones (1983) quien consideró vigente en *Iliada* un claro concepto de justicia de Zeus. Nos

encierra sobre la sociedad arcaica no es una simple pintura “verosímil”, o una información de cuño absolutamente histórico, sino que el poema aporta una visión idealizada y selectiva y supera el mero testimonio histórico, ya que en la articulación de la visión moral con la composición del poder, mediada por el concepto de *areté*, el poema no propone una simple reproducción de circunstancias sino una “representación” de clases en el más estricto sentido mimético: una nueva presentación que involucra una concepción estética e ideológica.

Dada la situación narrativa que inaugura *Odisea*: la inquietante coyuntura de una comunidad insular, amenazada por la extraña presencia de un grupo de personajes, denominado colectivamente “pretendientes”, surgen una serie de interrogantes de cuya respuesta derivan la comprensión histórica del poema y su interpretación literaria. El primer interrogante es qué hace ese grupo colectivo en ese espacio, sobre qué base cultural resulta comprensible su actuar y, ateniéndonos a su cruento final, cuál es su crimen. Responder a estos interrogantes requiere la admisión de una estructura política embrionaria que casi todos reconocemos como base del *épos*, cuya expresión de menor dimensión se denomina *oikos* y cuya evolución más sofisticada ha sido denominada *pólis*.

El *oikos* es la unidad política, social y económica del período arcaico, se trata de un grupo de co-residentes, algunos de ellos muestran afinidades vitales, otros se hallan relacionados por vínculos de matrimonio. Entre ellos el poder político se hereda, en la mayoría de los casos, de modo patrilíneo⁹⁶ y el hombre más importante en esta estructura actúa como responsable de las relaciones oficiales con el mundo exterior y como cabeza de la casa, por lo cual su denominación oscila entre *Kýrios*, señor, y *basileús*, rey.⁹⁷ El *oikos* no sólo incluía

interesa más bien analizar el conjunto de relaciones que enmarcan las acciones individuales de un héroe, explican su conducta y lo insertan en su comunidad. Cfr. También la discusión de Adkins y Lloyds-Jones en Gagarin (1987:285-306)

⁹⁶ La controversia acerca de la herencia del poder por matrimonio con Penélope, que parece básica en *Odisea*, tiene larga data y se han planteado diversas respuestas, incluso la de la subsistencia de un antiquísimo sistema hereditario matrilineal. La posición más sensata consiste en ver la situación del acceso al poder como una imitación inexacta de la realidad y como herramienta para añadir tensión al poema. Cfr. Atchity & Barber (1987: 16 ss.)

⁹⁷ No discutiré las traducciones plausibles para *basileús*, “rey” es poco satisfactoria, aunque resulta la más aproximada.

miembros de otro tipo, ubicados por debajo en la escala social, como esclavos y asalariados libres; sino que abarcaba también en sí la propiedad de la casa, la tierra productiva aledaña –que sustentaba su funcionamiento– y los bienes de uso y de consumo. Por esta razón, el *oikos* marcaba no sólo los límites del comercio sino también los de la lealtad.⁹⁸

En *Odisea*, el *oikos* adquiere supremacía por encima de los intereses individuales y de estratos o de la comunidad. Es difícil afirmar que esta supremacía describe un proceso evolutivo, o un desarrollo histórico que lleva del *oikos* a la *pólis*, porque –como en todo esquema evolutivo– se puede incurrir en el error de presentar etapas de dudosa comprobación histórica. Podemos afirmar que en *Odisea* hallamos la presentación de conflictos entre el *oikos* y la comunidad y que el poema toma una posición estética y adhiere a una ideología. La posición estética que adquiere el poema consiste en un concepto de orden que resuelve la trama y la posición ideológica a la que adhiere consiste en sustentar que debe prevalecer el *oikos* por encima de otras formas de agrupación comunitaria.

Resulta indiscutible que la distribución del poder en el ámbito del *oikos* muestra la organización de un grupo selecto denominado *áristoi*, poseedor de una cuota importante de poder y de prestigio conectado al volumen de sus posesiones. Frente a este grupo, se halla otro tipo de agrupación social, un grupo no selecto o una masa mayor e indiferenciada denominada *démos*. El poder mayor se hallaba concentrado en el *basileús*, que era en realidad el primero de un grupo, una especie de príncipe local, sin llegar a constituirse en monarca. Esta es la situación que detentaba Odiseo en Ítaca. En *Ilíada* hay muchos *basileús* y trece, por lo menos, en Esqueria de los Feacios; pero también entre ellos Alcínoo es superior y ordena a todos los otros. La autoridad política de este tipo de agrupación no parece ser absolutamente necesaria, ya que en Ítaca no hay asamblea pública desde hace veinte años: aunque queda claro que la ausencia o reemplazo de un

⁹⁸ Para descripciones de *oikos* homérico hay material múltiple: Finley (1978), Lacey (1968), Austin & Vidal-Naquet (1980). Nos parece clara la definición de Donlan (1985:299): *Oikos is a basic kinship, residential, and economic unit, comprising both the 'House' (dwellings, land and animals) and the 'household'. The household consist of the family (often an extended family of three generations) plus servants and adopted members.*

basileús no es un asunto público, este hecho puede convertirse en asunto público cuando la situación afecta la integridad del *oikos*; esta es la cuestión dominante en *Odisea* y es la razón por la cual la conducta de los pretendientes aparece como conducta criminal.

Los pretendientes son presentados por el narrador como un grupo de *áristoi* instalados en casa de Odiseo, por lo tanto, se trata de los más cercanos a Odiseo en su ubicación social, son sus pares, por vecindad, riqueza y prestigio. El objetivo de su presencia es realizar un cortejo a Penélope, una actividad habitual de relación entre pares en tiempos pacíficos. La competencia en sí denotaba el reconocimiento de un valor equivalente al propio en el oponente competidor y constituía la herramienta básica para establecer la calidad superior que permitía determinar al vencedor.

A pesar de que el cortejo constituye un motivo folklórico básico del relato,⁹⁹ en *Odisea* los pretendientes son reiteradamente condenados por su conducta injusta. Ellos han invertido normas básicas de la relación horizontal con sus pares ya que el cortejo tenía un espacio apropiado en el pórtico de la casa. La competencia establecía, además, quién tendría acceso al interior de la casa y como los pretendientes han instalado el cortejo en el interior desde el inicio del poema, dicha subversión del espacio se expresa en las calificaciones de su conducta como abusiva. Por otra parte, si el objetivo es el matrimonio con Penélope también han invertido otra relación básica: correspondía que ellos produjeran bienes para el *oikos* al que aspiraban a ingresar y no que los acaparasen. El discurso de Penélope lo expone claramente:

ἀλλὰ τόδ' αἰνὸν ἄχος κραδίην καὶ θυμὸν ἰκάνει·
μνηστῆρων οὐχ ἦδε δίκη τὸ πάροιθε τέτυκτο,
οἳ τ' ἀγαθὴν τε γυναιῖκα καὶ ἀφνειοῖο θύγατρα
μνηστεύειν ἐθέλωσι καὶ ἀλλήλοισ' ἐρίσωσιν·
αὐτοὶ τοί γ' ἀπάγουσι βόας καὶ ἴφια μῆλα
κούρης δαῖτα φίλοισι, καὶ ἀγλαὰ δῶρα διδοῦσιν·
ἀλλ' οὐκ ἀλλότριον βίον νήποιον ἔδουσιν.

(18.274-280)

⁹⁹ Cfr. Dougherty (2001: 177)

Pero un dolor terrible me llega al alma y al corazón, pues antes no era esta la conducta de los pretendientes. Los que quieren pretender a una mujer noble, hija de un hombre rico, y competir entre sí, por cierto, traen bueyes y robustas ovejas al festejo para los allegados de la novia y le conceden espléndidos regalos; y no devoran impunemente el sustento ajeno.¹⁰⁰

Responder a qué tipo de sector social representan los pretendientes ha recibido varias soluciones, aunque dos han sido las interpretaciones más aceptadas acerca de este grupo de personajes. Por un lado, en una forzada interpretación política, ellos fueron observados como exponentes de una “nueva clase social” involucrada en una rebelión contra el sistema político vigente. Este tipo de lectura se halla inhabilitada por las características mismas del grupo: la rivalidad sólo era admisible entre pares. Los pretendientes rivalizan con la memoria de Odiseo, no aspiran a generar ningún régimen nuevo, sólo uno de ellos puede ser elegido y no gobernará en grupo.

Por otro lado, en una segunda interpretación, los pretendientes fueron considerados simplemente como aspirantes al poder a través del matrimonio con una reina viuda, sin ninguna intención de instalar una nueva modalidad política.¹⁰¹

Por las razones expuestas, la lectura más viable es la segunda interpretación, aquella que ve a los pretendientes como competidores por el poder en Ítaca, al que deben llegar desposando a Penélope, su predominio es injusto porque han instaurado un prevaricato fundado en la superioridad numérica y no porque representen intereses de un sector “revolucionario”. Telémaco, aunque pertenece al mismo sector social, tan aislado como se encuentra, no logra sobreponerse a ellos (1.56-58, 16.240-257 y 2.244-251). *Odisea* representa de este modo la ideología de una clase dominante, que se ve a sí misma como válida e

¹⁰⁰ La prótasis de relativo del v.276 con los verbos en subjuntivo posee valor iterativo para contraponer la conducta consuetudinaria al errado cortejo actual. Más aún, el empleo de *díke* en el verso previo asegura la impropiedad en la conducta. También resulta notable en la sintaxis “aditiva” del pasaje citado la correspondencia entre los coordinantes adversativos *allá* que vinculan el dolor de Penélope con la desaparición de los bienes de Odiseo. Sobre el tipo de sintaxis sumatoria cfr. Bakker (1997:120-122)

¹⁰¹ Cfr. Codino (1965:114)

incambiable por alguna razón. Los reclamos acerca de la conducta de los pretendientes, señalados en sendas ocasiones como *hyperfialoi* (arrogantes), *hybristai* (insolentes/criminales) y *adikoi* (injustos) indican una falla en los valores funcionales dentro de las relaciones horizontales entre grupos semejantes.

Los vínculos entre poder y moralidad son muy estrictos en *Odisea*. *Ilíada* nos aporta la noción de *áte* (obnubilación) como una pérdida temporaria de la comprensión de los sucesos y el acto realizado bajo *áte* se atribuye a un factor externo, generalmente un dios. El agente no se reconoce a sí mismo, ni es reconocido por otros, como un causante autónomo de lo que ha hecho. No obstante, este concepto no abarca el rango completo de las conductas erróneas en Homero.¹⁰²

La imagen contrapuesta a la disculpa de Agamenón en el canto XIX.85-90 de *Ilíada*, la hallamos en *Odisea* 1.32-42, en la “anti-disculpa” de Egisto, quien ha actuado *hýper móron* (más allá de lo decretado por el destino) y, en consecuencia, resulta completamente responsable de lo que hace. En el discurso de Zeus el término para la conducta desplegada por Egisto es *atasthalíe*¹⁰³. Jaeger y Heubeck,¹⁰⁴ entre otros ven este discurso como un estadio posterior del pensamiento moral homérico. *Atasthalíe* aparece once veces en Homero y en cinco oportunidades aparece aplicado a los pretendientes (v.gr.21.146; 22. 317 y 416; 23.67 y 24.458). Se aplica a los compañeros de Odiseo en 1.7 y 12. 300, a Egisto en 10.437, a Héctor en XXII.104 y a los Siete contra Tebas en *Ilíada* IV.409.¹⁰⁵

El adjetivo asociado *atásthalos* y el verbo *atasthálo*, designan la conducta de los pretendientes, de las esclavas de Odiseo, del feacio Euríalo, de los epeos en el recuerdo de Néstor. Por ejemplo, para Héctor constituye *atasthalíe* llevar a las tropas fuera de los muros, y para Odiseo lo es hacer ingresar a los compañeros en la cueva del

¹⁰² La explicación tradicional de Dodds (1980:20) acerca del factor irracional en la conducta del héroe homérico debe ampliarse, ya que en *Odisea* las acciones resultan más diversas y las motivaciones más moralizadas por la relevancia que se concede al sujeto.

¹⁰³ La traducción de este término es compleja, su significado oscila entre “temeridad” e “iniquidad”.

¹⁰⁴ Cfr. Jaeger (1985), Heubeck (1954:81-6) y Finkelberg (1995:17 n.9)

¹⁰⁵ Cfr. Los pasajes son expuestos por Finkelberg (1995:18) no como prueba estadística, sino como prueba de la sistematización del concepto.

cíclope, es decir que el término no está vinculado a espacios y que puede o no recibir la calificación de *hýbris* (transgresión/exceso). El uso de la palabra *atasthalíe* está restringido a las situaciones en las que el agente ha sido advertido de algún modo del curso de su acción. Egisto fue advertido por Hermes, los pretendientes por Leodes, los tripulantes por su líder Odiseo en la isla del Sol.

La disculpa de Helena pronunciada por Penélope en *Odisea* 23.218-224 muestra que *áte* muchas veces se usa en un sentido general como “ruina” o “desastre”. Cuando se usa específicamente significa que el agente es responsable de un hecho; pero no de sus consecuencias. No sucede lo mismo con el grupo de acciones denominadas como *atasthalíe*.

La responsabilidad del agente de un acto, proclamada por Zeus, en el prólogo de *Odisea* muestra que los sucesos atribuidos a *áte* tienen una agencia externa, en cambio *atasthalíe* proviene del hombre mismo. El mejor ejemplo es Euríalo en 12.341-51. *atasthalíe* se relaciona con conocimiento previo, responsabilidad y planificación, se refiere, por lo tanto, a un error originado en lo racional. *Áte* se relaciona con lo opuesto, lo irracional. La caída de Héctor en *Ilíada* es presentada como una *atasthalíe* por los reiterados anuncios de Polidamas. En síntesis hay tres tipos de error de conducta en los poemas homéricos, *áte* de origen irracional, *atasthalíe* más racional y error que complace al *thymós* (ánimo), posteriormente denominado *akrasía*.¹⁰⁶

Podemos también afirmar, por un lado, que *áte* califica las acciones típicas de la moralidad dominante en *Ilíada*, a ello obedecen las conductas de Agamenón, Patroclo, Paris, Helena. Por otro lado, *Atasthalíe* califica las acciones típicas de la moralidad dominante en *Odisea*. Dos grupos colectivos son beneficiarios de acciones de este tipo: los pretendientes y los compañeros de Odiseo.

Esta clasificación moral de las acciones expone que la moralidad homérica es una moralidad centrada en el funcionamiento individual en el *oîkos*, y muestra una especial sensibilidad respecto de algunos

¹⁰⁶ *Akrasía* no es un vocablo homérico, pero Finkelberg (*op.cit.*) lo incluye en el grupo de acciones que un ser humano realiza por impulso del ánimo o del placer, cuando no puede controlar sus instintos, apetitos y pasiones. El ejemplo más concreto es Helena.

desprotegidos que participan de la organización del *oikos*, a saber, huéspedes, suplicantes y mendigos. En *Odisea* la estabilidad social se ve amenazada por la conducta errada de los huéspedes-pretendientes¹⁰⁷ y del mendigo Iro. La propiedad en la conducta y en las acciones está ubicada a conciencia en un sector determinado. En primer lugar, sólo las acciones de los personajes que constituyen el sector superior –*áristoi* y *basileîs*– reciben una evaluación positiva evidente. Los demás personajes ofrecen un espejo de las acciones de sus superiores.

La focalización del narrador determina la calificación moral de los actos y es esta focalización la que establece el punto de interés en la visión de la sociedad. La focalización del narrador se centra en la visión superior, desde el grupo de *áristoi* y *basileîs* se observan todos los vínculos. La comunidad del *oikos* ofrece “performances” competitivas que, en algunos casos, yuxtaponen la competencia masculina pública con la intimidad del hogar.

La consolidación de la paridad y de los lazos comunitarios en el ámbito de los *basileîs* y de los *áristoi* se realiza por medio de la vigencia de los valores cooperativos y competitivos, que garantizan la subsistencia de la comunidad. Los valores cooperativos rigen en tiempos pacíficos y comprenden en primer lugar, el conjunto de normas consuetudinarias que regulan las relaciones de hospitalidad: un derecho inviolable entre pares, cuya transgresión ameritaba un castigo divino. En segundo lugar, comprenden el banquete o la comensalía masculina –que en la épica adquiere la versión de la *daîs* (comida diaria) rutinaria– como ordenamiento vital, una experiencia cooperativa que trasciende el desorden bélico y constituye la variante más próxima a lo simposíaco por su contenido celebratorio. La comida compartida de los pretendientes debería corresponder a esta especie. En tercer lugar, el cortejo, como competencia por una novia, apelaba al vínculo con la institución de matrimonio como acto fundacional de la comunidad.

¹⁰⁷ La des-ubicación espacial de los pretendientes produce inestabilidad en el *oikos*, porque ellos están en el interior de la casa como huéspedes; aunque no lo son. La confusión entre el adentro y el afuera ; entre conceder dones y recibirlos propia de cada situación, afirma la conducta fuera de lo debido. Cfr. Zecchin de Fasano (2006:119)

Los valores competitivos como mecanismos generadores de prestigio instalan la idea de una forma de sociabilidad y de liderazgo muy susceptible al éxito. En tiempos bélicos, el sistema de prestigio que aseguraba y ofrecía continuidad en el liderazgo se sostenía en la generación del *kléos* (gloria) por la muerte del adversario y en la adquisición de bienes por apropiación y rapiña (el *témenos* heroico del que habla Heródoto¹⁰⁸ y las *keimélia* o posesiones). La guerra, ya fuese defensiva o agresiva, sustentaba no sólo la construcción del prestigio bélico, sino también la gestación de la fortuna económica del héroe y de su poder. En tiempos de paz esos valores competitivos se mensuraban en la competencia atlética que determinaba las mismas adquisiciones: propiedad, riqueza, prestigio y poder.

En *Odisea*, un grupo de *áristoi* compite por la posición de *basileús* que sólo se puede adquirir mediante desposorio, en una suerte de refundación del *oikos* ya que una nueva estirpe dominará. Como es usual en tiempos pacíficos la decisión se tomará en una competencia propia de la élite: confrontarán los miembros de distintos *oikos* y cada uno lo hará en representación de su comunidad; cada uno, por lo tanto, compite por el *kléos* individual, familiar y comunitario, sustentado en el *oikos* y su cabeza masculina. Aunque disponemos de la versión idealizada de la institución matrimonial que proporciona Jenofonte en el *Económico* 7.16-30, quien utiliza los términos *zeûgos* (pareja) y *koinonoí* (compañeros), resulta claro que para el mundo homérico no había igualdad, la visión masculina prevalece aunque se halle regulada por una equiparación reflexiva llamada *homophrosýne* (concordia o armonía de pensamiento).¹⁰⁹

La competencia con el arco, por un lado, se modela sobre la base de episodios muy asentados en el mito, episodios asociados a una proto-aristocracia competitiva y, por otro lado, se desarrolla por la conjugación de los conceptos de *áethlos* y *áethlon*, certamen y premio. Las instancias competitivas abundan en la épica homérica. En el canto XXIII de *Iliada*, la carrera de carros en homenaje a Patroclo, indica la

¹⁰⁸ El *témenos* es la tierra concedida al héroe como premio, también devino en el espacio sacralizado de su tumba y en un espacio sacralizado en general. Cfr. Zecchin de Fasano (2002: *passim*)

¹⁰⁹ Katz (1991:170-182) considera que la *homophrosýne* constituye el concepto básico de la “ideología de la exclusividad” en la que se basa la relación conyugal de Penélope y Odiseo.

categoría de los competidores, también el tapiz de Helena (III.125-128) conserva las hazañas de aqueos y troyanos y, entre los Feacios, en el canto 8 de *Odisea*, la disputa entre Euríalo y Odiseo determina los límites de la hospitalidad en un certamen. El cortejo a una novia incluía habitualmente la competencia, y se esperaba que el mismo no fuera violento, a pesar de que el mito presenta muchos cortejos que incluyen violencia como el de las danaidas en la tragedia esquiléa, el de la hija de Anteo en la *Pítica IX* de Píndaro o el feroz cortejo de Heracles a Iole. El particular cortejo de Penélope contiene una serie de paradojas: ella instala la competencia y es la vez el premio, el arco es el símbolo de la ausencia de Odiseo y es símbolo de su honor y, al mismo tiempo, resulta signo de una violación de hospitalidad en el pasado: la de la hospitalidad de Ifito asesinado por su huésped Heracles.

Para una lectura de las clases sociales presentes en *Odisea*, podemos efectuar ya algunas observaciones conclusivas: el narrador se interesa por un conflicto entre pares, es decir por los contenidos del mito que proporcionan variables trágicas. Se interesa por las relaciones de tipo horizontal, las que afectan a los vínculos de la *philótes* (alianza de amistad), que no admitía violencia en el interior de la casa, y, por lo tanto, habilitaba un desenlace asegurador de la visión moral de los vencedores. La competencia con el arco corresponde a una política del linaje que se ve claramente en el hecho de que Telémaco y Odiseo son el primero y el último en tensar el arco.

La narrativa homérica presenta dos sociedades en el momento más álgido de su vulnerabilidad, cuando su estabilidad organizativa es amenazada por un conflicto que las desordena con la pérdida de las fronteras, por ejemplo, el caso de un superior discutido por un subordinado (Agamenón discutido por Aquiles en *Ilíada*) o la transformación pública de un conflicto interior (la situación en la casa de Odiseo, la intervención de los *oíkoi* vecinos y su afectación). El germen del conflicto en *Odisea* no es primariamente la agresión física, sino más bien la disminución moral que produce el agotamiento de los bienes.

La multitud de caracteres que aparecen en *Odisea* ha motivado la calificación aristotélica del poema en *Poética*:

οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἰκ
ανῶς. καὶ γὰρ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον συνέστηκε
ἐν ἡ μὲν Ἰλιάς ἀπλοῦν καὶ παθητικόν, ἡ δὲ Ὀδ
ύσσεια πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ
ἠθική·

1459b 12-15

De todas estas cosas ha usado Homero, no sólo primero sino también satisfactoriamente. Pues ha compuesto a cada uno de los poemas, por un lado, a Ilíada, como un poema simple y patético y, por otro lado, a Odisea, como un poema complejo¹¹⁰ (pues en su totalidad hay reconocimiento) y ético.

A pesar de que el juicio aristotélico constituye una ponderación de la trama, resulta aplicable a la diversidad y número de los personajes e incluso a las relaciones entre ellos.

La noción de clase en *Odisea* es “relacional”, se define por oposición a otros que no son lo mismo. Como hemos visto en el texto del canto 18.274-280, Penélope menciona el cortejo como una acción apropiada para la conquista de una mujer *agathé* (noble) y no para cualquier tipo de mujer. De igual modo, en 15.324 se afirma que hay inferiores que sirven a *toîs agathoîsi*:

οἷά τε τοῖς ἀγαθοῖσι παραδρῶωσι χέρηες.
“... *en todo cuanto los inferiores sirven a los superiores*”

en una ecuación en la que *agathós* define a un miembro de la élite dirigente, por su ubicación social. La misma definición hallamos en el discurso de Menelao en 4.62-64:

¹¹⁰ Si admitimos que el participio perfecto *πεπλεγμένον* pueda traducirse por “replegado” o “replicado” la observación de Aristóteles trasciende de la trama a la sociedad presentada por *Odisea*. Lo mismo se puede afirmar respecto de la traducción para *ἠθικη* como “de caracteres”. En mi opinión, el calificativo se refiere también a la moralidad del poema.

οὐ γὰρ σφῶν γε γένος ἀπόλωλε τοκήων,
ἀλλ' ἀνδρῶν γένος ἔστε διοτρεφέων βασιλῆων
σκηπτούχων, ἐπεὶ οὐ κε κακοὶ τοιούσδε τέκοιεν.

...pues no ha sido aniquilado el linaje de vuestros padres, sino que vuestro linaje es de reyes, que portan el cetro y son nutridos por Zeus, porque los viles no engendrarían tales hijos.

De manera que los no *áristoi*, se definen “comparativamente” y no “sustantivamente”: son inferiores, resultan un “otro” contrastante. La focalización del narrador coincide con la visión de los *áristoi*: es respecto de lo “superior” que alguien o algo resulta “inferior”. Nos hallamos en camino a la definición aristotélica de esclavo como propiedad animada del amo.

En el cuadro que adjuntamos al final del artículo tratamos de exponer el valor del cúmulo de personajes designados como *áristoi* en *Odisea* y cómo se hallan replicados o replegados en los personajes con los que establecen relaciones jerárquicas de poder, es decir de tipo vertical, o con lo que establecen relaciones horizontales de cooperación y cómo resultan asimilados entre sí aquellos que sostienen el funcionamiento económico y la continuidad del *oikos*.

En el sector inferior del cuadro hemos agrupado a los personajes que completan el funcionamiento del *oikos*, algunos muy vinculados a los *áristoi*, sin ser miembros de su grupo, y sin ser esclavos, en sentido estricto, como los aedos y heraldos (*kérykes*), o los cuidadores (*therápontes*) que aseguran la continuidad del poder a través de la comunicación y de la conservación de la memoria. El grupo de esclavos y servidores muestra un rango de actividades muy variado. Algunos son simplemente grupos de esclavos masculinos y femeninos (*dmôes*, *dmoái*), otros sirven dentro de la casa (*oikêes*) o realizan tareas fuera de la casa (*drestêres*), por supuesto, hay una esclava que tiene a su cargo ser la administradora (*tamíe*), como Euriclea, y otras están exclusivamente al servicio de su ama, como el par constituido por Eurinome y Eurimedusa, que están siempre rodeando a Penélope. Todos ellos colaboran con el tipo de organización económica que el *oikos* implica. Al final del cuadro, los mendigos del umbral de la casa (Iro/Odiseo) parecen tener una presencia limítrofe. Odiseo porque su

condición de mendigo es aleatoria y estratégica; Iro porque la mendicidad es su condición esencial y permanente.

Para el caso del esclavo, hay dos visiones coexistentes. Puede tratarse de alguien como Eumeo, un noble capturado en guerra, que pierde la mitad de su *areté* junto con su libertad (17.322-323), o bien, puede tratarse de alguien corruptible e inferior. Los esclavos representan el mundo del trabajo en que el modo de vivir de los *áristoi* se sustenta y resultarán buenos o malos según su adhesión al amo.

La visión del esclavo aparece vinculada con los elementos oscuros de la traición a través de dos personajes cuyo nombre etimológicamente insiste en ese aspecto. Se trata de un personaje femenino, Melanthô, esclava acogida por Penélope y de un personaje masculino, Melánthios, el cabrero de Odiseo. El sector inferior del cuadro replica el sector superior: la muestra más clara es que Odiseo es un buen mendigo, que guarda las formas del lenguaje y la nobleza en el combate porque él, en sí mismo, representa una disfrazada intromisión de los *áristoi* en el mundo de los esclavos y servidores.¹¹¹

Odisea, no presenta esclavos pícaros, que se muevan con hipocresía. La división entre ellos es tajante, o son leales y buenos, o traidores y, en consecuencia, malos. Esta visión simplista, no es más que la aplicación de la moralidad de la *areté*. El esclavo carece de subjetividad y de una actividad intelectual que le permita discernir por sí. La hipocresía aparece más bien como atributo de la superioridad intelectual de los *áristoi*. Por ejemplo, entre los pretendientes, Eurímaco es poseedor de esta característica en forma muy acentuada.

Tanto la situación de esclavos y servidores, como la de los *áristoi*, resulta definida a través del concepto básico de la ética heroica que es el concepto de *areté*. Los adjetivos *agathós* y *kakós* o sus grados comparativos o superlativos constituyen un intento de definición de clase que comienza justamente por comparación de inferioridad o de superioridad, muy vinculada a la posición. *Areté*, finalmente, expresa el tipo de relación horizontal entre los personajes del sector superior del cuadro y también el tipo de relación vertical entre *áristoi* e inferiores. *Areté* se vincula, además, a las inversiones de la fortuna, Eumeo y Odiseo argumentan sobre esto y sobre el concepto de

¹¹¹ Cfr. Thalmann (1998:49 y ss.)

prosperidad, ubicados en los márgenes o en el umbral del mundo social de los *áristoi*.

La sociedad de *Odisea* es jerárquica, mientras que a los *áristoi* corresponde el banquete y el regocijo del canto de aedo, dos situaciones que parecen ser permanentes; a los inferiores corresponde asegurar las tareas para la continuidad de la vida. El éxito de Odiseo corresponde a esa visión ideologizada, en la que si un servidor es bueno lo es por su adhesión al amo, o porque ha caído en la esclavitud y aún conserva, siquiera a medias, los atributos de su antiguo linaje.

En síntesis, *Odisea* presenta una sociedad polarizada entre arriba y abajo, una sociedad de fuertes vínculos convencionalizados entre los miembros del polo superior que se vinculan horizontalmente en torno a los valores competitivos y cooperativos. Una sociedad doméstica en que los atributos de clase son claramente visibles en el cuerpo de los individuos. De este modo el viejo mendigo Odiseo puede poseer el fuerte cuerpo entrenado del héroe, o el anciano Laertes es capaz de conservar las marcas del dominio, a pesar de adoptar el aspecto servil del esclavo que labra la tierra. *Odisea* nos hace incurrir en una falacia propia de su personaje protagonista, víctimas de su dolo creemos que el poema se abre a la presentación de otras clases sociales. Sin embargo, el desenlace, cuando el *basileús* castiga a los malos esclavos y servidores o servidoras y premia a los buenos, expone la ideología dominante del poema marcada por las nociones de honor, y competición y explica que las relaciones jerárquicas son el modelo para el correcto funcionamiento de la estructura de una comunidad.

REPRESENTACIÓN DE CLASES EN EL OÍKOS

RELACIÓN ENTRE CLASES Vertical	RANGO	PERSONAJES	RELACIÓN INTRA CLASES Horizontal 	
PHILÓTES				
Focalización superior: <i>agathói</i> Propiedad Riqueza Prestigio Poder <i>keimélia</i> KLÉOS	BASILEÏS	Laertes Odiseo Telémaco? Penélope (Alcínoo/ Arete)	Valores cooperativos	*Hospitalidad *Banquete *cortejo
	ÁRISTOI	Pretendientes	Valores competitivos	*Guerra *Hazaña atlética/ Deportiva
 Focalización inferior LEALTAD <i>(agathós)</i> DESLEALTAD <i>(kakós)</i>				
	AEDOS <i>(kérykes/ artesanos)*</i>	Femio/Demódoco Medonte	Comunicación	
	ESCLAVOS Y SERVIDORES	Eumeo Euriclea Filecio <i>Tamíai</i> (Eurinome y Eurimedusa) Masa de <i>dmoái amphípoloi</i> <i>Oikêes/drestêres/ Therápontes</i> Dolio Esclava siciliana	*División de tareas masculinas y femeninas *Tejido, compañía *Cultivo de la tierra y cuidado de rebaños	
		Melantho Melanthios		
	MENDIGOS	Iro/ <i>Odiseo</i>	Umbral /margen	

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adkins, A. W. H., *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values*, Oxford, 1960.
- Adkins, A.W.H., "Friendship and Self-Sufficiency in Homer and Aristotle" CQ, vol.13, 1963.
- Adkins, A.W.H., "Homeric Values and Homeric Society" JHS, vol. 91, 1971.
- Adkins, A.W.H., "Homeric Gods and The Values of Homeric Society" JHS, vol. 92, 1972.
- Adkins, A.W.H., "Values, Goals and Emotions in The Iliad" Classical Philology, vol. 77, 1982.
- Atchity, K. & Barber, E. J. W., "Greek Princess and Aegean Princesses: The Role of Women in the Homeric Poems", en Atchity, K. & Hogart, R. & Price, D. (Eds.) *Critical Essays on Homer*, Boston, 1987.
- Austin, M.M. & Vidal-Naquet, P., *Economic and Social History of Ancient Greece*, Berkeley and Los Angeles, 1980.
- Bakker, E., *Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse*, Ithaca and London, 1997.
- Codino, F., *Introduzione a Omero*, Torino, 1965.
- Dickie, M.W., "Dike as moral Term in Homer and Hesiod", CPH, vol.73, nro.2, 1978.
- Dodds, *Los Griegos y lo irracional*, Madrid, 1960.
- Donlan, W., "The social Groups of Dark Age Greece", Classical Philology, Vol.80, no.4, 1985.
- Dougherty, C., 2001, *The Raft of Odysseus*, Oxford.
- Douglas Olson, S., "Servant's suggestions in the *Odyssey*" CJ, 1992.
- Edwards, A., "Homer's Ethical Geography: Country and City in the *Odyssey*" TAPHA, vol.123, 1993.
- Finkelberg, M., "*Timé* and *areté* in Homer" CQ, New Series, Vol.48, No.1, 1998.
- Finkelberg, M., "Patterns of Human Error in Homer", JHS CXV, 1995.
- Finley, M. *El mundo de Odiseo*, México, 1996².
- Gagarin, M., "Morality in Homer", Classical Philology, Vol.82, no.4, 1987.
- Heubeck, A., *Der Odyssee - Dichter un die Ilias*, Erlangen, 1954.

- Jaeger, W. *Paideia*, Madrid, 1985⁷.
- Katz, M. A., *Penelope's Renown*, Princeton, 1991.
- Lacey, W. K., *The Family in Classical Greece*, Ithaca, 1968.
- Long, A. A., "Morals and values in Homer" *JHS*, vol.90, 1970.
- Lloyds-Jones, H., *The Justice of Zeus*, Berkeley and Los Angeles, 1983.²
- Morgan, K., "Odyssey 23.218-24: Adultery, Shame and Marriage" *AJPH*, vol.112, nro 1, 1991.
- Thalman, W., *The Swineherd and the Bow*, Ithaca and London, 1998.
- Yamagata, N., *Homeric Morality*, New York, 1994.
- Zecchin de Fasano, G.C., "Discurso homérico y "poética de la comunidad": las excelencias competitivas en *Ilíada XII*, 310 y ss". En *Praesentia*, Revista Venezolana de Estudios Clásicos, Universidad de Los Andes edición electrónica en <http://vereda.saber.ula.ve/Sol/index.htm>, 2002.
- Zecchin de Fasano, G.C., "Espacio privado, espacio social y distancia en Odisea", en *SYNTHESIS*, Vol. 13, año 13, 2006.

LA CULTURA LATINA

Lecturas del poema 35 de Catulo (o la imposible reconstrucción de un diálogo poético)

Arturo Roberto Álvarez Hernández
Universidad Nacional de Mar del Plata

El poema 35 de Catulo se encuadra en la categoría de ‘poema de ocasión’ (*Gelegenheitsgedicht*). El corpus de Catulo abunda en este tipo de composición, dirigida a un destinatario preciso y con una precisa función dentro de una circunstancia aparentemente biográfica (e. g. reclamar a Asinio Marrucino un pañuelo que le ha robado en un banquete –c. 12–, invitar a Fabulo a cenar –c. 13–, “agradecer” a Calvo un pésimo libro que le ha regalado –c. 14–), etc.

En el plano argumental estas composiciones suelen dar la impresión de que sólo podrían ser entendidas por el destinatario al que van dirigidas. Sin embargo la crítica moderna acepta unánimemente un principio que Eduard Fraenkel (Fraenkel,1957:313) formuló del siguiente modo:

a *Gelegenheitsgedicht* deserves to be included in a published book only if it is selfcontained, that is to say if its meaning is made as clear to the general reader as it

will have been to the person for whom it was originally conceived.

(Un poema de ocasión merece ser incluido en un libro editado solamente si es autosuficiente, es decir si su significado le resulta al lector general tan claro como le habrá resultado a la persona para la cual originariamente fue concebido.)

A este aserto sólo cabe agregarle que el lector moderno, para estar ante el texto antiguo en condiciones parecidas a las del lector general antiguo, necesita hacer un escrupuloso trabajo de reconstrucción y exégesis que no siempre arroja los resultados esperados. En particular la pérdida de una gran parte de las obras que el lector antiguo conocía limita seriamente las posibilidades de que un lector actual se encuentre verdaderamente en las mismas condiciones de recepción del lector para el cual fueron escritas aquellas obras.

Por lo que respecta a los poemas de C. que han llegado a nosotros, aceptamos, como se acepta en general, que fueron editados por el poeta (entendiendo “editar” con el significado particular que tiene en la Antigüedad y dejando de lado el problema de la constitución del corpus catuliano que ha llegado a nosotros).¹¹² Cabe postular, por lo tanto, la comprensibilidad de los poemas catulianos para todos los posibles lectores de la época, incluyendo los poemas de ocasión, cuyas circunstancias habrán de ser reconstruidas, hasta donde sea necesario, a partir de los elementos que ofrece el poema mismo.

Puesta estas premisas vayamos a nuestro poema. El c. 35 aparece como un caso extremo de dificultad, habida cuenta de las diversas e incluso contrapuestas interpretaciones de que ha sido objeto. Ustedes tienen a la vista el texto de la edición de Mynors, y una traducción (la

¹¹² Respecto de la praxis editorial de C. relativa a los poemas de ocasión (dirigidos a un destinatario preciso y con referencia a una circunstancia precisa) compartimos la idea (cf. Fedeli, pp. 29-40) de que el poeta los enviaba primeramente al destinatario y esto implicaba una primera circulación entre los miembros del *sodalitium*; en una segunda instancia realizaba una edición propiamente dicha, reuniendo conjuntos de entre diez y veinte poemas. El corpus que ha llegado a nosotros es el resultado de una recopilación y un reordenamiento, realizados por un editor póstumo, de todo el material publicado por el poeta.

de Soler Ruiz) que me pareció oportuno agregar para observar cómo se reflejan en la versión las dificultades de la exégesis. Me apuro a agregar que, para el texto latino, los manuscritos no ofrecen variantes significativas.

EL POEMA

Goza de consenso generalizado la división en tres secciones de seis versos cada una que, a mi parecer, puede aceptarse, no sin observar que, en realidad, del v. 8 en adelante el tema de la *candida puella* se desarrolla sin interrupción.

La primera sección (vv. 1-6) es indiscutible: allí se desarrolla, completa, la invitación.

Poetae tenero, meo sodali,
uelim Caecilio, papyre, dicas
Veronam ueniat, Noui relinquens
Comi moenia Lariumque litus.
nam quasdam uolo cogitationes 5
amici accipiat sui meique.

A un dulce poeta, a mi amigo Cecilio, querría que le dijeras, papiro, que se acerque a Verona, dejando los muros de Como la Nueva y las márgenes del Lario, pues deseo que oiga ciertos pensamientos de un amigo suyo y mío.

La unidad de la segunda sección (vv. 7-12) es menos clara: aquí pasamos al tema de la *candida puella*, pero ese tema en realidad no concluye en el v. 12 sino que se desarrolla hasta el final. Tal vez la unidad del bloque podría residir en que desarrolla, a modo de profecía, el obstáculo que ha de encontrar Cecilio para realizar el viaje; en este sentido los vv. 11-12 darían el “fundamento informativo” sobre cuya base C. realiza la hipótesis de que la *puella* intentará impedir el viaje de Cecilio.

quare, si sapiet, uiam uorabit,
quamuis candida milies puella

euntem reuocet, manusque collo
ambas iniciens roget morari. 10
quae nunc, si mihi uera nuntiantur,
illum deperit impotente amore.

Así que, si es sensato, devorará el camino, por más que una niña radiante mil veces lo llame al partir y, echándole las dos manos al cuello, le ruegue que se detenga. Ella, ahora, si es verdad lo que me cuentan, se muere por él con un amor irresistible.

Por fin, la última sección (vv. 13-18) quedaría unificada por el tema de la *Magna Mater incohata*, que ha causado el enamoramiento de la *puella* (vv. 13-14 *legit incohata / Dindymi dominam*) y que C. reconoce como obra muy prometedora (vv. 17-18 *est enim venuste / Magna ... incohata Mater*).

nam quo tempore legit incohata
Dindymi dominam, ex eo misellae
ignes interiorem edunt medullam. 15
ignosco tibi, Sapphica puella
musa doctior; est enim uenuste
Magna Caecilio incohata Mater.

En efecto, desde el día en que le leyó el comienzo del poema sobre la señora del Díndimo, desde entonces a la pobrecilla fuegos le corroen el interior de sus médulas. Te disculpo, niña más culta que la musa de Safo, pues es bello el poema, iniciado por Cecilio, sobre la Gran Madre.

En conclusión las secciones del poema son:

vv. 1-6 (6): La invitación a Verona.

vv. 7-12 (6): Una *puella* podría dificultar el viaje.

vv. 13-18 (6): La *Magna Mater* de Cecilio.

Ensayemos una primera definición del poema: Se trata de una epístola que C. le dirige, desde Verona, a Cecilio, poeta amigo que vive en Nueva Como, invitándolo a ir a Verona para conocer unas

reflexiones de un amigo común innominado. La epístola contiene, al mismo tiempo, una descripción del momento (¿sentimental? ¿literario?) en el que se encuentra Cecilio, descripción en la que se hace referencia especialmente al hecho de que una muchacha se ha enamorado perdidamente de él a partir de la lectura de un poema sobre la *Magna Mater*, del que éste ha hecho una primera redacción.

LA CRÍTICA

Si nos guiamos por algunos de los comentarios más importantes a la obra catuliana, comprobamos que, hasta la aparición de Copley (1953), la crítica consideraba este texto como un elogio de la *Magna Mater* de Cecilio, análogo a los elogios de la *Zmyrna* de Cinna (c. 95) y de la elegía por la muerte de Quintilia de Calvo (c. 96). También se consideraba, secundariamente, que contenía un saludo amistoso (o un gentil cumplido) a la *candida puella* amante de Cecilio.

El artículo de Copley cuestionó radicalmente esa lectura, y se convirtió en el punto de referencia obligado de toda la crítica posterior. Intentando, con razón, encontrar alguna coherencia entre el supuesto elogio de la *Magna Mater* de Cecilio y la invitación viajar a Verona, Copley rescata y profundiza una observación de Baehrens (1885), que había sido desatendida por la crítica y de la que el propio Baehrens no había sacado todas las consecuencias. En la recurrencia del participio *incohata* (vv. 13-14 *nam quo tempore legit incohata / Dindymi dominam, ex eo...*; vv. 17-18 *est enim venuste / Magna Caecilio incohata Mater*), Baehrens advertía una crítica implícita al estado imperfecto, no acabado, del poema de Cecilio.¹¹³ A la luz de esa observación, Copley logra enlazar el final del poema con el comienzo: las *cogitationes* del amigo común (para Copley el propio

¹¹³ hoc epyllion tantum ‘incohaverat’ ille [scil. Caecilius], quo verbo Catullus tacitam mihi egisse videtur censuram, ad summam perfectionem haec deesse illa significans (E. Baehrens, *Catulli Veronensis Liber*, Leipzig 1885, p. 215).

C.) por las que Cecilio debe viajar a Verona son críticas que le permitirán llevar a la deseable perfección su poema sobre Cibeles.

Copley reconstruye la ocasión a la que responde el poema a partir de dos elementos: a) la urgencia de la invitación a ir a Verona, que se materializaría en la expresión del v. 7 *si sapiet, viam vorabit*; b) la irónica descripción del obstáculo que deberá superar Cecilio para realizar el viaje, materializada en la hiperbólica imagen de la muchacha, loca de amor por Cecilio y más docta que Safo (vv. 8-18). La circunstancia a la que el texto responde sería, según Copley, la siguiente: Cecilio le ha mandado a C. su *Magna Mater*, como obra terminada, seguro de recibir su aprobación. C., no convencido de la perfección del poema, invita cortésmente a Cecilio a conversar en Verona, pero Cecilio declina esa invitación, argumentando que está ocupado en un romance con una muchacha y dando a entender que se apresta a editar el poema. El precedente de una primera invitación rechazada con el pretexto de la muchacha y la inminencia de la publicación del poema permiten explicar, según Copley, la urgencia con que C. invita, por segunda vez, a Cecilio, y la transformación del pretexto esgrimido por él –o sea, la muchacha– en un personaje y en una situación que, mediante el expediente de la exageración, sugieren la inconsistencia de la excusa esgrimida por Cecilio.

La lectura de Copley se ha mantenido vigente hasta la actualidad, como puede comprobarse por el más reciente comentario a la obra catuliana (Thomson, 1998), pero también ha dado lugar a múltiples objeciones, formuladas en diversos estudios que, por su parte, intentan nuevas soluciones interpretativas:

1) que la epístola es una exhortación a retomar el poema sobre Cibeles que Cecilio habría abandonado para volcarse a la poesía amorosa personal (Fisher, 1971);

2) que la epístola es un elogio de la armonía erótico-intelectual de Cecilio y su *puella* (Onetti-Maurach, 1974);

3) que la epístola es una muestra del interés de C. por el poema más importante de Cecilio, destinado a ocupar el lugar central de un libro (Akbar Kahn, 1974);

4) que la epístola es una demostración del ambiguo sentimiento (mezcla de entusiasmo y temor) que despierta en C. la *Magna Mater* de Cecilio, visto el efecto devastador que ha tenido en la *puella* (Heine, 1975; Basto, 1982);

5) que la epístola es un intento de rescatar a Cecilio de los lazos de la pasión para que retorne, con la ayuda de los amigos, a la labor racional de concluir su *Magna Mater* (Fredricksmeier, 1985).

Semejante variedad de lectura demuestra que todo lector moderno tropieza con limitaciones objetivas en su intento de interpretar este texto. Pero, al mismo tiempo, esas lecturas han aportado elementos de exégesis muy significativos, que me propongo aprovechar en este nuevo intento.

PRIMERA SECCIÓN: “LA INVITACIÓN A VERONA” (VV. 1-6).

El primer verso es fundamental en cualquier poema. La estructura bipartita de este v. 1 indica la doble condición bajo la cual C. presenta al destinatario de la carta, cuyo nombre llega recién en el v. 2: se trata de un poeta y de un amigo. El planteo de Heine (Heine, 1975: 65) de que C. usa el término *poeta* siempre en contextos cargados de ironía o burla carece de todo fundamento. Ciertamente C. expresa con violencia su desagrado por los *pessimi poetae* que, por jugarle una broma, le ha regalado Calvo (14, 23 *saecli incommoda pessimi poetae*), y también pone en boca de Lesbia una ambigua (y ciertamente irónica) alusión a un *pessimus poeta* en 36, 6. Pero, en realidad, en ese pasaje el aludido es C., quien responde la ironía llamando a Lesbia *pessima puella* (v. 9); obviamente la ironía aquí destaca la mutua admiración que experimentan los amantes. Pero la prueba irrefutable está en 16, 5, donde, bajo la expresión *pium poetam*, C. alude con orgullo a su propia condición. No puede atribuirse, entonces, al término *poeta*, connotación irónica alguna.

El apelativo *sodalis*, por su parte, C. lo reserva para personas queridas, como Cinna (10, 29; tal vez 95, 9), Veranio y Fabulo (12, 13; 47, 6) o Alfeno (30, 1). A nosotros no ha llegado más información sobre Cecilio que la que nos da este poema, pero ateniéndonos a la doble condición que enuncia el v. 1 (*poeta* y *sodalis*) debemos constatar que C. lo consideraba un miembro del *sodalitium* que hoy llamamos neotérico.

La calificación de *tener*, en este contexto, es particularmente significativa. Este adjetivo, aplicado al poeta o a la poesía, hace referencia a escritura de contenido amoroso, como bien lo indica el

OLD s. v. *tener*, 6. b., que incluye, obviamente, nuestro pasaje.¹¹⁴ Que *tener* haga referencia no sólo a la escritura de poesía amorosa sino además a la pertenencia de Cecilio al “credo calimaqueo”¹¹⁵ no me parece forzoso, aunque, por cierto, su inclusión en el *sodalitium* implica que él comparte las ideas dominantes del círculo. En cambio, me parece infundada la idea de que *tener* sugiere de modo general “delicadeza de sentimiento del poeta y refinamiento técnico de la poesía” (Fredricksmeyer), y mucho menos la de que indica la juventud de Cecilio (Copley).

Pero la dificultad mayor en cuanto a *tener* es la de decidir a qué poesía de amor hace referencia. Es éste un punto de máxima importancia, porque, como veremos, de él depende en buena medida la interpretación del poema en su totalidad. Ahora bien, las respuestas que extraemos de la crítica, en líneas generales, son dos: a) la poesía de amor por la que Cecilio es denominado *poeta tener* es el poema sobre Cibeles, cuya eficacia erótica se señala en los vv. 13-15 (Akbar Kahn, 1974); b) la poesía de amor por la que Cecilio es denominado *poeta tener* es poesía amorosa personal que nuestro poema refleja a lo largo de los vv. 8-18, donde se reproduce el vínculo amoroso y la imagen de la *puella* que el propio Cecilio había poetizado (Fisher, 1971).

Nosotros vamos a intentar una respuesta más adelante, pero podemos decir desde ya que los testimonios de y sobre los poetas neotéricos, empezando por el propio C., nos demuestran que la práctica habitual en el cenáculo era el cultivo tanto del epilio de contenido mitológico (piénsese en los cc. 63 y 64 de C., en la *Ío* de Calvo, en la *Zmyrna* de Cinna), como de la poesía menor (*nugae*) de contenido personal. Al mismo tiempo dichos testimonios nos permiten constatar que, si bien en algunos epilios la trama mitológica incluía una historia de amor, éste no es un rasgo obligatorio: el poema 63 de

¹¹⁴ Aplicado al poeta de amor lo encontramos en Ov. *rem.* 757 (*teneros ... poetas*); *ars* 333 (*teneri ... Properti*); Mart. 7, 14, 3 (*teneri ... Catulli*); tal vez 12, 44, 5 (la lección adoptada por Lindsay es *lepido ... Catullo*); aplicado a la poesía de amor lo encontramos en Hor. *ars* 246; Ov. *am.* 2, 1, 4 (*teneris ... modis*); *ars* 2, 273 (*teneros ... versus*); *trist.* 2, 361 (*teneros ... amores*).

¹¹⁵ Tal lo sugerido por Onetti-Maurach fundándose en E.-R. Schwinge, *Philol.* 107 (1963), 81.

C., en el que se abordaba precisamente el culto de Cibeles, es un *epilio* en versos galiambos que no tiene contenido amoroso.

A la luz de todo esto la conjetura más probable es que la calificación de *poeta tener* aluda principalmente a que Cecilio compuso poemas amorosos de contenido personal.¹¹⁶ Volveremos sobre este punto más adelante.

Si, como este comienzo parece indicar, estamos ante una carta dirigida a un miembro del *sodalitium* neotérico, tenemos aquí una primera dificultad para la hipótesis de Copley de que Cecilio envió a C. su *Magna Mater* convencido de que estaba terminada y de que, ante una primera invitación a conversar, no sólo la rechaza sino que anuncia una inmediata edición. El propio Copley había considerado otra posibilidad argumental: que Cecilio le haya enviado a C. su *Magna Mater* consciente de que se trataba de una primera redacción y esperando, precisamente, que C. le hiciese llegar su crítica. Esta hipótesis, que es mucho más acorde con las prácticas de intercambio entre los poetas del *sodalitium*, es descartada por Copley porque, de ser esa la situación, no se explicarían ni la urgencia de la invitación de C. ni su insistencia en el dato de que el poema no está terminado. ¿Pero existen, en realidad, tal urgencia y tal insistencia?

Volvamos al texto y avancemos un poco. En el inicio C. se dirige al papiro, confiándole el mensaje que ha de llevar al amigo poeta. Dicho mensaje se enuncia en los vv. 3-6. C. quiere (v. 5 *volo*) que su amigo vaya a Verona para conocer ciertas *cogitationes* de un amigo común. Por lo pronto cabe observar que en la descripción del viaje que pretende C. ocupa mucho mayor espacio el punto de partida (*Novi relinquens / Comi moenia Lariumque litus*) que el punto de llegada (*Veronam veniat*). Cabe aclarar que *relinquens* no tiene aquí el significado de ‘dejar’, ‘abandonar’ (lo que obligaría a pensarlo con valor de aoristo) sino el de ‘alejarse de un lugar en una marcha’ (cf. OLD s. v. *relinquo*, 7 b). La cuidadosa mención de las murallas de la reciente colonia y del litoral del célebre lago de Como parecen constatar el apego de Cecilio a su ciudad y su paisaje; C. se muestra consciente de que para Cecilio la acción de ir a Verona comportará,

¹¹⁶ Obsérvese que en todos los ejemplos de *tener* citados en la nota precedente se hace referencia a poesía amorosa personal.

sobre todo subjetivamente, la de alejarse (*relinquens*) de esas realidades.¹¹⁷

Precisamente por eso el motivo para viajar a Verona tiene que ser de mucha importancia. C. lo expone en los vv. 5-6: “quiero que conozca las *cogitationes* de un amigo común”. Aquí la discusión de la crítica se ha concentrado en el término *cogitationes* y en la figura del *amicus suus meusque* aludido. En general se coincide en la idea de que las *cogitationes* son críticas puntuales a la *Magna Mater* de Cecilio (de este modo el comienzo del poema se liga con el final) y que el amigo común aludido no es otro que el mismo C., quien disimula así, diplomáticamente, que las críticas al poema de Cecilio son suyas.

Esta última hipótesis tendría sentido sólo si las *cogitationes* fueran críticas que Cecilio no quiere escuchar. Pero, como he dicho antes, lo lógico es suponer lo contrario, o sea, que Cecilio comparte con sus camaradas del *sodalitium* la costumbre de intercambiar críticas. Además, ninguno de los testimonios que han sido aducidos para sostener que C. se refiere a sí mismo (son textos en los que quien habla se alude a sí mismo mediante el adj. pronominal *noster*: Plaut. *Rud.* 1245, Hor. *sat.* 2, 6, 48- Ellis; Fordyce-) pertenece a contextos análogos al nuestro¹¹⁸. Por su parte la fórmula *tuus meusque* (o equivalente), propia del estilo epistolar, es habitual para referirse a un amigo común: cf. Cic. *Att.* 8, 15a, 3 (*Balbi mei tuique*); 4, 2, 5 (*Varronis tui nostrique*); *ad Q. fr.* 3, 3, 4 (*Cicero tuus nosterque*). Es cierto que, a diferencia de estos ejemplos, C. mantiene en reserva el nombre del amigo; pero es imposible saber si la reserva es para con Cecilio o solamente para con el lector del poema. Tal vez la idea implícita es que Cecilio no necesita el nombre para identificar al amigo. En consecuencia, no hay razón para tomar la expresión *amicus tuus meusque* más que con su sentido literal: las *cogitationes* son de un amigo común.

¹¹⁷ Algo de esto señala Akbar Kahn, 1974: 478, pero la sugerencia de que la mención del *litus* comporta una alusión al romance con la *puella* me parece excesiva.

¹¹⁸ En los pasajes citados resulta evidente que el sujeto habla de sí mismo en tercera persona (en el pasaje plautino incluso se nombra: *noster Daemones*), mientras que no ocurre lo mismo en nuestro poema.

De esta interpretación deriva una consecuencia fundamental: las *cogitationes* no pueden ser, como se acepta en general, críticas puntuales al poema sobre Cibeles. En efecto, ese amigo común hubiera podido concebir críticas puntuales al poema sólo si Cecilio se lo hubiera hecho conocer. Pero en ese caso ¿por qué el amigo habría de comunicarle sus críticas a C. y no al propio Cecilio? Si aceptamos que el amigo aludido no es C., sus *cogitationes* no pueden ser más que reflexiones generales sobre poesía (cf. OLD s. v. *cogitatio* 4), enviadas a C. y que C. considera útiles para Cecilio. En el plano argumental lo que queda establecido son dos cosas: que el amigo le ha enviado a C. sus *cogitationes* por escrito (o sea que C. no puede mandárselas a Cecilio pero puede dárselas a leer en Verona) y que C. las considera de suma utilidad para la labor poética del amigo, tan importantes como para justificar que Cecilio vaya a Verona alejándose de su querido terruño.

La mención del *amicus* en el v. 6 hace eco a la definición de Cecilio como *sodalis* en el v. 1, con lo cual se cierra una primera sección caracterizada por las referencias a la amistad entre poetas que comparten la labor y las reflexiones que acompañan y alimentan la creación.

SEGUNDA SECCIÓN: UNA PUELLA PODRÍA DIFICULTAR EL VIAJE (VV. 7-12)

Detengámonos ante todo en el v. 7 que, como vimos, es uno de los pilares en los que se apoya la idea que de C. urge a Cecilio a viajar, porque quiere evitar que cometa el error de publicar su *Magna Mater*. El v. 7 da inicio a una nueva sección en la que el tema es, sobre todo, el obstáculo que deberá superar Cecilio para viajar a Verona. A través del adverbio *quare*, que recapitula lo dicho antes –o sea, la invitación– esta segunda sección se plantea como una consecuencia de la precedente. El desarrollo lógico es: “dado que yo le ofrezco a Cecilio ciertas reflexiones de un amigo común, él, si es inteligente, vendrá volando”: *quare, si sapiet, viam vorabit*. Mediante expresiones muy vivaces de la lengua común, lo que C. hace es enfatizar la importancia de las *cogitationes* que le está ofreciendo al amigo, suficientemente importantes como para justificar un doble abandono: el del terruño y

el de la amada. Tal vez podríamos agregar que la atracción al tiempo futuro del verbo principal (*si sapiet ... vorabit*) indica con precisión que Cecilio deberá actuar inteligentemente en ese momento futuro, en el cual habrá de colocar las *cogitationes* que le ofrece C. por encima de los ruegos y abrazos de su amada.

Convencido de que las *cogitationes* del amigo común justifican que Cecilio vaya volando a Verona, C. no deja de prever que el amigo deberá superar un obstáculo: una *candida puella*, mediante abrazos y ruegos propios de una enamorada “de novela”, tratará de impedir que Cecilio se aleje de ella. La escena es de un patetismo notoriamente inadecuado a la situación: a un Cecilio que ya está en marcha (*euntem*) la muchacha lo llamará una y otra vez (*milies ... revocet*), le rodeará el cuello con su dos brazos (*manusque collo / ambas iniciens*) y le rogará que se quede (*roget morari*).

Pertenece, sin duda, al repertorio de la poesía erótica la imagen de la amante que se abraza al cuello del amado (vv. 8-10), ya, como en este caso, en el intento de impedir su partida (cf. 68, 81 Laodamía en la partida de Protesilao; Prop. 1, 6, 5-6), ya como manifestación de intensa pasión (Prop. 1, 13, 15-16; Tib. 1, 4, 55-56; Ov. *met.* 388-389). También a ese repertorio pertenecen palabras como *candida puella*, *deperit*, *impotente amore*, que emplea C. para describir el vínculo erótico que liga a la *puella* con Cecilio (en la última sección se suman *misellae*, *ignes*, *edunt*, *interiorem medullam*).

Si uno tiene en cuenta que el viaje de Cecilio es a una ciudad no muy lejana para conversar con un amigo sobre temas literarios no puede menos que preguntarse cómo es posible que C. le proponga a su amigo y al lector semejante escena. Las respuestas a este interrogante han sido de dos tipos.

Primer tipo de respuesta. C. inventa la escena y todo lo relativo a la muchacha sobre la base de un dato de la vida real: que el amigo está viviendo un romance. Según Copley, como vimos, la información se la habría dado a C. el propio Cecilio en una carta, donde ponía el romance como pretexto para no ir a Verona.¹¹⁹ Entonces la

¹¹⁹ Una variante de esta hipótesis es la de que la información sobre el romance llegó a C. en una carta de Cecilio que acompañaba el envío de su *Magna Mater* (Paolicchi, 1998).

elaboración exagerada de la escena apunta a poner en evidencia la fragilidad de la excusa.

Esta hipótesis, a mi modo de ver, no se sostiene. ¿Es verosímil que Cecilio haya pretextado un amorío para no aceptar la invitación de un amigo del *sodalitium*? ¿Qué clase de *poeta sodalis* es éste que cree terminado un poema que está solamente *inchoatum*, y se rehúsa a discutir sobre su poema con un amigo poeta? ¿Y finalmente, es verosímil que C. le responda poniendo en evidencia el error en que el amigo se encuentra?

Dentro del mismo tipo de respuesta Akbar Kahn 1974 presenta una variante: basándose en la expresión usada en el v. 11 (*si mihi vera nuntiantur*), a la que atribuye significado impersonal, entiende que la información del romance ha llegado a oídos de C. a través de rumores. La elaboración de la escena y todo lo relativo a la muchacha sería, entonces, para hacerle ver al amigo que él sabe del romance y para facilitarle una excusa en el caso de que decidiera no viajar a Verona: C. está muy interesado en el poema de Cecilio pero no quiere forzar al amigo. La pregunta que uno se hace en este caso es si el simple rumor pudo haber dado información tan precisa sobre la muchacha y sobre el origen de su enamoramiento.

También Fredricksmeier adopta la variante del rumor y salva la objeción que acabo de hacer atribuyendo esos rumores a los propios amigos del *sodalitium*, que este crítico imagina preocupados por la influencia negativa que la muchacha tiene sobre Cecilio. ¿Pero por qué Cecilio habría confiado su romance a otros amigos y no a C.? ¿Y cómo habría de tomar Cecilio que C. haga un retrato exageradamente literario de ese romance, valiéndose de confianzas de amigos?

Segundo tipo de respuesta. C. construye la escena y todo lo relativo a la muchacha reescribiendo poemas del propio Cecilio. Según Fisher 1971, los vv. 8-18 reproducen el vínculo amoroso y la imagen de la *puella* que el propio Cecilio había desarrollado en poemas eróticos personales. Fisher observa oportunamente que es habitual, sobre todo en la poesía de amor, representar la escritura poética en términos de existencia real, de experiencia vivida, como puede constatarse por testimonios de Propertio (1, 7, 5; 2, 1, 1-4), Tibulo (2, 6, 1-2) y Ovidio (*am.* 2, 18, 9-10), todos los cuales, además, pertenecen a contextos en los que se confrontan opciones de escritura. Esta reescritura de la poesía amorosa personal de Cecilio vendría a

confirmar su condición de *poeta tener* destacada en el inicio mismo de la epístola.

La hipótesis de Fisher de que C. reescribe poemas del propio Cecilio es, a mi juicio, la más persuasiva. Sobre todo es la más acorde con lo que sabemos de las prácticas de diálogo poético entre los miembros del *sodalitium* neotérico. Por ejemplo, gracias a que se han conservado dos fragmentos de la elegía que compuso Calvo por la muerte de su amada Quintilia, podemos constatar que el c. 96, un homenaje al poeta y al poema, retoma expresiones de esa elegía. El pentámetro de Calvo *forsitan hoc etiam gaudeat ipsa cinis* (fr. 16 Blänsdorf), encuentra un eco, en este caso conmovedor, en el cierre del poema catuliano: vv. 5-6 *cérte nón tantó mors ínmatúra dolóri est / Quíntiliáe, quantúm gáudet amóre tuó*. Un verso y medio de la elegía salvados nos permiten comprobar la recurrencia de una palabra en el epigrama de C. ¿Por qué no habríamos de conjeturar que en nuestro poema C. hizo otro tanto con uno o varios poemas amorosos de Cecilio? La diferencia fundamental es que de la escritura de Cecilio no se ha salvado nada y yo creo que ésta es, precisamente, la más grave limitación para entender nuestro poema.

La hipótesis de Fisher, de todas maneras, no está exenta de objeciones. La expresión *si mihi vera nuntiantur* (v. 11) resulta, indudablemente, una indicación explícita de que C. no inventa los pormenores de la relación amorosa sino que los reproduce; pero Akbar Khan, como vimos, cree que la forma pasiva utilizada (*nuntiantur*) tiene estricto sentido impersonal, lo que obliga, según él, a pensar en el rumor colectivo como fuente informativa. A esta dificultad podríamos agregarle otra: el OLD, s.v. *nuntio*, 1 (a la que, a mi entender, corresponde nuestro pasaje), luego de dar el significado acota: “strictly, by word of mouth” (‘estrictamente mediante palabras de la boca’). De acuerdo con esto sería más adecuada la hipótesis del rumor que la de los poemas como transmisores.

Ninguna de las dos objeciones me parecen decisivas. En cuanto al uso de la voz pasiva cabe señalar que no necesariamente debe atribuírsele significado impersonal; es muy común en el habla popular el uso del verbo en pasiva con el sujeto agente omitido “pues precisamente una de las razones de más peso que justifica esta construcción es la posibilidad de dejar así en el aire el sujeto agente de la acción. Con frecuencia la persona que habla no quiere, no desea o

no puede ser demasiado explícita a este respecto” (Bassol de Climent I, 271-272). En un poema que tiene tantos rasgos de habla común es posible pensar en una construcción con el sujeto agente omitido (o sea, sobreentendido). En cuanto a la oralidad cabe preguntarse si, en un texto donde se le habla a un papiro y se le pide que ‘diga’ cierto mensaje (v. 2 *velim Caecilio, papyre, dicas*), que se materializa en un poema, no resulta más adecuado pensar que lo sugerido por C. es que fueron poemas del propio Cecilio los que le “anunciaron” el romance. La “epístola” de C. estaría respondiendo al “anuncio” de Cecilio, revelándose así, netamente, como parte de un diálogo poético, un diálogo del que, lamentablemente, nos es dado oír sólo una voz.

Respecto del *nunc* del v. 11 Kroll lo interpreta como una indicación de que el enamoramiento de la muchacha es reciente y Onetti-Maurach afirman “we do not know what this *nunc* means exactly”, concluyendo que ese y otros detalles biográficos demuestran que el poema no fue escrito para ser leído por cualquier lector. En realidad este *nunc* señala el presente en el cual C. escribe su epístola, un presente desde el cual C. se desplaza al futuro, imaginando lo que sucederá si Cecilio acepta la invitación (*si sapiet, viam vorabit, quamvis ... puella ... revocet ... roget*) y al pasado, contando cómo se originó la pasión de la muchacha (*quo tempore legit...ex eo...*). Si aceptamos la hipótesis de que el enamoramiento de la *puella* remite a poemas eróticos personales de Cecilio, el *nunc* hace referencia a la reciente recepción, por parte de C., de los poemas que “anuncian” el enamoramiento de la *puella*. Y no carece de lógica conjeturar que estos poemas estaban precedidos por otros, en los que Cecilio había presentado su vínculo con la *puella* en términos de amor no correspondido. En este caso el *nunc* de nuestro verso daría cuenta del vuelco de aquella situación.

TERCERA SECCIÓN: LA MAGNA MATER DE CECILIO (VV. 13-18)

La tercera sección del poema, encabezada por el coordinante causal *nam*, plantea el tema del origen, la causa, de la pasión antes descrita. La sección está claramente dividida en dos partes: vv. 13-15 la lectura del poema de Cibeles como causa del enamoramiento; vv. 16-18 la justificación de dicho enamoramiento.

Akbar Kahn ha identificado en la tradición literaria el motivo del enamoramiento o apasionamiento por efecto de la lectura o de la audición de poesía, que el propio C. recoge en su obra (cc. 16, 9-11 y 50, 7-13; cf. Arist. *Ra.* 52-54; *AP* 5, 138 Dioscórides). Un dato muy importante establecido por este estudioso, es que la obra provocadora de enamoramiento no necesariamente debe estar dirigida a la persona que sufre el efecto, ni siquiera tiene que ser de contenido erótico. Por ejemplo, en el epigrama de Dioscórides (*AP* 5, 138) el poema en cuestión trata del incendio de Troya y el apasionamiento no es por el autor sino por quien recita o canta el poema (Atenion). En nuestro caso buena parte de la crítica, basándose en el efecto erótico experimentado por la *puella* y en la indicación final de que la *Magna Mater* de Cecilio *est venuste incohata*, ha concluido que la obra debía tratar el amor de Cibeles por Attis. Pero en realidad esa afirmación final, como veremos, no se refiere al contenido sino a la forma del poema; lo que se dice allí es que la *Magna Mater*: “ha sido encantadoramente esbozada por Cecilio”. Acerca del contenido del poema es imposible aventurar hipótesis alguna.

Por lo que respecta a la doctrina de la *puella*, nuestro texto parece ser el primero de la larga serie que consolida la figura de la *docta puella* como “amante programática” del *poeta doctus*, motivo que alcanza su formulación más clara en Propercio (1, 2, 27-30; 7, 11; 2, 3, 17-22; 11, 6; 13, 11-16) pero que sin duda comenzó a forjarse en el neoterismo, con figuras como Lesbia (cf. especialmente c. 36 y adviértase la contigüidad de estos dos poemas) y como la Lycoris de Cornelio Galo (cf. Verg. *ecl.* 10, 2 *pauca meo Gallo sed quae legat ipsa Lycoris/ carmina sunt dicenda*; Gal. *frg.* 4, 1-2 Blänsdorf *tandem fecerunt c[ar]mina Musae/ quae possem domina deicere digna mea*). Aunque en la formulación properciana la condición de *docta* incluye la capacidad de hacer poesía (1, 2, 27; 2, 3, 19-22), el rasgo más destacado y constante de la figura es su capacidad de apreciar y juzgar la poesía, en la que se funda su significado programático. Descartamos, por lo tanto, que el sujeto sobreentendido de *legit* sea Cecilio: la *puella* es el sujeto de la oración precedente (*quae nunc ... illum deperit*) y está aludida, mediante el adjetivo *misellae*, en el verso siguiente, de modo que es casi forzoso pensarla como sujeto de *legit*.

En nuestro caso, el efecto que ha tenido en la *puella* la lectura de la *Magna Mater* de Cecilio implica simultáneamente la fina sensibilidad

estética de la muchacha y la peculiar calidad artística del poema, que el propio C. reconoce (vv. 17-18).

Se ha querido ver en la expresión *doctior Sapphica musa* una hipérbole irónica. Pero lo que está en juego aquí no es, como se entiende por lo general, la equiparación del saber literario de Safo (nada menos) con el de una persona real (la amante de Cecilio –a la que, por otra parte, C. no conoce–) sino la equiparación de un personaje poético (la *docta puella*) con un tipo de poesía, *docta* por antonomasia, como ciertamente es, para los neotéricos, la de Safo. *Sapphica musa* no es, entonces, equivalente de Safo, sino que debe ser entendido como ‘poesía sáfica’. O sea que C. llama a la *puella* de Cecilio: “muchacha tan docta como la poesía sáfica”. Si aceptamos que la *puella* es un personaje salido de los poemas de Cecilio, ella tiene que ser tan docta como la poesía de la que sale y a la que representa. El elogio es, en realidad, a la poesía de Cecilio.

La presencia de todos estos elementos característicos de la poesía erótica romana inducen a interpretar, con Fisher, que todo el desarrollo relativo a la *puella* (vv. 8-17) se nutre de textos amorios del propio Cecilio, con los cuales nuestro poema dialoga. La barrera infranqueable para comprender el significado del diálogo es, entonces, la carencia de esos textos. Yo tiendo a ver en este poema un ejemplo similar al de la Égloga 10 de Virgilio, en la que el poeta C. Galo, rodeado de la Arcadia, agoniza de amor por la traidora Lycoris. Gracias a una nota de Servio al v. 46 (*hi autem omnes versus Galli sunt, de ipsius translati carminibus*) sabemos que muchos de esos versos de la Égloga virgiliana reproducen versos del propio Galo; sobre esa base, la crítica ha logrado identificar buena parte del significado metaliterario del poema, aunque, lamentablemente, la pérdida casi completa de la obra de Galo impide llegar a conclusiones definitivas.

Para el caso que nos ocupa aquí ningún comentarista antiguo viene en nuestra ayuda, pero los claros signos de que estamos ante un poema metaliterario (en lo cual coincide toda la crítica) inducen a creer que la *puella* de la que aquí se habla es un personaje poético salido de la escritura del propio Cecilio.

Tal vez la consecuencia más grave de esta hipótesis es el significado que asumiría la acotación del v. 11 *si mihi vera nuntiantur*. ¿Hemos de entender que C. toma un poco de distancia respecto del

carácter biográfico de la poesía del poeta amigo? Algo me parece cierto: el problema de la veracidad sólo puede entenderse si C. está aludiendo a poesía de carácter personal, concretamente a poemas que, al modo de los catulianos, dieran cuenta de una experiencia amorosa real o presuntamente real. En tal caso, la observación *si mihi vera nuntiantur* debería interpretarse en conjunto con la hiperbólica imagen del enamoramiento de la *puella*: C. podría estar señalando un exceso de “retórica erótica” en la poesía amorosa personal del amigo. Pero es inútil adentrarse en un terreno de conjeturas sin contar con los poemas a los que C. hace referencia.

Pasemos finalmente al problema que para buena parte de la crítica es la clave de interpretación del poema. Tal como vimos, a partir de Copley (que se funda en Baehrens) se ha insistido en la idea de que la recurrencia del participio *incohata* comporta una indicación del estado imperfecto, no acabado, de la *Magna Mater* de Cecilio. Pero si suponemos que Cecilio sabe muy bien que el poema está inacabado, toda idea de censura desaparece y hay que explicar de otro modo dicha recurrencia.

Ante todo cabe subrayar que el verbo *incho* se usa aquí con la acepción de ‘esbozar’ (cf. OLD s. v. *incho* 1. b ‘to make e first draft or sketch of a picture, literary work, etc.’), no de ‘iniciar’ o ‘comenzar’. *Venuste*, por su parte, indica la ‘gracia’ el ‘encanto’ con el que algo, un objeto o una acción, ha sido hecho (cf. OLD s. v. *venuste* ‘in a charming or attractive manner’). En segundo lugar cabe observar que el participio aparece primero como predicativo objetivo (v. 13 *incohatam*), indicando el estado en el que estaba la obra en el momento en que la *puella* la leyó (vv. 13-14 *quo tempore legit incohatam Dindymi dominam*); luego reaparece como parte del verbo en pretérito perfecto, con significado de presente perfectivo (vv. 17-18 *est enim venuste / Magna Caecilio incohata Mater*), indicando la acción única cumplida por Cecilio en relación con dicha obra: “la *Magna Mater*, por cierto, ha sido encantadoramente esbozada por Cecilio”. Lo que indica esta recurrencia es que C. conoce el mismo esbozo leído por la *puella* y que coincide con ella en cuanto a la *venustas* de dicho esbozo.

Si se acepta nuestra hipótesis de que la ocasión que da origen a esta epístola es que C. ha recibido poemas eróticos personales de Cecilio, en los que anuncia haber logrado el enamoramiento de la *puella*

candida y *docta*, la insistencia en señalar las óptimas cualidades de su *Magna Mater* no puede tener otro objetivo que el de estimular al amigo a que continúe con esa otra obra, que le ha granjeado nada menos que el amor de la *puella* y la admiración de C.

Esta lectura se asemeja mucho a la de Fisher, pero con una diferencia importante. Fisher postula que el mensaje de C. a Cecilio es que debe abandonar la poesía amorosa personal y dedicarse a un objetivo artístico superior como es el poema sobre Cibeles. Queda implícito que la poesía amorosa personal (simbolizada en la muchacha que intenta retener a Cecilio) es vista como un obstáculo para la composición del epilio de contenido mitológico.

Pero, en primer lugar: ¿podría considerar opuestos esos dos tipos de poesía un poeta que cultivó ambos? En segundo lugar: ¿si la *puella* representa una poesía contraria a la del poema sobre Cibeles cómo se entiende que el enamoramiento de la muchacha se origine precisamente en la lectura de la *Magna Mater* (vv. 13-15), y que C. se muestre solidario con la muchacha (v. 16 *ignosco tibi*)? Si concluimos que no se trata de escrituras opuestas sino afines, la única interpretación posible de la invitación a Verona es que un proyecto como el de la *Magna Mater* requiere, para desarrollarse, además de todo lo que Cecilio ya posee (en particular *doctrina* y *venustas*), la discusión y el estudio compartido con los *sodales*.

El hecho de que el poema sobre Cibeles sea sólo un prometedor esbozo pone en movimiento dos valores neotéricos que dan sentido a la epístola: en primer lugar el requisito programático que constituye la composición de un epilio de contenido mitológico; en segundo lugar, la función activa de los *sodales* especialmente en ese tipo de composición, cuya gestación es necesariamente larga y laboriosa. No es casual que la narración breve, de contenido mitológico (normalmente en hexámetros, pero C. compone su *Attis* en versos galiambos) se repita en muchos poetas del ambiente neotérico, de Valerio Catón (autor de una *Diana* o *Dictynna*), a Calvo (autor de una *Ío*), a Cinna (autor de una *Zmyrna*), a Cornificio (autor de un *Glaucus*), al propio

C. (autor del *Peleus* y del *Attis*).¹²⁰ Tampoco es casual que hayan llegado a nosotros, enteros o fragmentarios, poemas de elogio a algunas de esas obras, como el fragmento 14 Blänsdorf de Cinna (*saecula per maneat nostri Dictynna Catonis*; indudablemente perteneciente a un poema de elogio a la *Diana* de Valerio Catón) o el c. 95 de nuestro poeta, que es, al mismo tiempo, un elogio de la *Zmyrna* de Cinna y una especie de manifiesto programático. En este caso cabe resaltar que el tema dominante es el del largo tiempo que ha debido transcurrir entre el comienzo de la elaboración del poema y su edición:

Zmyrna mei Cinnae nonam post denique messem
quam **coepta est** nonamque **edita** post hiemem

La *Esmirna* de mi querido Cinna, después de nueve veranos y de nueve inviernos de haberla empezado, al fin ha sido publicada...

Está muy claro que en esos nueve años el amigo Cinna no ha trabajado solo, aislado; todo lo contrario, C. evidencia haber seguido de cerca la larga elaboración y podemos presuponer que no ha sido como mero testigo. Si el c. 95 se ubica en el final del largo proceso que culmina en la edición de la *Zmyrna*, el c. 35, en cambio, se ubica en el medio de otro largo proceso, el que debería conducir a la edición de la *Magna Mater* de Cecilio. Esto le permite dar cuenta del rol activo que asumen los camaradas del *sodalitium* respecto de la labor de los otros, y cómo ese rol puede materializarse incluso en escritura poética.

En otras palabras la idea motora de la epístola parece ser que Cecilio tiene que avanzar en su poema sobre Cibeles y ello implica compartir su labor con los *sodales*. C. manifiesta esta especie de mandato programático por una parte mediante el ofrecimiento de un diálogo en Verona a propósito de las *cogitationes* de un amigo común,

¹²⁰ Al respecto sigue siendo útil Lawrence Richardson, Jr., *Poetical Theory in Republican Rome*, New York & London, Garland Publishing, Inc., 1978 (1ª ed. 1944); cf. especialmente pp. 7-9.

por otra parte, mediante el anuncio y el elogio anticipado de la obra en elaboración, con los que pretende estimular pero también comprometer al amigo Cecilio.

En conclusión: la pérdida de la producción de Cecilio nos impide descifrar en su totalidad el mensaje contenido en esta epístola catuliana. Sin embargo, hasta donde podemos entender, el poema 35 le reconoce a Cecilio la condición de miembro del *sodalitium* neotérico, con todo lo que ello implica, en particular las cualidades de *doctrina* y *venustas*, que se manifiestan tanto en su poesía erótica personal como en su proyecto de epilio mitológico. Con ese marco de referencia, la epístola testimonia la circulación de escritura y de crítica acerca de la escritura propia del *sodalitium* (Cecilio le manda sus poemas a C.; C. recibe *cogitationes* de un amigo e invita a Cecilio a conocerlas), y constituye una exhortación a avanzar en la composición de la *Magna Mater* que, desde el primer esbozo, prometía ser la gran obra del poeta de Nueva Como.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones y comentarios:

- Ellis, Robinson, 1979 , *A commentary on Catullus*, New York & London: Garland Publishing, Inc., (Repr. of the 1889 ed. Published by Clarendon Press, Oxford).
- Lenchantin, 1951, *Il Libro di Catullo*, Introduzione testo e commento di M. Lenchantin de Gubernatis, Torino: Chiantore.
- Mynors , 1958. *C. Valerii Catulli Carmina, Recognovit brevique adnotatione critica instruxit* R. A. B. Mynors, Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.
- W. Kroll, 1980, *C. Valerius Catullus*, Herausgegeben und erklärt von Wilhelm Kroll, Stuttgart, B. G.: Teubner, (Reproducción de la 3ª ed., 1959).
- Fordyce, 1992, *Catullus*, A commentary by C. J. Fordyce: Oxford University Press, (Repr. of the 1978 ed.; first published 1961).
- Dolç, (1982), G. Valerio Catulo, *Poesías*, Texto revisado y traducido por Miguel Dolç, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, (Reproducción de la 1ª ed., 1963).
- Della Corte, 1994, *Catullo, Le Poesie*, a cura di Francesco Della Corte, Verona: Fondazione Lorenzo Valla e Arnoldo Mondadori Editore.
- Thomson, 1998, *Catullus*, Edited with a Textual and Interpretative Commentary by D. F. S. Thomson, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1998 (Repr. with corrections of the 1997 ed.).
- Paolicchi, 1998, *Catullo, I Carmi*, A cura di Luciano Paolicchi, Introduzione di Paolo Fedeli, Roma: Salerno Editrice.

Libros y Artículos:

- E. Baehrens, 1885, *Catulli Veronensis Liber*: Leipzig.
- F. O. Copley, 1953, "Catullus 35", *AJP* 74, 149-160.
- J. M. Fisher, 1971, "Catullus 35", *CP* 66, 1-5.
- H. Akbar Khan, 1974, "Catullus 35 – and the things Poetry can do to you!", *Hermes* 102, 475-490.
- S. Onetti & G. Maurach, 1974, "Catullus 35", *Gymnasium* 8, 481-485.
- J. Basto, 1982, "Caecilius, Attis and C. 35", *LCM* 7, 30-34.

- E. A. Fredricksmeier, 1985, 'C. To Caecilius on Good Poetry', *AJPh* 106, 213-221.
- P. Fedeli, 1990, *Introduzione a Catullo*, Bari, Gius. Laterza & Figli.

Los elementos del ritual de magia en Virgilio

*Julia Alejandra Bisignano
Universidad Nacional de La Plata*

En la presente comunicación analizaremos las características de la representación del ritual de magia en dos espacios de la obra de Virgilio.

La égloga VIII nos interesa principalmente como referente, pues en ella se pone en escena un ritual de magia con el objetivo de conseguir el amor de un amado. Para abordar el siguiente poema es necesario remitirse al intertexto con el cual establece una relación: el idilio II de Teócrito de Siracusa, iniciador del género, es la fuente principal según acuerda la crítica.

Si en la égloga VIII se pone en escena el ritual, en el libro IV de *Eneida* se hace referencia a un encantamiento de las mismas características que el anterior pero sin ser dramatizado, sino solamente mencionado.

Cotejaremos ambas representaciones para observar de qué modo el encantamiento adquiere sus propias dimensiones literarias con sus rasgos específicos.

Primeramente recordemos que al comienzo de la égloga VIII, en el proemio (si lo consideramos a la manera de la división tradicional),¹²¹ se introduce el tema que será la competencia entre dos pastores, Damón y Alfesibeo, cuyos *carmina* tuvieron tal efecto que paralizaron a las linceas y cambiaron el curso de los ríos¹²² y, luego de los versos de Damón lamentándose por un amor desdichado que no hay forma de revertir, comienza el canto con el que compite Alfesibeo, y su *carmen* es un rito de magia practicado por una hechicera que no se nombra en el poema y es quien, al ser portadora del saber sobre el tema, ayuda a Amarilis a conseguir el amor del pastor Dafnis.

Este mismo tema es el que comienza in medias res en el idilio II de Teócrito. Aquí, quien enuncia el poema es una mujer que, ayudada por su esclava, hace un encantamiento para lograr la correspondencia de su amado.

Entre ambos poemas, los signos del rito son equivalentes pues dramatizan cuestiones ya establecidas en la representación de la magia entre los griegos y los romanos.

En la bucólica VIII, como elementos fundamentales para el rito, se enumeran primeramente ciertos objetos concretos que ayudarán a lograr el objetivo: *aquam* (agua), *molli vitta* (una suave cinta), *uerbenas pinguis* (abundantes ramos), *mascula tura* (incienso macho), que servirán para cambiar el juicio del amado con los *sacris magicis* (ritos mágicos); pero el hechizo no podrá llevarse a cabo si faltan los ensalmos, *nihil hic nisi carmina desunt*. De este modo se introduce el estribillo que se repetirá nueve veces hasta el final, *Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim*.¹²³

¹²¹ El esquema de las bucólicas es tripartito: “1) un proemio y presentación puesto en boca del poeta o alguno de los personajes, donde desempeñan papel importante el paisaje y canto pastoril; 2) un diálogo o canción en voz ajena al poeta, en estilo directo o indirecto, que suele versar sobre un tema erótico o mitología; y 3) una breve cláusula, en voz del poeta o de los personajes que muchas veces se refiere al tema del crepúsculo.” (Vicente Cristóbal, 1996, *Prólogo* a Ed. Cátedra, p. 37)

¹²² “Pastorum musam Damonis et Alphisiboei./ immemor herbarum quos est mirata iuuenca/ certantis, quorum stupefactae carmine lynces,/ et mutata suos requierunt flumina cursus” vv. 1-4

¹²³ *Ensalmos míos, desde la ciudad conducid hacia mi casa, conducid a Dafnis* (Dafnis: semidiós siciliano, hijo de Hermes, dios de los rebaños, y de una ninfa y había nacido en un bosquecillo de laureles consagrado a las ninfas; de ahí su nombre. Pan lo había instruido en la música. Según Richter, la pastoral siciliana

Algunos de los elementos esenciales aquí para el rito coinciden plenamente con los del Idilio II de Teócrito, harina de cebada y harina sagrada (v. 82 *molam*), laurel para quemar (v. 23 *δάφνον*) (v. 82 *fragilis laurus*), prendas del amado para quemar (v. 91 *has exuuias*), hierbas (v. 59 *τὰ θρόνα ταῦθ' ὑπόμαξον*) (v. 95 *has herbas atque haec Ponto mihi lecta uenena/ ipse dedit Moeris -nascuntur pluruma Ponto*) así como también coincide el procedimiento sobre el modo en que debe realizarse el rito para ser eficaz: el número tres es agradable para los dioses de modo que será eficiente el rito si ese número está presente

Terna tibi haec primum triplici diversa colore
licia circumdo, terque haec altaria circum
effigiem duco: numero deus impare gaudet.

(...)

Necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores (vv. 73-77)

Primero te pongo alrededor estas tres cintas diferentes por su triple color, y tres veces conduzco una imagen alrededor de estos altares: el dios se complace con el número impar. (...) Entrelaza, Amarillis, con tres nudos los tres colores.

Eugene Tavenner observa que los romanos creían posible controlar muchos fenómenos naturales a través de medios sobrenaturales, incluíyendo el número tres, dirigiendo la atención a las prácticas agrícolas, al control de animales salvajes, al reconocimiento del mal de ojo, a los hechizos amorosos y a la prevención o cura de enfermedades.

Sin embargo, en ambos poemas, para realizar la acción será necesario también describir la acción verbalizándola *Veneris vincula necto* (entrelazo las ataduras de Venus v. 78), y en Teócrito “ἐς τρις ἀποσπένδω καὶ τρις τάδε πότνια φονέω” (por tres veces una libación te dedico, Señora, por tres veces esta fórmula pro-

tenía como héroe protector a Dafnis; lo que Dafnis era para Sicilia, Pan era para Grecia).

nuncio v. 43.¹²⁴). Así se conjugan varios elementos para el hechizo: el número, el objeto, el tema, que es el amor, y la palabra, que en definitiva hace efectivo y concretiza el acto.

La palabra como acto performativo con consecuencias concretas, como en el final de la bucólica VIII con la aparición de Dafnis, es un motivo recurrente en otros de los poemas de Virgilio¹²⁵ así como también en otros testimonios literarios.

Según Balsdon, era parte de la magia “pronunciar o escribir correctamente ciertas fórmulas exactas [...] frecuentemente con la siniestra intención de causar la muerte de un enemigo” (Balsdon, 1979: 267). El acto enunciativo funciona aquí como *acto ilocutorio*, pues decir ciertas palabras es producir un encantamiento. En esta forma de magia, “entraban en juego ciertos instintos profundamente humanos de los que se desentendía la religión oficial del Estado romano, pero a los que respondían innumerables religiones extranjeras proponiendo sus *supersticiones*, en contraste con la *religión* que se reservaba para designar el culto tradicional de la misma Roma” (Balsdon, 1979: 268).

Resulta necesario señalar que este aspecto del *carmen* como acto performativo no es el único que está presente en los poemas de género pastoril. En la égloga IV, por ejemplo, apreciamos tres niveles de significación: en primer lugar el *carmen* hace referencia al hecho literario; se trata de una reflexión metapoética sobre el género en cuestión, *Sicelides Musae paulo maiora canamus*¹²⁶ (Musas sicilianas cantemos cosas un poco más elevadas). En segundo lugar, además de referir al poema que canta el “ego poeta” como en el verso I, tres versos más adelante el *carmen* refiere al canto profético de la Sibila de Cumas (*ultima Cumaei venit iam carminis aetas*¹²⁷). En tercer lugar, en el verso 55 el término adquiere el sentido de poema como hecho

¹²⁴ Las traducciones del latín son propias; las del griego pertenecen a la de Ed. Brioso Sánchez.

¹²⁵ En la égloga VII de Virgilio volvemos a encontrar la idea del poder de la palabra pero no ya como parte de un rito, como una función del *carmen*, sino con una función propia de la palabra, de la *mala lingua* capaz de actuar sobre la materia.

¹²⁶ El destacado en las citas es nuestro. Vale de aquí en adelante.

¹²⁷ *Ya ha llegado la última edad del canto cumeo*, v. 4.

estético que habilita un certamen (*Non me carminibus vincat nec Thracius Orpheus/ nec Linus.*¹²⁸).

En los rituales el término *carmen* adquiere el valor de ensalmo. Intervienen tanto acciones como palabras, y el uso de la palabra en sí misma significa un ritual¹²⁹. Tambiah explica el valor de la palabra en los rituales a partir de la visión del lenguaje que propone Malinowski. Esta puede dividirse en dos categorías relacionadas, una pertenece a lo que llama “teoría etnográfica del lenguaje”, y la otra, al lenguaje de la magia en particular. La principal característica de su teoría es el carácter pragmático del lenguaje, pues este no es concebido tanto como un vehículo para expresar ideas, conceptos o categorías, como para lograr efectos prácticos.

La concepción de Malinowski del lenguaje se corresponde con su aproximación al mito y a la magia: anti-intelectualista, no explicatoria, herramienta de un vivir práctico. Según Malinowski el lenguaje de la magia difiere del lenguaje ordinario y esta diferencia radica en que los nativos creían en que las expresiones mágicas producían efectos sobrenaturales que no eran esperados del lenguaje oral corriente. Se creía que la repetición de ciertas palabras en una oración producía un determinado estado.¹³⁰ Así el lenguaje le daba al hombre la sensación de poder sobre el medio ambiente y este poder yace en que una palabra repetida suficientes veces puede materializar un objeto.

En Teócrito la palabra adquiere, en este mismo sentido, valor performativo, como por ejemplo en el verso 21 “πάσς ἄμα καὶ λέγε ταῦτα· τὰ Δέλφιδος ὅστια πάσσω” (espolvorea a la vez que diciendo: “de Delfis los huesos espolvorea”), donde observamos la importancia de verbalizar el acto que se realiza. Sin embargo, el móvil central para el encantamiento no es el ensalmo, como sí lo es en Virgilio, sino un objeto, la rueda mágica, a la que la amada exhorta en

¹²⁸ *No me vencerá con sus cantos ni el tracio Orfeo ni Lino.*

¹²⁹ Tambiah, 1968: 'Ritual as one observes it in primitive communities is a complex of words and actions [...] it is not the case that words are one thing and the rite another. The uttering of the words itself is a ritual.'

¹³⁰ The very basis of verbal magic was the 'creative metaphor of magic', which suggestive phrase he interpreted as 'the belief that the repetitive statement of certain words is believed to produce the reality stated' (1968b: 238).

el estribillo, “ἴλυξ, ἔλκε τὸ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα”¹³¹.

Y en todo el poema se hace alusión especial a los símbolos que tradicionalmente refieren a los encantamientos, como las pócimas de amor (τὰ φίλτρα v. 1), venenos (φάρμακα v.15) que son los que sirvieron desde la antigüedad para los hechizos, a Circe, a Medea, a Perimeda (vv. 15-16).

Virgilio retoma este tema en su poema resignificándolo; introduce una significativa variación con respecto a su predecesor, cambia la invocación del estribillo: la ἴλυξ por los *mea carmina*. Así, en la bucólica VIII el poder del encantamiento recae en la palabra, en los *carmina* que serán repetidos y atraerán finalmente al amado. Medea y Circe, según el tratamiento que hace Virgilio del mito, no hicieron magia con objetos sino con sus propios cantos

Carmina vel caelo possunt deducere lunam;
carminibus Circe socios mutavit Ulixi;
frigidus in pratis **cantando** rumpitur anguis.

(Los ensalmos, incluso, pueden hacer bajar del cielo a la
Luna,
Circe con sus ensalmos le transformó a Ulises a sus
compañeros,
La fría serpiente con ensalmos es hecha pedazos en los
prados. vv. 69-71)

Por otra parte, mientras que en Virgilio se hace énfasis en la palabra principalmente a través del estribillo, pero también mediante diferentes representaciones en torno a la palabra como acto de magia, en Teócrito la idea es diferente, aunque esté presente este aspecto del concepto, además de poner énfasis en el poder de la “rueda mágica” por sobre los demás elementos, la palabra y el canto se presentan con mayor intensidad como un lamento por el amor desafortunado,

¹³¹ *Mágica rueda, arrastra tú a mi casa a mi hombre.*

“ἀλλὰ Σελάννα,/ φαῖνε καλόν· τὴν γὰρ ποταεῖσομαι ἄσυχᾶ, δ
αἶμον”¹³²

Y versos siguientes la voz del personaje hace explícito el motivo y en consecuencia la función y causa de su canto:

“ἄ δ' ἔμα οὐ σιγῇ στέρνων ἔντοσθεν ἀνία” (*mas mi dolor dentro del pecho no guarda silencio, v. 39*)

Virgilio, además de en la égloga VIII, en el libro IV de *Eneida* dramatiza un ritual de magia sirviéndose de estos elementos propios del encantamiento, pero con una perspectiva diferente. En la égloga VIII apreciamos un juego metapoético de una representación dentro de una representación, del *carmen* como encantamiento dentro del *carmen* como poesía; en el libro IV de *Eneida* se hace referencia indirectamente a un ritual de las mismas características, pero en este último caso se trata de un hechizo amoroso que encubre un ritual funerario, el de la muerte de Dido.

Para llevar a cabo el encantamiento nuevamente intervienen tanto objetos concretos como la palabra, el *carmen* que estará a cargo de una hechicera que asistirá a Dido durante la ceremonia.

Los elementos del ritual reflejan la intención de la reina de terminar con su vida. No se trata de incienso, pociones, cintas, etc., como en los dos poemas pastoriles, sino de las prendas de su amado Eneas que le causó su perdición.

La correspondencia que sí se mantiene con ambos poemas anteriores es que el ritual mantiene ciertos motivos tradicionales en torno a las representaciones literarias de la magia; por ejemplo, el número tres, debido a que es efectivo en el acto de magia:

Stant arae circum, et crines effusa sacerdos
ter centum tonat ore deos, Erebumque Chaosque,
tergeminamque Hecaten, tria virginis ora Dianae. (vv.
509-511)

¹³² ¡Ea, Luna, muestra tu hermoso brillo! Pues a ti, diosa, te cantaré con voz queda. vv. 10-11.

Alrededor están los altares, y como sacerdotisa de
cabellos sueltos trescientas veces llama con su boca a los
dioses, al Erebo y al Caos, y a la triple Hécate, tres
rostros de la virgen Diana.

Las alusiones al Erebo y al Caos claramente son indicios del futuro funeral, y la mención a Hécate pone en relieve, no solo la preponderancia del número para la realización del hechizo, sino la autoreferencia al encantamiento debido a que la diosa era considerada como la divinidad que presidía la magia y los hechizos a su vez que estaba ligada al mundo de las sombras. Grimal anota que “se aparece a los magos y a las brujas con una antorcha en la mano o en forma de distintos animales: yegua, perra, loba, etc. Le es atribuida la invención de la hechicería. Finalmente se ha visto introducida por la leyenda en la familia de los magos más reconocidos, Eetes y Medea de Cólquide. [...] Hécate como maga, preside las encrucijadas, los lugares por excelencia de la magia. En ellas se levanta su estatua, en forma de una mujer de triple cuerpo o bien tricéfala.” (Grimal, 2001).

Además de estos factores evocados, la hechicera no realizará el acto de magia sino a través del *carmen*

Haec se carminibus promittit solvere mentes
quas velit, ast aliis duras immittere curas,
sistere aquam fluviis, et vertere sidera retro;
nocturnosque movet Manis: mugire videbis
sub pedibus terram, et descendere montibus ornos.
Testor, cara, deos et te, germana, tuumque
dulce caput, **magicas** invitam accingier **artes**. (vv.
487-493)

*Ella promete que liberará con sus **ensalmos** a los
espíritus que quiera, pero que enviará a otros crueles
inquietudes, que detendrá el agua en los ríos y hará
retroceder los astros; y conmueve a los nocturnos Manes:
verás gemir a la tierra bajo tus pies y descender de las
montañas a los fresnos. Confieso, querida hermana, por*

los dioses, por ti y por tu dulce cabeza que abordo las
artes mágicas contra mi voluntad.

En función de la materia literaria Virgilio da un tratamiento en particular en cada caso, en la égloga VIII y en el libro IV de *Eneida*, al motivo del ritual de magia.

En la égloga el acto de magia se presenta dramatizado, se pone en escena con las herramientas necesarias para su realización, entre las que la palabra, el *carmen* se destaca como el elemento más significativo.

En la *Eneida* el ritual no se lleva a cabo en escena sino que se refiere, con las mismas características que en caso anterior, con el objetivo de encubrir y a su vez dar indicios del futuro ritual funerario.

Al cotejar los rasgos principales de este motivo según la representación virgiliana con los que adquiere en el idilio II de Teócrito, observamos una diferencia significativa en cuanto al tratamiento del tema en ambos autores.

Esta diferencia entre los dos poemas se enfatiza al observar los finales: en el idilio II no hay ningún cambio de situación, no se ha logrado el encantamiento; de manera diferente, en la bucólica VIII el *carmen* produjo el cambio satisfactorio.

Por lo tanto, mientras que Virgilio pone el acento en el *carmen* como la herramienta principal para la realización del acto de magia, en Teócrito, el móvil central es un objeto: la rueda mágica.

De modo particular ambos poemas retoman un motivo tradicional, las representaciones en el mundo greco-romano en torno a los ritos mágicos, reproduciéndolo con una mirada estética específica y diferencial en cada caso, por un lado como dramatización del dolor que causa el amor en el idilio II y por otro como una salida dichosa de la situación amorosa desafortunada en la bucólica VIII.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Baldson, *Los romanos*, Madrid Gredos, 1979.
- Brioso Sánchez, Máximo, *Bucólicos griegos*, Madrid, Akal/ Clásica, 1986.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Richter, André, *Virgile, la huitième bucolique*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1967.
- Tambiah, S. J., "The Magical Power of Words", *Man, New Series*, Vol. 3, No. 2. (Jun.), 1968, pp. 175-208.
- Tavener, Eugene, "Three as a Magic Number in Latin Literature", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 47, pp. 117-143, 1916.
- Virgilio, *Bucólicas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.

Los desplazamientos funcionales de la imagen de Anquises en los cuatro primeros Libros de *Eneida*

Guillermina Bogdan
Universidad Nacional de La Plata

Este trabajo presenta una serie de observaciones concernientes a la función de Anquises en los cuatro primeros libros de *Eneida*. Nuestro estudio pondrá el acento en el contraste que desarrollan las distintas imágenes del personaje.

En esta primera parte de *Eneida* (Libros I – IV), Anquises está presente en los libros II y III, mientras está ausente en los libros I y IV. Más allá de su imposibilidad de aparición en el libro I, esta adquiere importancia formal. A su vez, hay una relevante oposición entre los libros II y III. Por otro lado, las ausencias están marcadas por una funcionalidad inherentemente relacionada con la necesidad de formación heroica de Eneas.

Para comenzar haremos la evidente diferenciación entre los libros en que Anquises está físicamente presente (II y III) y en los que no (I y IV). A partir de esta clara doble disposición, nos centraremos en los libros II y III para marcar los desplazamientos funcionales que entre ellos encontramos.

Libro II

El libro II se centra en el discurso directo que Eneas le dirige a Dido, la reina de Cartago. Precisamente, el relato del libro tiene como objetivo contar la caída de Troya. Según la estructura establecida por Kenneth Quinn (Quinn, 1968), podemos dividir el libro en tres grandes partes:

1. vv. 13 – 249 : El caballo de Troya.
2. vv. 250-633: El ataque contra la ciudad y la lucha entre griegos y troyanos.
3. vv. 634-804: La preparación para el exilio.

Recién en esta tercera parte encontramos al padre del héroe, temeroso, arraigado a su hogar, sin la menor intención de abandonar su ciudad en llamas. Como expusimos en la introducción, según las creencias concernientes a la religión privada (Fustel de Coulanges, 1997), los dioses vivían en el interior de cada casa, fuera de ella el hombre se sentía desprotegido. Anquises ama su morada fija y duradera, como un santuario, que había recibido de sus antepasados y que debería legar a sus hijos. El anciano no concibe la idea del abandono del hogar, porque este representaría el quebrantamiento de la paz con los dioses provocado por un incumplimiento de los deberes religiosos. Decide morir junto a su ciudad porque si esta desaparece, él también desaparecerá:

«vos o, quibus integer aevi
sanguis,» ait, «solidaeque suo stant robore vires,
vos agitate fugam.
Me si caelicolae voluissent ducere vitam,
has mihi servassent sedes.¹³³

¹³³ “Vosotros, cuya sangre no han frenado los años”, dijo, “y sus fuerzas se mantienen pujantes en su vigor, vosotros, emprended la huida. A mí, si los moradores del cielo hubieran querido prolongar mi vida, me habrían conservado el hogar.”

Antes de acercarse a la casa paterna, Eneas fue invadido por una furia atroz, por una ceguera que solo buscaba venganza; fue con la aparición de su madre Venus que el héroe no tuvo más opción que tranquilizarse y seguir los consejos de la diosa. Este tratamiento que Virgilio hace de Eneas es necesario, ya que no hubiera sido aceptable que por propia decisión un héroe huyera de su patria desbastada. Siguiendo a Robert Lloyd (Lloyd, 1957: 44-55):

It touches upon one of the most serious problems Vergil faced in writing this book: how could the legend of Aeneas' departure from Troy be reconciled with Roman military virtue, which taught that retreat was ignoble?¹³⁴.

Es a Anquises a quien Eneas deberá guiar y convencer en este momento. Se puede observar aquí la contraposición clara de las dos posturas y el procedimiento argumental que debe emplear el héroe, aunque en vano:

nos contra effusi lacrimis coniunxque Creusa
Ascanisque omnisque domus, ne vertere secum
cuncta pater fatoque urgenti incumbere vellet.
abnegat inceptoque et sedibus haeret in isdem.
rursus in arma feror mortemque miserrimus opto.
nam quod consilium aut quae iam fortuna dabatur?¹³⁵ 657

Eneas será incapaz de convencerlo por sus propios medios, y la actitud de Anquises cambiará rotundamente solo después de presenciar un aviso de los dioses, la aparición de la llama sobre la cabeza de Iulo:

¹³⁴ Esto toca uno de los problemas más serios con que Virgilio se encontró al escribir este libro: ¿Cómo podía la leyenda de la partida de Eneas desde Troya ser conciliada con la virtud militar romana, la que enseñaba que la fuga era innoble?

¹³⁵ Nosotros oponiéndonos, derramamos lágrimas, mi esposa Creúsa y Ascanio y todo el hogar, para que no lo arruinara todo nuestro padre y no echara más peso al hado agobiante. Se niega y se aferra con su propósito y con su morada. De nuevo soy llevado hacia las armas y opto, mísero, por la muerte. Pues ¿qué plan o qué otra suerte se me ofrecía ya?

(...) vestrum hoc augurium, vestroque in numine Troia est.
cedo equidem nec, nate, tibi comes ire recuso¹³⁶. 703

El anciano cumpliendo su deber de *pater* interpreta el oráculo. Los dioses son los que lo obligan a huir, por esta única razón el acepta irse con su hijo.

Por una parte, la última parte del libro II deja al lector preparado para sospechar que el anciano dependerá de este amor filial a lo largo de todo el viaje:

cessi et sublato montis genitore petivi¹³⁷ 804

El hijo carga el cuerpo de su padre portador de lo único que salva de la ciudad en llamas, los dioses Penates. Recordemos que Eneas no puede llevarlos debido a que tiene sus manos sucias de sangre y, para tocar los objetos sagrados, el héroe deberá purificarse con una ceremonia expiatoria (Fustel de Coluages, 1997). Anquises desde los hombros de su hijo da la primera orden esencial: *nate, fuge, nate*.

En el libro II, Virgilio utiliza tres veces la palabra *pater*¹³⁸ y seis veces la palabra *genitor*¹³⁹ para referirse a Anquises. Lo llama *pater* en boca de Creusa cuando esta le pide auxilio al héroe; luego del prodigio sobre la cabellera de Iulo y cuando el héroe está por cargar al anciano sobre sus espaldas. Lo llama *genitor* cuando el anciano se rehúsa a ir con él, cuando acepta a irse con él, cuando le da los Penates para que los cargue, cuando le advierte que los griegos los están siguiendo y cuando finalmente dejan la ciudad.

LIBRO III

El libro III, al igual que el anterior, se sumerge en el relato que hace el héroe a la reina. Kenneth Quinn (Quinn, 1968) divide al libro

¹³⁶ Esto es vuestro augurio. Toya está a vuestro amparo. Cedo, en efecto cedo, oh hijo, y no me resisto a acompañarte.

¹³⁷ Me fui y me dirigí al monte con mi padre a cuestas.

¹³⁸ Versos: 678, 687 y 707.

¹³⁹ Versos: 635, 657, 699, 717, 732, 804.

III según los diferentes rumbos geográficos que van tomando Eneas y los suyos. La estructura, entonces, sería la siguiente:

1. vv. 13 – 293 : Hacia Butroto (Tracia, Delos, Creta, isla de las Harpías, Leucas) Recorrido que duró varios años.
2. vv. 294-505: Hacia Butroto. (Encuentros con Andrómaca y con Heleno – Profecía de Heleno- Partida).
3. vv. 506- 718: Hacia Sicilia. (Hacia Italia, cerca del Etna, rondando Sicilia hacia Drepano).

Desde la primera vez que se nombra a Anquises en el libro, se observa la posición de liderazgo que tomará desde ese momento de convencimiento ocurrido en el libro II, hasta su muerte en el final del libro a analizar:

et pater Anchises dare fatis vela iubebat¹⁴⁰ 10

Por un lado, será quien dé las ordenes básicas para el resto de los compañeros y para Eneas mismo y, por el otro, será el interpretador de los oráculos, la conexión entre los hombres y los dioses, entre los hombres y el *fatum*. Es importante resaltar que Eneas cumplía sin dudarle las órdenes que su padre daba. Como lectores, somos testigos de esto a través del relato que Eneas le hace a Dido. Eneas podría haber obviado o evitado especificar quién tuvo la idea o quién dio la orden de *dare vela* (dar vela), *ire mari* (ir al mar), *indicet honores* (indica los honores), etc., que encontramos a lo largo del libro. Pero no es así; Eneas destaca quién es el ejecutor, el guía en esta peregrinación. También podemos ver cómo el héroe remarca su actitud y la de los suyos frente a estas órdenes:

sic ait, et cuncti dicto paremus ovantes¹⁴¹ 189

Observamos que la posición de liderazgo de Anquises está totalmente asumida por el héroe, quien está reconociendo, en el momento de la enunciación, que necesitó el apoyo y la guía de su padre.

¹⁴⁰ Y mi padre Anquises ordenaba izar velas, según el hado.

¹⁴¹ Así dice, y obedecemos alegres todos lo dicho.

Por otro lado, Eneas relata la sucesión de prodigios que se presentaron ante sus ojos y los de sus compañeros y que fueron interpretados por el anciano. De todos ellos, nos interesa detenernos en la revelación que hace Heleno. Recordemos que le relata la peripecia geográfica que tendrá que enfrentar Eneas. Una vez concluida su conversación con el héroe, se dirige a Anquises:

quem Phoebi interpres multo compellat honore:
«coniugio, Anchisa, Veneris dignate superbo,
cura deum, bis Pergameis erepte ruinis,
ecce tibi Ausoniae tellus: hanc arripe velis.
et tamen hanc pelago praeterlabare necesse est:
Ausoniae pars illa procul quam pandit Apollo.
vade,» ait «o felix nati pietate »¹⁴². 48

Según nuestro punto de vista, en estas líneas, Heleno está comunicándole a Anquises que no va a llegar a ver la futura Roma, ya que en el verso 479 se lee claramente que Apolo le guarda otro destino, pero que no está visto como algo funesto, sino como algo distinto al del resto de los hombres. En correspondencia con esto, seguidamente le recuerda que debe estar feliz por el amor que su hijo le profesa.

Hasta el verso 708, el poeta utiliza siete¹⁴³ veces la palabra *pater* y sólo una, la palabra *genitor*.¹⁴⁴ La primera es usada cuando describe que el personaje está dando una orden, cuando describe que está interpretando un prodigio o invocando a los dioses y cuando le pregunta al compañero de Ulises su procedencia. El poeta utiliza *genitor* solamente cuando el anciano está interpretando el oráculo de Febo de manera errónea.

En el verso 709, sorprendentemente, el narrador Eneas narra la muerte de su padre sin ninguna introducción:

¹⁴² El interprete de Febo con profundo respeto se dirige a él: Anchises, digno del honor del matrimonio con Venus, cuidado por lo dioses, dos veces salvado de la ruina de Pérgamo, allí para ti está la tierra Ausonia: Con velas aduéñate de ella. Pero es necesario que pases de largo por su costa. Aquella parte de Ausonia que Apolo guarda está lejos. Ve, dice, o feliz por la piedad de tu hijo.

¹⁴³ Versos: 9, 89, 263, 525, 539, 558, 610.

¹⁴⁴ Verso 102.

(...) hic pelagi tot tempestatibus actus 708
 heu, **genitorem**, omnis curae casusque levamen,
 amitto Anchisen. hic me, **pater** optime, fessum
 deseris, heu, tantis nequiquam erepte periclis!
 nec vates Helenus, cum multa horrenda moneret,
 hos mihi praedixit luctus, non dira Celaeno.
 hic labor extremus, longarum haec meta viarum,
 hinc me digressum vestris deus appulit oris.»
 Sic **pater** Aeneas intentis omnibus unus
 fata renarrabat divum cursusque docebat¹⁴⁵.

Si observamos los versos citados, podemos notar que se utiliza una vez la palabra *genitorem* y dos veces la palabra *pater*, una referida a Anquises y una a Eneas. No es casualidad que el poeta las utilice de esta manera. En el primer caso Eneas cuenta el hecho (la muerte), luego caracteriza a su padre como *levamen* (alivio) en caso acusativo porque se está refiriendo a él como objeto de pérdida, está narrando su muerte. Pero cuando lo invoca utiliza el término *pater* y se refiere a él como *optime*, lamentándose por el abandono (*deseris*). Les reprocha a los adivinos no haberlo preparado para tal calamidad y cierra el relato con la llegada a Cartago. El poeta concluye el libro de una manera categórica. Lo que debemos observar de esta conclusión es la forma en que Virgilio predica el nombre de Eneas: el cognomento que utiliza no es otro sino *pater*. Siete versos antes había sido Anquises el *pater* y, una vez muerto el anciano, es a Eneas a quien Virgilio llama así. Siguiendo a Genovese (Genovese, 1975:22), que estudia la función de las diferentes muertes en la *Eneida*, afirmamos que:

¹⁴⁵ Allí, con los embates de tantas tempestades en el mar, ¡Oh! Pierdo a mi padre Anquises, consuelo de todas mis angustias e infortunios. Allí yo, padre óptimo, abandonado, ¡oh, tú arrancado en vano de tantos peligros! Ni el adivino Héleno con mucho horror predijo, ni la cruel Celeno me habían presagiado esta desgracia. Este fue mi último trabajo, esta es la meta de mi largo viaje. Un dios me arribó, apartado de allí, a vuestras orillas. Así el padre Eneas el único para todos atento contaba los hados dispuestos y describía los cursos.

The past would serve as a guide to the future, but the past itself would have to be left behind. It is therefore no coincidence that after his mention of his father's death, it is *pater* Aeneas who ends his tale¹⁴⁶.

Por otro lado, sobre este mismo epíteto, Campello y Cardigni (Campello y Cardigni, 2001: 56) afirman:

La muerte de Anquises tiene una doble función: por un lado convierte a Eneas en *paterfamilias*, hecho que queda evidenciado en el texto cuando en el verso siguiente a la muerte de su padre, Eneas es llamado "*pater Aeneas*", otorgándole así uno de los valores que estará en la base misma de la construcción de la sociedad romana. De este modo Eneas se transforma en guía de sus hombres, aunque en realidad está siendo guiado por el *fatum*.

Si observamos los usos de las palabras *pater* y *genitor* a lo largo de los libros II y III, podemos concluir afirmando que el poeta utiliza la primera en la mayor parte de los casos cuando el anciano está cumpliendo la función social de *pater* (dar órdenes, invocar a los dioses, interpretar los auspicios, posicionarse como autoridad). En el libro II, en el que el anciano debe ser convencido de abandonar su función como jefe del hogar y dejar su casa, Eneas lo llama *genitor*. También cuando está interpretando un presagio pero de manera errónea.

LIBRO I Y LIBRO IV

En los libros I y IV, Eneas ha perdido la presencia física de su padre y tendrá que seguir su rumbo sin sus consejos, y esta circunstancia se destaca en la actitud del héroe. Podemos afirmar que la total ausencia del anciano es una forma de presencia, que no nombrarlo es

¹⁴⁶ El pasado serviría como una guía para el futuro, pero el pasado por sí mismo debe dejarse atrás. No es, en consecuencia, una coincidencia que después de la mención de la muerte de su padre, es el *pater Aeneas* quien termina el relato.

una elección significativa hecha por el poeta. Anquises que había tomado una posición de recordatorio del *fatum* a través de la interpretación de los prodigios, de obligación, de liderazgo y guía para el héroe debía estar ausente para comprobar si Eneas estaba preparado para asumir los retos que aún le quedarían a lo largo de su viaje. El troyano, aunque dio grandes muestras de fortaleza, de organización, de liderazgo de su ejército, todavía debía pasar una de las pruebas más complicadas de su peregrinación: el flechazo de Cupido. ¿Podría habersele ocurrido al héroe dudar sobre su amor hacia Dido, si su padre hubiese estado físicamente presente? Creemos que Anquises no hubiera permitido esa posibilidad. La prueba fue muy difícil, y Eneas no la superó fácilmente. Lloyd (Lloyd, 1957: 47) afirma al respecto:

The necessity for removing Anchises from the scene before the Dido episode is patent. We could hardly imagine his presence in Carthage. Dido is a greater peril than all the physical obstacles which Aeneas has to face, and he must face it alone. The episode is of course very crucial for the development of the character of Aeneas. It is significant, however, as has several times been that Anchises' absence is immediately attended by unsatisfactory results. The aged counsellor is sorely missed¹⁴⁷.

CONCLUSIÓN

En conclusión, creemos que el desplazamiento funcional de Anquises en los diferentes libros analizados es parte del tratamiento que hace Virgilio de sus personajes en los que les otorga un espacio necesario en el lugar justo y en el momento exacto. Tanto la presencia física del anciano como su significativa ausencia están marcadas por una funcionalidad concerniente a la necesidad de formación del héroe Eneas. Anquises es,

¹⁴⁷ La necesidad quitar a Anquises de la escena antes del episodio de Dido es patente. ¿Podríamos imaginar su presencia en Cartago? Dido es un peligro mayor que todos los obstáculos físicos que Eneas debe superar y debe superarlo solo. Este episodio es crucial para el desenvolvimiento del personaje de Eneas. Es significativo también para darse cuenta que la inmediata ausencia de Anquises tiene insatisfactorios resultados. El anciano consejero es penosamente extrañado.

desde nuestro punto de vista, el eslabón fundamental de esta cadena de “entrenamientos” que se le otorga al héroe. Desde su primera aparición, está funcionando como medio para el aprendizaje de Eneas. Primero deberá intentar convencerlo (intento fallido); luego cargarlo y cuidarlo (demostración de su *pietas*); una vez en viaje, deberá obedecerlo, seguir y recordar sus sabios consejos. Ya en Cartago, deberá probarse. Podemos afirmar que, sin duda, la posición de liderazgo tomada por Eneas en el libro I demuestra su aptitud como líder, aunque se le pide una prueba más: el flechazo de Cupido, prueba que supera no fácilmente. Es por ello que Eneas se va de la ciudad de Dido sin haberse constituido aún íntegramente como héroe y necesitará de la imagen espiritual de su padre en los libros V y VI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Boyle, "The meaning of the Aeneid", en *Ramus* 1, núm. 90, 1972.
- Cairns, F., *Virgil's Augustan Epic*. Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- Campelo y Cardigni, "Muerte fundadora: la *Eneida* de Virgilio" en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. Vol. 20, 2001, pp. 57-65.
- Fustel de Coulanges, *Le cité antique*. París, Flammarion, 1997.
- Genovese, E., N., "The death in the Aeneid" en *Pacific Coast Philology*. Vol. 10, 1975, pp. 22-28.
- Heinze, R., *La tecnica epica di Virgilio*. Bologna, Società editrice il Mulino, 1996.
- Lloyd, R., "The character of Anchises in the Aeneid" en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 88, 1957, pp. 44-55.
- Lloyd, R., "Aeneis III and the Aeneas Legend" en *The American Journal of Philology*, Vol. 78, No. 4, 1957, pp. 382-400.
- Quinn, K., *Virgil's Aeneid: A Critical Description*. London, Ann Arbor, 1968.
- Smith, Riggs Alden, *The primacy of vision in Virgil's Aeneid*. Austin, University of Texas Press, 2005.

Horacio: Las cuatro cenas del Libro II de las Sátiras

*Buisel, María Delia
Universidad Nacional de La Plata*

ANTECEDENTES

El tópico de la cena –usando el vocablo en sentido lato– nace en Homero y atraviesa toda la literatura griega, rebotando de banquetes diversos, amables o serios, pero siempre configurados como un espacio en el que se arremansan la guerra o las pasiones y que el canto del rapsoda transfigura con sus evocaciones de un pasado heroico, a la vez que trágico.

El mito ofrece cenas múltiples donde los hombres comparten la mesa con los héroes o mejor aún con los dioses, como en las bodas de Thetys y Peleo; la convivencia y la comida del hombre con los

ἀεὶ εὐόντες es una culminación de la espiritualidad helénica, que trasegará a la literatura latina como una añoranza del tiempo áureo.¹⁴⁸

Sin embargo, estos encuentros en torno de una mesa, tal como los presenta la poesía, están incluidos en contextos más vastos, donde cumplen una determinada función, y su significación depende del conjunto en que están inmersos.

Debemos esperar al siglo IV a.C. para que surja el banquete como tópico literario independiente en textos filosóficos paradigmáticos. En las costumbres heleno-romanas, el banquete es la mejor forma privada de agasajo festivo y amical, encadenando con él múltiples actividades sociales, además de las gastronómicas: canto, música, danza, acrobacia, escenificaciones humorísticas, mimos, etc., todas de menor relevancia que el alimento o la bebida a servir y especialmente que la conversación sobre un tema, objetivo el más noble del encuentro.

El συμπόσιον o banquete tomó dos direcciones literarias según se privilegiase:

a) la conversación, como en el banquete filosófico, (ej. el paradigmático Συμπόσιον de Platón), dirigido por un *magister, dux o arbiter convivii*, que guiaba tanto la discusión animada y amable como el escanciamiento de la bebida o el servicio de distintos platos, o

b) la comida y la bebida entre pocos o muchos.

Todas las escuelas filosóficas escribieron συμπόσια, aunque muchos se hayan perdido subsisten nombres poco conocidos con fragmentos textuales donde se ven destacadas sólo comidas y bebidas, algunas con designio paródico como el Ἰατρικόν δειπνόν (120 versos) de Matrón de Pitane, que se hace eco de *Odisea* I, 1:

Δείπνα μοι ἔννεπ' Μοῦσα πολύτροφα καὶ μάλα πολλὰ,
ἃ Χενοκλῆς ῥήτωρ ἐν Ἀθήναις δείπνισεν.

*Dime, Musa, de los banquetes abundantes y muy numerosos,
Que Xenocles el retórico nos convidaba.*

¹⁴⁸ Cf. Virgilio. Ég. IV, 15-17 y 63, la visión y convivencia del *puer* con los dioses y los héroes.

recogido por Ateneo de Náucrates (s. III d.C.) en su *Deipnosophistai*, quien menciona a Hyppolochus y Lynceus por sus escritos simposíacos. Se sabe también que acentuando lo gastronómico Menipo de Gadara (s. III a.C.) escribió un Συμπῳσιον en forma satírica mezclando prosa y verso, risa y tristeza; es el filósofo cínico más conocido como interlocutor en los *Diálogos de muertos* de Luciano de Samosata, al que Estrabón llama Ἰσποῦδῳγελοῖος (el que ríe con cosas serias).

Estas dos líneas confluyen en la literatura latina; en un mismo autor como Horacio se dan ambas con modalidad satírica y lírica.

COMIDAS Y HORARIOS

Los latinos distinguen varios matices según las horas en las diversas ingestas diarias, donde contrastaba la primitiva frugalidad republicana campesina e incluso urbana, y el fasto desenfrenado y competitivo de los anfitriones pudientes, pero más o menos abundantes las comidas eran éstas:

Jentaculum: desayuno, tomado antes de la *hora tertia* en ayunas – de allí su nombre–; consistía en pan frotado en ajo o sal empapado en un vino aromatizado con alguna hierba, llamado *mulsum*; si la casa era de familia pudiente podía acompañarse de leche, queso, miel, huevos, frutas secas o aceitunas conservadas..

Prandium: corresponde a nuestro almuerzo, *cibus meridianus*, porque se efectuaba *circa meridiem* básicamente consistía en un *puls* o *pulmentum*, cocido de carne, legumbres o verduras guisadas; en casas de la ciudad o más acomodadas se servían platos fríos y calientes; chacinados o embutidos de cerdo,¹⁴⁹ legumbres, pescado, huevos, hongos frescos, frutas, ingesta acompañada de vino puro o rebajado con agua, frío o caliente, o *mulsum* (con miel o especias).

Merenda: podría asemejarse a nuestra merienda, primero fue la comida de los esclavos, luego se aplicó a toda comida ligera e informal, por oposición al *prandium* y a la *cena*.

¹⁴⁹ Plauto en varias *palliatae* hace mención a los alimentos ingeridos: *Persa* I, 3, 25 ss y 109; *Curculio* II, 3, 44; *Bacchides* IV, 4, 65; *Menaechmi* I, 3, 25-30, etc.

Cena: es la cena servida en hora vespertina al final de la jornada con mayor distensión donde se priorizaba el gusto por la conversación instructiva o la lectura en voz alta, a veces hasta altas horas de la noche. En los tiempos iniciales de la República la cena era bastante simple basándose en el *pulmentum*, guiso o cocido, al que en los días festivos se añadía la carne de los animales inmolados a las divinidades; con el tiempo la *cena* se volvió más refinada y compleja, llegando a componerse de tres partes:

a) *gustatio* o *promulsis* o *frigida mensa* en la que se servían bocadillos, huevos, ensaladas, escabeches, hongos, mariscos con el fin de abrir y provocar el apetito más que calmarlo, todo acompañado de *mulsum*, previa una invocación a los dioses.

b) Luego venía la cena (Daremberg, Ch.-Saglio, E., 1918, t. I, pp. 1269-82; 1926, t. IV, pp. 1579-1582) propiamente dicha, iniciada con una ofrenda sacrificial a los dioses Lares, consistente en porciones escogidas o *libata*, especie de bizcochos de harina y sal tostados y arrojados al fuego del hogar. La cena se componía de varios servicios: cena prima, secunda, tertia y podía llegarse a más, ej. *Sat.* II, 8, aunque pareciera exagerado. Estos servicios eran a base de carne asada con diversidad de guarniciones.

c) En la última parte se servían los postres o *mensa secunda*, consistentes en frutas frescas o secas y pastelería. En esta etapa la bebida se administraba con moderación con gran previsión del *dux convivii*, pero con los dulces comenzaba la *comissatio* o simposio propiamente dicho con menor control de la bebida; *convivium* era la *comissatio* nocturna con numerosos invitados, algunos de los que ingresaban después de la *mensa prima*, es decir, cuando ya se había retirado la gente mayor y sería, porque solían ingresar las cortesanas.

El nombre de *comissatio* indica el festín con música y danza más un paseo en cortejo al iniciar la fiesta; como hemos visto el sinónimo ciceroniano de ‘simposio’ es *convivium*.

Epulum: comida ritual que sigue al sacrificio, festín religioso o comida funeraria.

Daps: es sinónimo de *epulum* por su valor religioso como se ve en la oda II, 7, 17,¹⁵⁰ pero al pasar a la esfera profana abarca todo tipo de alimento o comida.

CONVIVIUM

Volvamos al *convivium* (Dunbabin, K., 2003, pp. 7-52), este vocablo de tan caras resonancias ha sido profundizado por Cicerón en dos ocasiones: en el *De senectute* y en una carta a Papirio Paeto en el 43 a.C., año de su muerte.

En ambos casos el Arpinate mantiene la misma explicación:

a) *Cato Maior* o *De Senectute* 13, 45 (Wuillemier, P., 1961, p. 110):

*...maiores nostri accubitionem epularem amicorum, quia vitae coniunctionem habent, convivium appellarunt, melius quam Graeci qui hoc idem tum compotationem, tum concenationem vocant*¹⁵¹.

b) *Ad fam.* IX, 24, 3: hablando del *beate vivendum* no lo refiere¹⁵²

...ad voluptatem, sed ad communitatem vitae atque rictus, remissionemque animorum, quae maxime sermone efficitur familiari, qui est in conviviis dulcissimus, ut sapientius nostri, quam Graeci; illi συμπεσια aut συνδεσπνα, id est compotationes aut

¹⁵⁰ *Ergo obligatam redde Iovi dapem...*

¹⁵¹ Nuestros antepasados, al banquete de amigos acodados junto a una mesa, porque se considera una comunión de vida, lo llamaron 'convivio' (vida en común), mejor que los griegos que a esto mismo lo denominan ya 'bebida en común', ya 'cena en común'.

¹⁵² Cicerón no refiere el 'vivir dichosamente' 'al placer, sino a la comunidad de vida y distensión de los espíritus, lo que se da en grado máximo en la conversación familiar, la cual es dulcísima en los convivios, como los nuestros más sabianamente que los griegos denominaban al 'beber juntos' y al 'comer juntos', esto es 'compotationes' o 'concentrationes', nosotros en cambio 'convivios', porque se vive al mismo tiempo en grado máximo'.

concentrationes, nos convivias, quod tum maxime simul vivitur.

Cicerón justifica la adopción de una palabra más rica y abarcadora para dar a entender la plenitud espiritual que de ella se desprende ratificada con el *maxime vivitur*, por la intensidad de la entrega.

Sin embargo, Horacio prescinde en las *Sátiras* del término *convivium* empleando repetidas veces *cena*, y no por un superficial problema de métrica, ya que *convivia* se adapta perfectamente al hexámetro (usa por ej. ‘conviva’, comensal), sino por una razón más profunda, que tal vez haga al género o especie literaria (épica o lírica de tono sublime) y a sus imágenes correlativas cuando éstas no son parodiadas.

UBICACIÓN GENÉRICA DE LA SÁTIRA HORACIANA

La significación de la cena en estos *Sermones* pasa por el intento de discernir qué alcance tiene la expresión de Quintiliano (*Inst. or.* 10,1, 46-131) *Satura quidem, tota nostra est*. Ubicada en su contexto donde se van comparando los logros griegos (10, 1, 46-84) con los latinos (10, 1, 85-131), empezando por la épica, en la que Virgilio es el más cercano en ese *genus* a Homero (p. 85), siguiendo por la elegía con la que *Graecos provocamus* (p. 93), saltando al yambo (p. 96) que no es *proprium opus* frente al de Arquíloco, es decir, específicamente distinto. Al tratar la comedia distingue en Grecia entre vieja y nueva, la primera no tiene paralelo en latín, la segunda sí continuando de este modo con otros géneros: poesía lírica, tragedia, historia, oratoria, filosofía.

Importa aquí la *satura* (pp. 93-95) sin su correspondiente equivalente griego, que en Quintiliano difiere de la *satura* enniana (*carminum varietate mixtum*) entendida como mezcla o miscelánea, y de la *satura* menipea de Varrón.

En resumen *satura* es la de Lucilio, Horacio o Persio. Los griegos tendrán escritos y escritores con rasgos satíricos, pero no tienen sátira al modo y con el logro acabado de los latinos. Se trata de una composición genérica sin categoría equivalente. Lo más cercano podría ser la comedia vieja, dando el mismo Horacio pie a ello en *Sat.* I, 4, 6, al

sostener que *hinc omnis pendet Lucilius*, pero no genéticamente por la forma sino por la *παρρησία* o franqueza y por el *φανερῶς ὀνόμασσι κωμῶδειν* o sea el ridiculizar abiertamente con el nombre (La Fleur, R.A., 1981, pp. 1790-1826) practicados por los maestros griegos y por su predecesor latino o podría intentarse un parangón con el *iambus* en el que Lucilio también se ejercitó como *carmen maledicum*, aunque Quintiliano lo excluye deliberadamente, y esto porque Lucilio en opinión de Quintiliano es el fundador de la sátira en hexámetros (Guillén Cabañero, J., 1991, pp. 39-151, especialmente p. 47).

El mismo Horacio en *Sat. II, 1, 62-63* lo llama *inventor*, pero sabemos que en el discutido texto de *Sat. I, 10, 66* el empleo del mismo concepto *rudis...auctor* podría caberle tanto a Ennio o a otro desconocido o por el *verae* a Livio Andrónico (Villeneuve, F., 1966, pp. 107-108 y van Rooy, C.A., 1966, p. 174) lo que según Porphyrius debe entenderse *quia nulli Graecorum hexametris versibus hoc genus operis scripserunt*¹⁵³.

PARODIA:

Como recurso de la ironía, H. le da a la parodia de la épica y el mito un tratamiento único, que hace a la peculiaridad de las sátiras (Disandro, C.A. 1944, pp. 49-75), pero no de las epístolas:

En las *Sátiras* no caben los elementos del *genus grande* (epos y mito), aunque la realidad cotidiana de la sátira está referida muchas veces a los mismos.

¿Cómo? Esta relación se maneja no como un paradigma, sino con un quiebre rápido y desarmante donde un plano superior (la referencia noble) se opone a otro inferior que lo parodia y lo rebaja insertándolo en una esfera vulgar.

Parodia que ya está en la comedia griega con la que la sátira guarda estrecha atinencia; así en Plauto, el efecto cómico reside en el hiato producido entre el carácter de un personaje con su lenguaje artificial

¹⁵³ Van Rooy, C.A., *Op. Cit.*, p. 122. 'Porque ninguno de los griegos escribió esta clase (género) de obra en versos hexámetros.

frente al modelo noble y viviente provisto de carácter y situación adecuados. H. romaniza más que Plauto la parodia, incluyendo un verso o un sintagma de Homero o Ennio, una figura mítica (Tiresias, Ulises, Tántalo, Elena) o prestigiosa (Pitágoras) y bajándolos en deliberado desajuste por una referencia personal y vulgar a las miserias humanas con un resultado grotesco y ridículo, pero no corrosivo. Abundan los ejemplos y los veremos en II, 6.

LAS CENAS EN SÁTIRAS II

Como las *Odas* o las *Epístolas*, H. concibe las *Sátiras* unitariamente, es decir, entrelazadas en una estructura íntimamente relacionada, de modo que los contenidos se vinculan entre sí y los diversos *leit motiv* funcionan como armónicos que suenan en diversas sátiras; en suma, constituyen un poemario con criterios semánticos y no cronológicos y ningún poema puede comprenderse aislado de la totalidad en una lectura profunda sin intentar el gozne con las odas o epístolas.

Considerando esta sátira desde el ángulo del destinatario, Mecenas, el mismo de la sátira I, 6, ambas son agradecimientos sinceros y sin doblez, la del libro I, alegrándose por haber sido aceptado en el círculo íntimo y ganado la confianza del ministro; pero la del II, evidencia en el poeta ya reconocido y con un arte más sutil, un gozo indecible por la entrega de la finca sabina y sus derivaciones; cómo inscribe H. en ambas un tema, el agradecimiento auténtico, que sobrepasa el *genus* satírico por su lirismo intrínseco, y con qué recursos se maneja, es lo que trataremos de ver.

Si tomamos como referencia el tópico de la cena, los vínculos se dan con II, 2; II, 4 y II, 8, es decir, que la propia cena del poeta, donde importa menos lo que se come que lo que se conversa, queda entre otras tres, donde se privilegia lo gastronómico, también con sus diferencias.

II, 2: la comida modesta y simple del campesino Ofellus, antaño rico, ahora pobre, que sabe *vivere parvo* (v. 1), vivir bien con poco, resulta un término medio aristotélico, es decir una *aurea mediocritas* (v. 63-69) gastronómica (*tenuis victus*, v. 53 y 70) entre un *sordidus victus* (v. 53), un sustento sórdido y mezquino y uno rico o copioso en exceso, que sacia hasta la náusea; la frugalidad no *noceat homini* (v.

72), por el contrario beneficia a su salud. Esta sátira resulta prefigurativa de las tres restantes, porque la misma contiene los tipos de ingesta tipificados en 4, 6 y 8.

II, 4: pone en boca de Catio una serie de preceptos y consejos culinarios sencillos y nada refinados, por no decir vulgares, correspondientes a la *gustatio* del *prandium* o a los servicios de la *prima* y la *altera mensa* de la cena; el poeta se preocupa por conocer y se burla afablemente de estos principios presentados como un gran saber que se comunica a iniciados sin nombrar al autor en una amable ironía antiepicúrea¹⁵⁴

.....; *at mihi cura*
non mediocris inest, fontis ut adire remotos
atque haurire queant vitae precepta beatae. 95

en el final parodiando¹⁵⁵ a Lucrecio I, 921 y IV, 2.

II, 8: nos presenta al cómico Fundanio, portavoz del poeta, pseudo *magister ineptus*, contando el banquete exótico y complicado de Nasidieno, nuevo rico sin fineza, que quiere trepar a los estamentos del poder –Mecenas es uno de sus invitados–, figura anticipatoria del Trimalción petroniano donde los comensales ilustres, especialmente invitados, ante la caída del cortinado se retiran sin probar bocado y muertos de risa, empleando H. el final *προσδόκετον* o imprevisible y logrando una excelente parodia de los personajes elegidos para el ridículo.

SÁTIRA II, 6

De composición tardía, circa 32-31 a.C. (cf. v. 40), más vecina en tiempo y espíritu a las odas por su lirismo, H. debe insertar elementos cómicos o paródicos para mantenerla dentro del *corpus* satírico. El texto se abre (vv. 1-23) con una acción de gracias a Mercurio, su

¹⁵⁴ *Mi preocupación no mediocre / es la de poder allegarme a estas fuentes apartadas (de lo vulgar) / y agotar los preceptos de una vida dichosa.*

¹⁵⁵ Lucrecio I, 921 y IV, 2: *Iuvat integros accedere fontis / atque haurire.*

protector personal, por la finca obtenida gracias a Mecenas, la que ha sobrepasado sus expectativas y por eso no pide más, inconforme; su plegaria con un resabio y *variatio* del inicio de los Αἴτια calimaqueos, sólo requiere la *pinguitas* del propio ganado, excepto la del *ingenium* (v. 15). El don le ha posibilitado la mudanza a su nuevo predio montañoso y allí ha llegado con sus sátiras y su *Musa pedestris* dispuesto al encomio de la vida campesina en oposición a la ciudadana, tema también del epodo II (vv. 1-58).

Reparemos en la expresión *Musa pedestris*, porque es la clave de su teoría poética para el género de las *saturae*, más cercano a la prosa o a las epístolas por su carácter familiar y su tono conversacional, no en vano H. se refiere a ellas como *sermones*, pero no exentos de inspiración. La referencia no contradice I, 4, 39-44 donde se exige al poeta épico o al lírico de tono sublime *ingenium, mens diviniior* y *os magna sonatarum*, pero esto no se requiere al satírico; de tales condicionantes el que debe ser esclarecido es el 2º; es evidente que *mens diviniior* involucra a la Musa, a la dispensadora de los *genera grande et tenue*, por lo que algunos han omitido la inspiración de la Musa para la sátira; el atributo *diviniior* supone un positivo *divina*, al parecer ausente del coloquio satírico, pero sos-pechoso de cierta ingerencia, ya que el *sermo* es otro tipo de poesía y no mera versificación; implica destreza en el manejo del ritmo, cantidad, orden y disposición de las palabras, por lo que el sermo horaciano no es pura conversación, sino conversación rítmica y nada menos que con un empleo distinto del hexámetro con otras cesuras, agilidad, vocabulario, etc.. Según H.J. Mette (Mette, H.J., 1972, p. 220-224) la altura estilística de los *Sermones* está por debajo del resto de la obra poética de H.; *diviniior* no tiene 2º término de comparación explícito, por lo que debe interpretarse como un grado de intensidad exigido por algo más elevado, oponiéndola a un *ingenium* que no es puro *officium* o τέχνη se trata de una Musa, si no se quiere *divina*, al menos *pedestris*, en escala menor, κατά λεπτόν, incapaz de un realismo fotográfico, pero Musa al fin, dispensadora de ese plus que hace al *sermo* un *iustum poema* (cf. I, 4, 63) dándole un cierto aliento lírico o burlescamente heroico (ej. I, 5, 52) que solicita su propia forma artística ya que las palabras deseadas buscan y siguen al tema previsto

verbaque provisam rem non invita sequentur
(*Ad Pisones* 311)

La Musa casi coloquial, así concebida como *mens* sufre un ocultamiento deliberado que culmina con una inusual invocación a Jano como principio de su poema (*tu carminis esto / principium*, v. 22-3). De inmediato (vv. 23-58) se despliega la queja contra las desventajas del vivir en la Urbe, donde se pierde el tiempo en futilidades, adulaciones por su amistad con Mecenas y otras banalidades, sin poder concentrarse. A partir de aquí ingresamos en el tan ansiado tópico de la cena, centro del *carmen*. La transición se da cuando se lamenta por la forma en que desperdicia su día, no viendo la hora de abandonar Roma y pronunciando votos para contemplar y gozar su nueva casa, su campiña, sus libros, el sueño y el *otium* contemplativo, a lo que añade el deseo de saborear un plato de habas guarnecidas de verdura y *pinguis lardum* (tocino). La irónica mención de las habas como parientas de Pitágoras quien las vetaba por la flatulencia y desmitificación que ocasionaba su ingesta.

La cena inicia su desarrollo estricto en el v. 65 donde lo sustancial no es la alimentación sino el encuentro amical y la conversación, lo que el poeta goza jubiloso como las cenas míticas donde hombres y dioses comían juntos

O noctes cenaequae deum, quibus ipse meique 65
ante Larem proprium vescor vernas que procaces
*pasco libatis dapibus*¹⁵⁶

Más que el alimento sólido importa el vino que cada invitado –*conviva*– bebe sin inhibición, puro o rebajado, lo que desata la lengua, pero no para criticar al vecino, los bailes, etc. o charlar cosas intrascendentes

.....*sed, quod magis ad nos*
pertinet et nescire malum est, agitamus, utrumne

¹⁵⁶ ¡Oh noches y cenas de dioses!, en las que mis amigos y yo mismo / ante el propio Lar alimentamos a los siervos descarados con alimentos gustados con deleite... (II, 6, 65-67).

*divitiis homines an sint virtute beati;
quidve ad amicitias, usus rectumne, trahat nos 75
et quae sit natura boni summumque quid eius*¹⁵⁷.

sino de los temas que no se deben ignorar, los propios de la filosofía moral, aquí esbozados en amable conversación, no sistemática ni especulativamente, y tal vez con una gran deuda al Cicerón del *De amicitia* o al *De finibus bonorum et malorum* con los planteos epicúreos y estoicos sobre la amistad (D.Magri, 1964, pp. 109-122)¹⁵⁸ y el sumo bien.¹⁵⁹

Esta meditación digna de un diálogo platónico ha alcanzado un culmen que está traspasando los límites de la sátira, por lo que el poeta debe volverla a un nivel más pedestre y coloquial, para ello se sirve de su vecino Cervio, modesto y socarrón, quien abaja con un apólogo el nivel de este *mixtum*, fábula que con otra imagen retoma también la oposición campo-ciudad, sinónima de otra: seguridad- inseguridad.

El ratón urbano visitó a su amigo campesino aprovechando lo mejor que el anfitrión le brindaba en hospitalidad e ingesta, privándose de los mismos; muy humilde eran ese alimento y ese lecho aceptados con cierto desdén, pero nobleza obliga el ratón de la ciudad en pose de epicúreo, previo un discurso sobre los valores del *carpe diem*, invitó al anfitrión campesino a pernoctar en su palacio ciudadano lejos del agujero que le servía de madriguera; aceptó el del campo comprobando las ventajas materiales de la mudanza, confort y alimentos selectos, hasta que el ladrido de unos enormes molosos lo aterrorizó de tal modo que el invitado valorando la seguridad y la austeridad de su mesa, decidió volverse a su covacha campestre.

La moraleja se une al retorno al género satírico cumpliendo la fábula una función esencialmente genérico-literaria además de ética, del mismo modo que Virgilio se esfuerza en asegurar un marco

¹⁵⁷ ...sino que tratamos de lo que más nos / atañe y es malo ignorar, si / por las riquezas o la virtud son dichosos los hombres, / o qué nos arrastra a la amistad, el interés o la rectitud, / cuál es la naturaleza del bien y su más alto grado (v. 72-76).

¹⁵⁸ Los epicúreos sostenían que la amistad nace por el interés, en cambio los estoicos la fundaban en el amor que se origina por aprecio a la virtud del amigo.

¹⁵⁹ ¿Cuál es el sumo bien? ¿El placer, como para los epicúreos o la virtud o la sabiduría, como para los estoicos?

pastoril para el *puer* de su IV bucólica. Este traspasamiento motiva una tensión genérica (Ter Vrugt-Lenz, J., 1981, pp. 1827-1835) por lo cual ninguno de los dos poetas reinciden jamás en los encuadres en *minora* para el género y temas *malora* buscando una forma lírica o épica concorde con la magnitud del significado.

De allí que el tópico de la cena ampliamente desplegado en las *Odas* y *Epístolas* llegue a una altura impensada para nuestra mentalidad postmoderna girando en torno de la cena del poeta quien dispensa el mejor vino, sobre el cual tiene el *imperium* del escanciamiento y la jefatura de la conversación, es decir, el vino del espíritu (*Epístola* I, 5, 6) en una permanente apertura a lo divino y con una vivencia en grado sumo de la amistad entrañable.

Por eso Fraenkel (Fraenkel, E., 1966, pp. 138-144) ha valorado a II, 6 como la más bella y lograda de las sátiras y la menos satírica de las mismas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Textos:

- Wuilemmer, P., Cicéron. Caton l'ancien, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- Villeneuve, F., *Horace. Satires*, Paris, Les Belles Lettres, nota 3, Sátira I, 10, 66, 1966, pp. 107-108.
- Villeneuve, F., *Horace. Épitres*, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- Magri, D. Quinto Orazio Flacco. *Satire ed Epistole*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1964.
- Butler, H. E., *Quintilian. Institutio oratoria*, 1936, The Loeb Classical Library, t. IV, cap. 1.

Crítica:

- Daremberg, Ch.-Saglio, E., 1918 y 1926. *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, 1918, t. I, pp. 1269-82 ; idem *συμπόσιον*, t. IV, 1926, pp. 1579-1582.
- Disandro, C.A., “Algunas notas a las Sátiras de Horacio”, B.A., B.A.A.L., t. XIII, nº 46, 1944, pp. 49-75.
- Dunbabin, K. M. D., *The Roman Banquet: Images of Conviviality*. Cambridge, University Press, 2003.
- Fraenkel, E., *Horace*. Oxford, Clarendon Press, 1966.
- Guillén Cabañero, J., *La sátira latina*. Madrid, Akal, 1991.
- La Fleur, R. A., “Horace and Onomasti Komodein: The Law of Satire”, en *A.N.R.W.* II, 31, 3, Berlin, , 1981, pp. 1790-1826.
- Mette, H. J., “Genus tenue” und “mensa tenuis” bei Horaz” en *Wege zu Horaz*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1972.
- Rudd, N., *The satires of Horace. A study*. Cambridge, University Press, 1966.
- Ter Vrugt-Lenz, J., “Horaz’ Sermones: Satire auf der Grenze zweier Welten”, en *A.N.R.W.* II, 31, 3, Berlin, 1981, pp. 1827-1835.
- van Rooy, C. A., *Studies in classical satire and related literary theory*, Leiden, Brill, nota 21, 1966, p. 174.

El recuerdo de Troya en el concilio divino de Eneida X

María Emilia Cairo
Universidad Naal de La Plata

La apertura del libro X de *Eneida* con el consejo de los dioses implica un desplazamiento espacial, característico de la épica, respecto de los sucesos del nivel terrenal que han sido relatados en el libro IX.¹⁶⁰ Allí, encendido por la acción de Iris, Turno encabezaba el ataque a la ciudad de Latino, desatando el conflicto. Al observar esto, Júpiter convoca en X a todos los olímpicos a un concilio en donde los amonesta por haber desobedecido su voluntad (vv. 6-10¹⁶¹):

caelicolae magni, quianam sententia uobis
uersa retro tantumque animis certatis iniquis?

¹⁶⁰ El desplazamiento espacial de la tierra al Olimpo no implica un movimiento temporal: el adverbio *interea* con que se inicia el libro señala la simultaneidad entre el final de IX y el comienzo de X.

¹⁶¹ Citamos el texto de la edición de Sabbadini: 1937.

abnueram bello Italiam concurrere Teucris.
quae contra uetitum discordia? quis metus aut hos
aut hos arma sequi ferrumque lacessere suasit?

“Grandes habitantes del cielo, ¿por qué su opinión ha sido trastocada y luchan tanto con ánimos inicuos? Yo había desaprobado que Italia acudiera a la guerra contra los teucros. ¿Qué oposición existe contra mi prohibición? ¿Qué miedo convence o bien a éstos, o bien a estos otros, de perseguir las armas y de lacerar el hierro?”

Ante la exigencia de Júpiter de dar fin a la guerra, Venus responde revelando el ataque de los rútilos en ausencia de Eneas y se queja de que se coloquen obstáculos a una empresa favorecida por los hados. Juno, por su parte, contesta enfurecida negando las acusaciones de Venus y cargando sobre ella y sobre los teucros el origen y culpa de tantos sufrimientos.

Cada uno de estos dos discursos constituye un impecable ejemplo de argumentación, con sus premisas, su conclusión y sus pruebas a favor de cada una de las dos posturas enfrentadas. Tan persuasivas resultan las palabras de Venus y de Juno que a los dioses, después de escucharlas, no les resulta fácil definir quién tiene la razón,¹⁶² y sólo Júpiter puede finalizar el concilio con la famosa sentencia *rex Iuppiter omnibus idem. / fata uiam inuenient*, “Júpiter es el mismo rey para todos. Los hados hallarán su camino” (vv. 112-3).

Intentaremos demostrar aquí que tanto en la intervención de Venus como en la de Juno las alusiones a la guerra de Troya son centrales en el desarrollo de cada una de las dos argumentaciones.¹⁶³ Es significati-

¹⁶² *Talibus orabat Iuno cunctique fremebant
caelicolae adsensu uario, ceu flamina prima
cum deprensa fremunt siluis et caeca uolutant
murmura, uenturos nautis prodentia uentos.*

Con tales palabras hablaba Juno y todos los habitantes del cielo bramaban con diferente parecer, del mismo modo que las primeras brisas cuando, atrapadas, braman en los bosques y ciegos murmullos revolotean presentando a los navegantes futuros vientos (vv. 96-9).

¹⁶³ Para el análisis del discurso argumentativo tomaremos aquí como marco teórico el estudio de Teun van Dijk *La ciencia del texto*, de 1978. Allí, desde la perspectiva de la lingüística textual, la argumentación consiste en un tipo especial de entre las distintas

vo cómo ambas diosas toman diferentes aspectos del mito, mientras ocultan otros, con el fin de presentar pruebas para defender su posición. La mención de Troya supone, asimismo, una interpretación de los acontecimientos del plano humano y de la misión de Eneas.

I. EL DISCURSO DE VENUS

Venus es la primera en intervenir cuando Júpiter ha terminado de hablar. Sus palabras son una respuesta a lo que él ha dicho; las invocaciones *pater* (v. 18 y v. 62), *hominum rerumque aeterna potestas* (v. 19) y *genitor* (v. 45) indican el destinatario del discurso y al mismo tiempo dan cuenta del grado de simpatía que Venus pretende alcanzar respecto de su interlocutor recordando su poder y el parentesco que une a ambos.¹⁶⁴ Señalando la invasión de las murallas por los rútuos, la diosa parangona el conflicto actual con la guerra de Troya (vv. 26-30):

muris iterum imminet hostis
nascentis Troiae nec non exercitus alter;
atque iterum in Teucros Aetolis surgit ab Arpis
Tydides. equidem, credo, mea uolnera restant
et tua progenies mortalia demoror arma.

‘superestructuras’ o ‘macroestructuras’, es decir, “estructuras *globales* que caracterizan el *tipo* de un texto” (p. 142, cursiva en el original). La superestructura argumentativa se caracteriza por un esquema básico, la secuencia *hipótesis (premisa) → conclusión*, pero puede seguir analizándose más allá de estas categorías, atendiendo a la legitimidad de la argumentación, al refuerzo de la demostración y al marco del argumento. La legitimidad de la argumentación constituye la “base para la relación de las conclusiones y para la relación semántica condicional entre circunstancias en las que se basa la conclusión”; es lo que “autoriza a alguien a llegar a una conclusión determinada”. El refuerzo de la demostración es una explicación de la legitimidad de la argumentación. El marco del argumento es la especificación de las circunstancias de tiempo y espacio en que tiene lugar la argumentación.

¹⁶⁴ En el v. 30 Venus habla de sí misma y de los troyanos como *tua progenies*. Hallamos aquí la misma estrategia de *captatio benevolentiae* que empleó en el discurso del libro I, en donde nombra a Júpiter como *qui res hominuque deumque / aeternis regis imperiis et fulmine terres* (vv. 229-30), *genitor* (v. 237) y *rex magne* (v. 241), mientras que ella se denomina *nos, tua progenies* (v. 250).

“El enemigo y un segundo ejército acechan nuevamente los muros de la naciente Troya, y otra vez el Tídida surge de la etolia Arpis en contra de los teucros. Ciertamente, creo, mis heridas persisten y yo, tu progenie, soy retenida en armas mortales”.

Venus define a Turno como un segundo Aquiles y a la ciudad que Eneas fundará como una nueva Troya, cuestión sobre la que volveremos más adelante. Nos interesa ahora subrayar la frase *mea volnera restant*, “mis heridas persisten”, puesto que no sólo pueden leerse como una metáfora del dolor de la diosa, sino que también aluden a un episodio iliádico preciso. En *Ilíada* V. 239-453, Eneas se enfrenta con Diomedes en medio de la lucha y Afrodita, para salvar a su hijo de la muerte, desciende del Olimpo y cubre a Eneas. Es allí donde Diomedes logra herirla y ella, llorando, se retira al Olimpo. Entretanto, Apolo saca a Eneas del campo de batalla para sanarlo y fabrica una imagen del héroe con el fin de que los demás no perciban su ausencia hasta ser curado.

Helga Nehr Korn, en un artículo titulado “A Homeric Episode in Vergil’s *Aeneid*” estudia el modo en que Virgilio alude a este episodio en diferentes instancias de su poema. Para el autor latino constituía un desafío el hecho de que quien sería el protagonista de su poema aparecía en *Ilíada* saliendo de la batalla en los brazos de su madre. Sin embargo, Virgilio no olvida el pasaje homérico, sino que alude a él en once instancias de *Eneida*,¹⁶⁵ resignificándolo y enfatizando en cada momento uno u otro de los motivos que lo conforman.

Venus, cuando dice *mea volnera*, alude a la agresión física que le infligió Diomedes. Indudablemente, la herida de un hombre debe ser para un dios una tremenda humillación; que Venus la señale, en vez de disimularla, es indicador del objetivo de su argumentación. La expresión de su propio sufrimiento, junto con el de sus descendientes, manifiesta que busca persuadir a los demás dioses a través de suscitar su compasión. Al parangonar el presente con el pasado –la frase

¹⁶⁵ El episodio aparece mencionado en los siguientes fragmentos de *Eneida*: 1) I.96-8, 2) IV.227ss, 3) X.28ss, 4) X.81ss, 5) X.580ss, 6) X.592ss, 7) X.608ss, 8) X.636ss, 9) XI.276ss, 10) XII.52ss y 11) XII.797ss. Cf. Nehr Korn 1971: 568.

mortalia demoror arma, “soy retenida en armas mortales”, se puede vincular tanto a Diomedes como a los rútuos-, Venus sugiere, a través de palabras como *iterum* (vv. 26 y 28) y *alter* (v. 27), una repetición en la historia que resulta totalmente opuesta a los designios del *fatum*.

A partir de aquí, su argumentación se despliega en una serie de ironías¹⁶⁶: acepta que Eneas continúe sufriendo, que Roma no llegue nunca a ser fundada, que Cartago domine el Lacio, con la única condición de poder resguardar a Ascanio. Por lo demás, sus ciudades de culto (Pafos, Citera, Idalia y Amatonte) le bastan y no hace falta que la nueva Troya prospere.¹⁶⁷ Gransden distingue aquí la técnica según la cual “el hablante simula plantear un caso extremo contra sí mismo y su causa, deseando la refutación y la confirmación de sus verdaderos y secretos deseos”.¹⁶⁸

En el cierre de su discurso, Venus nuevamente acude al recuerdo de Ilión como refuerzo de su demostración (vv. 55-62):

¹⁶⁶ Evidentemente, las palabras de Venus no admiten una interpretación literal: “*The mechanism by which irony works is that the utterance, if taken literally, is obviously inappropriate to the situation*” (Searle 1999:113). La relación entre la ironía y el contexto de enunciación es estudiada especialmente en Kerbrat-Orecchioni 1983: 146-52.

¹⁶⁷ liceat dimittere ab armis
incolumem Ascanium, liceat superesse nepotem.
Aeneas sane ignotis iactetur in undis
et quacumque uiam dederit Fortuna sequatur:
hunc tegere et dirae ualeam subducere pugnae.
est Amathus, est celsa mihi Paphus atque Cythera
Idaliaeque domus: positis inglorius armis
exigat hic aeuum. magna dicione iubeto
*Karthago premat Ausoniam; nihil urbibus inde
obstabit Tyriis.*

“Sea lícito que Ascanio salga incólume de las armas, sea lícito que sobreviva mi nieto. Que Eneas, en efecto, sea sacudido en aguas ignotas y siga cualquier camino que la Fortuna le presente: que yo pueda resguardar a aquél y sacarlo de la horrible lucha. Tengo a Amatonte, a la excelsa Pafos y a Citera y a la mansión Idalia: apartadas las armas, que éste pase sin gloria su vida. Que sea mandado que Cartago oprima a la Ausonia con gran dominio; nada se opondrá a las ciudades tirias” (vv. 46-55).

¹⁶⁸ Cf. Gransden 1984: 131, la traducción es nuestra. En este sentido no coincidimos con Quinn, quien afirma “*we can even sympathize with Venus when, more moved by thoughts of her son’s safety than the prospect of glory, she pleads to be allowed to remove him to one of her sanctuaries, where he can live in obscurity and retirement*” (Quinn 1968: 214).

quid pestem euadere belli
iuuit et Argolicos medium fugisse per ignis
totque maris uastaeque exhausta pericula terrae,
dum Latium Teucris recidiuaque Pergama quaerunt?
non satius cineres patriae insedissem supremos
atque solum quo Troia fuit? Xanthum et Simoenta
redde, oro, miseris iterumque reuoluere casus
da, pater, Iliacos Teucris.

“¿De qué vale haber esquivado la peste de la guerra y haber huido entre los fuegos argólicos y tantos exhaustos peligros del mar y de la vasta tierra, mientras los teucros buscaban el Lacio y la Pérgamo revivida? ¿No habría sido preferible haber sido enterrados entre las supremas cenizas de la patria y en el suelo en donde existió Troya? Devuelve, pido, el Xanto y el Símois a los miserables y nuevamente otorga a los teucros correr nuevamente la suerte de Ilión”.

La conclusión de Venus en esta instancia del poema se asimila a la del propio Eneas en medio del naufragio del libro I, cuando envidiaba la suerte de aquellos que habían muerto en Troya con gloria. Si la historia se repite, y nuevamente los troyanos sufren la misma guerra, los esfuerzos han sido y son vanos. La clausura de la argumentación de la diosa madre, pidiendo la muerte de los suyos, reúne la ironía con la exigencia del cumplimiento del destino en una apelación que, semejante a una súplica, posee una efectividad indiscutible.¹⁶⁹

2. EL DISCURSO DE JUNO

Las palabras de Juno, inmediatamente después, no son una presentación ante la audiencia divina en su totalidad, sino una

¹⁶⁹ Estaríamos ante lo que van Dijk denomina “argumento práctico”: el que posee como conclusión “una orden, una prohibición, un consejo, una recomendación o una propuesta” (van Dijk 1983: 161).

respuesta directa a la propia Venus pronunciada aun con cierta reticencia (vv. 62-4):

tum regia Iuno
acta furore graui: 'quid me alta silentia cogis
rumpere et obductum uerbis uulgare dolorem?

Entonces, la regia Juno, agitada por un grave furor: “¿Por qué me obligas a romper mis profundos silencios y a divulgar con palabras mi oculto dolor?”

Juno parece hablar obligada, simplemente para impedir que los dioses decidan habiendo escuchado sólo una de las dos partes en conflicto. Sin embargo, su discurso también consiste en una bien estructurada argumentación que responde a las puntualizaciones de Venus, recogiendo incluso las mismas frases que ella había pronunciado pero contextualizadas de manera diferente.¹⁷⁰ Su

¹⁷⁰ En el v. 25, Venus había dicho *Aeneas ignarus abest*, “Eneas, desconocedor de todo esto, está ausente”, para señalar la inequidad de los rútilos al atacar la ciudad sabiendo que el héroe no se halla allí. Juno, en su respuesta, cita la frase de Venus y contesta (v. 85): *Aeneas ignarus abest: ignarus et absit*, “Eneas, desconocedor de todo esto, está ausente: que, desconocedor, lo esté”. En los vv. 36-8 Venus se queja de los obstáculos colocados a los troyanos: *quid repetam exustas Erycino in litore classis, / quid tempestatum regem uentosque furentis / Aeolia excitos aut actam nubibus Irim?*, “¿por qué evocaré las naves abrasadas en la costa Ericina, por qué al rey de las tempestades y a los vientos enfurecidos despertados en Eolia o a Iris lanzada desde las nubes?”. En el v. 73 Juno recuerda esta queja y dice *ubi hic Iuno demissaue nubibus Iris?*, “¿en dónde está aquí Juno o Iris enviada desde las nubes?”. Aquí sabemos que Juno ha sido, efectivamente, la que envió a Iris para suscitar el *furor* guerrero de Turno en IX.1-15; de todos modos lo niega para no dejar ninguna afirmación de Venus sin contrastar y para acusar a los troyanos de todos sus dolores. Otra respuesta puntual de Juno a lo dicho por Venus se halla en los vv. 86.7: *est Paphus Idaliumque tibi, sunt alta Cythera: / quid gravidum bellis urbem et corda aspera temptas?*, “tienes a Pafos y a Idalia y a la excelsa Citera: ¿por qué tientas a una ciudad grávida de guerras y a corazones ásperos?”. No obstante, en este tercer ejemplo creemos que Juno ha interpretado en un sentido literal la ironía de Venus en los vv. 51-2; la insta a conformarse con sus ciudades de culto y abandonar la pretensión de que los suyos gobiernen en Italia, cuando ella en realidad quería, a nuestro juicio, dar a entender lo contrario.

principal estrategia discursiva es la formulación de preguntas retóricas, también cargadas de gran ironía. Lo que Juno pretende demostrar ante los dioses es que ella no tiene ninguna responsabilidad respecto de las alternativas que los troyanos han atravesado y atraviesan (vv. 65-71),¹⁷¹ y que los rútuos también merecen ser defendidos (vv. 74-80):¹⁷²

indignum est Italos Troiam circumdare flammis
nascentem et patria Turnum consistere terra,
cui Pilumnus auus, cui diua Venilia mater:
quid face Troianos atra uim ferre Latinis,
arua aliena iugo premere atque auertere praedas?
quid soceros legere et gremiis abducere pactas,
pacem orare manu, praefigere puppibus arma?

“Es indigno que los itálicos circunden con llamas a la naciente Troya y que Turno permanezca en la tierra patria, cuyo abuelo es Pilumno, cuya madre es la diosa Venilia: ¿por qué [es digno] que los troyanos lleven a los latinos la fuerza con una oscura antorcha, que opriman con su yugo a otros campos y que les quiten los botines? ¿Por qué [es digno] que elijan suegros y que

¹⁷¹ Aenean hominum quisquam diuumque subegit
bella sequi aut hostem regi se inferre Latino?
Italiam petiit fatis auctoribus (esto)
Cassandrae impulsus furiis: num linquere castra
hortati sumus aut uitam committere uentis?
num puero summam belli, num credere muros,
Tyrrenamque fidem aut gentis agitare quietas?

“¿Quién de los hombres y de los dioses obligó a Eneas a continuar la guerra o a que se condujera como enemigo del rey Latino? Buscó Italia, siendo autores los hados, el impulso de la furiosa Casandra (sea): ¿Acaso lo hemos exhortado a abandonar sus campamentos o a encomendar su vida a los vientos? ¿A confiar a un niño lo más agudo de la guerra y los muros, o a agitar el pacto tirreno y a pueblos pacíficos?”

¹⁷² “[Juno] *arouses sympathy for the Italians defending their native soil against piratical usurpers. It is an arresting contrast and comes as something of a shock to a reader who has become familiar with the Trojan point of view and has seen events through their eyes almost exclusively since the beginning of the poem*” (Williams 1983: 18).

conduzcan a las prometidas del regazo, que pidan paz con su mano y que fijen las armas en sus popas?”

Esta defensa de la legitimidad del avance de los rútuos y de la protección de Turno es apoyada por una nueva alusión al episodio de *Ilíada* de la aristía de Diomedes que antes mencionamos. Pero Juno elige citar aquí no el motivo de la herida a Afrodita, sino el del rescate de Eneas (vv. 81-2):¹⁷³

tu potes Aenean manibus subducere Graium
proque uiro nebulam et uentos obtendere inanis...

“Tú puedes sacar a Eneas de las manos de los griegos, y en vez del varón tenderles una niebla y vientos inanes...”

La diosa legitima aquí el amparo de su protegido Turno sobre la base del rescate de Eneas en una oportunidad anterior. Sin embargo, la versión de Juno del episodio difiere bastante del relato homérico: allí, si bien Afrodita desciende a la tierra con el propósito de salvar a Eneas, el ataque de Diomedes se lo impide y es en realidad Apolo el que retira al héroe del campo de batalla y fabrica su imagen¹⁷⁴. Como apunta Nehr Korn,

[...]...cuando Juno atribuye a Venus la creación del fantasma de Eneas (en Homero claramente la invención de Apolo), advertimos que está mintiendo a propósito. Y cuando después de esta mentira añade apresuradamente a la lista de las ‘malas acciones’ de Venus la metamorfosis de los barcos (X.83), que está presente en la memoria de todos como un logro de Cibele (En. IX.107ss), se torna evidente que Juno no se preocupa en este momento por la veracidad de sus acusaciones, con tal de acusar

¹⁷³ Es notable que Juno, aunque reprocha a Venus el rescate, pide más tarde salvar a Turno (X.611-20).

¹⁷⁴ Cf. *Il.* V.449-50: αὐτὰρ ὃ εἶδωλον τεῦξ' ἀργυρότοξος Ἰ Απóλλων
αὐτῶ τ' Αἰνεΐα ἴκελον καὶ τεύχεσι τοῖον, “...pero Apolo, el de arco de plata, fabricó una imagen similar a Eneas y a sus armas”.

exclusivamente a Venus, a Venus y a sus trucos, de la infeliz situación actual” (Nehrkorn 1971: 571-2; la traducción es nuestra)¹⁷⁵.

Para finalizar, Juno refuerza su argumentación con una última alusión a la guerra de Troya. Como desea adjudicar por completo la culpa a Venus, elige aquí la parte del mito en que su contrincante –o, más bien, el equivalente homérico de su contrincante– aparece más comprometida (vv. 90-5):

 quae causa fuit consurgere in arma
Europamque Asiamque et foedera soluere furto?
me duce Dardanius Spartam expugnauit adulter,
aut ego tela dedi fouiue Cupidine bella?
tum decuit metuisse tuis: nunc sera querelis
haud iustis adsurgis et inrita iurgia iactas.

“¿Cuál fue la causa de que se levantaran en armas Europa y Asia y de que se disolvieran los pactos a causa del rapto? ¿Siendo Juno conductora el adúltero dardanio desposó a Esparta, o di yo dardos o calor a las guerras con Cupido? Entonces habría estado bien haber temido por los tuyos: ahora, tardía, presentas injustas querellas y lanzas riñas vanas”.

CONCLUSIÓN

Los discursos de Venus y Juno sintetizan y reafirman la postura de una y de otra en relación con los sucesos que se han desarrollado

¹⁷⁵ Al respecto, señala Heinze: “...l’idea de Giunone di attribuire a Venere la responsabilità della trasformazione delle navi troiane in ninfe non poteva che venire in mente a un poeta che nella sua giovinezza aveva udito quotidianamente pronunciare dalla tribuna degli oratori le più sfacciate menzogne ai danni degli avversari politici –e ne aveva constatata l’efficacia. Come è noto, la teoria retorica non riprovava deformazioni e travisamenti della verità se potevano tornare utili allo scopo finale, anche se preferiva che non venissero espressi in maniera così spudorata come incidentalmente –e, peraltro a proposito dice Servio: in arte rhetorica tunc nobis conceditur uti mendacio, cum redarguere nullus potest” (Heinze 1996: 449-50).

hasta aquí a lo largo del poema. Por otra parte, la instancia en que se hallan los eventos del nivel humano requiere una decisión en el nivel divino, motivo por el cual Júpiter ha convocado el concilio. En este marco, las argumentaciones de ambas diosas pretenden inclinar a los demás habitantes del Olimpo hacia una u otra resolución.¹⁷⁶

El diverso empleo de las referencias a los episodios de la guerra de Troya es una muestra de la habilidad retórica de cada diosa. Como hemos visto, mientras Venus resalta la situación final de la guerra, suplicando *per eversae... fumantia Troiae / excidia*, “por las humeantes reliquias de la destruida Troya” (vv. 45-6), a Juno le interesa destacar especialmente la razón del comienzo de la guerra, con el rapto de Helena por Paris que favoreció Afrodita. Esto implica una visión de la historia en la que los eventos presentes son la continuación ininterrumpida de lo que ocurrió en Ilión: ambas diosas se establecen en una relación de identidad con las divinidades homéricas, por más que en *Eneida* ambas adquieran características particulares propias de la poética virgiliana y del contexto augusteo. A Venus se le atribuyen las acciones de Afrodita y a Juno las de Hera, y ambas recuerdan lo ocurrido en Troya como una experiencia propia. Esta identificación es la misma que aparece en el proemio de la obra, cuando se refieren las causas del odio de Juno por los troyanos (I.25-8):¹⁷⁷

¹⁷⁶ Bailey resume el conflicto de la siguiente forma: “*Their speeches in the councils of the gods are a rhetorical statement of the case for and against Aeneas and his men, and their actions are a translation of those arguments and pleadings into deeds. Nor again is it enough to describe them as a part of the ‘divine machinery’ of the poem, or as a convention and nothing more. They have a far greater reality and force than that. A key to what Virgil intended by these two goddesses seems to lie in the conception of the μοῖρα of men and races. Venus clearly stands in close relation to the μοῖρα of Aeneas and his men [...]. The fatum Veneris is the indication that the fatum Aeneae is born of the will of heaven. The position of Iuno is a little more complicated: in the second book of the Aeneid she represents the μοῖρα of the Greeks, here triumphant over the destiny of Troy. In the fourth, though less clearly, she represents the μοῖρα of Carthage, which will measure itself in the struggle with Rome under that avenger whom Dido prophesies. In the later books of the Aeneid she represents the μοῖρα of the Latin peoples in their stand against the invaders. [...] Venus represents that which, in the divine will, made for the success or happiness of the Aeneadae, Iuno that which made for their misery and thwartings*” (Bailey 1935: 223-4).

¹⁷⁷ Cf. Feeney 1993: 131.

necdum etiam causae irarum saevique dolores
exciderant animo; manet alta mente repostum
iudicium Paridis spretaeque iniuria formae
et genus invisum et rapti Ganymedis honores

Tampoco se habían apartado aún de su ánimo las causas de sus iras y de sus crueles dolores: permanece fijado en lo profundo de su ánimo el juicio de Paris y el insulto de su belleza despreciada y la estirpe aborrecida y los honores del raptado Ganimedes.

Se puede, no obstante, discernir una sutil diferencia en los papeles que juegan las menciones de Troya en una y otra exposición, desde la perspectiva del análisis discursivo.

En el discurso de Venus la legitimidad de su argumentación –es decir, “lo que autoriza a alguien a llegar a una conclusión determinada”–¹⁷⁸ se fundamenta en los decretos del *fatum*. La mención de Troya constituye un refuerzo de la argumentación, que explica o expande la legitimidad de la postura defendida.¹⁷⁹ Venus dice que, si ahora Eneas atraviesa las mismas circunstancias que en su patria, todos los esfuerzos que ha hecho para fundar la nueva ciudad resultan totalmente inútiles, y entonces habría sido preferible que hubiera muerto en Troya. El fin del conflicto que ella reclama no se origina en el deseo de ahorrarle penurias a Eneas,¹⁸⁰ sino a la exigencia de que se cumplan los designios que, a lo largo del poema, se han repetido una y otra vez.¹⁸¹

¹⁷⁸ van Dijk 1983: 142ss.

¹⁷⁹ van Dijk, *ibidem*.

¹⁸⁰ Más bien, todo lo contrario: Venus quiere que Eneas entre en la batalla, no sacarlo de ella como hizo en *Ilíada*. Cf. Henry 1989: 162: “*In the last three books, the joy that comes to Aeneas is this joy of battle in the certainty of victory, and it is more clearly associated with Venus than any other deity*”.

¹⁸¹ *si sine pace tua atque inuito numine Troes*

Italiam petiere, luant peccata neque illos

iuueris auxilio; sin tot responsa secuti

quae superi manesque dabant, cur nunc tua quisquam

uertere iussa potest aut cur noua condere fata?

“Si sin tu paz y siendo contrario tu numen buscaron los troyanos a Italia, que paguen sus errores y no los ayudes con tu auxilio; pero si, al contrario, siguieron tantas respuestas que

En la intervención de Juno, en cambio, la legitimidad de su argumentación radica en la identificación entre la guerra pasada y la presente. Juno alega que es lícito ayudar ahora a su protegido Turno y a su ciudad del asedio, del mismo modo que antes, en Troya, fue posible para Venus defender a Eneas e impedir su muerte. Para Juno, los decretos del *fatum* no son más que *Cassandrae ... furiis*, “los furores de Casandra” (X.68).¹⁸²

Por último, cabe destacar que, en la consideración del enfrentamiento del Lacio como una nueva versión de la guerra anterior, tanto Venus como Juno hablan de la ciudad que Eneas quiere fundar como una nueva Troya (Venus la denomina *nascentis Troiae* en el v. 27 y *recidiva Pergama* en el v. 57, mientras que Juno la designa *Troiam... nascentem* en los vv. 74-5).¹⁸³ Si bien en el final del poema se vislumbra el cumplimiento de los trabajos de Eneas, el triunfo no ha sido completamente de Venus.¹⁸⁴ Lo que surgirá no es una segunda Troya en la cual, como prometió Júpiter en el libro I, “la casa de Asaraco oprimirá a Ftía y a la ilustre Micenas con la esclavitud y será dueña de la vencida Argos”.¹⁸⁵ La fundación de la nueva ciudad sólo será posible cuando Juno también la permita, y en su consentimiento frente a Júpiter establecerá una nueva condición (XII.828): *...occideritque sinas cum nomine Troia*, “permite que Troya muera con su nombre”.¹⁸⁶

daban los dioses superiores y los manes, ¿por qué ahora cualquiera puede trastocar tus órdenes o decretar nuevos hados?” (vv. 31-5)

¹⁸² Williams sintetiza la estrategia retórica de Juno de la siguiente manera: “*She [Juno] undermines the majesty of Fate by equating it with Cassandra’s ravings, and then asserts her own innocence. [...] she ignores the gap between the long-term decrees of Fate and the short-term area in which human freedom operates. It is her desire, however hopeless, to try to subvert the decrees of Fate*” (Williams 1983: 10)

¹⁸³ Cf. Henry 1989, capítulo III: “The Second Troy”, para un pormenorizado análisis de la cuestión de la ‘segunda Troya’, principalmente desde el punto de vista de Eneas.

¹⁸⁴ “*Venus wants Aeneas’ foundation to be another Troy (10.60-2), and it might appear from Jupiter’s words in Book 1 that his aim accords with hers; yet the poem’s solution shows Jupiter moving Hawaii from that position, towards Juno’s*” (Feeney 1993: 145).

¹⁸⁵ Cf. *En. I.283-5: veniet lustris labentibus aetas cum domus Assaraci Phthiam clarasque Mycenae servitio premet ac victis dominabitur Argis.*

¹⁸⁶ “*Without her, after all, there would not have been a Rome, but only another Troy*” (Feeney 1993: 151).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, W. S., "Vergil's Second *Iliad*", en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 83, 1957.
- Bailey, C., *Religion in Virgil*, Oxford, 1935.
- Coleman, R., "The Gods in the *Aeneid*", en *Greece & Rome*, Vol. 29, N° 2, 1982.
- Feeney, D. C., *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford, 1993.
- Gransden, K. W., *Virgil's Iliad. An Essay on Epic Narrative*, Cambridge University Press, 1984.
- Heinze, R., *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna: Società editrice il Mulino, 1996.
- Henry, E., *The vigour of prophecy. A Study of Virgil's Aeneid*, Southern Illinois University Press.
- Kerbrat-Orecchioni, C., 1983, *La connotación*. Buenos Aires, Hachette, 1989.
- La Penna, A., "I volti di Venere nell' *Eneide*", en AAVV, *Arma Virumque... Studi di poesia e storiografia in onore di Luca Canali*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002.
- Nehrkorn, H., "A Homeric Episode in Vergil's *Aeneid*", en *The American Journal of Philology*, Vol. 92, N° 4, 1971.
- Quinn, K., *Virgil's Aeneid: A Critical Description*, London and Ann Arbor, 1968.
- Sabbadini, R., *P. Vergili Maronis Opera. Vol. II: Aeneis*, Roma, 1937.
- Searle, J. R., *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, 1999.
- van Dijk, T. A., *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Buenos Aires, Paidós, 1983.
- Williams, G., *Technique and Ideas in the Aeneid*. New Haven and London, 1983.
- Winsor Leach, E., "Venus, Thetis and the social construction of maternal behavior", en *The Classical Journal* 92.4, 1997.

“Lector verecundus: características de la exégesis macrobiana en los *Commentarii in Somnium Scipionis*”

Julieta Cardigni

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo estudia el tipo de exégesis realizada en los *Commentarii in Somnium Scipionis*, escritos por Macrobio en la primera mitad del siglo V d. C., y que comentan el último libro de la *República* de Cicerón. El objetivo del autor es explicar los aspectos filosóficos del texto ciceroniano, al que considera una especie de *summa* de toda la filosofía hasta el momento, según manifiesta al final de la obra (“uere igitur pronuntiandum est nihil hoc opere perfectius quo uniuersa philosophiae continetur integritas”).¹⁸⁷

¹⁸⁷ “Así pues, en verdad no hay ninguna obra más perfecta que esta, en la cual se contiene de manera íntegra toda la filosofía”; Macrobio, *Commentarii in Somnium Scipionis*, 2. 17. 17. Todas las citas se harán de la edición de J. Willis, *Ambrosii Theodosii Macrobiani Saturnalia apparatu critico instruxit, In Somnium Scipionis comentarios selecta varietate lectiois ornavit*, I. Willis, vol. 2 *Ambrosii Theodosii Macrobiani Commentarii in Somnium*

En el contexto de la Antigüedad Tardía, resulta fundamental la caracterización del género comentario en su especificidad discursiva, ya que había cobrado un papel sumamente relevante- primero, en el ámbito escolar, y luego en otras áreas, como la filosófica- como medio de continuidad cultural y, al mismo tiempo, de innovación en el espacio textual. En un momento de transformaciones culturales, la construcción de la identidad se produce a partir del acercamiento al pasado y de su actualización, y el comentario es el campo textual en el que podemos percibir esta práctica.

Asimismo, la exégesis es un proceso hermenéutico por medio del cual el individuo busca construirse a sí mismo a partir de un modelo de integración de la tradición en el presente.¹⁸⁸ Este modelo de acercamiento al pasado puede tener muchas formas, que, consecuentemente, ofrecerán distintos resultados. Veremos entonces cuál es la propuesta de nuestro comentarista.

2. LA VERECUNDIA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL SABER: SATURNALIA

Saturnalia, un texto en siete libros escrito a la manera del banquete platónico, en aproximadamente 430 d. C., es un diálogo en el que Macrobio intenta hacer conocer a su hijo, que es su dedicatario, los *arcana* de la cultura clásica, en especial de la literatura, a partir del comentario y discusión sobre los autores anteriores, principalmente Virgilio. La reunión ficticia que sirve de marco narrativo a la obra transcurre en las fiestas Saturnales del año 384, durante las cuales se reúne un conjunto de nobles y otros hombres instruidos (1.1.1, “Romanae nobilitatis proceres doctique alii”), entre los cuales se hallan Pretextato, Nicómaco Flaviano, Símaco, los dos Albinos, Rufius y Cecina, con sus acompañantes el filósofo Eustacio, el rétor Eusebio y el gramático Servio, y el joven Avieno. También hay perso-

Scipionis, edidit Iacobus Willis, accedunt quatuor tabulae, Teubner, Leipzig 1970 (reimpresión 1994); con traducción propia.

¹⁸⁸ Véase Paul Ricoeur, *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid 1998.

najes no invitados que se hacen presentes: el noble Evángelo y dos figuras menores que lo acompañan, el médico Disario y el cínico Horus.

En general, el diálogo consiste en una mirada nostálgica hacia el pasado, que resulta en una idealización de la generación precedente. A modo de síntesis, y de acuerdo con lo propuesto por Kaster,¹⁸⁹ en el ideal cultural que Macrobio expone en *Saturnalia* pueden identificarse los siguientes elementos:

1. Una construcción de saber, *doctrina*, complementada por otros dos polos, *verecundia* y *diligentia*. La *verecundia*, en tanto virtud romana, consiste en conocer y respetar el lugar social que corresponde a un individuo; es una parte de la honestidad (*honestas*), tiene un carácter necesariamente recíproco, y consiste en no ofender los derechos humanos que la *iustitia* defiende y hace cumplir.¹⁹⁰ Sus límites son inciertos, dado que se establecen de manera mutua con el otro, pero no por esto se trata de una emoción indeterminada.¹⁹¹ Evidentemente es una virtud de control del orden social: regula la forma de actuar de un individuo, y por lo tanto posee también un fuerte carácter moral.

La *diligentia*, por otra parte, es la escrupulosidad al realizar una tarea. Sin la *verecundia*, puede resultar *superbia* y manifestarse, por ejemplo, en un interés desmedido por averiguar la verdad, o en una lectura de los clásicos en la cual se derriben las barreras y el lector se sienta uno más, capaz de corregirlos o mejorarlos. Por medio de la práctica continua de la *verecundia* y la *diligentia*, es posible construir la *doctrina*: un saber de carácter racional pero con un fuerte correlato moral. En el caso de *Saturnalia*, esta conjunción se ve claramente en el ejemplo de Servio (aunque no es el único) y su caracterización inicial como *verecundus* y *doctus*:

Hos Servius inter grammaticos doctorem recens professus,
iuxta **doctrina** mirabilis et amabilis **verecundia**,

¹⁸⁹ Robert Kaster, "Macrobius and Servius: *verecundia* and the grammarian's function", HSCP 84 (1980): 219- 262.

¹⁹⁰ Cicerón, *De officiis*, 1. 93- 151.

¹⁹¹ Kaster., Robert, "Between respect and shame: *verecundia* and the art of social worry", *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome. Classical Culture and Society*, Oxford University Press, New York 2005.

terram intuens et velut latenti similis sequebatur.¹⁹²

2. En segundo lugar, esta idea tripartita se proyecta en dos ámbitos del texto macrobiano: con respecto a la tradición, en el tratamiento de los autores clásicos, donde se hace presente la crítica a la escuela del gramático; y por otro lado, con respecto al orden social contemporáneo, del cual el diálogo es un ejemplo ideal; en este los roces son evitados por medio de la sonrisa y la negociación, ambas propias de la *verecundia*; y la competencia está ausente, tanto entre pares como entre contemporáneos y *antiqui*.

3. Por otro lado, Macrobio, a diferencia de Gelio, Servio y otros gramáticos, no establece una oposición entre los antiguos y los contemporáneos, al menos no de manera explícita; no hay crítica al habla contemporánea (excepto en cierto desfasaje entre lenguaje y cultura que se hace evidente en uno de los personajes), ni competencia con los autores del pasado. Por supuesto que las barreras y las diferencias existen, pero no es necesario marcarlas porque son producto de la *verecundia*, que actúa también en relación con la *historia*, y lleva a integrar el pasado en el presente en la medida adecuada.

4. En cuarto lugar, hay dos aspectos de la postura macrobiana que merecen atención. Por un lado, la crítica al gramático por tratar el texto como una reliquia sagrada sobre la cual no cabe hacer ningún tipo de exégesis profunda, idea que, según Macrobio, oculta, detrás de la falta de *verecundia*, la propia incapacidad del gramático para abordar un texto de manera exhaustiva. El gramático se sitúa de manera *inverecunda* ante la tradición, pero además, aunque quisiera reparar este error, tampoco sabría cómo hacerlo. Por lo tanto, ninguna *doctrina* puede construirse a partir de este tipo de lectura.

Esta crítica, es necesario notar, no se dirige al vulgo, sino a ciertos gramáticos, e indirectamente a la élite gobernante que ha recibido esa educación, élite de la cual Macrobio forma parte. Es decir que a pesar del universo cultural no competitivo que Macrobio se esfuerza en plantear a lo largo de todo el diálogo, subyace una especie de

¹⁹² Macrobio, *Saturnalia*, 1.2.15: “Seguía a estos (Cecina y Rufius) Servio, mirando hacia el piso y como si quisiera esconderse, recientemente establecido como maestro entre los gramáticos, admirable por su saber y agradable por su *verecundia*.”

fuerza centrífuga,¹⁹³ que lleva a una separación de la élite dentro de la élite, coincidente con lo planteado por Matthews¹⁹⁴ sobre la actitud de la clase intelectual romana después del saqueo de Roma en 410: así, la situación ficcional de *Saturnalia* estaría respondiendo al modelo centrípeto anterior a esta fecha, en el cual se busca la unión; mientras que el momento de composición de la obra, la primera mitad del siglo V, responde evidentemente a la otra tendencia.

3. LA VERECUNDIA EN ACCIÓN: *COMMENTARII IN SOMNIUM SCIPIONIS*

Pero esta postura crítica hacia la lectura y la escuela del gramático no es únicamente una formulación teórica, sino que al escribir sus *Commentarii* Macrobio hace uso de las mismas virtudes que exige, convirtiéndose en el modelo de lector propuesto. Esta obra, igualmente dedicada a su hijo Eustacio, es un texto en dos libros, que explica y glosa el *Somnium Scipionis* de Cicerón, del que lo separan aproximadamente cinco siglos. Macrobio lee a su antecesor mayormente en clave neoplatónica, lo cual se inscribe perfectamente en el clima intelectual pagano de la época, y su obra tiene un carácter monográfico, diríamos hoy casi ensayístico, dada su organización por párrafos que se comentan por núcleos temáticos a partir del diálogo con otros autores de la tradición.

La *verecundia* de Macrobio al leer a Cicerón se manifiesta en varios aspectos:

1. En primer lugar, la integración del pasado en el presente, manifiesta en la intención de comentar a un autor que evidentemente sigue resultando interesante y fundamental en la construcción del saber filosófico, como lo es Cicerón. El título *Commentarii*, o *Commenta*, como transmiten otros códigos, circula con el texto desde épocas muy antiguas, como declaración de género discursivo; bajo esta realidad subyace la idea de que el pasado es necesario en la construcción del

¹⁹³ Robert Kaster, “Macrobius...”

¹⁹⁴ Matthews, J., *Western Aristocracies and Imperial Court A. D. 364- 425*. Oxford 1975, en Kaster, R., “Macrobius...”

presente, sobre todo si tenemos en cuenta que Macrobio está intentando transmitir a su hijo “toda la filosofía”.

Por otro lado, la acción de comentar implica una postura filosófica hacia el concepto de verdad y el de tiempo:¹⁹⁵ la verdad cambia con el devenir- aunque siempre es una, al menos para la mentalidad neoplatónica que Macrobio profesa- y el movimiento de actualización y reelaboración discursivas se hace necesario para aprehenderla.¹⁹⁶ Las razones para comentar una obra anterior son, por un lado, su valor, que la hace vigente, y por otro, su antigüedad, que exige una actualización. En palabras de nuestro comentarista, al inicio de su obra:

et mihi uisum est et aliis fortasse uideatur, ne uiros sapientia
praecellentes nihilque in inuestigatione ueri nisi diuinum sentire
solitos aliquid castigato operi adiecisse superfluum suspicemur.
de hoc ergo prius pauca dicenda sunt ut liquidum
mens operis de quo loquimur innotescat.¹⁹⁷

A esto puede sumarse otro ejemplo del libro II, en el que luego de hablar sobre la música de las esferas y la naturaleza del sonido, Macrobio agrega:

(cuius sensus si huic opera fuerit adpositus, plurimum nos ad
uerborum Ciceronis, quae circa disciplinam musicae **videntur**
obscura, intellectum iuabit).¹⁹⁸

¹⁹⁵ Goulet- Cazé, M. O., *Le commentaire, entre tradition et innovation*, Paris, Vrin, 2000.

¹⁹⁶ Eeon, A., “La notion plotinnienne d’ exégèse”, *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 92, 1970, 253- 289.

¹⁹⁷ Macrobio, *Comm. in Som. Sc.*, 1.1.3, (refiriéndose a los variados temas que se tratan en ambas *Repúblicas*, la de Platón y la de Cicerón) “Y me pareció, y quizá se lo parezca también a otros, que esto debía ser estudiado para que no se sospeche que hombres que se destacaron por su sabiduría y que no acostumbraban a percibir nada que no fuera divino en su búsqueda de la verdad, agregaron algo superfluo a una obra rigurosa. Por lo tanto debemos decir algunas pocas palabras acerca de esto, para que se comprenda claramente el objetivo de la obra de la cual estamos hablando.”

¹⁹⁸ Macrobio, *Comm. in Somn. Sc.*, 2.2.1: “Este criterio- se refiere a las cuestiones que Platón trabajó acerca de la naturaleza del sonido-, si hubiera sido agregado a esta obra, a la mayoría de nosotros nos ayudaría a entender las palabras de Cicerón, que acerca de la disciplina de la música parecen oscuras.”

Obsérvese que no se trata de una crítica a la *auctoritas* de Cicerón (de ahí el uso del verbo *videor* en ambos casos), sino un recurso del comentarista para justificar su propia tarea. El comentario simplemente echa luz sobre la verdad que ya está allí, oculta u oscura. Así, en el mismo libro y refiriéndose ahora a las relaciones numéricas entre los intervalos musicales, dice el comentarista:

quia in re naturaliter obscura qui in exponendo plura quam
necesse est superfundit addit tenebris, non adimit densitatem.¹⁹⁹

2. En relación ya con la estructura interna de los *Commentarii*, estos se hallan divididos a partir de las citas de Cicerón, de quien se toman largos párrafos y se explican recurriendo a otras voces del pasado, para retomar al final la proposición inicial ya demostrada. Esta práctica responde a una organización coherente de acuerdo con una estructura temática; Macrobio, lector diligente, no se queda en los márgenes del texto de Cicerón, sino que lo complementa, lo pone elegantemente en crisis al confrontarlo con otras opiniones, refuerza su autoridad a partir de la coincidencia con otros textos de la tradición, pero nunca lo desvaloriza o mina su *auctoritas*. De esta manera, se evidencia la relación dialógica entre presente y tradición, que se lleva a cabo sin romper las naturales barreras impuestas por la *verecundia*.

A modo de ejemplo, en el libro II, Macrobio se detiene en la cuestión técnica que subyace al sonido de las esferas celestes. Esta presentación se desarrolla sobre cuatro puntos sucesivos: a partir de la cita de Cicerón, Macrobio se refiere a Arquímedes, que plantea una forma de medir la distancia entre los planetas de carácter absoluto; luego a Platón, que se opone a Arquímedes y propone una medición a partir de un criterio relativo; a continuación a Porfirio, que en su calidad de comentarista retoma y clarifica las palabras de Platón o de sus seguidores; y finalmente a Cicerón, que integra y resume en su

¹⁹⁹ Macrobio, *Comm. in Somn. Sc.*, 2.3.12: “Puesto que en un asunto oscuro por naturaleza, Cicerón al exponer la mayoría de las cosas que son necesarias, las recubre, agrega tinieblas y no las presenta con consistencia.”

expresión a los anteriores.²⁰⁰ Nos interesa en particular el cierre de este recorrido, que es, por supuesto, la referencia directa a Cicerón:

Unde ex omni parte docta et perfecta est Ciceronis adsertio,
qui intervallis imparibus sed tamen pro rata ratione
distinctis caelestem
sonum dicit esse disiunctum.²⁰¹

Es decir, Cicerón no es “sabio y perfecto” sólo por ser Cicerón; hay un camino filosófico detrás que lo respalda, y hay un comentarista que actúa como guía para recorrer este camino.

En contraposición con esta postura, según Macrobio el gramático considera que el texto es intocable y entonces se mantiene en sus márgenes, señalando particularidades lingüísticas de manera fragmentaria y aislada. Por el contrario el proyecto de Macrobio es comprender, en un sentido hermenéutico profundo, el sentido de lo que expresa el texto ciceroniano.²⁰²

3. En tercer lugar, la propia actitud de Macrobio hacia el texto comentado es *verecunda*; cada vez que el comentarista debe señalar una discrepancia entre los autores citados (recordemos que su idea de unir toda la tradición filosófica clásica en un dogma no puede sino traerle este tipo de inconvenientes), no pretende saber quién tiene o no razón, sino que su lugar declarado es simplemente el de conciliador; como *lector verecundus* de la tradición.

No obstante, hay casos en los que las discrepancias surgen de manera manifiesta y es necesario decidir, y es en esos momentos en que se evidencia una clara jerarquía entre los autores citados, que se

²⁰⁰ Dice Macrobio que Arquímedes creía haber encontrado el número de estadios que separaban a cada órbita de la siguiente, y pensaba que un análisis de los mismos se traduciría en la distancia que separaba a unos de otros. Pero Platón en el *Timeo* rechazó esto, y lo planteó en términos de proporciones.

²⁰¹ Macr., *Comm. in Somn. Sc.*, 2.3.16 (la cita del *Somnium Scipionis* es de 5.1): “Por eso la afirmación de Cicerón es sabia y perfecta en todo sentido, cuando dice que el sonido celeste se distingue por intervalos desiguales, pero sin embargo definidos entre sí por relaciones regulares.”

²⁰² Véase Ricoeur, P., *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1998; y Steiner, G., *Después de Babel*, FCE, México 1997.

respeto a lo largo de toda la obra –jerarquía que responde también a la *verecundia*–, y en pos de la cual se intenta mantener la armonía y unidad, aun en casos en los que la polémica se hace evidente. Esta intención de Macrobio, que a menudo resulta conflictiva en su aplicación, es siempre lograda de manera más o menos eficaz, dado que, aunque el comentario deja entrever diferencias y discusiones, estas se resuelven siempre de manera pacífica.

Por ejemplo, en el Tratado de las virtudes (1.8) Macrobio no puede pasar por alto la discrepancia entre Platón y Cicerón, dado que para el primero las virtudes máximas son las filosóficas, y para el romano, las políticas. Para resolver este significativo inconveniente, el comentarista recurre a Plotino, quien en su pormenorizada clasificación de las virtudes deja entrever una categoría que puede dar lugar a la práctica política:

sed Plotinus inter philosophiae professores cum Platone
princeps Libro de Virtutibus gradus earum uera et naturali
diuisionis ratione compositos per ordinem digerit. quattuor sunt
inquit quaternarum genera uirtutum. ex his primae politicae
uocantur, secundae purgatoriae, tertiae animi iam purgati,
quartae exemplares.
et sunt politicae hominis, quia sociale animal est. his boni uiri
rei publicae
consulunt, urbes tuentur.²⁰³

En otro caso en que la diferencia entre Platón y Cicerón es irreconciliable, y no es posible encontrar una solución por medio de tecnicismos, Macrobio respeta la jerarquía de la tradición y da la razón a Platón, pero no sin antes explicar por qué Cicerón ha cometido “un error”. En el caso particular que citamos, Platón y Cicerón siguen dos

²⁰³ Macrobio, *idem*, 1.8.5. “Sin embargo, Plotino, el principal exponente, junto con Platón, de quienes profesan la filosofía, las clasificó en su libro *Sobre las virtudes* en niveles sucesivos según una división verdadera y natural. Cada una de las cuatro virtudes consta de cuatro tipos. Las del primer tipo se denominan políticas; las del segundo, purificadoras; las del tercero, del alma ya purificada, y las del cuarto, ejemplares. A su vez, las políticas son propias del hombre, dado que es un animal social. Gracias a estas, los hombres de bien se consagran al Estado y protegen las ciudades.”

tradiciones diferentes en cuanto al orden de los planetas, y para excusar al orador, Macrobio arguye que los rayos del sol suelen ocultar las órbitas de Venus y Mercurio, y por eso dan la impresión de estar por encima del sol, cuando en realidad son inferiores a este. También la discrepancia entre ambos autores es relativizada, ya que se dice que “parecen disentir”:

in quo dissentire a Platone Cicero **uideri potest**, cum hic solis
sphaeram quartam de septem id est in medio locatam dicat,
Plato a luna sursum secundam
hoc est inter septem a summo locum sextum tenere
commemoret.²⁰⁴

Puede apreciarse en estos ejemplos el constante equilibrio entre *diligentia* y *verecundia*, que le permite al comentarista, a partir de su lectura, hacer surgir la *doctrina*, ese saber que busca en su acción de comentar; un saber unitario, coherente, armónico y, por supuesto, ideal.

4. CONCLUSIONES

No resulta extraño que en una época en la que las heterodoxias, en el sentido amplio de la palabra, abundan, sobre todo en el ámbito cristiano, Macrobio, un intelectual preocupado por la educación y la cultura de su tiempo, busque “denunciar” un problema que atañe a su propia clase: una deficiencia en la construcción del saber, que acarrea asimismo deficiencias en el manejo del Imperio, y sobre todo, un caos en el orden social. Al mismo tiempo, busca diferenciarse de esta élite por medio de su propuesta.

Tanto desde la teoría, en *Saturnalia*, como desde la práctica, en los *Commentarii*, Macrobio presenta un ideal de conocimiento que une indisolublemente *ratio* y moral, y por medio del énfasis en la

²⁰⁴Macrobio, *idem*, 1. 19. “Con respecto a este punto, puede parecer que Cicerón discrepa de Platón, dado que sostiene que la esfera del Sol es la cuarta de las siete, es decir, que está situada en el medio, mientras que Platón la menciona la segunda de la Luna hacia arriba, o sea, dice que ocupa el sexto lugar contando desde la más alta.”

verecundia, que se manifiesta en la práctica de una determinada forma de exégesis, señala una diferencia intelectual y social al mismo tiempo, y establece una propuesta de mundo posible donde se diferencia al *doctus* del resto, a partir de su *diligentia* en la construcción de saber, pero fundamentalmente a partir de la *verecundia*, que se explicita en el respecto por el orden social al cual el individuo siente pertenecer, y hacia la tradición que constituye su bagaje cultural.

Es por medio de esta práctica que el sujeto se reconoce como parte de un orden social, o se diferencia de él de manera sutil; y construye una nueva utopía intelectual y social, además de un nuevo texto que se ubica al final de la serie de *auctoritates* que le dieron origen. Es comprensible que en el siglo V, un momento ya estable en muchos aspectos, y en el cual era necesario adaptarse en función de los cambios ocurridos en los siglos anteriores, un intelectual como Macrobio busque definir cuál es su lugar dentro de la cadena de la continuidad cultural, que tiene como correlato el establecimiento de una cierta identidad social e intelectual.

Quizá Macrobio se habría sentido satisfecho de su trabajo si hubiera podido saber que gracias a su tarea como comentarista se convertiría en un eslabón fundamental, siendo el único transmisor de la *República* ciceroniana durante toda la Edad Media y hasta el siglo XIX, y la principal fuente indirecta después, influyendo con sus lecturas en las concepciones filosóficas, geográficas, literarias y astronómicas de todo Occidente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Brown, Peter, *El primer milenio de la cristiandad occidente*, Barcelona, Crítica, 1997.
- Caldini Montanari, Roberta, *Tradizione medievale ed edizione critica del Somnium Scipionis*, Firenze, Sismel: Edizione del galluzzo, 2002.
- Cameron, Alan, "Paganism and literature in late fourth century Rome", *Entretiens sur l' antiquité classique*, tome XXIII, 1- 40, 1977.
- Cameron, Alan, "Macrobius, Avienus and Avianus", *CQ*, 17, 1967, pp. 385- 399.
- Cameron, Averil, *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía, (395- 600)*. Barcelona, Crítica (Grijalbo Mondadori), 1998.
- De Paolis, P., "Macrobio 1934- 1984", *Lustrum* 28- 29, 1986- 1987, pp. 107- 254.
- Eon, Alain, "La notion plotinnienne d' exégese". En *Revue Internationale de Philosophie*, vol, 92, 1970, 253- 289.
- Fontaine, Jacques, "Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins du la fin du IV siècle: Ausone, Ambroise, Ammien", *Entretiens sur l' antiquité classique, Christianisme et Formes Litteraires de l'Antiquité Tardive en Occident*. Fondation Hardt, Tomo 23, Genève, 1977, pp. 425-482.
- Goulet- Cazé, M. O., *Le commentaire, entre tradition et innovation*. Paris, Vrin, 2000.
- Kaster, Robert, "Macrobius and Servius: *Verecundia* and the Grammarian's Function." *Harvard Studies in Classical Philology* 84, 1980, pp. 219-62.
- Kaster, Robert, "The grammarian's authority", *Classical Philology*, vol. 75, number 3, July 1980.
- Kaster, Robert, *Guardians of language: The grammarian and Society in Late Antiquity*. California, University of California Press, 1988.
- Kaster, Robert, "Between respect and shame: *verecundia* and the art of social worry", en: *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome. Classical Culture and Society*, Oxford University Press, New York, 1- 41, 2005.
- Marinone, N., *Elio Donato, Macrobio e Servio, commentatori di Vergilio*, Vercelli, 1946.

- Marrou, Henry, *Historia de la educación en la antigüedad*. Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- Matthews, J., *Western Aristocracies and Imperial Court A. D. 364-425*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1975.
- Raventós, Jordi, *Comentarios al Sueño de Escipión*. Madrid, Ediciones Siruela, 2005.
- Ricoeur, Paul, *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- Ronconi, A., *Cicerone, Somnium Scipionis*, introduzione e commento di Alessandro Ronconi, Firenze: Felice le monnier, 1967.
- Steiner, G., *Después de Babel*. México, FCE, 1997.
- Willis, I., *Ambrosii Theodosii Macrobiani Saturnalia apparatus critico instruxit, In Somnium Scipionis comentarios selecta varietate lectiois ornavit*, I. Willis, vol. 2 *Ambrosii Theodosii Macrobiani Commentarii in Somnium Scipionis*, edidit Iacobus Willis, accedunt quatuor tabulae, Teubner, Leipzig, 1970 (reimpresión 1994).

Aspectos rituales en la escena final de *Phaedra* de Séneca

Lía Galán
Universidad Nacional de La Plata

En su estudio sobre Séneca, Paratore²⁰⁵ (*Seneca*. Roma, 1956, X-XI) es portavoz del juicio negativo de sus antepasados críticos sobre la tragedia de Séneca, y reconoce la legitimidad de “los motivos que justifican la repulsión crítica hacia el teatro de Séneca”. En la base de sus apreciaciones se encuentra la tradicional valoración del Séneca filósofo, maestro de sabiduría, frente al Séneca tragediógrafo, desatendido por la crítica en los últimos siglos. No obstante, coincidiendo con Regenboren, Paratore trata de recuperar algunos aspectos elogiados, lo que marca el inicio de un giro en las apreciaciones que irá afirmándose en la segunda parte del siglo XX para encontrarnos hoy con una figura revalorizada como fundamental en el desarrollo de la dramaturgia euroamericana.

²⁰⁵ Cf. Paratore, E. *Seneca*. Roma, Casini, 1956, X-XI

La condena de Paratore repite lo que muchos han señalado: su teatro es “el más feroz museo del horror que la Antigüedad Clásica ha dejado en herencia” (p. X). Este juicio se ejemplifica con cada una de las tragedias. El horror de *Phaedra* aparece en la última parte de la obra. Dice Paratore: “el desmembramiento del cuerpo de Hipólito llevado por sus caballos aterrorizados es largamente descrito y la tragedia se cierra con la repelente escena en la cual Teseo y sus acólitos buscan recomponer el cuerpo descuartizado del joven sin distinguir los miembros, reducidos a un montón de lodo” (p.XI). Creemos, en todo caso, que Paratore acierta al afirmar que en el teatro de Séneca encontramos una “ferocidad goyesca”.

Hemos tomado, como en otras ocasiones, lo que fue por mucho tiempo la valoración de las tragedias en general y de *Phaedra* en particular. Pero hay que decir que, especialmente a partir del estudio de Herington²⁰⁶, se modifica la opinión crítica con estudios que revalorizan el arte y la pericia dramática de Séneca.

Es interesante preguntarse, tal como ha ocurrido con la poesía amorosa romana, el porqué de este creciente interés por estudiar la tragedia de Séneca. La explicación que se ha dado de aquella, puede también ser adecuada para la tragedia. A lo largo del siglo XX, sin perder de vista los escritos de Mary Shelley, Dan Stockwell, Poe, Lovecraft, se ha ido modelando una audiencia (lectores, amigos del cine) notablemente menos sensible a los espectáculos de horror. En tal sentido, la función del diseño del gusto ha sido cumplida particularmente por el cine o las novelas convertidas en filmes (numerosos *best sellers*) de las últimas décadas. Frente al horror que ofrecen películas como “Los siete pecados capitales”, la exótica humorada del ciclo de “Bill Kid”, “Peloton”, y tantas otras, Séneca ya no resulta tan horrendo y puede leerse – verse representado – sin que la audiencia sienta la vieja repulsión de Paratore, una audiencia acostumbrada a guerras y matanzas, que ve cadáveres desmembrados por televisión).

²⁰⁶ L.J. Herington. “Senecan Tragedy”. *Arion* 5 (1966), 422-475.

Phedra ha sido una de las tragedias privilegiadas, tal vez por su productividad en el orden teatral²⁰⁷. Los trabajos de Segal (en especial *Language and Desire in Seneca's Phaedra*) ofrecen un minucioso análisis de la obra, mostrando la ajustada coherencia de las escenas, la fuerza dramática y la maestría en la composición de personajes y situaciones. No obstante, sus conclusiones acerca del desenlace – tema de nuestra comunicación – se centran fundamentalmente en aspectos de pertinencia psicológica o, más precisamente, a premisas psicoanalíticas apoyadas en Lacan que su bibliografía confirma.

Presentamos aquí, pues, una relectura de los versos finales de *Phaedra* incorporando datos textuales que evidencian la potencia creativa de Séneca y su capacidad para actualizar, en la Roma de su tiempo, una historia griega que vuelve a contarse.

Comenzaremos por un sucinto análisis del pasaje de *Fedra* que trataremos.

Todo el último episodio – o Acto V – es de opresivo dramatismo. Desde un punto de vista decididamente parcial, esto puede considerarse como abusivo, un caso de “monotonía de horrores”, como define T. S. Eliot estas escenas, juicio inmerecido para ambos, el moderno y el antiguo. Desde un punto de vista distinto, mejor dispuesto para la comprensión de la tragedia romana, hay maestría en el final de la *Phaedra* de Séneca, con un *crescendo* de horrores que comienza en el episodio anterior con el relato del mensajero y culmina con la muerte de Fedra y la desgarradora tarea de Teseo, intentando recomponer los miembros de Hipólito.

Séneca combina el Hipólito y *Bacantes* de Eurípides. Reemplaza la escena del enfrentamiento entre el padre y el hijo por la de Fedra e

²⁰⁷ Son abundantes las versiones dramáticas de la obra de Séneca aunque la tragedia homónima de Jean Racine sobresale en privilegio ya que se impone como modelo para los sucesores, adecuando al “decoro” de la época las desbordantes escenas de Séneca. En nuestros días, la dramaturga inglesa Sarah Kane realizó su versión de *Fedra* en *Phaedra's Love* basada, según sus propias declaraciones, en *Fedra* de Séneca; cf. nuestro estudio “*Fedra*: de Séneca a Sarah Kane” en: López, A.-Pociña, A. (ed.). *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el Teatro del SigloXX*. Granada, Editorial Universitaria de Granada, 2009, 227-38.

Hipólito, que no está en Eurípides, y suprime la reconciliación de ambos que cierra el *Hipólito* de Eurípides.

Teseo (según Segal) es una versión de Cadmo²⁰⁸, que recompone patéticamente el cuerpo mutilado de Pentheo. El intento de recomponer la en otro tiempo bella forma refleja el propio problema autorial de Séneca: recomponer en una bella unidad las piezas desmembradas de la tradición pasada.

Reducir el conocimiento dramático de Séneca a las tragedias de Eurípides puede conducir a interpretaciones erróneas, habida cuenta del poderoso desarrollo del teatro en Roma y el sentido espectacular de su cultura. Tampoco es legítimo suponer que un escritor dispuesto a la composición de “tragedias” como género literario sólo piense en “tragedias” y no acepte formas que le ofrecen otros géneros. Boyle se refiere a la compleja red intertextual que aparece en *Phaedra* de Séneca: “alude y reescribe, entre otros, Virgilio, Ovidio y Eurípides”²⁰⁹.

Como se ha dicho, se encuentran referencias al Hipólito conservado y a *Bacantes*. Dodds²¹⁰ reconstruye las acciones de Ágave en las partes perdidas de *Bacantes*, que pueden haber influido en la composición senequiana.

Entre uno y otro episodio, el coro hace un canto reflexivo que con severidad avanza desde lo general a la particular figura del poderoso encarnada por Teseo, el excelso héroe emblemático de Atenas que ve la destrucción de su casa en la destrucción de su heredero. Al dolor de haber perdido a su hijo se suma la culpa de haberlo perdido por su propia decisión, con lo que termina el anteúltimo acto:

Quod interemi, non quod amisi, fleo. (v. 1122)

TESEO

Lloro por haberlo matado, no por haberlo perdido.

²⁰⁸ Cadmo asume la función de padre surrogado en *Bacantes* (Segal, C. *Op. cit.*, 211 y 323-7).

²⁰⁹ Boyle, A. *Op. cit.* p.203. La traducción es nuestra.

²¹⁰ Dodds, E. (ed.). Eurípides' *Bacchae*. Oxford, Clarendon Press, 1944, XVI.

Su dolor aumenta ante la comprobación de que Hipólito es inocente, tras la confesión de Fedra, y su horror llega al punto máximo por la materialización que le imponen los irreconocibles restos de lo que antes fue Hipólito. En estado de desesperación, trata de reconstruir el cuerpo, deshecho e incompleto, en ejemplar correlato con lo que ha cantado el coro.

En el paroxismo de su desesperación, Teseo quiere morir, volver a las sombras que atravesó como aventurero. El coro reclama que cumpla sus deberes como rey pero no lo releva de su condena:

Theseu, querelis tempus aeternum manet:
nunc iusta nato solue et absconde ocius
dispersa foede membra laniatu effero.

vv. 1244-46

CORO

Teseo, para los lamentos queda el tiempo eterno:
ahora cumple los deberes (i.e. iusta, lo que es justo) para tu hijo
y sepulta pronto los miembros horriblemente dispersos tras el
atroz despedazamiento.

El rito funerario de la *concinnatio corporis* (acomodamiento del cuerpo) se va cumpliendo con la lentitud de quien no cesa de lamentarse y entonces nuevamente el coro lo interrumpe urgiéndolo para que cumpla con los pasos necesario para el funeral.

Sin abandonar las quejas, Teseo obedece y proclama las honras fúnebres:

en haec suprema dona genitoris cape,
saepe efferendus; interim haec ignes ferant.
Patefacite acerbam caede funesta domum;
Mopsopia claris tota lamentis sonet.
uos apparate regii flammam rogi;
at uos per agros corporis partes uagas
inquire.

vv. 1273-9

¡Ay, recibe los últimos dones de tu progenitor,
tú, que debes ser llevado en partes! Mientras tanto, los fuegos
lleven esto.

Abrid la mansión dolorida por la muerte funesta;
que toda Mopsopia resuene con vibrantes lamentos.
Vosotros preparad la llama de la hoguera real;
y vosotros buscad por los campos las partes perdidas
del cuerpo...

Sus palabras finales – no alcanzan a dos versos – están dedicadas al rito fúnebre que determina para Fedra:

–istam terra defossam premat,
grauisque tellus impio capiti incubet.
vv. 1279-80

que a ésa la tierra la oprima en su seno
y caiga pesada la tierra sobre su impía cabeza.²¹¹

Segal²¹² examina dos aspectos de la escena:

- 1) el último fracaso de Teseo para formar el cuerpo de su hijo en una coherencia necesaria para el funeral
- 2) el rápido movimiento desde una consideración objetiva de la forma y de la belleza a la amarga acusación a los hados y a los dioses (vv. 1271 y ss.).

El funeral de Teseo es una iniciativa del coro, no de Teseo.

“Mientras Teseo se lamenta, se reprocha su propia severidad y habla de regresar al Hades, el coro interpone una nota práctica (vv. 1244-26): “paga lo que es justo para tu hijo”²¹³. Teseo responde con dos versos de instrucciones pero dedica siete versos de lamento y autocondena (vv.1249-55). El horror proviene de la falta de partes del cuerpo, de la imposibilidad de completar la forma humana.

²¹¹ Fedra recibirá, finalmente, un entierro ritual, pero no con la fórmula tradicional de afecto hacia el muerto (“que la tierra sea leve”) sino por el contrario con la condena de Teseo pidiendo que la tierra sea pesada (*grauis tellus*) sobre ella.

²¹² Cf. Segal, C. *Language and Desire in Seneca's Phaedra*. New Jersey, Princeton U. Press, 1986. 215 ss.

²¹³ Cf. Boyle, A. *Roman Tragedy*. London, Routledge, 2006, 215 y ss.

Séneca presenta un diferente y característico mundo romano por medio de una espectacular teatralización del ritual de la *concinatio corporis*, la reconstrucción del cuerpo del muerto²¹⁴.

Pese a la referencia a Grecia, los últimos versos son romanos.

El mandato de Teseo se ciñe al ritual de los muertos y se apoya en distinciones sociales inherentes a las prácticas funerarias romanas:

- 1) Cremación aristocrática para su hijo
- 2) Inhumación plebeya para su esposa.

Teseo invierte la tradicional fórmula de los entierros: *sit tibi terra leuis*.

Bajo el Imperio romano la incineración pasó de moda y el entierro ganó en la popularidad como medios habitual de eliminación de los muertos. En el último siglo de la república romana, tanto entierro como la incineración eran normales²¹⁵.

El entierro familiar se sostuvo por ser la costumbre más vieja; los Cornelios lo habían mantenido hasta el tiempo de Sila, quien pese a su propia tradición fue incinerado para evitar insultos o vejaciones que pudieran suscitarse. Progresivamente, fue imponiéndose la incineración, primero en las ciudades y finalmente se extendió a las provincias, incluso a las más conservadoras. No obstante, la costumbre romana de sepultar el *os resectum*, un miembro de un hombre cremado, probablemente representa una supervivencia de la inhumación.

Hacia los tiempos de Séneca, los miembros de la aristocracia hacían construir un *cippus*, una columna o monumento rectangular que encerraba un receptáculo para las cenizas, y los más ricos construían mausoleos. Todos por igual, excepto aquellos que adherían a la doctrina pitagórica, eran normalmente cremados. Los siguientes hechos son significativos. En Pompeya parece haberse llevado a cabo sólo un entierro conocido, entre el tiempo de Sila y la erupción del Vesubio. Así, la incineración era la práctica normal del siglo. Sin embargo, algunos sarcófagos demuestran que el entierro no

²¹⁴ Boyle, A. *Op. cit.* 203.

²¹⁵ Cf. Darby Nock, Arthur. "Cremation and burial in the Roman empire". *The Harvard Theological Review*, 25, 4, 1932, 321-359.

desaparece y continúan ambas prácticas. Después de un tiempo, la antigua costumbre se repone. En efecto, se han encontrado sarcófagos en Italia de alrededor del 15 d.C., pero esta práctica se generaliza durante el imperio de Trajano.

Sin embargo, subsiste la más vieja costumbre en los funerales de los emperadores muertos. Dion Casio da extensa cuenta de la incineración ritual de la imagen de cera de Publio Helvio Pertinax (126 – 193 d. C.), quien fuera proclamado emperador tras el asesinato de Cómodo; también describe la incineración de los cuerpos de Septimio Severo en 211 y de Caracalla en 217.

Fedra se cierra con un doble funeral.

Hipólito recibe honras reales porque en Séneca es legítimo heredero (*certus heres*, v. 1112), es decir que no es el bastardo que ocupa un lugar menor en la sucesión sino que se privilegia el sentido romano de elegir al heredero.

Fedra queda deshonrada en el rito porque es sepultada en una tierra con el deseo de que sea *gravis* y no *levis* por parte del rey.

Que la tierra sea pesada, que la oprima y aplaste representa el castigo que merece en una imagen simbólica. La densidad y el peso de la tierra, el más pesado de los elementos, no se aligerará, como es habitualmente deseable para el muerto, porque es análogo al *delictum* de Fedra, a la materialidad e irracionalidad de sus metas.

No obstante Fedra no será privada de sepultura. No se trata de un crimen de Estado, de “lesa patria” diríamos, como ocurre con Polinices. Es este el crimen privado de una mujer, aun cuando tenga consecuencias públicas.

Teseo se asegura, mediante la diferencia ritual, que Fedra quede definitivamente separada de Hipólito *post-mortem*. El discurso final de Fedra contiene no sólo la confesión de su mentira por la que proclama la inocencia del joven sino también sus propósitos inquebrantables de abandonar la vida, esta vez no para huir de la pasión como al comienzo sino para unirse a Hipólito en el ultramundo. Dice al decretar definitivamente su muerte:

nil turpe loquimur: hac manu poenas tibi
soluam et nefando pectori ferrum inseram,
animaque Phaedram pariter ac scelere exuam.
[et te per undas perque Tartareos lacus,

per Styga, per amnes igneos amens sequar]
placemus umbras: capitis exuuias cape
laceraeque frontis accipe abscisam comam.
non licuit animos iungere, at certe licet
iunxisse fata. morere, si casta es, uiro;
si incesta, amori. coniugis thalamos petam
vv. 1176 - 1185

no hablaremos de infamia: te liberaré con esta mano
de las culpas y en mi funesto pecho hundiré la espada,
y dejaré a Fedra a la vez sin crimen y sin alma.
[y a ti por la olas y por los lagos del Tártaro,
por la Estigia, por ríos de fuego te seguiré demente,]²¹⁶
aplaquemos las sombras: toma los despojos de mi cabeza
y recibe la cabellera cortada de mi frente herida.²¹⁷
No fue lícito unir nuestras almas, pero sí es lícito
unir nuestros destinos.

La diferencia de ritos fúnebres por una parte “romaniza”, o mejor, actualiza una situación concebida en el mundo romano y por otra parte “reorganiza” el mundo, algo que Teseo trata también de hacer con el cuerpo de su hijo y que representa el mandato del orden social en la prisa del coro, el imperativo de ordenar un universo invadido por el caos. Sin embargo, el último fracaso de Teseo para formar el cuerpo de su hijo en una coherencia necesaria para el funeral pareciera indicar que ese “caos” no será fácilmente anonadado.

Las palabras finales de Teseo resuenan con las de Fedra: Fedra quedará aprisionada en la tierra como castigo definitivo, sin lograr el demencial propósito de perseguir a Hipólito en el Hades. De este modo, la escena adquiere su relevancia conceptual y compositiva con la pena de la inhumación sin honras para quien ha desencadenado la

²¹⁶ Fedra reitera su determinación de seguir a Hipólito; esta vez se propone seguirlo por el Hades, como antes lo hubiera hecho por bosques y montañas (cf. vv. 700 ss.).

²¹⁷ El cabello cortado como señal de duelo es una práctica habitual en los ritos fúnebres; aquí se alude, además, al culto a Hipólito de Trecén (*Troezen*) instituido por Diana por el que las doncellas ofrendaban un mechón de cabello en honor de Hipólito antes de desposarse.

tragedia, aquí responsable (no Afrodita, que casi la sacrifica en Eurípides para administrar un ejemplar castigo), y la ceremonia real de cremación como rito fúnebre para quien ha resultado inocente.

La escena de la *concinatio* ofrece el espectáculo de la dimensión de la culpa y el dolor del arrepentimiento que lo exacerba, desplegado *in extenso*, en paralelo con el arrepentimiento de Fedra, y se resuelve en su mandato final diferenciando mediante el rito funerario entre culpable e inocente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Boyle, A. *Tragic Seneca: an essay in the theatrical tradition*. London, Routledge, 1997.

Darby Nock, Arthur. "Cremation and burial in the Roman empire". *The Harvard Theological Review*, 25, 4, 1932, 321-359.

Dodds, E. (ed.). *Euripides' Bacchae*. Oxford, Clarendon Press, 1944,

Grimal, P. *Sénèque: ou, La conscience de l'Empire*. Paris, Les Belles Lettres, 1978.

Herington, L.J. "Senecan Tragedy". *Arion* 5 (1966), 422-71.

Paratore, E. "Introduzione". En: *Seneca. Tragedie*. Roma, Casini, 1956.

Segal, C. *Language and Desire in Seneca's *Phaedra**. New Jersey, Princeton U. Press, 1986.

*El viaje heroico de Catón en la Farsalia: coincidencias y divergencias con el paradigma del Eneas virgiliano**

María Luisa La Fico Guzzo
Universidad Nacional del Sur

I. INTRODUCCIÓN

La *Eneida* de Virgilio ha constituido para Lucano el modelo épico canónico a partir del cual el poeta de la *Farsalia* ha ido configurando la identidad de su propia obra mediante múltiples acercamientos y alejamientos, aceptaciones y rechazos.²¹⁸ Este *modus operandi* se evidencia también en el diseño del personaje de Catón de Útica y de su viaje heroico. Las particularidades de este viaje y de este héroe configuran

* Este trabajo se enmarca dentro de la investigación subsidiada por la Agencia Nacional de Ciencia y Tecnología, PICT 02 N° 12.619, y por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Sur, PGI 24/I136.

²¹⁸ M. von Albrecht, *Roman Epic. An interpretative introduction*, Leiden, 1999, 241 sostiene: “Lucan was not anti-Virgilian to the point of contesting the validity of the *Aeneid*, he presupposes its existence and deliberately attempts to create a companion piece to it which would form a contrast and outshine it.”

una singular idiosincrasia surgida de un particular contexto histórico y cultural: el período neroniano (s. I d. C.). Pero esta particularidad se manifiesta con mayor nitidez si se confronta con el perfil heroico del Eneas virgiliano, omnipresente en el imaginario de la literatura romana. Mediante esta confrontación es posible distinguir significativas coincidencias y divergencias que contribuyen a delinear con mayor claridad los contornos de cada uno de estos tipos heroicos, que encarnan las inquietudes y los valores propios de sus respectivas épocas.

2. EL CONFLICTO TRÁGICO DE LOS HÉROES

Un notable acercamiento entre los personajes de Eneas y de Catón se evidencia en el cariz trágico que asumen sus respectivas empresas épicas.

Eneas es, desde sus raíces homéricas, un guerrero; pero su función en el pasado fue fundamentalmente defensiva (ante la tempestad del libro I, anhela haber culminado su destino con una muerte heroica en defensa de Troya, su ciudad, *Aen.* 1, pp. 92-101). Sin embargo ahora la voluntad de los dioses lo empuja a una tarea expansiva, que implica un viaje en busca de una tierra nueva y una guerra de colonización. El troyano avanza en su empresa fundacional, confía en los mensajes divinos y los obedece, pero cada paso hacia adelante representa simultáneamente para él un doloroso costo: el alejamiento de su ciudad, el abandono del amor de Dido, la muerte de seres queridos, entre otros (ej.: *Aen.* 4, 393-396).²¹⁹ En reiteradas ocasiones se evidencia su duda y su sufrimiento frente al aparentemente ineludible empleo de la violencia y la agresividad que requiere su tarea. Este conflicto moral de Eneas se evidencia a lo largo de toda la obra (por ejemplo: su necesidad de una insistente justificación pública y frente a los dioses antes de invadir la ciudad de Latino, *Aen.* 12, pp. 579-582) y, con notable intensidad, en el momento culminante de su misión fundacional: la muerte ‘sacrificial’ de Turno. El caudillo troyano decide obedecer el mandato de los dioses, pero su indecisión previa y

²¹⁹ Cf. J. Fabre – Serris, *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux Iers. Siècles avant et après J. C.*, Dijon – Quetigny, 1998, 61.

la 'indignación' del alma de Turno que huye a las sombras (*Aen.* 12, pp. 938-952) son claros testimonios del sentido trágico que impregna la epopeya virgiliana.

A diferencia de Eneas, Catón no es en esencia un guerrero, sino un político, un ciudadano amante de la legalidad republicana como una forma de organización civilizada que identifica al pueblo romano y que constituye su valioso legado para el mundo (*Phars.* 9, 385). La guerra frente a la que el destino lo coloca no tiene para él ninguna posible justificación moral (como podría tenerlo para Eneas el avance fundacional en busca de un nuevo lugar de establecimiento). Por el contrario, constituye la 'suprema impiedad' (*Phars.* 2, pp. 286). Frente a esta guerra civil Bruto le sugiere una conducta acorde con la doctrina epicúrea: permanecer apartado de los conflictos para evitar la corrupción (*Phars.* 2, pp. 266-273). Pero Catón, modelo del héroe estoico, no puede permanecer insensible frente a la desgracia de su ciudad, debe asumir con responsabilidad una tarea que le desagrada y a la que lo 'empujan los hados' (*Phars.* 2, pp. 286-303). Les asigna la culpa a los dioses por arrastrarlo hacia una guerra civil y por hacerlo a él también culpable.

Tanto Catón como Eneas experimentan dolorosamente una compleja situación, indudablemente trágica, ya que los dioses colocan al ser humano en medio de un conflicto irresoluble, frente al que no hay decisión posible que este libre de culpa y de desgracia.

3. LA POSICIÓN FRENTE AL RÉGIMEN POLÍTICO IMPERIAL: ¿OPTIMISMO, DUDAS O PESIMISMO?

La actitud dual del héroe virgiliano, que, como hemos visto en el inciso anterior, acepta su misión pero sufre por ella, se observa también en el propio narrador poeta que representa en su obra el triunfo del nuevo orden, pero a la vez manifiesta con insistencia sus temores acerca de la presencia de la violencia en el establecimiento del mismo, llegando incluso a expresar abiertamente su reclamo al mismísimo Júpiter: "...tanton placuit concurrere motu, / Iuppiter, aeterna gentis in pace futuras?" *Aen.* 12.503-504. Esta complejidad responde al contexto histórico-político de la época virgiliana: el nuevo orden imperial de Augusto pone fin a las guerras civiles e inicia un

período de paz y prosperidad. La esperanza en un futuro mejor provoca confianza, pero, simultáneamente la mirada amplia y profunda de Virgilio permite entrever las amenazas y peligros que el Imperio con su ímpetu agresivo representa.²²⁰ El enfrentamiento entre latinos y troyanos, que ocupa la segunda mitad de la *Eneida*, es representado por Virgilio con rasgos que lo asemejan a una guerra civil²²¹ y, por lo tanto, tiene todas las implicancias de remordimiento y culpa que una ‘lucha entre hermanos’ poseía para los romanos (*Aen.* 6, pp. 832-835).

Las dudas de Virgilio acerca de la justificación del avance imperial y acerca de la moralidad de este nuevo régimen, se transforman para Lucano en la dolorosa certeza del siglo I d. C.: una cruel tiranía que ya no puede ocultarse tras la máscara de la legalidad republicana.²²² Las palabras de Catón durante las honras fúnebres de Pompeyo expresan abiertamente esa denuncia:

olim vera fides Sulla Marioque receptis
libertatis obit: Pompeio rebus adempto
nunc et ficta perit. Non iam regnare pudebit,
nec color imperii nec frons erit ulla senatus.
(*Phars.* 9.204-207)

Según esta interpretación histórica de Catón la faceta de optimismo esperanzado que manifiesta Virgilio (y su personaje Eneas) en relación con el establecimiento del orden imperial se debería a que ambos están engañados por una ‘ilusión de libertad’: “fides ... libertatis ... ficta”.²²³ Se podría encontrar una posible sugerencia virgiliana a este carácter ‘ilusorio’ de la tarea de Eneas en la imagen de la salida del Averno por la puerta de marfil (*Aen.* 6, pp. 893-899).

²²⁰ Cf. G. B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, 1984, 76.

²²¹ Cf. W. S. Anderson, “Aeneid 11. The saddest book”, en: Ch. Perkell (ed.), *Reading Vergil's Aeneid. An interpretive guide*, Oklahoma, 1999, 209.

²²² Acerca de la compleja relación entre la *Farsalia* y la *Eneida*, cf. E. Narducci, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pisa, 1979, 35-37.

²²³ Acerca de la *Farsalia* como ‘destructora’ de los mitos augústeos, cf. A. Perutelli, *La poesia epica latina. Dalle origini all'età dei Flavi*, Roma, 2000, 150, y E. Paratore, *Lucano*, Roma, 1992, 16-17.

4. LA POSICIÓN FRENTE AL ORDEN UNIVERSAL: ¿CONFIANZA EN LOS ORÁCULOS DIVINOS?

En la *Eneida* la voluntad de Júpiter y de los hados, manifestada de múltiples maneras, constituye una trama firme que fundamenta y dirige el camino del héroe. Son los mensajes divinos los que lo hacen salir de Troya, abandonar a Dido, los que lo orientan hacia Italia y lo dirigen en cada peldaño de su tarea fundacional (*Aen.* 4, pp. 576-577). Eneas sufre por los ‘costos’ de esa empresa (*Aen.* 4, pp. 393-396), duda en varias ocasiones, pero finalmente avanza confiando en las manifestaciones de la voluntad divina y sometiéndose a ellas. Los oráculos divinos respaldan en la epopeya virgiliana el establecimiento de un orden político avasallante y exitoso, que es avalado desde el ámbito sagrado, tal como lo manifiesta la profecía de Anquises desde el reino de los muertos (*Aen.* 6, pp. 789-797) y las revelaciones de Júpiter (*Aen.* 1, pp. 254-296). El triunfo histórico del Imperio, su grandeza y su prosperidad parecen demostrar la anuencia de los dioses²²⁴. Sin embargo Virgilio sugiere con sutiles pero intensas imágenes poéticas la existencia de un posible exceso en el poder romano, al que los dioses le podrían fijar un límite. Las imágenes de Dédalo-Ícaro y de Augusto-Marcelo que abren y cierran el canto 6 son claros signos de este peligro latente (*Aen.* 6, pp. 14-33; 791-797; 868-886).

Las advertencias de Virgilio se transforman en Lucano en denuncias combativas: el orden político imperial es totalmente corrupto, ha intentado simular la continuidad de la esencia republicana de Roma, pero en realidad la ha hecho desaparecer (*Phars.* 9, pp. 204-207).²²⁵ Por lo tanto, ni el Imperio ni su culto oficial reflejan un orden ni una voluntad divina moralmente aceptables para el poeta.²²⁶ El hecho de que César haya sido favorecido una y otra vez por la Fortuna se percibe como el incomprensible triunfo de la maldad y la injusticia en el mundo (*Phars.* 1, 128, pp. 225-226). Este desmoronamiento de

²²⁴ Cf. P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992, 201-202, y M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, 1952, 150.

²²⁵ Cf. A. Gowing, *Empire and Memory. The representation of the Roman Republic in Imperial Culture*, Cambridge, 2005, 17-27 y 82-101.

²²⁶ Acerca de la consideración de los dioses en la *Eneida* y en la *Farsalia*, cf. J. Newman, *The Classical Epic Tradition*, Wisconsin, 1986, 218.

todo orden se interpreta como el fin de la Edad de Hierro, y de un ciclo cósmico (*Phars.* 1, pp. 67-82).²²⁷

Catón, paradigma moral de la *Farsalia*, busca la verdad divina en el interior de su corazón, ya que la realidad exterior no le inspira ninguna confianza. El único oráculo en el camino de Catón es el de Júpiter Amón, un dios que ha asumido rasgos bárbaros y que reside en un humilde templo de Libia. La divinidad, expulsada del mundo romano, se ha refugiado en el espacio de ‘los otros’, de ‘los bárbaros’ por excelencia²²⁸. Pero aun frente a este singular templo, Catón se resiste a consultar los oráculos. Sólo confía en la verdad inspirada por los dioses en el interior de cada hombre (*Phars.* 9, 573-576).

Así como en la *Eneida* Júpiter es el garante de los destinos (*Aen.* 1, 256-257), en la *Farsalia* Catón, el modelo de sabio estoico, es ‘la única garantía de la virtud expulsada de la tierra’ (*Phars.* 2, 242-243 y 247). La verdad reside en el corazón del hombre justo: el poeta llega a afirmar la divinidad misma de Catón (*Phars.* 9, 564-565, 601-604).²²⁹

5. LA POSIBILIDAD DE REALIZACIÓN DEL IDEAL

Catón, el héroe que encarna el ideal moral en la epopeya de Lucano, no tiene esperanzas en el futuro de Roma, no confía en que se pueda recuperar el orden social y político de la república, que según él era expresión de los ideales de libertad, legalidad y virtud.²³⁰ La ‘suprema impiedad’ (*Phars.* 2, p. 286) de las guerras civiles ha conducido a Roma hacia una estrepitosa caída y la empuja hacia su muerte (*Phars.* 2, pp. 295-297).²³¹ Frente a esta certeza el héroe y su tarea heroica asumen rasgos muy particulares: sus ideales no tienen

²²⁷ Cf. F. Ahl, *Lucan. An introduction*, Ithaca and London, 1976, 67.

²²⁸ Acerca del colapso de límites y diferencias como resultado del colapso de la República romana, cf. S. Bartsch, *Ideology in cold blood. A reading of Lucan's Civil War*, Cambridge, 1997, 53.

²²⁹ Cf. E. Berti, “Aspetti del moralismo nell’epica di Lucano”, en: P. Esposito – E. Ariemma (eds.), *Lucano e la tradizione dell’epica latina*, Nápoles, 2004, 109-133.

²³⁰ Cf. F. Ahl, “Form empowered: Lucan’s *Pharsalia*”, en: A. J. Boyle (ed.), *Roman Epic*, London and New York, 1993, 125-126.

²³¹ Cf. W. Johnson, *Momentary monsters. Lucan and his heroes*, Ithaca and London, 1987, 133.

posibilidad de realización concreta en el mundo que lo rodea, un mundo que se percibe imperfecto y decadente. Catón sabe que persigue una causa perdida (*Phars.* 2, pp. 297-303) y aun así decide aferrarse a ese ideal perfecto e inalcanzable. Antes de renunciar a la pureza de sus ideales prefiere ser fiel a ella, aunque esta actitud signifique caminar hacia el fracaso externo y la muerte.

En la *Eneida* el ideal anunciado y garantizado por los dioses tiene una posibilidad de realización en este mundo: el orden de Augusto materializa la profecía de Júpiter y la revelación de Anquises. Virgilio se esfuerza por modelar un héroe que logra el éxito y se mantiene virtuoso (*pius Aeneas*, *Aen.* 1.305). A pesar de las dudas y temores de Eneas (*Aen.* 5, pp. 1-6) y del propio Virgilio (*Aen.* 12, pp. 503-504), aún se apuesta a la posibilidad de concretización de un orden humano que, aunque imperfectamente, pueda materializar un ideal y, de ese modo, pueda ubicarse en un ámbito de intersección entre el mundo de los dioses y el mundo humano, entre la idealidad y la realidad.

Por el contrario en Lucano existe una brecha insalvable entre estos dos ámbitos. Las ‘culpas’ de Roma la han arrastrado hacia un camino de irremediable perdición. Entonces la función del héroe ya no es la de trabajar en pos de la construcción y establecimiento de un orden histórico que sea reflejo de la voluntad divina, como lo era la función de Eneas. Catón, el nuevo héroe lucáneo, está convencido de que el ideal es demasiado perfecto para poder realizarse en el mundo humano y la única posibilidad de salvación que percibe es la de aferrarse a él y caminar hacia la muerte ofreciéndose a los dioses como víctima expiatoria para redimir las culpas de la imperfección de Roma, es decir, las culpas de la imperfección humana. (*Phars.* 2, pp. 312-313). Catón se constituye en un héroe – mártir, un tipo humano que emerge con ímpetu en el siglo I d. C., siglo en el que la tiranía de los emperadores julio-claudios, sus extremos de corrupción, locura y crueldad, abren un abismo entre la dolorosa realidad de la opresión y la inalcanzable posibilidad de una esperanza de liberación.

Catón no ve una posibilidad de salida en el implacable laberinto de las guerras civiles. Se incorpora a las filas de Pompeyo, pero sabe que si éste ganara, también sería poseído como César por la ambición del poder y querría ser ‘dueño del mundo entero’. Por eso sólo se transforma en todo su corazón en pompeyano, luego de la derrota de Farsalia, es decir, cuando Pompeyo ya no es un peligro, pues ha perdido sus

posibilidades de triunfar y convertirse en un tirano (*Phars.* 9, pp. 19-30). En este momento Catón se pone al frente de los batallones que quedaron después de la batalla de Farsalia y los insta a iniciar un camino en pos de un ideal. El grupo se aleja de César porque no acepta someterse a la esclavitud de la tiranía y se dirige a una tierra desconocida y extranjera con la única certeza de la fidelidad a un ideal moral de libertad, justicia y virtud, encarnado en su guía: Catón.

Su camino culmina en una Leptis lejana, inalcanzable, ubicada ‘más allá’ del inconmensurable desierto. Ese espacio puede considerarse una imagen de la muerte histórica de Catón. Para Lucano la virtud no encuentra plena realización en este mundo. El éxito terreno no acompaña a la virtud. Su éxito es de otra índole, se ubica en un ámbito diferente, espiritual, sagrado. El mártir por amor a la virtud debe renunciar al éxito y a la vida en este mundo y lo hace con alegría (*Phars.* 9, pp. 379-406).

6. LA IMPERFECCIÓN DE TODO ORDEN HUMANO

Del mismo modo que Virgilio plantea dudas y temores acerca del orden que funda Eneas (*Aen.* 12, pp. 503-504) y Augusto (*Aen.* 6, pp. 868-886), Lucano sugiere la presencia de imperfecciones en el personaje Catón, que a pesar de su virtud y de la identificación con un dios que el poeta le atribuye, no deja de ser humano. Su carácter trasgresor (*Phars.* 9, p. 865), y su extrema osadía (*Phars.* 9, pp. 300-302) lo acercan a las imágenes virgilianas de Dédalo y de Augusto (*Aen.* 6, pp. 14-33; 791-797). Su inflexibilidad (*Phars.* 9, 50 “duri ... Catonis”) lo asemeja a la imagen de las “duras ...auris” de Eneas en *Aen.* 4, 428. Su extrema austeridad, que se niega aun al amor legítimo (*Phars.* 2, pp. 379-380), habla de un exceso. En la escena con Bruto, su decisión de intervenir en la guerra civil, cuestionable desde la perspectiva de la doctrina epicúrea, es expresada con estas palabras: “sic fatur, et acris / irarum movit stimulos iuvenisque calorem / excitat in nimios belli civilis amores” (*Phars.* 2, pp. 322-323). La semejanza léxica con determinados pasajes de la *Eneida* sugiere la posibilidad de una *hibris* en Catón, pues lo acerca a la conflictiva violencia final de Eneas (“acer in armis”, *Aen.* 12, 938; “ira / terribilis”, *Aen.* 12, pp. 946-947), al exceso de pasión guerrera en Euríalo (“...nimia caede et

cupidine ferri”, Aen. 9, p. 354) y al furor bélico de Turno (“saeuit amor ferri et scelerata insania belli”, Aen. 7, p. 461).

7. CONCLUSIÓN

Lucano modela al personaje de Catón a partir de un continuo diálogo con su mayor referente épico: Eneas. Coincidencias y divergencias conforman este intercambio a partir del cual se va configurando la particular novedad de este héroe lucáneo del s. I d. C., modelo de una virtud estoica que sólo logra realización plena proyectándose hacia un espacio ideal, alejado del mundo histórico concreto. Para Lucano el fracaso exterior y la muerte esperan a aquellos que abrazan la búsqueda de la perfección del ideal, que, en una época cruenta y dolorosa como el siglo I d. C., se considera inalcanzable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahl, F., *Lucan. An introduction*, Ithaca and London, 1976.
- Ahl, F., "Form empowered: Lucan's Pharsalia", en A. J. Boyle (ed.), *Roman Epic*. London and New York, 1993.
- Anderson, W. S., "Aeneid 11. The saddest book", 1984, en Ch. Perkell (ed.), *Reading Vergil's Aeneid. An interpretive guide*, Oklahoma, 1999.
- Bartsch, S., *Ideology in cold blood. A reading of Lucan's Civil War*, Cambridge, 1997.
- Berti, E., "Aspetti del moralismo nell'epica di Lucano", en P. Esposito - E. Ariemma (eds.), *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, Nápoles, 2004.
- Conte, G. B., *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, 1984.
- Eliade, M., *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, 1952.
- Fabre-Serris, J., *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux Iers. Siècles avant et après J. C.*, Dijon-Quetigny, 1998.
- Gowing, A., *Empire and Memory. The representation of the Roman Republic in Imperial Culture*, Cambridge, 2005.
- Johnson, W., *Momentary monsters. Lucan and his heroes*, Ithaca and London, 1987.
- Narducci, E., *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pisa, 1979.
- Newman, J., *The Classical Epic Tradition*, Wisconsin, 1986.
- Paratore, E., *Lucano*, Roma, 1992.
- Perutelli, A., *La poesia epica latina. Dalle origini all'età dei Flavi*, Roma, 2000.
- von Albrecht, M., *Roman Epic. An interpretative introduction*, Leiden, 1999.
- Zanker, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992.

Los verbos de comunicación en *In Catilinam, Oratio Prima*

María Mare
Universidad Nacional del Comahue - Conicet

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar el uso que Cicerón hace de la polifonía en la Primera Catilinaria a través de diferentes recursos, entre los que se destaca el empleo de verbos referidos a la comunicación. Centrándonos en estos verbos y en el análisis que propone Ducrot (2001) para abordar el fenómeno de la polifonía, buscaremos dar cuenta de cómo construye Cicerón su argumentación para lograr su objetivo: el autoexilio de Catilina.

Convencionalmente, el grupo de verbos de comunicación está compuesto por los *verba dicendi* y *declarandi*, sin embargo, utilizaremos este hiperónimo de manera más amplia. Al referirnos a los verbos de comunicación, incluimos aquellos que Cicerón emplea para transmitir su discurso y las palabras dichas por Catilina, como así también sus posibles pensamientos y sentimientos. De esta manera,

quedan comprendidos en este grupo todos aquellos verbos que exigen un complemento proposicional en su grilla temática: los *verba dicendi, declarandi, sentiendi, cognoscendi, voluntatis, curandi, postulandi, timendi, impediendi y dubitandi*.

ORATIO PRIMA

La *Oratio prima* es un discurso en el que Cicerón busca intimidar a Catilina, poniendo en evidencia sus maniobras clandestinas y amenazándolo con una represión implacable. El empleo de vocativos y de cláusulas interrogativas directas, que funcionan casi como preguntas retóricas, otorgan al discurso una fuerza y una firmeza considerables:

*Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quamdiu etiam furor iste tuum nos eludet? quem ad finem sese effrenata iactabit audacia? (1.1)*²³²

Si nos remitimos al *De Oratore*, veremos cómo estas tres primeras cláusulas se relacionan perfectamente con lo que Cicerón define como uno de los fines del orador: *movere*. La regla esencial del *movere* postula que el orador debe experimentar en sí mismo las emociones que quiere suscitar en los otros: *Neque fieri potest ut doleat is, qui audit, ut oderit, ut invideat, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum misericordiamque deducatur, nisi omnes illi motus, quos orator adhibere volet iudici, in ipso oratore impressi esse atque inusti videbuntur. Quod si fictus aliqui dolor suscipiendus esset et si in eius modi genere orationis nihil esset nisi falsum atque imitatione simulatum, maior ars aliqua forsitan esset requirenda* (Cic. *De oratore*, liber primus, XLV, 189).²³³ La *Oratio prima* es, principalmente, un ejemplo de este fin que debe buscar el orador.

²³² ¿Hasta cuando, en fin, abusarás, Catilina, de nuestra paciencia? ¿Cuánto tiempo aún este furor tuyo nos burlará? ¿Hacia qué fin se arroja tu audacia desenfadada? (Todas las traducciones son propias)

²³³ “Ni es posible que sienta dolor éste, el que oye; ni odio, ni envidia, ni espanto, ni hacia el llanto y la misericordia sea llevado, si todos estos movimientos, que el orador desea poner en el juez, en el mismo orador no manifiestan estar impresos y grabados. Porque si es fingido el dolor soportado por alguien, y si en su discurso nada es que no sea falso y simulado, mayor arte será acaso requerida.”

Por otro lado, las tres preguntas de (1,1) representan una síntesis de lo que será toda la exposición de Cicerón:

- Uso del vocativo: el empleo del vocativo es muy frecuente en este discurso y se torna fundamental ya que implica un corrimiento del interlocutor. La presencia de Catilina provoca que Cicerón no respete el orden del día y también genera que su exposición ante los senadores se convierta en una increpación dirigida exclusivamente a Catilina. Esta será una característica de toda la arenga.

- Uso de expresiones vinculadas a la denuncia: la aparición de *abutor* y *eludo* preanuncian la serie de acusaciones que sobrevendrán. *Abutor* ‘abusar’ es un verbo compuesto al que la preposición *ab* le da un matiz aspectual télico. Hay una acusación, pero también se intenta demostrar superioridad, indicando que *patientia nostra* tiene un *telos*, un fin. Todas las exhortaciones de Cicerón están vinculadas a este verbo.

Por su parte, *eludo* (jugar) se refiere a la manera en la que Cicerón describirá en muchas oportunidades la manera de pensar y de actuar de Catilina (*pestem quam tu in nos omnis iam diu machinaris* [1,2] o *intestinam aliquam cotidie perniciem rei publicae molientem* [2,5]).

- Oposición *tu- nos*: La aparición de pronombres personales o determinantes posesivos es muy frecuente en este discurso y estas formas se presentan en oposición a un otro: *furor iste tuum, nos eludet* [...]. Todo el discurso es una arenga entre la primera persona del singular o plural (que normalmente es un plural mayestático) y la segunda persona del singular, que en ese corrimiento del interlocutor ha pasado a ser Catilina.

Cabría preguntarse entonces qué persigue Cicerón al enfocarse de manera tan metódica en el *movere*, teniendo en cuenta que las pruebas que inculpan a Catilina son notorias, que se ha encargado de que hubiera testigos de los intentos de atentado contra su persona, y que la actitud de los Senadores ante la entrada de éste ha sido más que explícita. Las leyes vigentes en ese momento no permitían la aplicación contra un ciudadano romano del *senatusconsultum ultimum*, ni del exilio, sin que hubiera sido juzgado previamente. Cicerón parece no querer cargar sobre sus espaldas la ejecución de una represión implacable, sino que pretende volver colectiva la responsabilidad de semejantes medidas.

“[...] Si el cónsul convierte su consejo personal (de exilio) en proposición oficial, sometiéndola, en calidad de tal, a la consideración y voto del cuerpo senatorio, el acto significará por sí solo la pública trasgresión, por el senado y su presidente, de las leyes en vigor relativas a la libertad y seguridad de los ciudadanos romanos; y en el caso contrario, si el magistrado rehúsa a hacer lo que se le sugiere o el quórum senatorial se recusa de conocer la proposición que aquél se atreva a formularle, ello implicará ni más ni menos que la confesión oficial de la supremacía de la Constitución y de la Ley respecto de las decisiones del gobierno oligárquico y, por ello mismo, el público reconocimiento de parte de los *patres*, de la ilegalidad de su *senatusconsultum ultimum*, que reiteradamente se había atrevido y seguía atreviéndose a sancionar y dar por legitimados actos explícitamente prohibidos por las reglas constitucionales en vigor” (R. Salinas, 1973: XXVII).

LA POLIFONÍA

Siendo ésta la posición de Cicerón como cónsul designado, es interesante observar la forma en la que busca desembarazarse de la misma, convocando en su discurso, ya sea de manera directa o indirecta, distintas voces. Para dar cuenta mejor de esta situación, recurriremos a las teorías de Ducrot sobre la polifonía, ya que el concepto de *enunciación* es una herramienta necesaria para establecer cómo funciona este discurso.

La polifonía es la apropiación explícita o implícita de la voz de diferentes enunciadorees con un objetivo claro por parte del locutor de un discurso. Esos discursos referidos pueden estar marcados lingüísticamente o no. En el primer caso, pueden aparecer distintos verbos introductorios de la voz del otro. Es difícil hablar de una forma “neutra”, aunque hay verbos que tienen mayor fuerza oratoria que otros. Entre ellos, *dico* ha evolucionado convirtiéndose en la forma neutra de los *verba dicendi* en las lenguas románicas, sin embargo, su valor primitivo estaba referido al discurso oratorio, al litigar, a hablar como un orador. Este valor deriva de su etimología: su raíz *dic-*

proviene de ΔΕΙΚ, en δείχνωμι, de donde surge *dígitus*, y de allí el significado que se le otorga a este verbo como “mostrar”, “señalar”. Al aplicarse a la lengua como órgano indicador, cobra el sentido de “indicar”, “hacer saber por medio de la palabra”.

Ducrot (2001) propone abordar el fenómeno de la polifonía teniendo en cuenta los conceptos de *locutor*, *enunciador*, *oración*, *enunciado* y *enunciación*. La *enunciación* sería el acontecimiento constituido por la aparición de un enunciado.

“La realización de un enunciado es, en efecto, un acontecimiento histórico: algo que no existía antes de que se hablara, adquiere existencia, para dejar de existir después de que se deja de hablar. Llamo *enunciación* a esta aparición momentánea [...]” (Ducrot, 2001: 253- 254).

Lo que menciona Ducrot como *enunciación* nos permite explicar la serie de verbos de comunicación que utiliza Cicerón para referirse a los enunciados que cita en su discurso, tanto a los que designa como propios, como a los que hacen intervenir la voz de otro. Estos verbos que seleccionan una proposición hacen referencia a la *enunciación*. Verbos como *machinor*, *dubito*, *rogo*, denotan la actitud de orador con respecto al enunciado subordinado a los mismos, i.e., ponen en evidencia un acontecimiento *enunciativo*.

LOS VERBOS REFERIDOS A LA COMUNICACIÓN

Los verbos de comunicación describen la manera en la que se realiza un enunciado, por lo tanto están estrechamente ligados a la *enunciación* tal como la define Ducrot. Estos verbos seleccionan o bien un agente, o bien un experimentante, que cumple la función de sujeto, y un complemento interno, que es proposicional o refiere de una u otra forma a la presencia de una proposición.

La manera en la que se da la proposición regida por ellos varía tanto por cuestiones sintácticas como semánticas. En algunos casos encontraremos en ese lugar una cláusula completiva de acusativo con infinitivo, en otros un infinitivo solo. Hay otros verbos que seleccionan cláusulas con verbo finito en subjuntivo, encabezadas por una

conjunción subordinante. Finalmente, pueden presentarse aquellos cuya completiva se construye con *quod* y un verbo finito en indicativo.

Dentro de estos verbos, es importante observar, además, que no todos tienen la misma carga semántica. No es lo mismo utilizar un *verbum timendi* para introducir la proposición dicha por alguien, que hacerlo por medio de un *verbum declarandi*, ni citar la voz de otro en una proposición subordinada al verbo *dico*, que en una subordinada a *nego*. Estos verbos evidencian una postura por parte del locutor con respecto al discurso citado, permiten dar cuenta de una descripción del acto histórico de la enunciación.

En la *Oratio Prima*, es posible reconocer alrededor de ciento veinte verbos o frases referidas a la comunicación. Es interesante notar, además, que los sujetos de esos verbos varían entre la primera y la segunda persona, es decir, entre el enunciador y lo que Verón (1987) llama el *Otro negativo*. El orador parece pretender desacreditar la voz del otro y exaltar la propia en base al contraste en la enunciación referida por él.

PERCEPCIÓN INTELECTUAL

Un verbo muy empleado en el período clásico y que aparece con frecuencia en Cicerón es *agnosco*. Este verbo está formado por la unión de dos lexemas: uno preposicional, *ad*, y uno verbal, *nosco*. La preposición *ad* expresa la idea de dirección tanto real como figurada, de ahí que este verbo significa ‘reconocer’, ‘admitir’, ‘confesar’. Lo encontramos en: *tu, cum conscientia scelerum tuorum agnoscas odium omnium iustum et iamdiu [tibi] debitum...* (1. 17)²³⁴, rigiendo un acusativo objetivo (*odium omnium*) modificado por un predicativo objetivo (*iustum et debitum*).

En este enunciado Cicerón cita la voz de Catilina, empleando un verbo referido a un supuesto acto de enunciación, cuyo sentido sería que Catilina recapacitara, volviera a conocer y a partir de allí ‘admi-

²³⁴ [...] tu, cuando en conciencia de tus crímenes admitas el odio de todos, justo y obligado [...].’

tiera'. Pero este "volver a conocer" es claramente una apreciación por parte del orador, que busca intimidar a su interlocutor para hacerle tomar la decisión del autoexilio.

Un caso similar es el del verbo *recognosco*. El significado de este verbo es 'reconocer recordando o trayendo a la memoria'. Los ejemplos que encontramos en el texto son los siguientes: *luce sunt clariora nobis tua consilia omnia, quae iam mecum licet recognoscas. Meministine me [...] dicere in senatu [...]?* (1, 6, 7)²³⁵ y *Recognosce tandem mecum noctem illam superiorem; iam intelleges multo me vigilare acrius ad salutem, quam te ad perniciem rei publicae* (1, 8).²³⁶

En el caso de (1, 6, 7), es importante la oposición que establece entre *luce (sunt) clariora nobis* y *mecum licet recognoscas*. La luz y la claridad están vinculadas a la percepción intelectual de las cosas. Ese dativo de interés referido a la primera persona del plural, es en realidad un plural mayestático y esto se evidencia con la aparición inmediata de la construcción *mecum licet*.²³⁷ Esa claridad de pensamiento es la que le permite a Cicerón ayudar a Catilina a "ver la luz", es decir a reconocer sus maniobras. Vemos cuán vinculado está este verbo con la memoria, ya que para comenzar la recapitulación, Cicerón emplea *meministi* con una cláusula de acusativo con infinitivo como complemento objetivo.

En el segundo ejemplo (1,8), vuelve a aparecer el adjunto de compañía *mecum* y luego otro verbo de percepción intelectual que marcaría un punto final en ese proceso de reconocimiento: *intellego*. En toda esta secuencia es posible postular una primera instancia en la que se destaca la presencia de un error, de acuerdo a cómo el orador presenta la enunciación de Cicerón; luego un período de reconocimiento, que Catilina no puede hacer solo, sino de la mano de su interlocutor (*mecum*), y finalmente, el momento de "luz", evidenciado

²³⁵ 'a la luz es clara para nosotros toda tu conspiración, que ya conmigo es posible que reconozcas. ¿Recuerdas que yo dije en el senado [...]?'.

²³⁶ 'Reconoce, finalmente, conmigo aquella noche anterior; ya comprendes que yo vigilo mucho más enérgicamente por la salud que tu por la ruina de la república.'

²³⁷ Aquí Cicerón emplea el mayestático, principalmente, para demostrarle a Catilina el apoyo que tiene por parte de los demás cónsules.

por *intellego*. Sin embargo, ese momento todavía no llega, por eso el verbo está en subjuntivo y la enumeración continúa.

VERBA DUBITANDI

En el grupo de los *verba dubitandi*, el exponente prototípico es *dubito*, cuyo formante radical es *duo*, dos, y significa “fluctuar entre dos cosas, dudar, vacilar, titubear”. Es un verbo que aparece en el texto concordando con la segunda persona del singular y siempre está próximo a otro de los verbos de comunicación cuyo sujeto es la primera persona del singular. Esta simultaneidad en la aparición, provoca un contraste aún mayor entre la certeza del orador y la inseguridad de su interlocutor. Al menos así es la apreciación que hace Cicerón de la enunciación de ambos.

Nam si te interfici iussero, residebit in re publica reliqua coniuratorum manus; sin tu, quod te iamdudum hortor, exieris, exhaustur ex urbe tuorum comitum magna et pernicioosa sentina rei publicae. Quid est, Catilina? num dubitas id me imperante facere quod iam tua sponte faciebas? Exire ex urbe iubet consul hostem. Interrogas me, num in exilio? Non iubeo, sed, si me consulis, suadeo. (1, 12-13).²³⁸ Aquí, como se puede observar, hay una sucesión de nueve verbos de comunicación. *Hortor* (exhortar), *impero* (in + paro: mandar ordenar), *iubeo* (quasi ius- habeo, según Scalig.: mandar ordenar) y *suadeo* (persuadir, excitar a, exhortar, aconsejar) están referidos a la primera persona y, por su sentido, suponen un sujeto que se posiciona en un nivel superior con respecto a su interlocutor.

Lo contrario sucede con los verbos que Cicerón selecciona para describir la enunciación de Catilina, es decir, *dubito* (vacilar), *interrogo* (preguntar), *consulo* (consultar). En todos ellos la posición del sujeto hablante con respecto a su interlocutor es de inferioridad.

²³⁸ ‘En efecto, si ordenara que fueses ejecutado, permanecería en la república la tropa restante de tus conjurados; si tu, en cambio, te marcharas, lo que te exhorto al instante, se irán de la ciudad tus correligionarios, desecho grande y dañino para el estado. ¿Qué pasa, Catilina? ¿Ahora dudas, siendo yo quien te ordena lo que ya por propia voluntad deseabas? ‘Salir de la ciudad’ ordena un cónsul a su enemigo. Me preguntas: entonces ‘¿en exilio?’ No lo ordeno, pero si me consultas, te lo sugiero.’

Esta estrategia de Cicerón es aplicada para sortear la pregunta de Catilina, que incluye la fórmula legal de mandato oficial de destierro, *in exilium*. Una orden oficial de destierro por parte de Cicerón, sin el previo juicio popular, significaba una violación a las garantías cívicas. De ahí que, retomando la voz de Catilina por medio de la negación (*non iubeo*), describe su enunciación con el verbo *suadeo* y procura hacer interpretar esa pregunta “sagaz”, como una duda.

La etimología de *dubito*, sirve para explicar los otros dos casos en los que aparece este verbo, ya que no tienen el mismo sentido que el visto anteriormente. Los ejemplos a los que me refiero son: [...] *dubitas, quorum mentis sensusque volneras, eorum adspectum praesentiamque vitare?* (1, 17)²³⁹ y *Quae cum ita sint, Catilina, dubitas, si emori aequo animo non potes, abire in aliquas terras et vitam istam, multis suppliciis iustis debitisque ereptam, fugae solitudinique mandare?* (1, 20)²⁴⁰.

En estos ejemplos, *dubito* no está en contraposición con otro verbo de comunicación referido a la primera persona; me refiero a que ese sentido de posición inferior por parte de uno de los interlocutores, que es posible entender en el ejemplo de más arriba, no se daría aquí. Lo que sí se da es el sentido de *dubito* como “fluctuar entre dos posibilidades”: una es quedarse, la otra es el exilio. El autoexilio es lo que Cicerón busca y, para eso, pretende que el Senado y su interlocutor crean que eso es lo que Catilina desea. Por esta razón, emplea *dubito* para describir una enunciación que no ha sido tal, pero que necesita postular de esa forma, para no faltar a la ley y lograr su objetivo.

VERBOS DE NEGACIÓN

Otros verbos interesantes para el análisis son los que suponen la idea de negación en sí mismo, como *nego* (*ne* y *ago* en el sentido de *dico*), *nescio* (*ne* y *scio*: saber) e *infittior*, cuyo significado es “no

²³⁹ ‘¿[...] dudas, en evitar la mirada y la presencia de aquellos cuya razón y sentimientos hieres?’

²⁴⁰ ‘Puesto que esto sería así, Catilina, ¿dudas, si morir con serenidad no puedes, en alejarte a otras tierras y a esta vida, de muchos suplicios justos y merecidos liberada, con la fuga y la soledad salvarla?’

querer reconocer”. Propongo incluir en este grupo de verbos a aquellos que podrían clasificarse como opuestos complementarios de *dico*, es decir, *taceo* (callar), *omitto* (*ob* y *mitto*; omitir) y *praetermitto* (*praeter* y *mitto*; dejar pasar, omitir). Por el sentido de negación que tienen, el complemento proposicional que seleccionan es a la vez una cita encubierta de otra voz. La negación es una de las formas en las que se manifiesta la polifonía, por lo que aquí habría una doble polifonía: por un lado la voz de Catilina que cita Cicerón y por el otro la voz de alguien más que, según el orador, citaría Catilina.

a) Num **infitiari** potes te illo ipse die, meis praesidiis, mea diligentia circumclusum, commovere te contra rem publicam non potuisse, cum tu, discessu ceterorum, nostra tamen, qui remansissemus, caede te contentum esse **dicebas**? (1,7)²⁴¹

b) Num **negare** audes? quid **taces**? **Convincam**, si **negas** (1,8)²⁴²

c) [...] quod ego **praetermitto** et facile patior **sileri**, ne in hac civitate tanti facinoris immanitas aut existitisse aut non vindicata esse videatur (1, 14)²⁴³

d) **Praetermitto** ruinas fortunarum tuarum, quas omnis impedere tibi proximis Idibus senties [...] (1, 14)²⁴⁴

e) Ac iam illa **omitto**? (1, 15)²⁴⁵

f) [...] quae quidem quibus abs te initiata sacris ac devota sit, **nescio**, quod eam necesse putas esse in consulis corpore defigere. (1, 16)²⁴⁶

En los casos en que el verbo o el auxiliar que lo selecciona (*possum* y *audeo*) tiene los rasgos flexionales de la segunda persona del singular (a y b) el sentido de la negación tiene que ver con un no

²⁴¹ ‘Entonces, ¿puedes negar que ese mismo día, cuando rodeado por mis aprestos y mi diligencia, no pudiste alzararte contra la república, estando disgregados los demás, decías estar contento con la muerte de los que permaneciéramos?’

²⁴² ‘Entonces, ¿osas negarlo? ¿qué callas? Te refutaré, si lo niegas.’

²⁴³ ‘[...] lo que yo paso por alto y, sin duda soportaría en silencio, para que en esta ciudad no se piense que se cometen tan enormes delitos, o bien que son reivindicados.’

²⁴⁴ ‘Paso por alto la ruina de tu riqueza, que te darás cuenta que dilapidaste, el próximo día trece’.

²⁴⁵ ‘¿Y ahora estas cosas omito?’

²⁴⁶ ‘[...] puñal que sin duda ha sido entregado por ti no sé a qué culto sagrado, porque consideras que es necesario clavarlo en el cuerpo de un cónsul.’

querer reconocer. Estas negaciones están estrechamente vinculadas al análisis hecho más arriba sobre *agnosco*, *recognosco* e *intellego*.

La negación con la que se describe la enunciación de Catilina, se da con respecto a la voz de Cicerón en ese camino hacia el *intellego*. De ahí que resuma toda esa serie de acusaciones que se desarrollan en (1,7) y (1, 8), y cuya finalidad es poner “luz” sobre el accionar oculto de Catilina, con la cláusula condicional potencial: *convincam, si negas*. Nuevamente aquí aparece un verbo que indica una superioridad por parte del sujeto enunciador (*convinco*) sobre su interlocutor. Este verbo está formado por la preposición *cum* y el verbo *vinco*, cuyo significado primitivo es “vencer, ganar, salir vencedor”, de allí “convencer”. “refutar”.

A diferencia de lo que sucede con los verbos que concuerdan con la segunda persona, los que concuerdan con la primera, presentan otro sentido de la negación. *Praetermitto*, *patior sileri*, *omitto* y *nescio* aparecen subordinando proposiciones en las que, de hecho, el orador enuncia lo que supuestamente no dirá. Esta figura retórica es la que se denomina *praeteritio* y “consiste en fingir que se pasan por alto circunstancias sobre las que se está hablando, so pretexto de querer eludirlas”.²⁴⁷ Claramente indica un posicionamiento superior por parte del sujeto hablante ya que supone una cierta complicidad con el auditorio, dejando entrever que hay un universo discursivo implicado, que puede reconstruirse con una simple mención. Por esto Cicerón emplea estos verbos para describir su propia enunciación.

VERBOS DE PENSAMIENTO

Además de los agrupados en las secciones anteriores, aparecen otros verbos cuyo matiz dista bastante de ser neutro. La interpretación del orador de la enunciación de Catilina se impregna de manera fundamental en los verbos de pensamiento. Anteriormente habíamos mencionado que dentro de esta clase de verbos, el que representaba el valor neutro era *cogito*. Aquí, la aparición de este verbo con los

²⁴⁷ F. Lázaro Carreter. (1971) *Diccionario de términos filológicos*. Gredos. Madrid, 1990. 3ª edición.-

rasgos de la segunda persona del singular, se produce dos veces, aunque en ambas está acompañado por otro verbo de pensamiento:

a) *Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas, quod non ego non modo audiam, sed etiam videam planeque sentiam* (1, 8)²⁴⁸

b) [...] *tu ut ullam fugam meditere, tu ut ullum exsilium cogites?* (1, 22)²⁴⁹

En a), *cogito* aparece junto con el verbo *moliior*, cuyo significado es “urdir, tramar, maquinar”. La construcción sintáctica aparece repetida, encabezada por *nihil*, y los verbos *moliior* y *cogito* funcionan como sinónimos. Aquí Cicerón emplea la metábole, haciendo que el verbo *cogito* pierda su neutralidad, asimilándose al valor de *moliior*.

En b), también aparece una repetición en la estructura sintáctica de los yuxtapuestos y figura el verbo *cogito* junto con *meditor*, un verbo deponente que significa “preparar, meditar”. En esta sucesión, el verbo *meditor* también impregna con su significado a *cogito*, que aquí nuevamente se da pospuesto a su cuasi-sinónimo. Sin embargo, en este caso, es la aparición del complemento objetivo *fugam* lo que provoca una valoración negativa, en un verbo que implica gran trabajo intelectual.

Otro de los verbos de pensamiento que utiliza Cicerón para describir la enunciación de Catilina es el verbo *machinor*. Este verbo proviene de *machina*, y significa “maquinar, trazar, discurrir, ejecutar ingeniosamente”. Su matiz es claramente negativo y Cicerón lo refuerza con el uso de aposiciones (*nos omnis*) y adverbios temporales como *iam*: *Ad mortem te, Catilina, duci iussu consulis iam pridem oportebat, in te conferris pestem quam tu in nos omnis iam diu machinaris* (1, 2)²⁵⁰

²⁴⁸ ‘Nada haces, nada tramas, nada maquinas que yo de algún modo no solo escuche, sino también vea y sienta exactamente.’

²⁴⁹ ‘[...] mientras tu alguna fuga preparas, mientras tu en un exilio piensas?’

²⁵⁰ ‘Hacia tu muerte, Catilina, que fueras conducido por orden del cónsul, ya hace tiempo que era necesario, que en tí se amontonara la peste que tu hacia nosotros diariamente maquinas.’

CONCLUSIÓN

El empleo de verbos relacionados con la comunicación es muy abundante en la *Oratio Prima*. En este trabajo nos hemos detenido a analizar los que nos resultaron más significativos, aunque queda abierta la posibilidad de continuar revisando y ampliando este estudio.

Al focalizar nuestro análisis en la primera y segunda persona del singular, hemos tratado de demostrar dos cuestiones. Por un lado, la importancia de la noción de enunciación que establece Ducrot, ya que nos permite captar de manera holística la motivación para utilizar estos verbos. Es evidente que el orador elige una forma de describir ese momento histórico que representa tanto su enunciación, como la de otras voces que co-ocurren en su discurso.

Por otro lado, consideramos importante el hecho de establecer cómo Cicerón emplea estos verbos para construir su argumentación. La manera en la que presenta la voz de Catilina y la suya propia intenta ser un argumento ante el resto de los Senadores y un elemento de intimidación hacia su interlocutor. En este sentido, logra posicionarse en un nivel superior, tanto en la seguridad que transmiten sus palabras (*hortor, impero, iusso*), como en la claridad de su pensamiento (*intellego, opino, praetermitto*). Mientras tanto, su interlocutor aparece como un ser dubitante, odiado (*repudiatus*) y lleno de pensamientos oscuros (*machinor, mollior*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bassols de Climent, M., *Sintaxis latina*. 2 vols. Madrid, Enciclopedia Clásica, 1963.
- Calsamiglia, H. y Tusón Valls, A., *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Cicerón, M. T. *De Oratore*.
- Cicerón, M. T.: *Catilinarias*. Prólogo, traducción y notas de Rafael Salinas. Universidad Nacional Autónoma de México, traducción: 1973.
- De Miguel, R. & El Marqués de Morante, *Nuevo diccionario Latino-Español etimológico*. Madrid, Saenz de Jubera, Hnos., 1903.
- Di Tullio, A., *Manual de gramática del español*. Buenos Aires, La isla de la luna, 2005.
- Ducrot O., *El decir y lo dicho*. Buenas Aires, Edicial, 2001.
- Escandell Vidal, M. V., *Introducción a la Pragmática*, Ariel Lingüística, 1996.
- Frank, T., *Vida y Literatura en la República romana*. Buenos Aires, Eudeba, 1961.
- Grimal, P., *La formación del imperio romano: el mundo mediterráneo en la edad antigua III*. Colección Historia Universal Siglo XXI. España, Siglo XXI, 1975.
- Lázaro Carreter, F., *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos, 1990.
- Lo Cascio, V., *Gramática de la argumentación*. Madrid, Alianza, 1998.
- Mortara Garavelli, B., *Manual de Retórica*. Madrid, Cátedra, 1991.
- Palmer, L. R., *Introducción al latín*, Barcelona, Planeta, 1974.
- Perelman, Ch. y Olbrechts- Tyteca, L., *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid, Gredos, 1980.
- Pisani, V., *Storia della Lengua Latina*. Torino, Rosenberg & Seller, 1962.
- Rostovtzeff, M., *Roma de los orígenes a la última crisis*. Buenos Aires, Eudeba, 1993.
- Sperber D. y Wilson D., *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*. Madrid, Visor, 1994.

- Van Dijk, (Comp.), *El discurso como interacción en social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria.* Barcelona, Gedisa, 2000.
- Verón, E., “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”. En *El discurso político.* Buenos Aires, Hachette, 1987.
- Woodcock, E. C., *A new latin syntax.* Londres, Methuen and Co. LTD., 1971.

De la doctrina platónica a la literatura latina: las nociones de 'lenguaje' y 'retórica' en el episodio de la madrastra en Apuleyo, Metamorphoses 10.2-12

*Jimena Palacios
UBA-Ubacyt F069*

Si bien el nombre de Apuleyo ha trascendido hasta nuestros días principalmente por su obra de ficción, *Metamorphoses* o *Asinus Aureus*, sin embargo, cuando abordamos el estudio de este representante de la segunda sofística y del platonismo medio, puede sorprendernos su original y heterogénea producción. Así, además de su afamada novela, el *corpus Apuleianum* reúne, entre otras obras,²⁵¹ breves tratados de carácter filosófico: *De deo Socratis*, *De Platone et eius dogmate*, *De mundo*. Ahora bien, aunque la obra de Apuleyo es variada en cuanto a géneros y temáticas, guarda una notable cohesión en virtud de sus componentes ideológicos. En este sentido, nos proponemos demostrar que la construcción y evaluación del discurso de la madrastra (*noverca*) en el libro décimo de *Metamorphoses* concuerdan

²⁵¹ Nos referimos especialmente a *Apologia* o *Pro se de magia liber*, único discurso forense conservado de toda la latinidad imperial y *Florida*, una colección de veintitrés fragmentos de discursos de contenido diverso y naturaleza epidíctica.

ideológicamente con los modelos de lenguaje y definiciones de retórica que Apuleyo propone en *De Platone et eius dogmate*.²⁵²

Recordemos que –en el libro décimo de la novela del madaurense– Lucio, narrador y protagonista, ya transformado en asno por obra de las artes mágicas, introduce en 10.2 lo que él mismo denomina un *scelestum ac nefarium facinus* (“un crimen que viola leyes humanas y religiosas”) y a continuación intercala en la narración principal la ‘fabula’, o mejor dicho, la *tragoedia*²⁵³ acerca de la incestuosa pasión de esta ‘nueva’ Fedra –construida a partir no solo de modelos literarios de la tragedia y la épica grecolatinas, sino también del mimo y de los estereotipos de las *declamationes*.²⁵⁴ En la trama de esta historia, el discurso de la malvada madrastra es reportado en dos episodios clave del relato: en primar lugar, la confesión de la pasión de la madrastra al hijastro y, en segundo lugar, la falsa acusación de la despechada mujer contra el hijastro referida por el narrador. En ambos discursos, se tomarán en cuenta para el análisis sus núcleos temáticos, su fuerza ilocucionaria, su adecuación a la verdad y sus receptores.

En lo que se refiere al discurso directo, la madrastra expresa en 10.3 sus sentimientos hacia su hijastro con un discurso breve, pero que

²⁵² Respecto de Apuleyo y el medioplatonismo ver Beaujeau (2002), Hijmans (1987) y Donini (1979). Para la relación entre la doctrina platónica y *Metamorphoses*, son muchas las lecturas que llaman la atención acerca de la presencia de alegorías, conceptos y motivos platónicos a lo largo de dicha afamada novela, cf. Thibau (1965), Schlam (1970), Fick – Michel (1991). Ver también Moreschini (1965). Especialmente, ha sido objeto de interés para los estudiosos la interpretación de la fábula de Psique y Cupido en relación con el mito del Eros presente en el *Fedro* Grimal (1963a:12-14) y Walsh (1970:220 y ss.) Por el contrario, Harrison (2000:254), considera que el filósofo griego y su doctrina constituyen una fuente más de citas y alusiones entre las tantas a las Apuleyo recurre con el propósito de hacer ostensible su privilegiada erudición.

²⁵³ “Iam ergo, lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere et a socco ad coturnum ascendere.” Todas las citas del texto latino de *Metamorphoses* están tomadas de la edición de Helm (1968). Las traducciones son de la autora de la comunicación.

²⁵⁴ Apuleyo construye esta “nueva” Fedra a partir de los modelos literarios del *Hipólito Estefanéforo* de Eurípides –inclusive, *Hipólito Caliptómeno* de Eurípides y la *Fedra* de Sófocles entre las piezas que solo se conocen por fragmentos– la *Fedra* de Séneca, Ovidio *Heroidas* 4 y la Dido virgiliana (Fikelpearl, 1998: 161; Fiorencis – Gianotti, 2000, 265-273). Pero, la recurrencia a este motivo en las *declamationes* sobre el estereotipo de la madrastra ver Watson (1995)– propuestas por los maestros de retórica y también la influencia del mimo (sobre todo Décimo Laberio), según Buffa Giolito (2004), serían las causas de la frivolidad con la que se reelaboran los personajes y los núcleos temáticos centrales del mito en *Metamorphoses*.

la crítica ha caracterizado como notablemente ‘alusivo’ –dado que aquí se destaca sobretodo la recurrencia a los modelos épico-trágicos ya mencionados– y también ha sido descripto –como veremos más adelante– como un discurso de tipo ‘sofístico’.²⁵⁵

Tunc illa naeta solitudinis damnosam occasionem prorumpit in audaciam et ubertim adlacrimans laciniamque contegens faciem voce trepida sic eum breviter adfatur: ‘Causa omnis et origo praesentis doloris set etiam medela ipsa et salus unica mihi tute ipse es. Isti enim tui oculi per meos oculos ad intima delapsi praecordia meis medullis acerrimum commovent incendium. Ergo miserere tua causa pereuntis nec te religio patris omnino deterreat, cui morituram prorsus servabis uxorem. Illius enim recognoscens imaginem in tua facie merito te diligo. Habes solitudinis plenam fiduciam, habes capax necessarii facinoris otium. Nam quod nemo novit, paene non fit.’

Met. 10.3

Entonces aprovechando la fatal ocasión de la soledad prorrumpen en audacia y llorando abundantemente y velándose el rostro con el borde del vestido, con voz precipitada así a este brevemente se dirige: “La causa de todo y el origen de este sufrimiento presente como también el mismo remedio y la única salvación para mí eres tú, tú mismo, en persona. Tus ojos han penetrado por los míos hasta el fondo de mi corazón y ponen en movimiento un apasionado fuego que quema hasta la médula. Ten pues piedad de quien por ti se muere, que no te detenga ningún escrúpulo pensando en tu padre, a su esposa a punto de morir, tú salvarás. Yo reconozco en ti su viva imagen, es natural que te quiera. Tienes la plena garantía de la soledad y te da la tranquila oportunidad de consumir lo inevitable. Pues una cosa que nadie sabe, no llega a existir.

Se reconocen como núcleos temáticos: las metáforas convencionales que describen a la pasión como ‘fuego’ (*acerrimum incendium*)

²⁵⁵ Finkelpearl (1998:178).

o ‘enfermedad’ (*causa, origo, doloris, medela, salus*); la tradicional asociación –para la imaginiería latina– entre visión como origen de la pasión enfatizada por paralelismo y políptoton (*Isti enim tui oculi per meos oculos*); las relaciones familiares (*Illius enim recognoscens imaginem in tua facie merito te diligo*).²⁵⁶ Respecto de la fuerza ilocucionaria, evidentemente su motivación es ‘persuadir’. Se trata, entonces, de un discurso retóricamente construido, si entendemos por ‘retórica’ –en principio y según su sentido clásico– la matriz consciente del arte de la palabra y de la argumentación que tiene por objetivo obtener una cierta reacción de parte de un auditorio público o privado.²⁵⁷ En efecto, más allá de las figuras señaladas más arriba, la expresión de duda de la *noverca* y negación implícita de su elocuencia –referidas por el narrador unas líneas antes de comenzar el discurso directo– no es más que una *captatio benevolentia* (*[illa] ut in quodam uado dubitationis haerens omne uerbum [...] unde potissimum caperet exordium, decunctatur*. ella como si estuviera detenida en los escollos de la duda, no sabía desde dónde empezar a hablar de manera más conveniente). Asimismo es posible reconocer una serie de argumentos falaces que apelan al plano afectivo de las relaciones familiares, núcleo temático central del discurso de esta atormentada mujer; no obstante lo cual, dicho discurso es completamente veraz respecto de los sentimientos que la *noverca* experimenta hacia el hijastro. Sin embargo, a pesar de adecuarse a la verdad y valerse de la retórica este discurso no resulta persuasivo, pues no se ajusta a la condición moral

²⁵⁶ Este tema de las relaciones familiares inscribe la fábula de la *noverca* en el contexto del libro décimo cuyo tema central es, según lo formula Finkelppearl, la confusión y perversión de las relaciones naturales, tanto entre miembros de una misma familia –caso de la madrastra en 2-12– como entre miembros de una misma especie –caso de la matrona corintia zoofílica en 19-22 Finkelppearl (1998: 159). Asimismo la temática de la visión inserta la propia historia de la *noverca* en el contexto más amplio de las *Metamorphoses*, dado que el problema de ver y ser visto es recurrente en la trama de la novela del madaurensis y ha sido extensamente estudiado por la crítica en relación con la “curiosidad” (*curiositas*).

La amplitud del problema de la mirada en la novela de Apuleyo excede las dimensiones de este trabajo, me limitaré en consecuencia a señalar de la cuantiosa bibliografía sobre el tema solamente algunos estudios que considero orientativos sobre esta cuestión y sus vinculaciones filosóficas y religiosas: Walsh, (1970: 176 y ss.); Holzberg (1986: 77-83); Defilippo (1990: 471-492) Fick-Michel (1991: 354-366).

²⁵⁷ Cf. Renaud (2001:67).

de su hijastro (*tale facinus protinus exhorruisset* en seguida se apartó con horror de tal hecho 10.4). En efecto, el adolescente es “un hijo excelentemente educado y por esto en consecuencia destacado en cuanto a su *pietas* y prudencia” (*filium probe litteratum atque ob id consequenter pietate, modestia, praecipuum* 10.2). Cabe destacar la correlación establecida entre probidad moral y formación cultural.²⁵⁸

Por otra parte en 10.5, el narrador refiere la falsa acusación de la madrastra contra el hijastro. Este ya la ha rechazado y consecuentemente la desechada mujer con la ayuda de su *servulus dotalis* ha intentado envenenarlo sin éxito. En consecuencia, la mujer acusa a su hijastro de intento de violación y fratricidio, núcleos temáticos de su discurso:

Sed dira illa femina et malitiae novercalis exemplar unicum [...] personata nimia temeritate **insimulat** privigni veneno filium suum interceptum. Et hoc quidem non adeo **mentiebatur**, quod iam destinatam iuveni mortem praevenisset puer, sed fratrem iuniorem **fingebat** ideo privigni scelere peremptum, quod eius probrosae libidini, qua se comprimere temptaverat, noluisset succumbere. Nec tam **immanibus** contenta **mendacis** addebat sibi quoque ob detectum flagitium eundem illum gladium comminari.

Met. 10.5

Pero aquella cruel mujer, ejemplar único de la malicia de las madrastras [...] ella acusa falsamente a su hijastro, con inmoderada temeridad, de que su hijo ha muerto envenenado por su propio hermanastro. Y en esto no mentía del todo, ya que el pequeño se había adelantado a recibir la muerte destinada a su hermano mayor. Pero lo que hacía creer era que el menor había sido víctima de una represalia criminal del mayor porque ella no había sucumbido a su infame pasión, con la cual este había intentado violarla. Y no satisfecha con tan extraordinarias mentiras, inclusive añadía que también él la amenazaba con la espada, si se descubría el vergonzoso hecho.

²⁵⁸ Zimmerman (2000:61-63).

El narrador, en la evaluación de la palabra de la madrastra, retoma un rasgo de esta mujer, su capacidad para el engaño, el cual ya había sido esbozado en 10.2 donde la pasión se vincula con la simulación (*et languore simulato vulnus animi mentitur in corporis valetudine* y con fingida languidez disimula la herida del corazón en enfermedad física). En boca del narrador, en consecuencia, el campo semántico de la pasión como fuego, enfermedad y *furor* (cf. *impatientia furoris* 10.3) que describía a la *noverca* dará lugar a partir de 10.4 a una gradación creciente de términos que apuntan a la caracterización de la madrastra como *mulier ficta* (*insimulat, mentiebatur, fingebat, immanibus mendacis* y más adelante *mentitis lamentationibus*). Demás está reiterar, que el contenido del discurso de la madrastra no se ajusta a la verdad de los hechos; no obstante lo cual y a diferencia de la ineficaz confesión de amor de esta mujer que estudiamos más arriba, estas palabras (*mentitis lamentationibus* 10.5) persuaden a su interlocutor, en este caso, el marido. La eficacia de las elocuciones de la madrastra frente a este receptor se verifica en más de ocasión (*mulier ficta qualibet causa confestim marito miris persuadet artibus* 10.4) y a este *senex infelix* (10.6) se lo ve inclusive dominado –más que persuadido– no solo por los aspectos verbales, sino también por los no-verbales de los enunciados de una esposa poderosa, cuya belleza el propio marido privilegia por sobre sus cualidades morales (*Sed noverca foma magis quam moribus in domo mariti praepollens.* 10.2). En este sentido, el marido se opone claramente al prudente *adulescens*. Ahora bien, estas marcadas oposiciones entre un discurso que responde a la verdad –pero que no resulta persuasivo– y un discurso mendaz pero altamente persuasivo y las cualidades morales contrapuestas de sus receptores nos llevan a indagar más allá del divulgado estereotipo femenino –propio de la literatura latina– que representa a las mujeres como sujetos pasionales y mentirosos. Ciertamente, podemos encontrar algunas respuestas en *De Platone et eius dogmate*, donde a partir de la traducción y de una particular condensación de sus fuentes platónicas, Apuleyo discrimina dos tipos de retórica (*Hinc rhetoricae duae sunt apud eum partes Pl. 2.8.231-*

232).²⁵⁹ La retórica identificada como *disciplina contemplatrix bonorum* (“disciplina que contempla lo inteligible”) es correlato de la primera sustancia o esencia (Dios y la mente y las formas de las cosas y el alma, Cf. *Pl.* 1.6. 194), se formula por medio de un lenguaje pleno de “razón estable y de credibilidad” (*ratione stabili et fide Pl.* 1.6); “se prueba por medio de la “razón verdadera, durable y constante” (*uera, perenni et constanti ratione Pl.* 1.9.200) y es propia del sujeto *bonus* quien en virtud de su capacidad quiere asemejarse al ser divino y celeste (<pro> *facultate sua diuino illi et caelesti bonus similior esse uelit. Pl.* 2.8). En contraposición, la *adulandi scientia* es práctica sin método racional (*álogon tribèn*), “capta lo verosímil” (*captatrix uerisimilium Pl.* 2.8) y tiene por único objetivo la persuasión y no la enseñanza (*quae persuasum uelit quod docere non ualeat Pl.* 2.8); se corresponde con la segunda sustancia de las cosas que son “como una sombra y una copia de la superior” (*quae ueluti umbra et imago est superioris Pl.* 1.6; se formula según otro tipo de lenguaje de “disciplina inconstante” (*uerba, quae de ea disputantur, inconstanti sunt disciplina. Pl.* 1.9) y es propia del sujeto que “es ajeno y se aleja del recto método de vivir y quiere asemejarse al peor modo del ser (*pessimo quidem alienus et auersus a recta uiuendi ratione Pl.* 2.8). Este reprochable modo de ser se describe como “lo irreligioso y lo inhumano y con razón detestable” (*inreligiosi et inhumani ac merito instabilis Pl.* 2.8). A partir de lo antedicho y en virtud de los elementos analizados hasta el momento, es posible concluir parcialmente que el personaje de la madrastra de *Metamorphoses* responde a esta último tipo de sujetos, cuyas elocuciones se inscriben en la *adulandi scientia*: comete un *scelestum ac nefarium facinus* (“un crimen que viola leyes humanas y religiosas” 10.2); es *impudica* (2), *audax*, llena de *malitia* (3), condición que según *Pl.* 2.4 es la del hombre perverso y lleno de todos los vicios (*vero deterrimi et omnibus vitiis imbuti hominis ducebat esse*) cuando la parte pasional del alma domina a la racional; también la *noverca* es *perfida* (4) y *pessima* (4,6). Inclusive existen en el contexto de la *tragoedia* de la *noverca* y de todo el libro décimo muchos otros elementos que verifican la oposición entre dos

²⁵⁹ Todas las citas del texto latino de *De Platone et eius dogmate* están tomadas de la edición de Beaujeu (2000). Las traducciones son de la autora de la comunicación.

tipos de lenguaje y de retórica determinados por las cualidades morales de los sujetos. En efecto, la madrastra y su discurso se construyen por conformidad con su esclavo (*servulus dotalis*) y por oposición con el médico, personajes que en el contexto del juicio por envenenamiento del hermano menor atestiguan en contra y a favor respectivamente de la inocencia del hijastro. El esclavo identificado despectivamente desde el comienzo como *furcifer* (4,9), *cruciarus* (7), *verbero* (7, 9), *latro* (11); es calificado como *miserus*, *nequissimus* (4), *pessimus* (11); se destaca su culpable conciencia (*noxia conscientia sua* 10.7) y *astutia* (10). En relación con su condición de esclavo y su naturaleza moral su discurso – referido por el narrador– es mendaz (10.10).²⁶⁰ Sin embargo, el discurso del esclavo resulta verosímil para la mayoría de los decuriones (*ad veritatis imaginem* 10.7), excepto para el mencionado médico (10.8) único capaz de percibir la incoherencia de las elocuciones del esclavo charlatán y no dejarse persuadir por estas (*perspiciens malum istum verberonem blaterantem atque inconcinne causificantem* 10.9). Esta competencia del médico, como la del hijastro, no está basada en habilidades comunicativas particulares, sino en valoradas cualidades morales, pues se trata de “un anciano médico de reconocida lealtad y destacada autoridad por sobre los restantes” (*senior prae ceteris compertae fidi atque auctoritatis praecipuae medicus* 10.8). *Aequitas*, *fides* y *auctoritas* ligadas a la *prudentia* propia de la ancianidad²⁶¹ son las cualidades morales que permiten que el texto califique al médico finalmente como *bonus* (10.12), categoría de sujetos, según *Pl.* 2.8, utilizan como el médico una retórica basada en la razón y la verdad.

Recapitulando, la *disciplina contemplatrix bonorum* de *Pl.* 2.8, parte de la retórica, a la que podemos llamar “filosófica”,²⁶² –dado que Apuleyo la identifica la dialéctica, siguiendo *República* y *Fedro* de Platón– se centra en el *docere* y está representada en *Metamorphoses* por el médico, quien tiene la facultad de develar la *nuda Veritas*

²⁶⁰ *sed reualescente rursus astutia constantissime negare et accersere mendacii non desinit medicum*. Pero con recuperada astucia de nuevo y muy persistentemente no dejó de negar y acusar al médico de mentir.

²⁶¹ *orificium urnae manu contagens, ne quis mitteret calculum temere*. Cf. Zimmerman (2000:153).

²⁶² Para este tema ver O’Brian (1991).

(10.12); por el contrario la *adulandi scientia*, la cual basada en lo verosímil solamente busca el *persuadere*, corresponde a la madrastra y al esclavo.

Así como en el contexto de la fábula, la madrastra se construye por conformidad con el esclavo y por oposición al médico, la *noverca* encuentra también puntos en común con la caracterización que, en la novela, Lucio hace de ciertos rétores y sus prácticas. En este sentido, en 10.33 tiene lugar una extensa digresión del narrador acerca de la corrupción de los profesionales de la justicia, cuya bajeza e irracionalidad está sugerida desde el comienzo por la animalización de sus figuras (*Quid ergo miramini, uilissima capita, immo forensia pecora, immo uero togati uulturii, si toti nunc iudices sententias suas pretio nundinantur?* Por consiguiente, ¿por qué os asombráis, muy viles seres, incluso ganado forense, más aún buitres togados, si ahora todos los jueces trafican con sus sentencias por un precio?). El origen –divino, por otra parte– de esta depravación se encuentra en el Juicio de Paris. Esta suerte de *áttion* de la corrupción judicial se desarrolla luego en los *exempla* mitológicos que incluyen la injusta muerte de Palamedes y el juicio por las armas de Aquiles. Ciertamente, las falsas acusaciones (*cum falsis insimulationibus*) que condenaron al guerrero griego y a Áyax como así también al hijastro de la *noverca* (cf. *personata nimia temeritate insimulat privigni veneno filium suum interceptum* 10.5) y que el narrador rechaza se ubican en el ámbito de lo verosímil –no de lo verdadero– y tienen por único objetivo la persuasión (*Pl.* 2. 8); en este sentido Ulises es evocado en tanto paradigma mitológico de una elocuencia engañosa, pero altamente persuasiva similar a la de la madrastra. Ahora bien, el ejemplo de corrupción en la justicia humana que más indigna a Lucio es la condena a Sócrates. Este pasaje de *Metamorphoses* ilustra de manera elocuente las perniciosas consecuencias de dos *disciplinae* forjadas por la *adulandi scientia*, estas son la *professio iuris* y la *ars sophistica* tal como estas nociones se formulan en *De Platone*. En efecto, en este tratado Apuleyo –quien se enfrenta a la connotación moralmente negativa que la retórica recibe en el *Gorgias* de Platón– reelabora las

analogías de dicho diálogo (464c-465c).²⁶³ Sustrae a la retórica del grupo de las imitadoras de las cuatro *téchnai* del alma y del cuerpo y la sustituye por la *professio iuris* (“ejercicio del derecho”) estrechamente vinculada a la *ars sophistica*. Tal como observa O’Brian, en *De Platone* Apuleyo tienen por objetivo distinguir una retórica “filosófica” de una retórica “sofística”.²⁶⁴ Esta operación es deliberada puesto que Apuleyo eleva la retórica que él mismo presuntamente practica al estatus de filosofía. Por el contrario, la retórica sofística alejada de la verdad, la razón y lo divino, es una práctica propia de aquellos sujetos que como los abogados y jueces corruptos o como la *noverca* se asemejan, según *Pl.* 2.8, a la peor manera del ser. Asimismo, la sofística que “imita una postura judicial” (*Pl.* 2. 9) engaña a aquellos seres que como Paris mencionado en 10.33 o el marido de la madrastra se dejan llevar por su pasión (*libido*). Finalmente, a todos estos reprobables seres y a sus pervertidas prácticas se opone claramente la figura de Sócrates (*diuinae prudentiae senex*) – semejante a la del *modestus adulescens* y al *senior medicus* de la historia de la madrastra– quien se destaca por su *phrónesis* como conocimiento práctico del bien y del mal.²⁶⁵

A partir del análisis realizado, podemos brevemente concluir que la particular conceptualización apuleyana de ‘lenguaje’ y ‘retórica’ expuesta en *De Platone et eius dogmate* es la matriz que da forma a los discursos –directo o referido– de la malvada madrastra de las *Metamorphoses*, en tanto este personaje y sus discursos son contruidos y evaluados por conformidad con un tipo de lenguaje y retórica al servicio de la pasión y la mentira propios de sujetos de moral cuestionable como el esclavo (*adulandi scientia*) por oposición con una retórica guiada por al razón, la verdad y la *fides* propia de sujetos que constituyen una élite sociocultural y moral como el hijastro y el

²⁶³ Aquí Platón sostiene que existen cuatro verdaderas *téchnai* (*Grg.* 464 b; cf. traducción latina *disciplinae*), dos que conciernen el cuerpo (medicina y gimnasia) y otras dos que son relativas al alma (justicia y legislación). Ahora bien la adulación, sin conocimiento razonado y por conjetura, invade estos cuatro ámbitos fabricando peligrosas imitadoras en la forma de sofística, retórica, cosmética y cocina.

²⁶⁴ O’Brian, op. cit.

²⁶⁵ Para la distinción formal entre *sophía* / *sapientia* y *phrónesis* / *prudentia* transmitida por los estoicos y los medio platinistas ver Beaujeau (2000:289).

médico (*disciplina contemplatrix bonorum*). Por lo tanto, en la historia de la *noverca* de *Metamorphoses*, Apuleyo pone en acto, a través de las conductas de sus distintos personajes, el alcance filosófico-preceptivo de su tratado, en el que legitima la retórica como filosofía para equiparar su propia condición de rétor profesional con la del filósofo. Esta operación tiene por objetivo construir su derecho de pertenencia a una élite que se propone como digna de impartir justicia y gobernar, puesto que funda arbitrariamente estas prerrogativas en privilegios de nacimiento, de género, en la posesión de determinado capital material y cultural y en una presunta superioridad moral.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Beaujeu, J., *Apulée: Opuscules philosophiques. Du dieu de Socrate, Platon et sa doctrine, Du monde. Fragments*. Texte établi, traduit, et commenté par -----, Paris, 2002.
- Buffa Giolito, M. F., “La caduta dei re: Fedra e Ippolito banalizzati (Apul., *met.* X, 2-12)”, *Euphrasyne*, 32, 2004.
- Defilippo, J. G., “Curiositas and the Platonism of Apuleius’ golden Ass”, *AJPh*, 111.4, 1990.
- Donini, P., “Apuleio e il platonismo medio”, en Pennacini, A. – Donini, P. et alia (edd.) *Apuleio letterato, filosofo, mago*, Bologna, 1979.
- Fick-michel, N., *Art et Mystique dans les Metamorphoses d’Apulée*, Paris, 1991.
- Finkelppearl, E., *Metamorphosis of Language in Apuleius: A Study of Allusion in the Novel*, Michigan, 1998.
- Fiorencis, G. – Gianotti, G. F., “Fedra e Ippolito in provincia”, en Gianotti, G. F. – Magnaldi, G. (ed.) *Apuleio. Storia del testo e interpretación*, Torino, 2000.
- Grimal, P., *Apulei Metamorphoseis IV 28-VI 24 : le conte d’Amour et Psyché*, Paris, 1963.
- Harrison, S., 2000, *Apuleius. A Latin Sophist*, Oxford.
- Helm, R., *Apulei Platonici Madaurensis opera quae supersunt*, vol. I: *Metamorphoseon libri XI*, Leipzig, 1968.
- Hijmans, B., “Apuleius, Philosophus Platonicus”, *ANRW*, 2.36.1, 1987.
- O’Brien, M., “Apuleius and the Concept of Philosophical Rhetoric”, *Hermathena*, 151, 1991.
- Holzberg, N., *The ancient novel. An introduction*, London – New York, 1986.
- Moreschini, C., “La demonologia medioplatonica e le metamorfosi di Apuleio”, en *Maia*, 17, 1965.
- Renaud, F., “La rhétorique socratique-platonicienne dans le *Gorgias* (447 a-461 b)”, *Philosophie Antique*, 1, 2001.
- Schlam, C., “Platonica in the *Metamorphoses* of Apuleius”, *TAPA*, 101, 1970.
- Thibau, R., “Les *Métamorphoses* d’Apulée et la théorie platonicienne de l’éros”, en *Studia Philosophica Gandensia*, 3, 1965.

- Walsh, P.G., *The Roman Novel: The "Satyricon" of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*, Cambridge, 1970.
- Watson, P., *Ancient Stepmothers: Myth, Misogyny and Reality*, Leiden-New York, 1995.
- Zimmerman, M., *Apuleius Madaurensis Metamorphoses, Book X*. Text, introd. & comm., Groningen. GCA , 2000.

Hanón: un personaje, múltiples personajes

*Paulin, Sara - Sapere, Analía
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires*

INTRODUCCIÓN

Las comedias plautinas explotan al extremo las situaciones humorísticas basadas en la burla y el escarnio. Este recurso cómico se ve reforzado cuando el personaje denodado es un extranjero. En este sentido, son los griegos quienes constituyen el blanco favorito de los ataques xenófobos en las comedias. Sin embargo, cuando Plauto pone en escena a un cartaginés, figura enemiga para los romanos, fundamentalmente en un período de la República tan sensibilizado por las Guerras Púnicas, el efecto cómico adquiere una nueva dimensión. Hanón, el cartaginés de *Poenulus*, se convierte en objeto de burla y de crítica, pero posee al mismo tiempo valores positivos, propios del ciudadano romano. De hecho, Plauto hará de él el héroe de la comedia, pues gracias a su intervención y a su conocimiento de la temática forense romana logrará el cierre de los conflictos planteados en el inicio de la comedia. Advertimos, entonces, que Hanón es un perso-

naje con varias facetas, complejo, y esta complejidad está basada en su eminente alteridad respecto del romano, que se irá desdibujando a lo largo de la comedia. Nos proponemos en este trabajo estudiar la figura de Hanón a partir de la complejidad mencionada, prestando fundamental atención a su actuación en el escenario jurídico, pues consideramos que allí está la clave para entender su peculiaridad.

CARACTERIZACIÓN DE HANÓN

El personaje del cartaginés aparece caracterizado en la comedia de una manera ambigua. Por un lado, Plauto hace uso del humor xenóforo sobre él, y lo ridiculiza en tanto cartaginés: lo hace objeto de burla y desprecio por parte de otros personajes en relación con su aspecto y su forma de ser. Por otro, lo muestra como un hombre *pius*, inteligente y como quien trae la solución a todos los conflictos de la obra. De esta manera, la audiencia se encuentra frente a dos posturas irreconciliables, absorbiendo así una imagen muy particular de este otro.²⁶⁶

Hanón aparece en la obra recién en el verso 930; hasta entonces, lo único que se sabe de él es lo que ha dicho el *Prologus*, quien luego de hacer referencia a su método poco convencional y moralmente reprochable de buscar a sus hijas y a su particular astucia, resume su descripción con la frase *Poenus plane est* (v. 113).²⁶⁷ Esta caracterización estereotipada del personaje continúa en su propia aparición, con sus peculiares vestimentas y cortejo –que muy probablemente, en

²⁶⁶ Respecto de esta particular visión de la otredad en *Poenulus*, y la doble caracterización de Hanón, cf. Franko, George F., “The Characterization of Hanno in Plautus' *Poenulus*”, *The American Journal of Philology*, Vol. 117, No. 3, 1996, 425-452.

²⁶⁷ Todas las citas de la comedia *Poenulus* hechas en este trabajo corresponden a la edición de W. M. Lindsay, T. *Macci Plauti, Comoediae*, Oxford, 1959, Tomus II. Franko señala la diferencia entre el adjetivo *poenus*, un adjetivo que hace referencia al aspecto étnico del cartaginés, con connotaciones negativas, y *carthaginensis*, un término cívico que simplemente alude a su origen; este último por lo general no implica una valoración, aunque a veces puede haberla, y en caso de que la haya –observa el autor– es positiva (Franko, George F., “The Use of *Poenus* and *Carthaginensis* in Early Latin Literature”, *Classical Philology*, Vol. 89, No. 2, 1994: 153-158).

la representación de la comedia, debieron causar un gran impacto cómico—. Así, cuando Milfión lo ve, exclama:

MI. sed quae illaec auis est quae huc cum tunicis aduenit?
numnam in balineis circumductust pallio? (975-6)²⁶⁸

MILFIÓN. Pero, ¿qué ave es aquélla que viene hacia aquí en túnicas? ¿Le habrán robado el manto en los baños?

y poco después:

MI. guggast homo.
seruos quidem edepol ueteres antiquosque habet. (977-8)

MILFIÓN. Es un *guga*.²⁶⁹ Tiene en verdad unos esclavos viejos y ancianos, ¡por Pólux!

En esta misma línea continúa la escena 2, mostrando a un taimado cartaginés que no revela su identidad en seguida, sino que pone a prueba a sus interlocutores. Esto da lugar a un cómico equívoco con Milfión y Agorastocles, que concluye en el momento en que Hanón finalmente decide hablar en latín e increpa al esclavo. Y es de nuevo Milfión quien va a calificarlo negativamente, esta vez haciendo referencia al carácter del *senex* (ya no a su aspecto):

MI. at hercle te hominem et sycophantam et subdolum,
qui huc aduenisti nos captatum, migdilix,
bisulci lingua quasi proserpens bestia. (1032-34)

²⁶⁸ Milfión va a continuar burlándose del aspecto de Hanón: *vid.* v. 1008 (“MI. tu qui sonam non habes...”) y v. 1120-21 (“MI. eho, / nouistin tu illunc tunicatum hominem qui siet?”); más adelante, también lo hará Antaménides: “quis hic homo est cum tunicis longis quasi puer cauponius?” (v. 1298).

²⁶⁹ El lexema *gugga* es uno de los que Miniconi agrupa entre términos extranjeros de significado desconocido (para nosotros y probablemente incluso para el público contemporáneo) utilizados como insulto. *Cf.* Miniconi, P.-J., “Les termes d’injure dans le théâtre comique”, *REL* 36, 1958, 169. *Cf.* también *OLD*, s.v.

MILFIÓN. Y tú un impostor y un embaucador, que viniste hasta aquí para tratar de engañarnos, hipócrita, casi arrastrándote, bestia de lengua bífida.

El término *subdolum* vuelve a aparecer más adelante en boca de Milfión, pero utilizado como un cumplido, pues esta característica de Hanón le resulta adecuada para su plan:

MI. eu hercle mortalem catum,
malum crudumque et callidum | et subdolum !
ut adflet, quo illud gestu faciat facilius!
me quoque dolis iam superat architectonem. (1107-10)

MILFIÓN. ¡Muy bien, por Hércules! ¡Qué hombre sagaz, malvado y cruel, astuto y embaucador! ¡Cómo llora, para hacerlo más fácil con ese gesto! Incluso me supera [en engaños] a mí, que soy el arquitecto [del engaño].

Hanón, por su astucia típicamente púnica, supera incluso al propio *servus callidus* (*cf. infra*). Pero podría considerarse que abusa de su astucia cuando usa su arte en contra de sus propias hijas, poniéndolas a prueba (vv. 1222-4; *cf. infra*):

AG. ... ut modeste orationem praebuit. HA. certo haec meast.
sed ut astu sum adgressus ad eas! AG. lepide hercle atque
commode.
perge etiam temptare.

AGORASTOCLES. [...] ¡Cuán modestamente se expresó!
HANÓN. Es mía, sin duda. Pero ¡con qué astucia me dirigí a ellas!
AGORASTOCLES. Ingeniosamente, ¡por Hércules! y apropiadamente. Sigue aún poniéndolas a prueba.

Otro costado burlesco del personaje tiene que ver con la licencia sexual que le es atribuida,²⁷⁰ vinculada a su vez con el incesto.²⁷¹ Esto puede observarse, en primer lugar, cuando el *Prologus* menciona el modo que tiene de buscar a sus hijas perdidas, pasando la noche con las prostitutas de cada nueva ciudad a la que llega. Luego, en el propio encuentro con ellas, en el que las aborda “as a customer solliciting prostitutes”²⁷²:

HA. gaudio ero uobeis. AD. at edepol nos uoluptati tibi.
HA. libertatique. ADE. istoc pretio tuas nos facile feceris.
(1217-18)

HANÓN. Os traeré una alegría. ADELASIA. Y nosotras a ti
placer, ¡por Pólux!
HANÓN. Y libertad. ADELASIA. Por este precio nos harás
tuyas fácilmente.

La carga erótica de estos versos ha sido destacada por numerosos críticos²⁷³ y ha sido causa para que algunos los consideraran espurios.²⁷⁴ Sin embargo, como señala Franko, no hacen otra cosa que cumplir con lo que ya se ha dicho de Hanón en el Prólogo.

Por último, Antaménides, al ver el abrazo entre padre e hijas (acto V, escena 5), también percibirá cierta voluptuosidad en este encuentro, pues sospecha que está ante un rival: *quid hoc est conduplicationis? quae haec est congeminatio? [...] Iam hercle ego illunc excruciantum*

²⁷⁰ Como sostiene Suárez, “los atributos del estereotipo púnico están representados no sólo por la vestimenta, sino también por la estatura, el olor, el afeminamiento, el libertinaje, el lenguaje y la falsía...” (Suárez, M. A., “Hanón, Poenus plane est (Pl. *Poen.* 113): Estereotipo y prejuicio”, en: *Monstruos y Monstruosidades. Perspectivas interdisciplinarias*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2003, 112).

²⁷¹ Según sostiene Franko, la recurrente insinuación del incesto es un instrumento para ridiculizar a Hanón (Franko, G. F., “Incest and Ridicule in the Poenulus of Plautus”, *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 45, No. 1, 1995: 250-252).

²⁷² Franko, G. F., “The Characterization of Hanno in Plautus' Poenulus”, *The American Journal of Philology*, Vol. 117, No. 3, 1996: 439.

²⁷³ Acerca de las diferentes posturas sobre este tema, cf. Franko, G. F., “Incest and Ridicule in the Poenulus of Plautus”, *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 45, No. 1, 1995.

²⁷⁴ Incluso F. LEO en su edición de 1895-96 (Weidmann). Cf. Franko, 1995. *op. cit.*

totum carnufici dabo. (“¿Qué es este abrazo? ¿Qué es esta unión? Ya voy a entregárselo yo al verdugo para que lo torture todo”, vv. 1297 y 1302).²⁷⁵

Sin embargo, ésta no es la única cara de Hanón que nos presentará Plauto, pues ya desde su misma aparición, y en paralelo con este perfil suyo más ridículo, también da muestras de valores respetables, incluso algunos genuinamente romanos. Desde el instante en que entra en escena, nos revela su extrema religiosidad: lo primero que hace al llegar a la ciudad es dirigir una plegaria a los dioses en pedido por su familia; en adelante, sus alusiones e invocaciones a los dioses son constantes.²⁷⁶ Si bien, como señala Cavallero, “la acumulación de juramentos o de encomendaciones a los dioses constituye un motivo utilizado para generar el *geloïon*²⁷⁷ es la propia *pietas* de Hanón, según dos personajes diferentes, la que lo une con sus hijas:

GI. tua pietas nobis plane auxilio fuit,
quom húc aduenisti hodie in ipso tempore. (1137)

GIDENINE. Tu *pietas*²⁷⁸ fue sin duda una salvación para nosotras, pues has llegado aquí en el momento justo.

ADE. mi pater, tua pietas plane nobeis auxilio fuit. (1277)²⁷⁹

²⁷⁵ Cf. también vv. 1309-14, en los que Antaménides insulta a Hanón. Nótese que éste no responde al insulto, sino que con su silencio parecería estar en cierto modo otorgándole la razón. Es Agorastocles quien lo defiende, como ya lo había hecho ante Milfión en los vv. 1035-38. Esta actitud del *senex* desentona con su conducta más resuelta en otras partes de la obra.

²⁷⁶ Cf. vv. 988, 1055, 1163, 1187 *sqq.*

²⁷⁷ Cavallero, Pablo, *Parádoxis: El peso de la tradición. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 1996, 245. Cf. también Cavallero, *op. cit.*, p. 110: “Los numerosos *sacrificii* y libaciones referidos en las comedias no están siempre presentados como muestras de sincera piedad, pero en alguna ocasión sí se alude a la verdadera *pietas*. Su baja frecuencia, frente a las supersticiones irracionales y los cultos religiosos que parecen mero formulismo, puede ser indicio de una realidad, la de la sociedad desacralizada de los fines de la era precristiana.”

²⁷⁸ No traducimos el término *pietas* por tratarse de un concepto central de la cultura romana, cuya complejidad semántica no tiene equivalente en castellano.

²⁷⁹ Este verso y los dos siguientes resultan sospechosos para algunos editores.

ADELFA. Padre mío, tu *pietas* fue sin duda una salvación para nosotras.

En estos pasajes se hace evidente que lo que lo caracteriza no es sólo su *pietas* en relación con los dioses, sino también con su familia. En este sentido, es importante destacar también su buena disposición para con su sobrino, principalmente en relación con la herencia que le corresponde. Gracias a ella, tendrá solución uno de los conflictos presentados en la obra: el problema económico de Agorastocles.

Como hemos visto antes, a Hanón se le atribuye una astucia típicamente cartaginesa, asociada con el engaño. Pero en los vv. 1089-90 él mismo aclara los límites dentro de los que actúa esta astucia:

MI. potin tu fieri subdulus?
HA. inimico possum, amicost insipientia.²⁸⁰

MILFIÓN. ¿Podrías convertirte en un impostor? HANÓN. Para un enemigo sí, pero para un amigo sería una locura.

Hanón cooperará, pues, con la trampa al lenón, solucionando finalmente el conflicto central de la comedia. En esta resolución jugará un papel muy importante, como veremos, su conocimiento del derecho romano, otra de sus virtudes.

LAS MÚLTIPLES MÁSCARAS DE HANÓN

Otra de las peculiaridades del personaje radica en las diferentes máscaras que adopta. La primera característica que se destaca en él es su astucia, desplazando de esta manera a Milfión en su rol de *servus callidus*, como ya hemos mencionado.²⁸¹ Como claro ejemplo de esto,

²⁸⁰ Nótese el uso de término *subdulus*, que anteriormente había tenido la función de insulto en boca de Milfión.

²⁸¹ Cf. Franko, G. F., "The Characterization of Hanno in Plautus' Poenulus", *The American Journal of Philology*, Vol. 117, No. 3, 1996, 426, 436-9, Cavallero, *op. cit.*, 34, 39, 41, 349. Para un análisis del personaje del esclavo en las comedias de Plauto Cf. Stace, C., "The Slaves of Plautus", *Greece & Rome*, 2nd Ser., Vol. 15, No. 1, 1968, 64-77. González

podemos advertir que la primera acción del personaje es una mentira, el fingir su desconocimiento del latín, lo que se vincula con la caracterización de astuto que aparece en el Prólogo: *ita docte atque astu filias quaerit suas* (“Así de sabia y astutamente busca a sus hijas”, v. 111). Una vez reconocido como tío de Agorastocles, Milfión lo hará participar de la treta contra el lenón, rol que Hanón llevará a cabo a la perfección.

Hanón es asimismo el *pater* de la comedia. Como tal, será quien determine el cierre del conflicto principal, la restitución de la libertad de las jóvenes Adelfasia y Anterástile y las consecuencias positivas de ello (el castigo del lenón, el casamiento de Agorastocles, etc.). Es un *pater* no sólo desde el punto de vista de la convención cómica, sino en todo el sentido de la palabra, pues asume conscientemente esta condición desde el punto de vista legal:

HA. Di deaque ómnes, uobeis habeo merito magnas gratias, quom hac me laetitia adfecistis tanta et tantis gaudiis, ut meae gnátae ad me redirent in potestatem meam”. (vv. 1274-6)

HANÓN. Dioses y diosas todos, os debo infinitas gracias, pues me habéis dado la gran alegría y el gran regocijo de que mis hijas volvieran a mí, a mi potestad.

A tal punto asume este rol, que incluso antes de encontrarse con sus hijas ya las ha prometido en matrimonio a Agorastocles, haciendo uso de la *potestas* mencionada (“AG. Spondesne igitur? HAN. Spondeo”: “AGORASTOCLES. ¿Lo juras? HANÓN. Sí, lo juro.”, v. 1157).

Hanón también se presenta en la comedia como lo que es, un *senex*. Mas dentro de este tipo cómico, adopta uno en particular, el del *senex amator*.²⁸² Plauto se vale aquí de un resorte cómico: la superposición de papeles que interpreta Hanón le otorga al personaje un alto

Vázquez, C., *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, Ediciones clásicas, 2004, 226-230.

²⁸² Cf. Franko, *op. cit.*, pp. 430, 435.

grado de comicidad, basado en la inverosimilitud de la situación, pues interpreta el rol de *senex amator* con sus hijas recientemente recobradas (*cf. supra*). Como ha demostrado Franko²⁸³, hay dos escenas en las que se hace evidente una situación incestuosa, poniendo en ridículo al viejo, otro *tópos* de la comedia.²⁸⁴ En primer lugar, en el primer encuentro con sus hijas, pues las aborda más como un cliente libidinoso que como un padre. En segundo lugar, cuando Antaménides lo descubre abrazando demasiado afectuosamente a Anterástile. No obstante, ambas escenas son ambiguas, pues, si bien hay signos de su actitud lujuriosa, éstos tienen una base importante de conjetura. Así, Plauto ha investido a Hanón con tres máscaras cómicas típicas, que se vuelven más cómicas aun al verse superpuestas en un personaje completamente atípico y extraño en las comedias supérrstites: el de un cartaginés.

HANÓN Y LA LEY ROMANA

Como hemos mencionado, Hanón conoce el derecho romano, lo maneja cómodamente y hace uso de él para cumplir sus objetivos. Precisamente en el momento en que aparece en escena (acto V, escena 2), Milfión está aconsejando a Agorastocles que presente una demanda para reivindicar la libertad de Adelfasia y Anterástile. Pero el *adulescens* sabe que carece de testigos, y le responde:

AG. incipere multost quam impetrare facilius. (974)

AGORASTOCLES. Iniciar un pleito es mucho más fácil que ganarlo.

La llegada de Hanón cambia esta situación por completo: es de hecho la pieza faltante para que pueda cumplirse el nuevo plan del esclavo. Es el testigo más indicado para presentar en la demanda: el propio padre. Sin embargo, Milfión modifica una vez más su plan y

²⁸³ Franko, G. F., "Incest and Ridicule in the *Poenulus* of Plautus", *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 45, No. 1, 1995: 250-2

²⁸⁴ *Cf. Cavallero, op. cit.*, 172 y González Vázquez, *op. cit.*, pp. 224.

sugiere que sea él mismo quien haga la demanda. Como bien señala Franko, Hanón, en tanto extranjero, no puede ser un actor legal y Agorastocles debería ser su patrono,²⁸⁵ pero Plauto supedita la ley romana a las necesidades dramáticas de la obra. De este modo, es el mismo Hanón quien, en calidad de protagonista, asume la solución del conflicto por vías legales. Y como lo que era un plan del *seruus callidus* resulta coincidir con la propia realidad, Hanón se transforma en el único agente de esta solución.

Hanón demuestra tener un amplio conocimiento de la ley romana cuando, en la escena 4 del acto V, cita en broma a sus hijas ante el juez. Los procedimientos y las fórmulas que utiliza son precisos, y netamente romanos²⁸⁶ (de hecho, se desarrolla exactamente el proceso que debería tener lugar contra el lenón, y que efectivamente lo tendrá, como veremos más adelante). Sin embargo, como no tiene verdadera intención de acusarlas (la audiencia lo sabe, y más tarde incluso se lo confesará a sus hijas), su citación no tiene efecto.²⁸⁷ Al menos, desde el punto de vista jurídico, porque desde el punto de vista teatral, el efecto cómico es evidente.

A lo largo de la comedia, Hanón se va a ir delineando como la figura que no sólo protagoniza, sino también dirige y encauza la acción. Esto puede observarse simultáneamente en la escena dramática y la jurídica. Así, cuando promete a Agorastocles la herencia que le corresponde, dramáticamente salva al *adulescens* de su conflicto económico. Asimismo, al concederle a su hija en matrimonio, soluciona su conflicto amoroso. Por último, al reivindicar la libertad de sus hijas, resuelve su propio conflicto familiar.

La escena 5 es estructuralmente decisiva. Ya se han producido todos los reconocimientos y, por ende, sólo queda la conclusión del conflicto inicial con el lenón. Es fundamental el hecho de que se hayan producido todos los reconocimientos, porque, de este modo, el

²⁸⁵ Esto es sugerido por el mismo Agorastocles en el v. 1245: “pro hoc mihi patronus sim necesse est” (“Por eso es necesario que sea protector de lo mío”).

²⁸⁶ Cf. vv. 1225, 1232, en los que Hanón utiliza la fórmula *in ius vos voco* (“os cito ante el juez”), y v. 1229, donde pronuncia una variante: *ite in ius* (“id ante el juez”).

²⁸⁷ Considerando la *in ius vocatio* como un acto de habla, en esta escena sucede lo que Austin llamaría un *infortunio* producido por *abuso*, pues el hablante no tiene la intención de llevar a cabo el acto que está pronunciando.

persona-je de Hanón ya no actúa más como un extraño al que los otros tienen que conocer o reconocer, sino que puede actuar con cierta naturalidad, como uno más de los personajes. Sin embargo, lo curioso es que no actuará como uno más, sino que superará a todos en astucia y en sensatez, fundamentalmente a la hora de saldar las cuentas con el lenón.

Desde el punto de vista de la estructura dramática, pues, la escena 5, y los finales alternativos de las escenas 6 y 7 implican la reunión de Lupo, el lenón, y los dos personajes que quieren obtener un rescancimiento por haber sido víctimas de sus delitos, Agorastocles y Antaménides. Sin embargo, no serán ellos quienes resuelvan sus conflictos, sino Hanón. Hacia el final de la escena 5, Agorastocles decide prematuramente llevar al lenón ante el juez, pero Hanón lo hará recapacitar:

AG. *rapiamus in ius*. HA. *minime*. AG. *quapropter?* HA. *quia iniuriarum multo induci satius est*. (1336-7)
AGORASTOCLES. Arrastrémoslo ante el juez. HANÓN. No.
AGORASTOCLES. ¿Por qué? HANÓN. Porque es mucho mejor que sea llevado [ante el juez] por injurias.

Observamos aquí la actitud precipitada de Agorastocles (la que lo caracteriza a lo largo de toda la comedia) reflejada en la forma de expresión (*rapiamus*), y la oposición más cautelosa de Hanón, a quien terminará obedeciendo.

En la escena 6 tiene lugar la *in ius vocatio*. Nuevamente, Agorastocles cumple mal su papel y Hanón debe corregirlo:

AG. *leno, eamus in ius*. LYC. *opsecro te, Agorastocles, suspendere ut me liceat*. HA. *in ius te voco*. (1342-3)

AGORASTOCLES. Lenón, vayamos ante el juez. LYCO. Te pido, Agorastocles, que me sea permitido colgarme. HANÓN. Te cito ante el juez.

Agorastocles emplea de manera errónea la fórmula jurídica, con un cortés subjuntivo en primera persona del plural, *eamus*, y Hanón debe rectificarlo, pronunciándola adecuadamente, *In ius te voco*.

Por otro lado, en la fijación de la pena para el lenón, sólo Hanón pide un castigo que va más allá de una preocupación material particular. Antaménides está ansioso por obtener una mina; Agorastocles, pese a que su situación económica se ha resuelto con la herencia prometida por Hanón, está deseoso de obtener el doble de lo robado por Lupo, mientras que Hanón reclama un castigo *suppliciis multis* (1352), el más severo de los tres. De alguna manera, advertimos que Hanón toma en serio su papel de actor jurídico, a la espera de un castigo justo para un ser tan bajo como el lenón, mientras que los otros dos jóvenes no pueden escapar a su interés particular. Vemos, pues, que es el cartaginés quien, de entre los tres, tiene la visión más amplia del uso del derecho.

En la escena 7 (el final alternativo, aunque considerado el originario por la crítica) no llega a producirse la intimación verbal de la *in ius vocatio*, pues Hanón, mostrando nuevamente su prudencia, decide no iniciar el procedimiento:

HA. quid med hac re facere deceat egomet mecum cogito.
si uolo hunc ulcisci, litis sequar in alieno oppido,
quantum audiui ingenium et mores eiuis quo pacto sient.
ADE. mi pater, ne quid tibi cum istoc rei siet †acmassum†,
obsecro. (1402-5)

HANÓN. Medito conmigo mismo qué me conviene hacer en esta situación. Si quiero vengarme de él [del lenón] he de iniciar un litigio en una ciudad extranjera, por cómo escuché que son sus caracteres y costumbres. ADELFA. Padre mío, te pido que no tengas un pleito con este †acmassum†.

La actitud racional de Hanón le impide iniciar un proceso judicial en ciudad extranjera, pues no lo cree conveniente. Sus hijas, quienes han sido caracterizadas como doctas (cualidad heredada por linaje) apoyarán esta decisión. Tanta influencia tiene la opinión de Hanón, que Agorastocles y Antaménides emularán la actitud del cartaginés, y evitarán un juicio con el lenón. Vemos, entonces, que la resolución de la comedia ha quedado en manos de este extranjero, quien de a poco fue ganando lugares en la comedia, hasta posicionarse como una autoridad, por encima de los personajes hasta entonces principales.

Hemos visto, entonces, que a pesar de su aparición tardía en escena, Hanón es ciertamente el personaje clave de toda la obra. Él mismo, conciente de su rol principal, lo asume dando muestras de autoridad, dominando la situación, dando órdenes, como si estuviera en su propia patria y en su propia casa. Lo peculiar en *Poenulus*, pues, es el hecho de que su héroe sea un cartaginés. Este héroe, por otra parte, está caracterizado de forma ambigua: ridiculizado y ennoblecido a la vez. Pero esto deja de resultar tan paradójico, si tenemos en cuenta, como sostiene Johnston,²⁸⁸ que el conflicto entre Roma y Cartago atraviesa toda la comedia y que “se hace aparecer al enemigo vencido como un tonto, pero quedan vestigios de la vieja amenaza”.

CONCLUSIONES

En conclusión, el personaje de Hanón ha sufrido una notable transformación a lo largo de la comedia. En un principio, es un claro objeto de bromas y críticas, y su alteridad es manifiesta desde un comienzo, cuando Plauto lo hace hablar en púnico, lo que propicia aun más la burla de los otros personajes. Luego de los reconocimientos, Hanón puede ser visto de una manera ambigua: como un viejo licenciado, de acuerdo a lo que puede interpretarse del encuentro con su hija y lo que percibe Antaménides (reforzado por lo dicho en el Prólogo); como un *servus callidus*, astuto y engañador, o como un padre preocupado por recuperar a sus hijas y por ayudar a su sobrino. Pese a esta caracterización vacilante, hay un ámbito en el que Hanón es indiscutiblemente un héroe, una autoridad: el campo del derecho. Es él quien corrige a los demás personajes, aconsejándolos respecto de una decisión mejor que la otra, es él quien emplea adecuadamente las fórmulas jurídicas –a diferencia de los demás–, y de él dependerá también el castigo para el malvado lenón. Irónicamente, este extranjero recién llegado, risible, y de moral dudosa es quien inmediatamente toma el lugar central de la obra, produciendo un desplazamiento de los otros personajes. Hanón es, por ende, un personaje que oscila entre lo

²⁸⁸ Johnston, Patricia A., “Poenulus I, 2 and Roman Women”, *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 110, 1980: 157.

positivo y lo negativo, entre lo romano y lo cartaginés, entre lo ridículo y lo serio, pero es sin lugar a dudas el héroe de la comedia. Concluimos, finalmente, que Plauto se vale de un personaje completamente controvertido con el propósito de poner en cuestión o, al menos, reflexionar acerca del estereotipo, acerca del concepto de héroe, del concepto de *otro*, del concepto de *hostis*, y, por qué no, acerca del concepto de *romano*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Edición

T. Macci Plauti, *Comoediae, recognovit brevique adnotatione critica instruxit* W. M. Lindsay, Oxonii, 1959. Tomus II.

Bibliografía general

Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona, Paidós, 1982.

Cavallero, Pablo, *Parádoxis: El peso de la tradición. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 1996.

Copley, Frank O., “Plautus, *Poenulus*, 53-55”, *The American Journal of Philology*, Vol. 91, 1970.

Franko, George F., “Incest and Ridicule in the *Poenulus* of Plautus”, *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 45, No. 1, 1995.

Franko, George F., “The Characterization of Hanno in Plautus' *Poenulus*”, *The American Journal of Philology*, Vol. 117, No. 3, 1996.

Franko, George F., “The Use of *Poenus* and *Carthaginiensis* in Early Latin Literature”, *Classical Philology*, Vol. 89, No. 2, 1994.

González Vázquez, C., *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*. Madrid, Ediciones clásicas, 2004.

Gray, Louis H., “The Punic Passages in the *Poenulus* of Plautus”, *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, Vol. 39, No. 2, 1923.

Johnston, Patricia A., “*Poenulus* I, 2 and Roman Women”, *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 110, 1980.

Lindsay, W. M., “Plavtvs, *Poenvlvs* 1168. [Plautus, *Poenulus* 1168]”, *The Classical Quarterly*, Vol. 12, No. 3/4, 1918.

Lindsay, W. M., “The Carthaginian Passages in the *Poenulus* of Plautus”, *The Classical Review*, Vol. 12, No. 7, 1898.

Moore, T., *The theater of Plautus. Playing to the audience*, Texas, University of Texas Press, 1998.

Miniconi, P.-J., “Les termes d'injure dans le théâtre comique”, *REL* 36, 1958.

- Ryder, K. C., "The 'Senex Amator' in Plautus", *Greece & Rome*, 2nd Ser., Vol. 31, No. 2, 1984.
- Suárez, M. A., "Hanón, *Poenus plane est* (Pl. *Poen.* 113): Estereotipo y prejuicio", en: *Monstruos y Monstruosidades. Perspectivas interdisciplinarias*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2003.
- Stace, C., "The Slaves of Plautus", *Greece & Rome*, 2nd Ser., Vol. 15, No. 1, 1968.

El cuarto canto coral en Oedipus de Séneca (vv. 882-910)

*Soledad Pedernera
Universidad Nacional de La Plata*

En la tragedia *Oedipus* de Séneca el coro, por sus conocimientos, parece hallarse presente en escena durante toda la acción. Cada canto posee una relación particular con los episodios que lo preceden o proceden; si bien ésta no se trata siempre de una relación directa, en todos los casos encontramos la conexión, función e importancia del coro, pues no sólo demuestra un gran saber y entendimiento sobre los hechos, sino que despliega una lectura de ellos muchas veces esclarecedora.²⁸⁹

²⁸⁹ P.J. Davis sostiene que la relación de los coros con la acción es una relación compleja pero totalmente reconocible y afirma que este aspecto de la obra de Séneca es problemático para la crítica, porque se parte del supuesto de que sus tragedias no se orientaban a la representación, conclusión que Davis descarta. A su vez, analiza la presencia del coro en la escena en relación a sus conocimientos sobre la acción e indica que no siempre se encuentra presente, como en la tragedia griega clásica. Cf. Davis, P.J. "The Chorus in Seneca's *Thyestes*". *The Classical Quarterly*, Vol. 39, No. 2. 1989, pp. 421-435.

A los efectos del análisis, daremos una breve reseña de las partes corales y sus características. Podemos observar que en el primer acto el coro acompaña la descripción y el dolor de Edipo realizando una tarea similar y manifestando una afectación semejante.²⁹⁰ Al finalizar el segundo acto, Tiresias ordena una participación determinada al coro: el himno a Baco,²⁹¹ y no sólo su posición entre dos escenas de horror (el *extispicium* y la necromancia) sino también el tema de la naturaleza y la vitalidad generan un efecto de claroscuro sorpresivo y aliviador.²⁹² Durante el tercer acto Layo ha señalado al culpable y el coro, por su parte, busca dilucidar el origen de la culpa, con una intención defensiva y protectora hacia Edipo.²⁹³ Luego del descubrimiento de la verdad, el coro en forma alusiva culpa ahora al personaje.²⁹⁴ Por último, en el quinto acto el mensajero refiere el propio cegamiento y castigo del rey, ante lo cual el coro, culpando al hado, retoma la postura condescendiente de su tercera aparición.

Por comparación las intervenciones corales ponen en evidencia un proceso de racionalización a través de un lenguaje cada vez más alusivo y un contenido mayormente filosófico,²⁹⁵ sin alejarse por ello de la acción.

²⁹⁰ El centro de la tragedia es el personaje principal en relación al mundo que lo rodea; Edipo describe en el prólogo una relación de *sumpatheia*; el coro, por su lado, contribuye a su visualización por medio de la técnica del catálogo, que aleja, a su vez, al héroe. Cf. Rosenmeyer, Thomas G. *Senecan drama and Stoic Cosmology*. California, University of California P., 1989.

²⁹¹ *Dum nos profundae claustra laxamus Stygis, / populare Bacchi laudibus carmen sonet.* “Mientras nosotros soltamos los cerrojos de la profunda Estigia, / resuena el canto popular en alabanza a Baco.” (vv.401-402)

²⁹² Séneca busca el contraste y el equilibrio entre las partes de sus tragedias, como forma de aumentar o aliviar la tensión dramática. Cf. Rosenmeyer. *Op. Cit.* 1989. Sobre el Barroco de Séneca Cf. Segal, Charles. “Senecan Baroque: the death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides”. *Transactions of American Philological Association* 114, 1984. Según Boyle, el canto está determinado por la ironía: “[...] a dithyrambic laudation of Bacchus (pp. 403-508), punctuated with imagery of brightness, energy, abundance and power and with fantastic, even grotesque scenes of transformation, creates an ambiguous, frenetic light between two acts of horror.” Cf. Boyle, A.J. *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*. London and New York, Routledge, 1997:94.

²⁹³ “[...] a coral ode in which disbelief is expressed concerning Oedipus’ guilt [...]” Cf. Boyle. *Op. Cit.* 1997:95.

²⁹⁴ “The chorus **can only** respond by withdrawing into a eulogy of the *media via* [...]” Cf. Boyle. *Op. Cit.* 1997:95. (el subrayado es nuestro)

²⁹⁵ Cf. Davis. *Op. Cit.* 1989.

Como es sabido, una de las diferencias que propone Séneca en el tratamiento del material mítico respecto de la tragedia homónima de Sófocles es la de centrar la atención no en el curso del conocimiento de la verdad por parte del héroe, sino en el proceso de aceptación del destino, concepción central en la filosofía estoica.²⁹⁶ En este sentido, al comparar los últimos tres cantos podemos ver que el coro oscila entre una actitud compasiva de la situación del personaje y una actitud acusadora de su comportamiento, cambio determinado por la acción precedente.²⁹⁷ Así, entre el tercer y el quinto acto, donde el coro sostiene respectivamente que Edipo no es el causante del mal de Tebas y que el hado es inexorable, se encuentra el coro del cuarto acto que, en cambio, analiza por medio de alusiones críticas las posibilidades de actuar frente al destino.

En el presente trabajo nos proponemos analizar el cuarto canto coral a partir de la significación de su planteo filosófico y de la importancia dramática de su ubicación. Consideramos que la noción desplegada allí sobre la responsabilidad humana frente al destino permite interpretar la reformulación romana del mito. Con el fin de desentrañar en qué reside la responsabilidad de Edipo, observaremos particularmente las relaciones que establece con el tercer y con el quinto canto coral, la función que cumple el *exemplum* de Dédalo e Ícaro y la relevancia del canto para la lectura de la tragedia en general.

Desde la perspectiva de Séneca, en el marco de la corriente estoica, el *fatum* es una fuerza inexorable pero su causalidad es teleológica y no mecánica;²⁹⁸ esto permite al hombre ingresar como sujeto activo en la construcción de su destino y propone una teleología moral. Si bien persiste aún la noción de determinación, adquiere, sin embargo, importancia la forma en que el hombre vive su destino: con sabiduría,

²⁹⁶ “The Sophoclean focus on Oedipus’ identity, on the search for and the revelation of the truth, and the attendant and extensive concern with plot-development and the creation of dramatic suspense are removed from Seneca’s play [...]. The emphasis remains on guilt, fate, human impotence, and the concomitant pointlessness of prayer.” Cf. Boyle. *Op. Cit.* 1997:92-93.

²⁹⁷ Es interesante observar que el personaje de Yocasta también oscila entre culpar a Edipo y culpar al hado. De este modo, en el prólogo reprueba el temor de Edipo (vv.82-87) y en el desenlace adjudica la total responsabilidad al *fatum* (v.1019).

²⁹⁸ Cf. Cappelletti, Angel. “Introducción” en: Cicerón. *De Fato*. Rosario, 1964:23.

si lo acepta; con necesidad, si se contrapone.²⁹⁹ Vale aclarar que estas nociones se tornan más problemáticas en sus tragedias que en sus escritos filosóficos, pues en ellas no se pretende exponer la doctrina ni brindar un esquema cerrado, sino plantear conflictos observados desde una perspectiva particular.³⁰⁰

Antes de centrar la atención en el pasaje seleccionado, observaremos brevemente otras apariciones del coro. Hasta el cuarto acto los pasajes corales o bien no atienden particularmente al personaje de Edipo, sino a la creación de una atmósfera acorde a la situación (primer coro), o bien, si lo hacen, culpan al destino y absuelven al gobernante. Éste es el caso del tercer canto coral; allí, tras oír la denuncia del fantasma de Layo, el solemne coro sentencia, como si se tratara de un árbitro:

Non tu tantis causa periclis,
non haec Labdacidas petunt
fata, sed ueteres deum
irae sequuntur:

“No eres tú la causa de peligros tan grandes, no piden estos hados a los Labdácidas, sino que te persiguen antiguas iras de los dioses...” (vv. 709-712).³⁰¹

Acompañando estas afirmaciones, con el fin de buscar las causas de la peste o el origen de la culpa, el coro continúa con la exposición del mito de Tebas desde sus comienzos. Semejante tono e intención encontramos en el último canto coral, donde se expone la teoría estoica del nexo causal, del orden fijado, del poder del hado superando

²⁹⁹ “[...] Stoic determinism does not exclude a coherent theory of voluntary human action.” y “Seneca [...] was the first to import *voluntas* [...]” Cf. Rosenmeyer. *Op. Cit.* 1989: 74 ss.

³⁰⁰ “A dramatist is not necessarily a philosopher. It will be enough to show that Senecan drama answers to crucial, and sometimes unique, elements in Stoic thinking about the workings of the universe, and that to this extent Seneca is carrying out a Stoic desing. [...] But a Stoic document does not have to be a Stoic manual [...]” Cf. Rosenmeyer. *Op. Cit.* 1989: xiii.

³⁰¹ Todas las traducciones son nuestras.

incluso a la voluntad divina e inmóvil ante cualquier plegaria y de la fútil intervención humana.

Fatis agimur: cedite fati;
non sollicitae possunt curae
mutare rati stamina fusi.
quidquid patimur mortale genus,
quidquid facimus uenit ex alto,
seruatque suae decreta colus
Lachesis nulla reuoluta manu.
omnia certo tramite uadunt
primusque dies dedit extremum:
non illa deo uertisse licet,
quae nexa suis currunt causis.
it cuique ratus prece non ulla
mobilis ordo: multis ipsum
metuisse nocet, multi ad fatum
uenere suum dum fata timent.

“Somos llevados por los hados: ceded a los hados; los cuidados ansiosos no pueden cambiar los hilos de los husos fijados. Todo lo que sufrimos como raza mortal, todo lo que hacemos viene desde lo alto y observa los designios de su rueda Láquesis, sin que su mano vuelva hacia atrás. Todas las cosas van por un camino determinado y el día primero ha dado el último: aquellas cosas que corren junto a sus causas no permiten ni a un dios que las revierta. Va para cada cosa un orden calculado, inmóvil ante las plegarias: para muchos es perjudicial temerle; muchos, cuando temen los hados, van hacia el suyo” (vv. 980-994).

De esta forma, antes y después de la caída del héroe, encerrando el acto cuarto, el coro juega con la justificación y la indulgencia; primero, porque carece de pruebas suficientes para condenar; luego, porque no hace falta ni es posible superar la pena que el mismo héroe se inflinge.

El canto escogido tiene lugar luego de las escenas de investigación y antes de las escenas de cegamiento y suicido. En las primeras el rey,

recordando aún las palabras acusadoras de Creonte, comienza la averiguación e interroga a Yocasta, al anciano y a Forbas sobre la muerte de Layo y sobre la identidad del niño en cuestión. Después de una serie de juegos con las omisiones, equivocaciones y reconocimientos de estos personajes, se produce el develamiento de la verdad y del crimen, y la caída abrupta del héroe.³⁰² Edipo se maldice a sí mismo y en el quinto acto el mensajero relata el castigo al que se somete. Entonces, la ubicación del cuarto canto coral entre la caída y el castigo es lo que define el tono y el contenido, pues en el momento crítico el coro no deja de atribuir a Edipo una culpabilidad relacionada con su imprudencia y su flaqueza.

Por esta razón, ante la falta revelada no hallamos una representación del destino como culpable del dolor de Edipo, sino un análisis precisamente del papel del hombre frente a su hado. Una hipótesis abre el canto:

Fata si liceat mihi
fingere arbitrio meo,
temperem Zephyro leui
uela, ne pressae graui
spiritu antennae tremant:

“Si me estuviera permitido modelar los hados a mi arbitrio, moderaría las velas con un Céfito suave, para que no tiemblen las antenas agobiadas por el viento fuerte...” (vv. 882-886).

La palabra *fata* del comienzo se opone a la del verso siguiente *arbitrio*, pues estos términos indican nociones contrapuestas dentro de una concepción filosófica determinista, la primera representa la cadena causal inamovible y la segunda la libertad³⁰³. Por lo tanto, con la hipótesis, se plantea la posibilidad de que el hombre maneje su destino y se propone la manera ideal de hacerlo (la manera en que

³⁰² La acción se desarrolla con suma rapidez a partir del acto cuarto. Cf. Boyle. *Op. Cit.* 1997.

³⁰³ Cf. Brun, Jean. *El Estoicismo*. Buenos Aires, Eudeba, 1962: 39-44.

“debe” hacerlo) con el verbo *temperare* “moderar, templar”, es decir, mantener una conducta mesurada. La misma idea se repite en el pasaje con las siguientes imágenes:

lenis et modice fluens
aura nec uergens latus
ducat intrepidam ratem;
tuta me media uehat
uita decurrens uia.

“... que al deslizarse el aura suave y mesuradamente conduzca la nave intrépida, sin inclinar el costado; que la vida me lleve segura, navegando por el medio del camino” (vv. 888-891).

Aquí las expresiones *lenis*, *modice*, *via media* se refirieren a un mismo campo semántico: evitar las pasiones por medio de la *ratio* para no alejarse del camino del medio³⁰⁴. Estas nociones, fundamento de la moral estoica, deben ser cualidades propias de un *rex*, dado que sólo puede gobernar bien, aquel que primero domina sus pasiones³⁰⁵.

No obstante, a los fines de reforzar y clarificar los conceptos el coro utiliza un *exemplum* mitológico, recurso caro a Séneca³⁰⁶: Dédalo e Ícaro en su fuga del laberinto por el arte del primero.

Gnosium regem timens
astra dum demens petit
artibus fisus nouis
certat et ueras aues
uincere ac falsis nimis

³⁰⁴ “La pasión [...] es un movimiento irracional del alma contrario a la naturaleza, o una tendencia sin moderación.” Cf. Brun. *Op. Cit.* 1962: 48.

³⁰⁵ Cf. Galán, Lía. “Edipo y los riesgos del trono en el estoicismo de Séneca” *Stylos*, 1997: 138.

³⁰⁶ La *variatio* como presentación de un mismo tema desde distintos puntos de vista, donde se incluye el recurso del *exemplum*, es una característica de la prosa de Séneca, pero también podemos hallarla en su obra dramática. Cf. López López, Matías. “Introducción” a *Diálogos* de L. A. Séneca. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2000:34-38.

imperat pinnis puer,
nomen eripuit freto.
Callidus medium senex
Daedalus librans iter
nube sub media stetit
alitem expectans suum
(qualis accipitris minas
fugit et sparsos metu
conligit fetus auis),
donec in ponto manus
mouit implicitas puer.
[comes³⁰⁷ audacis uiae]

“Por temer al rey de Gnosos, cuando se dirige a los astros, delirante y confiado en sus nuevas artes, el joven lucha por vencer a las aves verdaderas e impera con plumas demasiado falsas, quitó el nombre al mar. Prudente el viejo Dédalo, al librar el camino del medio, permaneció bajo una nube intermedia, mientras aguardaba a su hijo, cual un ave huye de las amenazas de un gavilán y reúne a sus crías dispersas por el miedo, hasta que el joven movió las manos desconcertadas en el mar, compañero de un camino audaz” (vv. 892-908).

El modo en que está presentado el mito deja entrever la intención. Por un lado, desde el vocabulario se trabaja con contrastes u oposiciones para caracterizar a los personajes. Así, corresponden a Ícaro los términos *puer* y *demens*, y a Dédalo, *senex* y *callidus*. Por otro lado, esta caracterización determina sus respectivas conductas: el primero *fisus* “confiado” quiere llegar hacia los astros *petit astra* y el segundo se mantiene esperando *stetit expectans* sin llegar hacia lo alto *sub media nube*.

En un primer nivel de lectura el *exemplum* funcionaría para explicar la introducción, esto es: en la medida de lo posible, lo más seguro

³⁰⁷ Hemos adoptado en este verso la variante *comes* en lugar de *compede*, siguiendo la edición de The Loeb Classical Library, 1922.

es tomar el camino del medio, tal como lo hizo Dédalo y evitar la desmesura en los deseos, pues puede ocurrir lo de Ícaro. Sin embargo, la significación del mito se enriquece al abrir la interpretación en relación a toda la tragedia y la intención del coro se extiende al aludir con estos personajes y sus actitudes a Edipo. Así como desde el mito se realiza una oposición entre Dédalo e Ícaro, desde los versos preliminares se establece también una contrapartida entre la primera persona de *meo arbitrio* y el personaje del gobernante.

Como consecuencia, al ampliar la mirada, surgen las siguientes preguntas: ¿en qué momento Edipo cometió actos desmesurados?, ¿cuándo fue dominado por sus pasiones?, ¿por qué el coro censura su actitud en este momento?³⁰⁸ Para responderlas debemos realizar una lectura retrospectiva y analizar la conducta del *rex* a lo largo de toda la tragedia.

En primer lugar, desde el comienzo de la obra hallamos a un personaje preocupado por sí mismo, por su relación con el poder, por el cumplimiento de su destino y por demostrar seguridad pese a su miedo.³⁰⁹ Puesto que mantiene este proceder en todo momento, sólo encontramos en el desenlace algunas ocasiones de preocupación por algo distinto de su ser (los padres, los hijos y la patria).³¹⁰

Ante el miedo e inseguridad el personaje adopta una postura soberbia como protección. Por ejemplo, cuando se encuentra deplorando su suerte,³¹¹ Yocasta le reprocha su actitud ajena a un *rex*.³¹² Edipo

³⁰⁸ Cf. Galán. *Op. Cit.* 1997: 143-144 “Entre ese Edipo que huye de lo que cree su propio reino siguiendo las leyes de la naturaleza, que desdeña un trono criminalmente obtenido, y el Edipo que aparece en la tragedia, existe el abismo de poder. [...] Séneca completa debidamente el hiato que separa las dos pestes y que presenta como la oportunidad humana.”

³⁰⁹ “Self-dramatizing, seeing oneself as an actor with an audience, entails the admission that life has meaning only as a performance, as an aesthetic experience.” Cf. Rosenmeyer. *Op. Cit.* 1989: 48 ss.

³¹⁰ [...] *moreris: hoc patri sat est; / quid deinde matri, quid male in lucem editis / gnatis, quid ipsi, quae tuum magna luit / scelus ruina, flebili patriae dabis?* “Morirás: tu padre se conforma con esto; ¿qué darás después a tu madre, qué a tus hijos nacidos en mala hora, qué a ti mismo y qué a tu patria, la cual expía tu crimen con su gran ruina?” (vv. 938-941).

³¹¹ *o saeva nimium numina, o fatum graue! / negatur uni nempe in hoc populo mihi / mors tam parata? sperne letali manu / contacta regna, linque lacrimas, funera, / tabifica caeli uitia quae tecum inuehis / infaustus hospes, profuge iamdudum ocus—/ uel ad parentes.* “¡Oh divinidades excesivamente crueles! ¡Oh duro destino! ¿Con que a mí únicamente en

reacciona negando el temor aducido y comprometiéndose a descubrir la causa de la peste. Produce un efecto casi cómico el cambio de discurso en tan sólo seis versos de diferencia. En el instante anterior a la interrupción de la reina, Edipo maquinaba la huida, pero como respuesta a la increpación de ésta encontramos:

Abest pavoris crimen ac probrum procul,
uirtusque nostra nescit ignauos metus

“El crimen y la vergüenza del pavor están lejos de mí
y mi virtud desconoce temores cobardes...” (vv.87-88).

También por su temor e inseguridad el rey pierde el dominio de sí en las escenas con Creonte durante el segundo y el tercer acto. Éste es siempre el encargado de transmitir al rey las malas noticias, dado que se le encomiendan tareas que aquél no puede realizar: consultar el oráculo de Apolo y asistir al rito de la necromancia.³¹³ En sus relatos hay una pretensión de fidelidad respecto de los hechos observados, por eso los comienza con extensas descripciones del lugar y los participantes, y luego introduce las voces del dios y de Layo a través del discurso directo. Sin embargo, la tendencia competitiva y autoritaria hace que Edipo sospeche en todo momento de sus palabras y recaiga en actitudes poco dignas de un gobernante: utiliza la coerción para hacer hablar a Creonte

este pueblo se me niega una muerte tan preparada? Aleja los poderes contagiados por tu mano mortífera; deja las lágrimas, los funerales que acarreas por tu vida corruptora del cielo, funesto extranjero, huye ya rápidamente, aunque sea hacia tus padres” (vv. 75-81).

³¹² *Quid iuuat, coniunx, mala / grauare questu? regium hoc ipsum reor:/ aduersa capere, quoque sit dubius magis/ status et cadentis imperi moles labet, / hoc stare certo pressius fortem gradu: / haud est uirile terga Fortuna dare.* “¿De qué sirve, esposo, aumentar los males con lágrimas? Creo que es propio de un rey encargarse de las cosas adversas, más dudosa sea su posición y más se tambalee la mole del imperio que cae, tanto más apremiante será que se mantenga fuerte con paso certero; no es propio de un varón dar la espalda a la Fortuna.” (vv. 82-87).

³¹³ *ede cui mandes sacrum; / nam te, penes quem summa regnorum, nefas / inuisere umbras.* “di a quién mandarás el sacrificio, pues a ti, que tienes en tus manos el sumo poder del reino no te está permitido visitar las sombras.” (vv. 397-399)

Audita fare, uel malo domitus graui
quid arma possint regis irati scies.

“Di lo que has oído o, sometido a un castigo severo,
sabrás qué pueden hacer las armas de un rey irritado” (vv.
518-519).

y desliza violentamente el propio compromiso con su patria en su
cuñado

Si te ruentes non satis Thebae mouent,
at scepra moueant lapsa cognatae domus.

“Si no te mueve lo suficiente la ciudad de Tebas que se
desmorona,
que te muevan los cetros caídos de una casa familiar para ti.”
(vv. 512-513).

Movido por la desesperación Edipo se comporta de manera similar
para extraer información de Forbas; tanto éste cuanto Creonte saben lo
odiosas que sonarán sus palabras a oídos del rey, pero el temor de
éstos a hablar lo enfurece aún más.

El enfrentamiento con su cuñado nos coloca frente a un tirano.
Desde el principio Edipo, el único incólume, percibe la peste de la
ciudad de Tebas como un signo de su incumbencia,³¹⁴ pero su lucha
por negarlo, aunque estos signos se refuercen con otros como el
comportamiento de los animales sacrificados y del fuego, lo conduce
al abuso de autoridad. Es parte de la reformulación del mito
enfrentarlo a Creonte y no a Tiresias, justamente porque aquí no está
en juego el saber sino el poder.

La censura del coro tiene sentido sólo en el momento en que acaba
de descubrirse el responsable de la catástrofe que asola a Tebas; antes,
habría adelantado la acción; después, habría perdido dramatismo.

³¹⁴ “[...] Oedipus is intuitively aware from the start of his guilt and suffers little change of fortune.” Cf. Boyle, A.J. 1997:92.

CONCLUSIÓN

En el presente trabajo hemos podido observar que existe una relación estrecha entre los coros y la acción en *Oedipus* de Séneca, en general, pues el tono impersonal y reflexivo del cuarto canto, en particular, no impide establecer la referencia de su contenido: no sólo sabemos que el coro alude al protagonista con su hipótesis y con su *exemplum*, sino también que adopta una perspectiva amonestadora y brinda la respuesta a la pregunta por la responsabilidad de Edipo: no es culpable por el cumplimiento de su destino, sino por, una vez frente a él, no haber sabido mantener la medida, el camino del medio, y haberse dejado doblegar por el temor, la ambición y la ira.

quicquid excessit modum
pendet instabili loco.

“Cualquier cosa que haya superado la medida
queda suspendida en un lugar inestable” (vv. 909-910).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boyle, A. J., *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*. London and New York: Routledge, 1997.
- Brun, Jean, *El Estoicismo*. Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- Cappelletti, Angel, “Introducción” en: Cicerón. *De Fato*. Rosario, 1964.
- Davis, P.J., “The Chorus in Seneca's Thyestes”. *The Classical Quarterly*, Vol. 39, No. 2, 1989.
- Galán, Lía, “Edipo y los riesgos del trono en el estoicismo de Séneca” *Stylos*, 1997.
- López López, Matías, “Introducción” a *Diálogos* de L. A. Séneca. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2000.
- Rosenmeyer, Thomas G., *Senecan drama and Stoic Cosmology*. California, University of California P., 1989.
- Segal, Charles, “Senecan Baroque: the death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides”. *Transactions of American Philological Association* 114, 1984.
- Seneca, *Tragedies*. París, Les Belles Lettres, 1926.
- Seneca, *Tragedies*. I. London, New York, The Loeb Classical Library, 1922.
- Tarrant, R. J., “Greek and Roman in Seneca's tragedies.” *HSCP* 97, 1995.

Foro de Investigación, UBACyT FI 14, “Servio y la custodia
de la autoridad lingüística: análisis de la especificidad
genérico discursiva de Vergilii Carmina Commentarii
(libri I- II)

Dirección: Liliana Pégolo
Integrantes: Julieta Cardigni, Ulises Romero, Cristian Ramírez,
Flores Meardi, Celeste Estévez.

I

En el marco de la conjunción genérica del tardoantiguo, el comentario resulta una práctica metatextual ejercida sobre la tradición anterior que obedecía a la formación escolar de los futuros cuerpos de la administración imperial. Los *Commentarii* de Servio a la *Eneida* de Virgilio sintetizan de manera paradigmática la mirada sincrética sobre el pasado literario, ya que se incluyen percepciones en el orden mitológico, filosófico e histórico, sin excluir lo específicamente lingüístico. La época a la que corresponde el comentario serviano es, como se ha dicho más arriba, la Antigüedad Tardía; esta debe su nombre a la idea de que existía una continuidad de rasgos y características culturales propias de la Antigüedad Clásica que anticiparon la Edad Media, de tal manera que pueden reconocerse elementos clásicos resemantizados en un nuevo contexto ideológico por la aparición e in-

tegración de concepciones transformadoras, entre las cuales se destacó el cristianismo.³¹⁵

De hecho, desde el siglo IV el cristianismo se constituyó como la religión del Estado imperial y las persecuciones de las centurias anteriores se superaron con la consecuente asimilación de las matrices culturales paganas. La combinación de los modelos clásicos con una preceptiva recién acuñada se advirtió en la construcción de una nueva *paideia*, común a la clase dirigente de cuño senatorial y aquella otra, surgida tras el triunfo constantiniano, que se asimiló rápidamente al cristianismo. En este contexto la escuela jugó un rol fundamental, ya que fue la única experiencia igualadora que permitía a todos los miembros de la élite ilustrada el ascenso a las más altas posiciones del poder imperial.

La educación siguió el esquema de la Antigüedad Clásica en la medida en que se mantuvieron los diferentes niveles de formación. Parte de sus contenidos contemplaba el estudio de la gramática; el mismo era de carácter teórico, analítico y contemplativo, no ajeno a las prácticas hermenéuticas que se realizaban desde siglos anteriores con el advenimiento de la lectura de los textos sagrados.³¹⁶ La práctica gramatical consistía en la lectura y la explicación o comentario de los textos consagrados, tanto en lo que respecta a su forma como en su contenido, articulándose el estudio de los discursos literarios en tres partes: la *lectio*, la *emendatio* y el *commentarius* o *enarratio*.³¹⁷

La figura del *grammaticus* era la que desarrollaba esta labor exegética como parte de su sistema de enseñanza, semejante a la tarea de interpretación y comentario de textos sagrados y filosóficos, realizada por grupos de intelectuales cristianos y paganos desde las centurias anteriores. Dichas prácticas se fundaban sobre los sustratos literarios precedentes e instituían una construcción ideológica centrada en la transición de dos épocas en tensión dialéctica: por un lado la tradición clásica, surgida a partir del modelo augustal, y por otro la

³¹⁵ Cf. Cameron, Averil, *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía 395-600*. Barcelona, Crítica, 1998, 21 ss.

³¹⁶ Cf. Fry, Northrop, *El gran código*. España, Gedisa, 1988: 27-55.

³¹⁷ Cf. de Nonno, Mario, "I citazioni del grammatici". *Lo spazio letterario di Roma Antica*. V. II, Roma, Salerno Editrice, 1993: 605-606.

resignificación propia del Tardoantiguo, que se caracterizaba por una polimorfía genérica.

En un primer momento el proyecto de investigación se centró en la determinación de las características genérico-discursivas propias del comentario serviano y en la elucidación de las funciones del gramático como guardián de la unidad lingüística y, al mismo tiempo, “custodio de la historia” en tanto protector de la tradición hegemónica imperial. Asimismo se advirtió que, con la aparición del *codex*, según afirma Guglielmo Cavallo,³¹⁸ surgieron mayores posibilidades de producción de comentarios que acompañaban al texto mismo. Su finalidad era reunir en un solo libro una serie de unidades textuales orgánicas pertenecientes a un solo autor o a diferentes autores. El soporte material influyó, en esta época libresca, en la forma de leer el texto, ya que al resultar una lectura fragmentaria, le permitía al lector interpretar con mayor claridad el sentido de la obra.

El hecho de que el comentario de Servio se caracteriza por la heterogeneidad de sus contenidos, hizo que la investigación también fuera heterogénea. Entre otros análisis se consideraron las prácticas exegéticas llevadas a cabo por el gramático, para lo cual se tuvo en cuenta la teoría interpretativa de Paul Ricoeur,³¹⁹ ubicada en la tradición hermenéutica como instancia relacionante del *modus operandi* serviano, en la construcción de su comentario a la *Eneida*. Para ello, se partió de los conceptos de conjetura y apropiación que forman parte de la dialéctica entre la explicación y la comprensión.

En segundo lugar, se señaló históricamente la génesis y la constitución de la hermenéutica universal de Schleiermacher sobre la base de la obra de H. G. Gadamer, *Verdad y método: fundamentos para una hermenéutica filosófica* I-II, Salamanca, 1977-1992. Específicamente, desde los postulados de George Steiner,³²⁰ que ubica a la traducción en el centro de la comunicación humana, se analizaron los

³¹⁸ Cavallo, Guglielmo, “Entre el *volumen* y el *codex*. La lectura en el mundo romano”, en: Cavallo, G.-Chartier, R., *Historia de la lectura en el mundo occidental*. España, Taurus, 1998, 124 ss.

³¹⁹ Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación (discurso y excedente de sentido)*. México, Siglo XXI, 1998: 84 ss.

³²⁰ Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, FCE, 1975.

cuatro estadios del movimiento hermenéutico de la traducción (confianza inicial, agresión, incorporación y reciprocidad) y el alcance de estos conceptos con respecto al comentario de Servio. En particular, Steiner distingue dos tipos de traducción: la interlingüística y la intralingüística; en el caso serviano la práctica hermenéutica da como resultado una traducción intralingüística en la medida en que es necesario disminuir la distancia temporal y cultural entre el contexto de producción virgiliana y la realización del comentario.

No faltó en la tarea de investigación la aplicación de una traducción “interlingüística”, que se vio ampliada en una concepción interdisciplinaria y diacrónica, por el hecho de que la reducción realizada por Servio de la antigua trilogía de *mito, plasma, historia* en *fabula, historia* sirvió como punto de partida para el análisis de numerosos relatos monstruosos de carácter mitológico y de textos contemporáneos que resignificaban dicha dicotomía a partir de una reformulación propia. Así fue que se abordaron obras de Adolfo Bioy Casares (“Homenaje a Francisco Almeyra” en *Historia prodigiosa*, México, 1956)³²¹ y Alejo Carpentier (*Concierto barroco*, Buenos Aires, Nuestra América, 2005)³²² con el fin de visualizar la permanencia de estructuras de confrontación ideológica sobre la realidad y sus formas de percepción. Para estas producciones se tuvo en consideración la teoría de Northrop Frye acerca de la alegoría, sobre la cual afirma que es un mito en forma de relato que halla su significado “verdadero” en la traducción conceptual o argumentativa de la historia enfocada en personas y hechos reales.³²³

Otro de los aspectos estudiados sobre el comentario serviano fue la trasposición de la dicotomía anteriormente señalada al plano geográfico. Los lugares que pueden ser considerados “fabulosos” se agrupan bajo el concepto de “topothesia”; en cambio, aquellos que forman

³²¹ La versión del cuento de A. Bioy Casares utilizada pertenece a la edición de las *Obras completas. Cuentos I*, Rep. Argentina, Edit. Norma, 1997. La ponencia sobre el cuento mencionado fue publicada en “Actas del II Congreso Internacional de Filosofía de la Historia, Reescrituras de la memoria social”. Buenos Aires, 2007, ISBN 978-987-1450-14-5.

³²² Sobre la novela de Carpentier se elaboró una comunicación titulada “Servio, Vivaldi, Carpentier: una mascarada entre la fábula y la historia” que fue presentada en las Octavas Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, Mendoza, agosto, 2007.

³²³ Frye, *op. cit.* (2), 110.

parte del mundo conocido son considerados como parte de la topografía. Servio se valía de la racionalización de variantes mitológicas para extender su análisis taxonómico a la demarcación de lugares existentes o imaginarios: el gramático hace referencias a sitios geográficos datables, aunque estos no se mencionen en el texto virgiliano, por lo cual la imagen y la concepción servianas del mundo lo llevan a incluir comentarios geográficos que no se ajustan al material mitológico y poético preexistente.³²⁴

Además de los contenidos señalados hasta aquí, la investigación incluyó otros pertenecientes al ámbito de lo cultural, dado que versaban sobre costumbres sociales, tales como la disposición de los comensales en la mesa y los roles atribuidos a quienes formaban parte del banquete. Esto, que podría entenderse como un hecho frívolo, fue utilizado por Servio para la construcción de la identidad romana del siglo IV en oposición a períodos anteriores y al imaginario oriental de Egipto y Cartago. Servio no dejaba de asumir una actitud moral que se inscribía en una continencia de las costumbres, propias del ideal estoico consustanciado con las prácticas judeo-cristianas.

Este mismo tipo de esquema moral se pone en juego a la hora de analizar las mujeres de la *Eneida* que se apartan del tipo femenino instituido; así es que las figuras de Dido, las troyanas enfurecidas por la larga travesía marina, Camila y Amata son presentadas por el gramático como un “contraejemplo” social, ya que la caracterización que hace de ellas pone en evidencia la continuidad de las estructuras patriarcales que el Imperio cristiano no modificó, aún cuando la mujer en los primeros siglos del cristianismo cumplió tareas de educación, conversión y acompañamiento eclesiástico. Sin embargo Servio permaneció apegado a la concepción estoica sobre la inseparabilidad de “pasión y acción” y, sobre todo, a la idea de que las pasiones son el resultado de un conocimiento inadecuado del bien y de un desconocimiento frente a lo incierto. Las mujeres son concebidas, desde esta perspectiva como contrarias al ideal del héroe y del sabio

³²⁴ Cf. Pégolo, L.-Cardigni, J.-Meardi, F.-Ramírez, C.-Romero, U, “Topografía y ‘topothesia’ en los *Commentarii* de Servio: el caso particular de España”, *Anales de Filología Clásica* 18/19, (2005-2007). Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, UBA, 2007: 109-124.

estoico ya que no son impasibles al *furor* y, por lo tanto, incapaces de seguir consejos.

II

En relación con el estudio de Servio y sus *Commentarii*, se lleva a cabo paralelamente una investigación sobre Ambrosio Teodosio Macrobio, intelectual de la primera mitad del siglo V d.C., quien, en su obra *Saturnalia*, presenta un universo ideal en el cual Servio cuenta con las virtudes necesarias (*verecundia* y *diligentia*) para desempeñar correctamente su tarea exegética en relación con la tradición. Aparece aquí la figura de Servio como gramático idealizada, al menos, en dos niveles: por un lado, se trata de un gramático joven que, de todas maneras, en la época ficcional de *Saturnalia* lo sería aún más; por otro lado, una lectura del *corpus* serviano demuestra que las cualidades exigidas por Macrobio al gramático no son seguidas al pie de la letra por Servio, más bien cae este último a menudo en las críticas que Macrobio esgrime contra la educación de su tiempo y contra la élite que la recibe.³²⁵ Sobre este punto, es necesario recordar que ambos autores tienen objetivos y perspectivas diferentes, e incluso como actores sociales, no comparten ni el lugar ni la clase social.

En concordancia con esta crítica, se estudian los *Commentarii in Somnium Scipionis* de Macrobio en busca de una caracterización genérica como comentario producto del tardoantiguo, que presenta marcadas diferencias con el de Servio, tanto en su contexto de producción como en su destinatario, subtipo discursivo y objetivos. El texto de Macrobio es un comentario filosófico destinado a su hijo, escrito no por un gramático sino por un intelectual que, desde un lugar periférico, lanza sus críticas contra la educación y propone una alternativa en sus propios textos. De la misma manera, también las

³²⁵ Cf. Kaster, Robert, "Macrobio and Servio: Verecundia and the grammarian's function", HSCP, 84, 1980: 219-262. Según este autor y otros críticos, la relación temporal entre Macrobio y Servio habría sido la de alumno- maestro y, de esta manera, se considera que Macrobio está criticando aquello que conoce muy bien, es decir, la escuela del gramático a fines del siglo IV y principios del V.

operaciones de traducción interna o dicarónica e interpretación³²⁶ presentes en el comentario de Macrobio son otras; el proyecto macrobiano busca de manera explícita una captación del sentido último del texto, en la creencia neoplatónica de que existe una verdad detrás de las palabras de Cicerón (o de Platón) y que es por medio de sucesivas reelaboraciones discursivas que esta verdad se actualiza y se hace comprensible a los lectores. En este procedimiento, Macrobio construye una verdad que es la platónica, pero que, por el lugar igualmente importante que el comentarista otorga al presente en su exégesis, se halla en transformación a partir del encuentro entre tradición e innovación.³²⁷

El comentario es así un campo textual apto para la operación de construir una identidad tardoantigua, ya que permite la continuidad y la transformación cultural a partir de la exégesis que da lugar a un nuevo texto. La relación entre las obras de Servio y Macrobio exhibe dos aspectos del mundo tardoantiguo: cómo era la educación en esos tiempos, según un maestro de escuela; y cómo debería ser, de acuerdo con la perspectiva externa de Macrobio. En esta tensión es posible percibir los cambios que una época como el Tardoantiguo genera en la existencia de sus protagonistas y, a partir de sucesivas adaptaciones, se asiste a la transformación que va desde la época clásica a la Edad Media.

Por último, en una segunda instancia de estudio y análisis, que comenzará a desarrollarse el año próximo, la investigación se centrará en el comentario de Servio al libro sexto de la *Eneida*; esta mirada particular sobre el metatexto serviano se debe a que también se define por su carácter explicativo sobre lo sacral, lo filosófico-metafísico y lo escatológico, construyéndose a la manera de un reservorio de tradiciones ligadas al mundo de la ultratumba. Cabe aclarar que ya se llevaron a cabo algunos acercamientos a esta temática al reflexionar acerca de las prácticas adivinatorias y las formas de sepultar a los muertos, lo que permitió comprender de qué modo el metatexto del gramático está

³²⁶ Ver Steiner, *op.cit.*; Ricoeur, *op.cit.*

³²⁷ Goulet- Cazé, M. O., (ed.), *Le commentaire, entre tradition et innovation*, Paris, J. Vrin, 2000.

embuido del pensamiento neoplatónico dominante en gran parte de la intelectualidad tardoantigua.

En consecuencia y, en función de una *koiné* cultural e ideológica, se abordará el trabajo sobre el Libro VI desde una perspectiva interdisciplinaria, acorde con la multiplicidad de saberes que se sintetizan y coexisten en Servio. Este fue un hombre que vivió en una época de transición, mirando hacia el pasado para juzgarlo y justificar la autoridad de la normativa lingüística y extralingüística; sin embargo, su tarea de “guardián del lenguaje” permitió el enlace con las generaciones futuras que leyeron a Virgilio a través de sus paradigmas.

Referencias bibliográficas

- Cameron, Averil, *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía 395-600*. Barcelona, Crítica, 1998.
- Cavallo, G.-R. Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*. España, Taurus, 1998.
- de Nonno, Mario, “I citazioni del grammatici”. *Lo spazio letterario di Roma Antica*. V. II, Roma, Salerno Editrice, 1993.
- Fry, Northrop, *El gran código*. España, Gedisa, 1988.
- Goulet- Cazé, Marie Odile, (ed.), *Le commentaire, entre tradition et innovation*, Paris, J. Vrin, 2000.
- Kaster, Robert, “Macrobio and Servio: Verecundia and the grammarian’s function”, *HSCP*, 84, 1980.
- Pégolo, Liliana y otros, “Topografía y ‘topothesia’ en los *Commentarii* de Servio: el caso particular de España”, *Anales de Filología Clásica* 18/19, (2005-2007). Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, UBA, 2007.
- Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación (discurso y excedente de sentido)*. México, Siglo XXI, 1998.
- Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, FCE, 1975.

Ideas platónicas y aristotélicas en el concepto ciceroniano de concordia

*Sustersic, María Estanislada
Universidad Nacional de La Plata*

Al igual que Platón es Cicerón un teórico, más que detenerse en los detalles en particular, su vista se dirige al todo. Este ascenso es el que posibilita el descenso a la realidad concreta, averiguando su origen y fundamento. Por eso lo que dicen en teoría Platón y Cicerón no se opone en nada a lo que establece Aristóteles. Éste es un practicante de la doctrina, por eso su vista está centrada en las aplicaciones prácticas. Pero Cicerón es también un *opinador*,³²⁸ por eso se lo acostumbra ubicar transitando las más variadas escuelas como un ecléctico. Cicerón trata de encontrar un punto en común entre las diversas escuelas, sólo le preocupa destacar un principio o fundamento sobre la cuestión de la concordia.

³²⁸ Cicerón, *Academicæ* II, 20, 66, se caracteriza como *opinador*.

LA DISCORDIA EN GRECIA

Entre los siglos V y IV a.C. se produce la gran crisis de la civilización griega que afectó la posibilidad de la convivencia social, se trataba de una crisis de la concordia, aquélla que convierte en amigos a los conciudadanos, que hace nacer deberes y sentimientos de solidaridad. Esta crisis se manifestó principalmente en una falta de acuerdo respecto de los valores fundamentales que sirven de base a la vida social. De esta crisis fueron testigos principales, entre otros, los sofistas, Platón y Aristóteles.

El valor de la gloria militar y patriótica había mantenido la unidad griega desde la época homérica pero a partir del siglo V a. C. se fue sustituyendo por intereses políticos y económicos sectoriales. La lucha por estos intereses entre la oligarquía y las clases inferiores y el enfrentamiento entre el imperialismo espartano y ateniense sumergieron a los griegos en la discordia generalizada. Es así que Grecia cuando pudo mantener la unidad y enfrentar la agresión persa, no pudo mantener la unidad frente al desacuerdo interno.

Desde los comienzos la filosofía griega fundamentó la vida y la libertad del hombre en el ser, en la unidad objetiva del mundo en cuanto cosmos, orden divino, ontológico, permanente y fundamento de los valores.³²⁹ Pero los sofistas, actores fundamentales de esta crisis no intentaron llegar hasta el ser y edificar la cultura sobre esta base incommovible. Los sofistas eran pedagogos y enseñaron el relativismo generalizado.³³⁰ De acuerdo a Protágoras el hombre es la medida de todas las cosas. Los valores se fundamentan entonces, no en un saber sino en la opinión. Para Trasímaco la justicia es lo que conviene al más fuerte El autor realiza un análisis de esta situación de crisis.³³¹ Critias se adelanta a la tesis de Hobbes, al sostener que el derecho

³²⁹ Jaeger, W., *Alabanza de la ley. Los orígenes de la filosofía del Derecho y los griegos*, Madrid, 1968, p. 98.

³³⁰ Jaeger, W., *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México, 1967, p. 266. El autor realiza un análisis de esta situación de crisis.

³³¹ Platón, *Gorgias*, 482a.

evita el estado de violencia y para lograrlo puede inventarle un fundamento religioso.³³²

LA CONCORDIA Y LA UNIDAD

Platón reacciona decididamente contra el relativismo que afectaba la unidad griega. La justicia es según Platón un orden que guarda relación con el orden cósmico.³³³ Para Platón la perfección de la *polis* consistía en la unidad, basada esa justicia. Entendía que la amistad, *filía* conducía a la unidad que el gobernante debe proponerse como meta uniendo a todos los conciudadanos en pos de la felicidad general.³³⁴ Platón cree que el verdadero arte político no cuida al individuo, sino a la comunidad, pues los bienes comunitarios estrechan los vínculos de la ciudad, mientras que los individuales los disuelven.³³⁵ La unidad política surge de la amistad política; dicha unidad se da en tensión hacia un fin, que es el bien de toda la comunidad y la forma de esa unidad es el orden propio de la justicia. Pero Platón pone un énfasis exagerado sobre la unidad cuando dice que la ciudad mejor gobernada se comporta como el individuo.³³⁶ Descubrió sin embargo que el ideal absoluto de organización sólo podía darse en condiciones ideales. Estas formas políticas serían más o menos perfectas en tanto se asemejasen o alejasen del ideal, entonces debe tenderse hacia lo posible.³³⁷

Cicerón reacciona contra el voluntarismo legislativo que ganaba terreno en Roma y la arbitrariedad que representaba como había reaccionado Platón contra los sofistas. La concordia no depende en Cicerón de la forma de gobierno sino del objetivo, la *salus communis* y el fundamento del orden político en el orden cósmico Cicerón

³³² Fraile, G., *Historia de la Filosofía*, Madrid, 1966, pp. 235-236.

³³³ Platón, *República*, 368c.

³³⁴ Platón, *Político*, 311 b-c.

³³⁵ Platón, *Leyes* IX, 875a.

³³⁶ Platón, *República*, 462d. Este énfasis motiva las críticas de Aristóteles en la *Política* I, II, 1261.

³³⁷ Platón, *Leyes* 1.V, 739 b-c-d. Estas formas políticas posibles son regímenes rectos por participación de la justicia ideal.

compara la concordia con la armonía musical que torna congruentes los sonidos diferentes en la unidad de la melodía. Para éste ella era el más fuerte y el mejor vínculo de unión permanente en cualquier república, y tal concordia no puede conseguirse sin la ayuda de la justicia³³⁸ basada en un orden ontológico. Platón también fundamenta la concordia en la justicia y ésta consiste como toda virtud en cierta armonía, semejante a la armonía musical.³³⁹ El tema de que la naturaleza está regida por la vigencia de un poder divino representa uno de los fundamentos de la actividad política en *De natura deorum*.³⁴⁰ El orden que existe en la naturaleza está asegurado por un principio universal: *ratio qui omnem mundum regit*.³⁴¹

Aristóteles no niega que sea necesaria cierta unidad, ya que la ciudad es una unidad, pero se aleja de la pretensión platónica de la unidad, porque la ciudad es una comunidad de comunidades: la unidad en sentido primero es la sustancia; la unidad de la ciudad, en cambio, será una unidad en sentido analógico, una unidad de orden; y en el orden no se arrasa con la diversidad buscando la homogeneidad sino que, por el contrario, se articulan las partes en una unidad superior. Según Aristóteles no es necesario, para que haya una concordia social fundamental, llegar a una forma política despótica en la que se solucionen las antinomias de los intereses particulares por la coacción (como hacía Platón en su república, especialmente en el segundo estamento); lo que interesará es que los intereses se concilien en la medida de lo posible. Los gobiernos despóticos generan la máxima discordia, la guerra civil.

LA AMISTAD Y LA JUSTICIA

La república romana, dice Cicerón, mantenía la unidad entre los latinos y los aliados, gracias al asentimiento de aquellos, que se reforzaba por la justicia, que era la forma que asumía esa unidad;

³³⁸ Cicerón, *De re publica* II, 42, 69.

³³⁹ Platón, *República*, 431c.

³⁴⁰ Cicerón, *De natura deorum* II, 14, 37.

³⁴¹ Cicerón, *De re publica* III, 22.

podría perder su estabilidad si se instauraba un régimen de ilegitimidad, porque en tal caso quienes obedecían voluntariamente en un régimen de justicia sólo acatarían al poder por miedo en un estado de injusticia y violencia.³⁴²

Aristóteles relaciona la amistad civil con la justicia, expresando que donde los hombres son amigos, para nada hace falta la justicia, mientras que si son justos tienen además necesidad de la amistad.³⁴³ Entre quienes se aman se busca principalmente hacerse algún bien, en tal caso la medida de lo justo aparece rebasada por la amistad. La justicia es un mínimo debido, la amistad es un máximo que se da sin obligación. La vida política se construye con una estructura justa, pero presupone esas relaciones amistosas. Es absolutamente ineficaz un fin que nadie se propone realizar, una norma que nadie piensa obedecer o un régimen al que nadie presta su asentimiento.

La amistad significa también en Cicerón la superación de la justicia. La amistad hace a los hombres más humanos, no la justicia, pero sólo el que es justo experimenta con mayor intensidad el ser sujeto de donación y de regalo y estará dispuesto a dar más de lo debido, como Régulo que da la vida por la patria. Son cosas a las que uno no puede estar obligado, como el estar agradecido o la amabilidad en el trato cotidiano. La amistad o concordia constituye la verdadera riqueza del ser humano. El exclusivo cálculo vuelve inhumana la vida en común. El mantener la paz en el mundo es insuficiente sin la amistad. Por eso dice Cicerón que no podría mantenerse ni una casa, ni un municipio, ni una ciudad, ni siquiera la agricultura podrá subsistir sin la amistad.

EL PACTISMO Y LA CONCORDIA

A partir del voluntarismo político la unión de los ciudadanos no es el fruto de la concordia sino del poder. Tampoco es fruto de la justicia que es algo formal y vacío, consiste sólo en cumplir lo pactado, no es necesario respetar nada ni a nadie porque nada tiene valor en sí

³⁴² Cicerón, *De re publica* II, 42, 69.

³⁴³ Aristóteles, *Ethica Nicomachea* VIII, 1, 1155a.

mismo. En el pacto social se transfiere el poder, el gobernante será solamente el táctico que cumple con habilidad lo pactado, no tiene sentido más allá de ello, no existe un compromiso con el bien, nadie podrá reclamarle al soberano ni honrarlo.³⁴⁴ Si todo es inmanente, todo se hace mera *praxis*. Todo el pensamiento racional se resuelve en como manejar las cosas y también a las personas, se resuelve en técnicas.³⁴⁵ Se hace referencia a una realidad inferior al hombre, que tiene que obedecer al hombre. Pero si hay una realidad superior al hombre, que lo trasciende, éste experimenta respeto, amor y temor. Sin respeto, amor y temor se convierte al otro en algo manejable, manipulable. La trascendencia es el ser en cuanto escapa a todo dominio, en cuanto no es manejable. El modo de pensar objetivante, desontologizante, porque trata a los seres como objetos, es en el fondo desacralizante porque lo manejable no tiene carácter sagrado. En cambio para el que tiene sentido del ser, las cosas valen por ellas mismas, por la presencia de lo divino en ellas. Cicerón acepta la tesis estoica de que el orden que existe en la Naturaleza está asegurado por un principio universal: *Ratio qui omnem mundum regit*.³⁴⁶ La *ratio* divina es el fundamento que sostiene la *ratio* humana. El hombre, mediante la *ratio* podrá ir develando la *Summa Ratio*, es decir, el verdadero orden del mundo. En *De Legibus* define Cicerón esta *Ratio: insita in natura*.³⁴⁷

Lo genérico es un pozo en el cual todo lo individual se anula. Pero si los individuos incluyen un cierto absoluto no pueden reducirse a una serie de relaciones sociales. Si todo es relativo, nada tiene valor en sí. Entonces con el sociologismo relativista viene la falta de compromiso y ausencia de concordia³⁴⁸. En cambio el compromiso viene de los personalistas (Jaspers, Scheler, Marcel, Landsberg, Mounier),

³⁴⁴ El voluntarismo pactista tiene antecedentes en el mundo antiguo, en la sofística y el epicureísmo. cf. Mondolfo, R., *El pensamiento Antiguo*, Buenos Aires, Losada, 1959, p. 73.

³⁴⁵ Segre, U., *Ideologie*, New York, Oxford University Press, 1968, p. 29, dice que una sociedad así configurada no admite autonomías de superestructuras culturales, religiosas y políticas, es la sociedad totalitaria.

³⁴⁶ Cicerón, *De re publica* III, 22.

³⁴⁷ Cicerón, *De legibus* I, 6, 18.

³⁴⁸ Sciacca, M. F., *La Filosofía y el Concepto de Filosofía*, Buenos Aires, Troquel, 1962, p. 31.

que exigen del compromiso la condición para que el hombre sea hombre. La mentalidad objetivante, desontologizante ha producido una crisis del don de entrega y de compromiso. Todos somos iguales porque somos solamente funcionales y si no somos funcionales, somos un obstáculo.

En cambio, el compromiso de la concordia es la respuesta a una presencia. Pero para hablar así la realidad no puede ser algo finito, superficial, fáctico. Los vínculos de la concordia son fundamentados en una realidad profunda, que refleja y tiene algo de infinita, la realidad tiene una intrínseca logicidad. El compromiso de la concordia es una entrega y ese compromiso se deshace por pura vigencia social.

Pero en el marco de la dignidad personal y la concordia establece Cicerón que el no otorgar la gloria debida al gobernante es una falta contra la justicia e implica la disolución de la república.³⁴⁹ Cuando se pierde la conciencia de la dignidad personal y la necesidad de honrarla, se llega a la disolución de la sociedad, nadie respeta a nadie, como dice Platón en el pasaje que traduce Cicerón en el libro I del *De re publica*, donde Lelio le dice que conoce el pasaje y Escipión lo cita a continuación:

{L.} Vero mihi, inquit ille, notissima. {S.}
Ergo illa sequuntur: ‘eos, qui pareant principibus, agitari ab eo populo et servos voluntarios appellari; eos autem, qui in magistratu privatorum similes esse velint, eosque privatos, qui efficiant, ne quid inter privatum et magistratum differat, ferunt laudibus et mactant honoribus, ut necesse sit in eius modi re publica plena libertatis esse omnia, ut et privata domus omnis vacet dominatione et hoc malum usque ad bestias perveniat, denique ut pater filium metuat, filius patrem neglegat, absit omnis pudor, ut plane liberi sint, nihil intersit, civis sit an

³⁴⁹ Cicerón, *De re publica* V, 6, 30.

peregrinus, magister ut discipulos metuat et iis blandiatur spernantque discipuli magistros, adulescentes ut senum sibi pondus adsumant, senes autem ad ludum adulescentium descendant, ne sint iis odiosi et graves; ex quo fit, ut etiam servi se liberius gerant, uxores eodem iure sint, quo viri, inque tanta libertate canes etiam et equi, aselli denique liberi sic incurrant, ut iis de via decedendum sit. Ergo ex hac infinita,' inquit, 'licentia haec summa cogitur, ut ita fastidiosae mollesque mentes evadant civium, ut, si minima vis adhibeatur imperii, irascantur et perferre nequeant; ex quo leges quoque incipiunt neglegere, ut plane sine ullo domino sint.' (Cic., *De re publica* I, 43, 66).

(Lelio) Pero esto me es muy conocido, dice aquel (es decir, Platón). (Escipión) “Por lo tanto se sigue que aquellos, quienes obedecen a sus jefes, son acusados por el pueblo y llamados esclavos voluntarios; en tanto ensalzan con alabanzas y gratifican con honores a los que, siendo magistrados, quieren parecer como si fueran particulares y a éstos (los particulares) que procuran que no hubiera diferencia entre un particular y un magistrado, de modo que resulta necesario en tal república que todo sea totalmente libre, que todo hogar se vacíe de autoridad y que este mal alcance también a los animales; finalmente que el padre tema al hijo, y el hijo abandone a su padre, que desaparezca todo pudor para que la libertad sea total, no haya diferencia entre un ciudadano y un extranjero, el maestro tema a

sus discípulos y sea complaciente con ellos, los discípulos desprecien a sus maestros, los jóvenes asuman la autoridad de los viejos, y los viejos descendan a las diversiones de los jóvenes, para que no sean odiosos y pesados para aquellos. De lo que resulta que también los esclavos se comporten como libres, las esposas tengan los mismos derechos que los hombres, y, en medio de tanta libertad, también los perros y los caballos, hasta los asnos corran de tal modo que deba uno salirse del camino. Así, pues –dice Platón–, de este libertinaje ilimitado resulta al fin, que los ciudadanos se hacen tan susceptibles y delicados que se irritan si se muestra el mínimo acto de autoridad, y no lo soportan, por lo que también empiezan a despreciar las leyes para encontrarse absolutamente sin ningún soberano”³⁵⁰.
(Cic., *De re publica* I, 43, 66).

³⁵⁰ Ésta es una traducción libre que hace Cicerón de la *República* de Platón, VIII, 562d ss.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fraile, G., *Historia de la Filosofía*, Madrid, 1966.

Jaeger, W., *Alabanza de la ley. Los orígenes de la filosofía del Derecho y los griegos*, Madrid, 1968.

Jaeger, W., *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México, 1967.

Mondolfo, R., *El pensamiento Antiguo*, Buenos Aires, Losada, 1959.

Sciacca, Michele F., *La Filosofía y el Concepto de Filosofía*, Buenos Aires, Troquel, 1962.

Segre, U., *Ideologie*, New York, Oxford University Press, 1968.

Atreo y las Furias. Utilización del modelo prestigioso en Thyestes

Martin Vizzotti
Universidad Nacional de La Plata

La tragedia como género experimentó numerosos cambios luego de la muerte del último tragediógrafo “profesional” de Roma, Accio, aunque no necesariamente éstos fueron para peor. El más notable fue quizás el paulatino pero inexorable retraimiento de la representación desde el ámbito público y popular hacia el plano privado y aristocrático. Las circunstancias de preservación de las obras antiguas nos han privado de toda posibilidad de aprehender cabalmente el proceso de evolución y romanización de este género, ya que sólo poseemos lo que bien podría considerarse su estadio final, es decir, la obra trágica de Séneca,³⁵¹ de mediados del siglo I d.C., único testimonio más o menos completo de casi 500 años de producción literaria trágica. Sabemos que la tragedia no fue transplantada desde

³⁵¹ Cf. Hadas, Moses, *The Stoic Philosophy of Seneca*, New York, Norton Library, 1968. 5 y ss.

Atenas hacia Italia de forma espontánea e inmediata sino que, como toda manifestación artística en la antigua Roma, se vio sometida a un proceso de “romanización”.³⁵²

Debido estas circunstancias arqueológicas, las obras de Séneca han sido estudiadas bajo los parámetros trágicos del siglo V a. C. y las preceptivas poéticas del siglo IV a.C. Como resultado se las ha considerado por mucho tiempo simples “traducciones” o imperfectas adaptaciones de los “originales” griegos.³⁵³ Estudios recientes han cambiado el eje de la discusión, enfocándose en el contexto y las características netamente romanas de estas obras sin dejar, por supuesto, de reconocer la influencia e importancia de los predecesores griegos. La competencia con los autores áticos no era ya un tema central en la Roma imperial, pues existía un importante *corpus* de

³⁵² Cf. Goldberg, S., “The Rise and Fall of Roman Tragedy”, *TAPhA* 126, 1996, 265-66: “the Romans never lost their fascination with tragedy. Cicero disliked extravagant revivals precisely because he liked the old plays themselves, and there were new plays to like as well, Accius, who died about 90 B.C.E., was the last professional tragedian at Rome, the last poet to make his literary reputation on the strength of his dramatic scripts. Varius, one of the better poets of the Augustan age, wrote a tragedy of more than passing success, and so did Ovid. The genre did come to change profoundly, however, in that period, and those changes were not all for the bad. The first thing to understand about Roman tragedy after Accius is that it underwent the same process of gentrification common to all Roman poetry.”

³⁵³ Cf. Tarrant, R.J., “Greek and Roman in Seneca’s Tragedies”, *HSCP* 97, 1995, 216-217: “With no roman predecessors or successors available for comparison, Seneca as a dramatist was inevitably studied for a long time in close conjunction with the fifth century Athenian tragedy, the other corpus of serious drama to survive from antiquity. As a result his plays were often regarded as adaptations of the 5th century ‘originals’, considerably freer in their treatment than the comedies of Plautus and Terence., but standing in an analogous relation to their Greek models. (one remnant of this outlook are the ‘comparative analyses’ of Seneca’s tragedies and their putative Attic models found in the Loeb Classical Library editions of Seneca.). I have used the past tense in describing this approach because in the recent years it has been largely abandoned. Between 1973 and 1994, philological oriented commentaries were published on each of the eight genuine plays.. These detailed studies, while not neglecting the Greek background, focused attention on the poetics and dramatic qualities of Seneca’s own writing: one result has been to highlight the Roman Characteristics of Senecan tragedy and its independence from fifth century dramatic norms. Current analyses of Senecan tragedy consequently tend to treat Seneca either on his own terms as a dramatist- which has the beneficial side- effect of freeing him from unfair comparison with the Greeks- or to situate him in a Roman literary context. In what follows I shall try to draw some of the consequences of this welcome change, and to define the ‘Romanness’ of Seneca’s plays.”

clásicos romanos con los cuales dialogar y polemizar.³⁵⁴ En el caso de Séneca, aun cuando exista una referencia clara y precisa a algún modelo trágico del siglo V a.C., ésta suele estar tamizada por alguna obra romana, usualmente a través del cristal de Ovidio o Virgilio.³⁵⁵ De este modo un pasaje clásico como el de la muerte de Hipólito no busca su fuente sólo en Eurípides, sino que Séneca reformula significativamente este pasaje al potenciar ciertos procedimientos e innovaciones que encuentra en *Metamorfosis* 15.497-529.³⁵⁶

Un claro ejemplo del particular uso que Séneca hace de los poetas augusteos es el pasaje de invocación a las furias por parte de Atreo, el cual evoca el comienzo de Eneida VII, más precisamente el episodio de Juno y Alecto. Citas y alusiones como ésta sustentan la hipótesis

³⁵⁴ Cf. Tarrant, R. J., *Op. Cit.* 219-220: “Seneca was clearly taking up a form that had already been thoroughly domesticated and in which Roman “Classic” already existed and were recognized as such. Competition with the Greeks, in the sense that had been so urgent a century earlier, was therefore no longer an issue. [...] Euripidean material is probably the most conspicuous because it gave the greatest scope for Seneca’s primary dramatic interest, exploring the pathology of the emotions. Indeed, to the extent that Seneca’s tragic corpus as a whole does have a competitive aspect, it may have been directed at Ovid and Varius rather than the Athenian dramatist.”

³⁵⁵ Cf. Tarrant, R. J., *Op. Cit.* 224: “If Seneca’s work is considered purely in relation to Euripides, one might be tempted to agree with James Diggle’s verdict: ‘the motifs which receive brief and incisive illustration from Euripides are exploited by Seneca to tedious excess’. Only when Seneca’s use of classic Augustan texts is seen as central and thematic rather than merely decorative does the real interest of the passage emerge. Furthermore, by placing this reworking of a famous Euripidean passage in a conspicuous position in the play, Seneca seems almost to be calling attention to his Romanizing reinterpretation of Greek material. This ode of the *Hercules Furens* also illustrates another aspect of Seneca’s approach to tragic composition, his readiness to incorporate material from non dramatic sources, in particular the Augustan poets.”

³⁵⁶ Cf. Segal, Charles, “Senecan Baroque: The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid and Euripides”; *TAPhA* 114, 1984, p. 314: “Ovid version of Hippolytus death in *Metamorphoses* 15.497-529 closely follows Euripides. And also influenced Seneca. It is told from an even more sharply focussed perspective the Eur., for it is a first person narrative by Hippolytus himself. Ovid wittily undercuts the horror by giving his story a fanciful enframed context: his hero is addressing the nymph Egeria, whom he invites to engage in a comparison of sufferings. In this mixture of tones Ovid’s too approaches something of a baroque style: but he keeps a strong unity of perspective by the simplest of all focussing devices: the first person singular narration. *Fessamque videres/ exhalari animam* (527) even introduces a touch of humorous and youthful naivety.”

que considera a Séneca uno de los primeros lectores pesimistas de los clásicos augusteos en general, y de Virgilio en particular.³⁵⁷

El primer episodio de *Thyestes* nos muestra a un Atreo enfurecido por los dolos fraternos (vv. 176 y ss.) y buscando la mejor forma de vengarse de su hermano Tiestes. La tragedia gira en torno a esta cruel venganza, donde el rey, luego de atraer a su hermano al palacio con la promesa de una tregua, asesina a sus sobrinos, los cocina y luego los sirve en un fastuoso banquete a un desprevenido Tiestes. Para lograr esto, Atreo invoca la ayuda de las hordas infernales:

Excede, Pietas, si modo in nostra domo
umquam fuisti. Dira Furiarum cohors
discorsque Erinys ueniat et geminas faces
Megaera quatiens. Non satis magno meum
ardet furore pectus, impleri iuuat
maiore monstro. (vv. 249-254)

¡Fuera, Piedad!, si alguna vez
estuviste en nuestra casa. Que llegue la cohorte terrible de
Furias
y Erinis, la Discordia, y Megea agitando
sus antorchas gemelas. No arde aún mi pecho
con un furor suficientemente enorme. Me agrada llenarlo
con una monstruosidad mayor.

Existen, por un lado, muchas afinidades lingüísticas y, por otro, interesantísimas variaciones y diferencias entre ambos pasajes.

Veamos las similitudes y las variaciones. Juno agita el Aqueronte y Alecto surge desde las tinieblas infernales portando guerra, iras y crímenes (*cui tristia bella/ iraeque insidiaeque et crimina noxia cordi*.

³⁵⁷ Cf. Tarrant, R. J., *Op. Cit.* 225: “Two Virgilian epic episodes stand out: Alessandro Schiesaro’s analysis of *Thyestes* in relation to the Allecto- Turnus Scene in *Aeneid* 7, and Michael Putman’s wide ranging study of themes from the *Aeneid* in Senecan drama, from which it emerges that Seneca must be regarded, along with Lucan, as one of the earliest pessimist readers of Virgil.”

[*En.* VII, 323-325]) con la intención de remover los odios e introducir las antorchas fúnebres en el Lacio:

tu potes unanimes armare in proelia fratres
atque odiis uersare domos, tu uerbera tectis
funereasque inferre faces, tibi nomina mille,
mille nocendi artes. fecundum concute pectus,
dissice compositam pacem, sere crimina belli;
arma uelit poscatque simul rapiatque iuuentus.

(*En.* VII, 335-340.)

Tú puedes enfrentar en batallas a los hermanos más unidos
y arrastrar las casas al odio, llevar el látigo
y las antorchas funerarias a los palacios, tu posees mil nombres
y mil formas de matar. Agita tu pecho fecundo,
destroza la paz concertada, siembra los crímenes de guerra;
que los jóvenes quieran, busquen y agiten las armas.

En el prólogo de *Thyestes*, una Furia azota al fantasma de Tántalo para que instigue los odios fraternos. Este intenta tibiamente oponer resistencia, pero recibe la siguiente respuesta:

FURIA: Ante perturba domum
inferque tecum proelia et ferri malum
regibus amorem, concute insano ferum
pectus tumultu. (Thy. 83- 86)

Furia: ¡Antes perturba el palacio
y lleva a los reyes las batallas y el terrible amor
por el hierro! ¡agita su pecho feroz con un enloquecido tumulto!

Los paralelismos lingüísticos son claros, ambos pasajes giran en torno a las batallas, la muerte y el odio (*proelia, odiis, amorem ferri, funereas faces*). Se pronuncia la misma orden, agitar el pecho de los mortales –*concute pectus*– para armarlos unos contra otros.

La furia se dirige entonces contra Amata y Turno, quienes caen bajo su poder al recibir el *furor* en sus pechos. En el caso de Amata, Alecto lanza una serpiente ponzoñosa contra ella:

huic dea caeruleis unum de crinibus anguem
conicit, inque sinum praecordia ad intima subdit,
quo furibunda domum monstro permisceat omnem. (En. VII,
346-348)

Contra ella lanza la diosa una serpiente de su cerúlea
cabellera,
[ésta] se introduce en su pecho hasta lo más profundo de su
corazón,
para que enloquecida infecte la casa entera.

Es de gran importancia la presencia del verbo *conicit*, que marca el carácter exterior de la fuerza infernal. La serpiente es arrojada contra Amata, se aloja en su pecho y se mimetiza con sus adornos reales.

El caso de Turno es similar. Luego de un fallido intento de arengar al joven bajo el aspecto de Cálibe, Alecto se revela en todo su poder (En. VII, 445-455) y arroja una horrenda antorcha contra el pecho de príncipe:

sic effata facem iuueni coniecit et atro
lumine fumantis fixit sub pectore taedas. (En. VII, 456-457)

Así dijo, arrojó una antorcha contra el joven
y clavó la ardiente tea de negra llama en su pecho.

La locura de la guerra invade el corazón de Turno y comienza el levantamiento contra los recién llegados.

Hemos destacado el marcado carácter exterior que posee el *furor* en este pasaje de Eneida, pero Amata y Turno están lejos de ser víctimas inocentes de la diosa infernal. Ambos presentan una marcada predisposición de ánimo para recibir la locura en sus pechos. La Furia llega al palacio y encuentra a Amata enfurecida por la llegada de los Teucros:

quam [Amata] super aduentu Teucrum Turnique hymenaeis
femineae ardentem curaque iraque coquebant. (En. VII,
344-345)

a la cual, enfurecida por la llegada de los Teucros y la boda de
Turno,
atormentaban la preocupación y la ira femenina.

La reina se encuentra en un estado óptimo para recibir el influjo de
Alecto por su condición enfurecida y encendida (*irata et ardens*).

Turno, por su parte, se muestra altanero e irreverente ante una
diosa:

Hic iuuenis uatem inridens sic orsa uicissim
ore refert (En. VII, 435-436)

cura tibi diuum effigies et templa tueri;
bella uiri pacemque gerent quis bella gerenda.
(En. VII, 443-444)

El joven, burlándose de la adivina, así responde
con su boca

Tu responsabilidad es cuidar las estatuas y los templos de los
dioses;
Que los hombres, que deben hacer la guerra, manejen la guerra
y la paz.

La serpiente y la horrible tea son arrojadas contra el pecho de la
reina y de Turno. Ambos son blancos, o receptores pasivos, del *furor*.
Este es enviado por un agente exterior, mientras que el caso de Atreo
es diferente. El propio rey se regodea invocando a Erinis, Megera y a
la legión entera de las terribles Furias. Repasemos nuevamente este
pasaje. Si algo caracteriza a Atreo es su desmesura, su terrible deci-

sión de ir más allá en su crimen y en su venganza.³⁵⁸ Su pecho ya fue colmado por el fantasma de Tántalo, quien ha logrado agitar la casa entera cumpliendo la orden dada por la Furia:

misce penates, odia caedes funera
accerse et imple Tantalo totam domum. (Thy. 52-53)

¡Mezcla los penates! ¡suscita odio, matanzas,
Muerte y llena de Tántalo la casa entera!

Pero el odio y las matanzas no son suficientes para revertir el ímpetu del Rey. La insaciable sed de venganza que caracteriza a los Pelópidas lo lleva a buscar algo mucho mayor y terrible:³⁵⁹

fateor, immane est scelus,
sed occupatum; maius hoc aliquid dolor
inueniat. (Thy. 272-274)

Lo confieso, es un crimen gigantesco,
aunque ya realizado; que mi dolor encuentre
algo mayor.

La fuerza infernal que se ha introducido en Atreo no es suficiente para lograr o siquiera alcanzas mínimamente su ideal de venganza:

Non satis magno meum
ardet furore pectus, impleri iuuat
maiore monstro. (Thy. 252-254)

³⁵⁸ Cf. Park Poe, Joe, "An Analysis of Seneca's *Thyestes*", *TAPhA* 100, 1989, 363.: "His act of murder fills him [Atreus] but does not satisfy his "hunger"; in the midst of his slaughter he is like an Armenian lion which kills and eats its victims, and seems insatiable, continuing to kill even when his³⁵⁸ hunger is vanished (733-6). Special notice should be given to the words *magno*, *maiore* and *satis* above. Adjectives and adverbs of size and extent are very common in this play; especially those in the comparative degree, indicating spatial increase or growth."

³⁵⁹ Cf. Park Poe, J. *Op. Cit.* 363 y ss.

No arde lo suficiente aun
mi pecho con una locura enorme, deseo llenarlo
con una monstruosidad mayor.

Atreo aun no sabe cual será exactamente su venganza, pero sí esta consciente de la magnitud que la misma debe tener, debe atreverse a algo que aterrorice incluso a los dioses (*fiat hoc, fiat nefas/ quod, di, timetis* [Thy. 265-266]). Así como Juno remueve el Aqueronte, Atreo también busca la ayuda infernal pero, como todos los actos de este tirano, la magnitud de la misma será superlativa. Si algo aterra de esta venganza es la frialdad y la meticulosidad con la que se lleva a cabo.

Si bien el rey es arrastrado por una fuerza interna, producto del *furor* introducido por su abuelo:

Fateor. Tumultus pectora attonitus quatit
penitusque uoluit; rapior et quo nescio,
sed rapior. (Thy. 260-262)

Lo confieso. Una agitada turbación sacude mi pecho
y se revuelve en mi interior; soy arrastrado y desconozco a
donde,
pero soy arrastrado.

Si bien existe esta fuerza interna que empuja a Atreo a cumplir su cometido, él mismo va más allá. En primer lugar abjura de todo vestigio de *Pietas* (vv. 249-250) y luego comienza la invocación propiamente dicha. En *Thyestes*,³⁶⁰ una sola deidad infernal no es suficiente, la invocación comienza con un colectivo indefinido, la *dira Furiarum cohors*, luego llega *Erynis*, en cuyo epíteto, *discors*, podemos encontrar una referencia a la serpiente que se aloja en lo profundo del corazón de Amata: *inque sinum praecordia ad intima*

³⁶⁰ Cf. Segal, Ch. *Op. Cit.* 325: “He relies not on symmetry but on a doubling or tripling of motifs in spiral of increasing violence and intensity. His style, like that of the visual arts of his time, does not attempt to reproduce the well proportioned grace and harmony of his “classical” predecessors, but creates its own heavier, “baroque” effects of overwhelming, massiveness, agitated and decentrated movement, disorienting vastness and emotional turbulence.”

subdit (En. 347). Finalmente surge Megea agitando sus horribles antorchas, similares a la tea arrojada contra Turno.

La original apropiación y reformulación del modelo prestigioso, y la personal lectura que se hace del mismo, postula a Séneca cómo uno de los primeros lectores pesimistas de Virgilio. La medida virgiliana es trastocada en el contexto desmesurado y monstruoso de *Thyestes*. La carga de horror, que Virgilio plasma tan sutil y magistralmente en la transformación de la serpiente en un adorno de la reina (En. VII, 352-354), es exacerbada y desproporcionada por la magnitud de la ira de Atreo. Pero el aspecto más importante y distintivo de *Thyestes* es, como ya esbozamos, el rol activo de Atreo en la invocación a las Furias. En Eneida VII, los personajes aparecen caracterizados con rasgos de ira y desmesura que los vuelven receptivos a la influencia infernal. Atreo va mucho más allá, en primer lugar abjura de todo vestigio de *pietas* (vv. 249-250) e inmediatamente, en un procedimiento típicamente senequiano, exagera la invocación en número e intensidad. No es una luctífica Furia portadora de crímenes y guerras (En. VII, 325-326), sino que la invitación a los poderes infernales comienza con un colectivo indefinido, la cohorte de terribles Furias, y luego se expande a dos monstruos particulares y personales, Erinis y Megea, a quien Rosenmeyer llama “Seneca’s tragic muse”.³⁶¹

³⁶¹ Cf. Rosenmeyer, Th. *Op. Cit.* 3.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Codoñer, Carmen (Ed.), *Historia de la Literatura Latina*, Madrid: Ed. Cátedra, 1997.
- Estefanía, Dulce et al., *Géneros literarios poéticos grecolatinos*, Madrid, Santiago de Compostela, 1998.
- Galán, Lía, *Virgilio/ Eneida. Una Introducción Crítica*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2005.
- Galán, Lía, “El Estoicismo de Hipólito en el Drama de Séneca”, *Auster* 6/7, La Plata, 2002.
- Goldberg, S., “The Rise and Fall of Roman Tragedy”, *TAPhA* 126, 1996.
- Hadas, Moses, *The Stoic Philosophy of Seneca*, New York: Norton Library, 1968.
- López López, *Lucio Anneo Séneca. Dialogos*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2000.
- Park Poe, Joe, “An Analysis of Seneca’s *Thyestes*”, *TAPhA* 100, 1989.
- Rosenmeyer, Thomas, *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, Berkeley: University of California, 1989.
- Segal, Charles, “Senecan Baroque: The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid and Euripides”, *TAPhA* 114, 1984.
- Veyne, Paul, *Séneca y el Estoicismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

EDAD MEDIA EUROPEA

El viaje maravilloso de Alexandre. Mirabilia en el Libro de Alexandre

*María Eugenia Alcatena
Universidad de Buenos Aires*

En el *Libro de Alexandre* el motivo del viaje y lo maravilloso, entendido como un “universo de objetos”³⁶² particular dentro del imaginario medieval, se encuentran estrechamente entrelazados. Dentro del recorrido trazado por el texto, los *mirabilia* cumplen una doble función: poner de manifiesto la existencia de un orden armónico de todas las cosas y acusar sus eventuales perturbaciones, o amenazas de perturbaciones, originadas en la esfera de los acontecimientos humanos. La distribución topográfica y textual de los elementos Maradillosos del relato obedece, me parece, a esta doble función; en los párrafos que siguen, me propongo hacer un breve repaso de los más relevantes, buscando señalar el modo en que esto se efectúa en cada caso.

³⁶² Se trata de un universo extenso, de fronteras poco definidas, que abarca un amplio espectro que va de lo inusual y lo exótico a lo puramente imaginario o fabuloso, en diversas gradaciones (Benton, 1992: 13-19; Malaxecheverría, 2002: 25-26).

A fines de ordenar un poco el análisis, distinguiré tres categorías principales de *mirabilia*, según su diversa índole y las distintas funciones argumentales que desempeñan: los signos de la excepcionalidad del héroe, las maravillas de Oriente y, finalmente, los reinos prohibidos y la personificación de la Naturaleza.

I. SIGNOS DE LA EXCEPCIONALIDAD DEL HÉROE

Una serie de prodigios acompaña en el relato el nacimiento de Alexandre:

Grandes signos contieron cuand' est' infant naçió:
el aire fue cambiado, el sol escureçió,
tod' el mar fue irado, la tierra tremeçió,
por poco que el mundo todo non pereçió. [8]³⁶³

El trastorno afecta a los cuatro elementos (aire, fuego, agua y tierra, enumerados en los cuatro hemistiquios centrales) que, de acuerdo a la tradición, se combinaban para conformar el universo; también llueven piedras, pelean águilas, en Egipto habla un cordero recién nacido, una gallina pare una culebra y nacen, para servir al futuro emperador, más de cien hijos de altos condes [9-11]. El mismo Alexandre lleva una marca inequívoca de su excepcionalidad: “*el un ojo ha verde e el otro vermejo*” [150a]; rechaza, además, a cualquier nodriza que “*non fues de linaje o de grant gentilez*” [7d]. El orden regular de las cosas es quebrado por un acontecimiento extraordinario en el plano de lo humano, y la creación entera, concebida como una totalidad armónica organizada por Dios, se ve conmocionada.

El motivo se halla muy difundido en la Edad Media, ya sea en relatos, canónicos o no, del nacimiento o la muerte de Cristo (por ejemplo Mateo II, 1-3 y XXVII, 51, Marcos XV, 33, Lucas XXIII, 45, o el *Liber de infantia Salvatoris*), el folklore, las tradiciones hagiográfica y caballeresca o el Romancero (por ejemplo, en el “Romance

³⁶³ Todas las citas del *Libro de Alexandre* están tomadas de Cañas Murillo, ed., (1983).

de Abenamar”).³⁶⁴ En cada caso, distintas perturbaciones y anomalías en el orden de la naturaleza señalan el advenimiento o el deceso de un ser singular.

Alineándose en esta tradición, en el *Libro de Alexandre* una nueva serie de portentos se produce en vísperas de la muerte del héroe:

Essa noche vidieron, -solémoslo leer-,
las estrellas del çelo entre sí combater,
que como fuertes signos hovo en el nacer,
vieron a la su muerte fuertes aparecer. [2604]

Fue el sol levantado triste e doloriento,
tardarié, si pudiesse, de muy buen taliento,
forçólo la Natura, siguió su mandamiento,
amaneció un día negro e carboniento. [2606]

Explícitamente, los signos remiten sobre sí mismos y subrayan el cierre de un ciclo. Ambas secuencias de prodigios dibujan un marco extraordinario en torno a la aventura de Alexandre, inscribiendo el relato engarzado en su totalidad en el orden de lo maravilloso. Pasaré ahora a este segundo nivel, intentando analizar la manera en que este destino excepcional anunciado por los portentos se confirma en el itinerario vital del protagonista.

2. EL ORIENTE MARAVILLOSO

En la caracterización de “el Oriente, y en particular la India, como horizonte maravilloso” (Le Goff, 1985: 21) del imaginario medieval, pueden leerse dos connotaciones distintas pero complementarias. En primer lugar, la fascinación que naturalmente ejercen sobre la imaginación lo exótico, lo desconocido y lo fantástico convirtió, en la Edad Media, a las tierras lejanas y poco conocidas de Oriente en fuente y repositorio privilegiado de lo maravilloso; también, en otro sentido (aunque muy vinculado al primero), podría pensarse en el Oriente, y

³⁶⁴ Ejemplos tomados de Curtius (1975: 140) y Cacho Blecua (1994: 199-200).

por ende en el ámbito de lo maravilloso, como los confines de lo imaginable medieval, la última frontera de posibilidad de la experiencia y la aventura humanas. Estos dos matices están presentes en el *Libro de Alexandre*, de manera tal que es posible delimitar una segunda serie de *mirabilia* vinculada a la construcción del Oriente.

Dos de las categorías más reconocibles de lo maravilloso, de acuerdo a la tipología de Todorov (1987: 46-77), se amalgaman en la configuración de Asia: lo *maravilloso hiperbólico* y lo *maravilloso exótico*. En esta última variedad, los sucesos o elementos sobrenaturales se ubican en regiones lejanas, desconocidas por el receptor implícito del relato, por lo que la delimitación entre “real” e “imaginario” queda, al menos, borroneada.

La abundancia, bajo las distintas formas de la copiosidad, la grandeza, la diversidad y la riqueza, es una figura fundamental en la (re)presentación de Oriente en el *Libro*. Asia es sin duda la tierra más rica [284]: no sólo “have mucho buen río, mucha buena montaña, de panes e de vinos non ha tierra calaña” [282bc]; allí las huestes son “grandes a desmesura” [1313a], los combatientes se cuentan a miles (sólo como ejemplo, 824ab, 854, 864, 871, 1192 y 1981-2, donde llega a afirmarse que “más havrié de peones [...] que non fojas en monte nin hiervas en barvecho”), los pueblos son muchos y extraños [1189-1193, 1318], los ríos semejan mares [821ab] o son insondables [829, 1987], las tierras son fértiles y las cosechas frecuentes [287d], el despliegue de tesoros y objetos preciosos, elaborados con gran maestría, fabuloso (en la descripción de los palacios de Poro, 2117-2143, por ejemplo, o incluso en la de los ejércitos de Darío aprontados para la batalla, 850-870). Esta hipérbole sostenida de Asia encuentra su corolario, en reiterados pasajes, en la tópica de lo increíble (Curtius, 1975: 231-235), por medio de la cual el autor se declara incapaz de dar cuenta de la inmensidad de su objeto [294, 873, 1193, 2119, 2130] como forma extrema de exaltarla.

El mismo narrador es consciente de que la riqueza que describe sitúa su relato en los límites de lo verosímil, y así lo declara en repetidas ocasiones (por ejemplo, pero no únicamente, 307, 1532-1533,

2119)³⁶⁵. Esta “bondat estraña” [282a], que no tiene “nin cabo nin mesura” [307b], hace del propio Oriente un ser fantástico, en notoria divergencia con la realidad cotidiana del autor y los eventuales lectores del *Libro*; puede encuadrarse, sin duda, dentro de la observación de Le Goff (1985:14) de que “en el Occidente medieval los *mirabilia* tienden a organizarse en una especie de universo al revés”, cumpliendo una función compensadora: “el que aquí morasse nunca verié rencura” [307d].

El Oriente era también en otros sentidos el territorio privilegiado de lo maravilloso medieval³⁶⁶. En el *Libro* aparece poblado de *gentes estrannas* (“gentes que han fiera grandez, caras han como canes, negros como la pez” [1315], gigantes, “un filisteo [...] fijo de padre negro e de una giganta” [1364], amazonas [1863-1888], el poblado maldito de las puertas Caspias [2101-2116], los “homes monteses” [2472-2474], “los açéfalos, la gent descabezada” [2495]; allí se asentará también la “compaña lazrada” [1607-1639] para fundar un poblado de deformes y tullidos); es además la tierra de los elefantes, las “malas sirpientes, unas con agujiones, otras con malos dientes, unas vinién bolando, otras sobre sus vientres” [2155], los “mures granados” [2166], los “puercos de los cañaverales, que havién los colmillos mayores que cobdales” [2168] los “mostros” subterráneos [2170], las criaturas compuestas (el “fantasma” descrito en la estrofa 2181, los grifos),³⁶⁷ el ave Fénix [2475-2476], los árboles parlantes del sol y de la luna [2481-2494] y diversos tipos de bestias temibles e innominadas [2099, 2147, 2165, 2179, 2471]. Los elementos Maradi-

³⁶⁵ En la descripción de Babilonia [1460-1533] se aplican los mismos procedimientos empleados para caracterizar el Oriente en general, pero reconcentrados y llevados al extremo: “allí non mengua nada”, el aire es perfumado, la carencia, el dolor y los males de la vejez no existen, hay profusión de todo tipo de riquezas, cantidad inagotable de tesoros, enorme variedad de pueblos, etc., rasgos todos que la ubican en los márgenes de lo inverosímil. “Babilonia la magna que tod’ el mundo val” [290a] es construida como la cima de toda abundancia, la hipérbole de la hipérbole.

³⁶⁶ Benton (1992: 162), por ejemplo, se refiere al “emphasis on the East as the source of the exotic and unusual” durante la Edad Media.

³⁶⁷ Entre las criaturas compuestas de Oriente se cuentan también el cordero parlante nacido en Egipto al mismo tiempo que Alexandre [10] y Buçifal, proveniente de Capadocia e hijo de una dromedario y un elefante [112]. Estos primeros híbridos aparecen tempranamente en el *Libro*, mucho antes de que Alexandre y el relato se internen en las tierras del Este, como una suerte de preanuncio de lo que vendrá más tarde.

llosos se hacen más frecuentes y acentuados a medida que Alexandre avanza en su carrera, ya que su curiosidad inagotable y su desmesura (todo aquello que configura la particular “escalentura” del personaje) lo empujan a adentrarse en territorios cada vez más inciertos y fantásticos. La aventura se “orientaliza” en un doble sentido: no sólo porque se despliega en dirección al Este sino también porque se torna progresivamente más maravillosa. Este viraje paulatino del carácter del periplo se refleja también en el tipo de obstáculos que sucesivamente enfrenta y vence el héroe: los antagonistas “naturales” (bestias, parajes inhóspitos) van cobrando cada vez mayor peso y protagonismo, hasta desplazar por completo a los enfrentamientos militares (que habían sido el móvil inicial del viaje).³⁶⁸

³⁶⁸ Una de las manifestaciones más visibles de la progresión mencionada es el modo en que en distintos momentos del *Libro* se aborda la figura de los elefantes. Tras un primer combate del que no toman parte, aparecen recién en el segundo enfrentamiento con Darío, apenas mencionados [1297 y 1352]; pero es sólo en la batalla con Poro en la India, mucho más al Oriente y mucho más avanzado el relato, que se inserta una descripción pormenorizada de su aspecto y sus hábitos, a la manera de los bestiarios [1975-1980 y 2063-2074]. Comparando ambas batallas puede apreciarse también el corrimiento del eje del relato: en la primera el foco está puesto en lo militar y el enfrentamiento cuerpo a cuerpo con el contrincante humano; en la segunda, el enemigo al que debe vencerse es primordialmente la bestia exótica (y por eso mismo, cuasi-fantástica), y las armas con que se lo logra son el “seso”, el “engaño” y el saber (en este caso, que circulaba en los bestiarios de la época).

Es de destacar también que en ciertas ocasiones el autor del texto español se aparta explícitamente de su fuente primaria, el *Alexandreis* de Châtillon, para darle mayor énfasis y cabida a los elementos y los episodios maravillosos:

Pero Gualter, el bueno en su versificar,
 sedíá ende cansado e queríá destajar,
 dexó de la materia mucho en es logar;
 cuando lo él dexó, quiérola yo contar.

De Poro cóm fuyó, él non escribió nada,
 nin cómo fiz torneo la segunda vegada,
 de muchas maravellas, mucha bestia granada,
 que vençió Alexandre, una lança provada. [2098-2099]

Otro ejemplo, comentado en Rico (1986: 52-53), es el de la cuaderna 2305. En ambos casos, “completar” la información suministrada por el *Alexandreis* no sólo sirve al afán de exhaustividad del texto, sino también para apuntalar el diseño general y la moraleja final. El empleo que se hace de los *mirabilia* en el *Libro* refuerza, a mi parecer y como pretendo mostrar, la enseñanza que se quiere extraer de la vida y el itinerario de Alexandre.

En el Oriente se encuentran no sólo los límites de lo verosímil, sino también (de acuerdo a la concepción medieval) las últimas fronteras del mundo, de la experiencia y el saber humanos. La avidez constante de nuevos horizontes por parte de Alexandre, incluso ante las maravillas más deslumbrantes, pone de manifiesto su arrogancia y la insaciabilidad de su sed de conocimientos y conquistas. Nada detiene su avance; sus ansias por imponerse sobre lo desconocido lo arrastrará a ir más allá de las tierras ignotas del Este y cruzar el límite que separa lo inexplorado de lo inexplorable, aquellos territorios vedados al hombre por designio divino. En este marco, los *mirabilia* orientales funcionan a la manera del *monstrum* (etimológicamente, “advertencia”) y el *prodigium* clásicos: aquellos fenómenos extraordinarios que indicaban que el orden universal instituido por los dioses había sido quebrado, o corría el riesgo de ser quebrado, por algún accionar humano. Su multiplicación, sin embargo, señal de que se está llegando a los confines de lo posible, lejos de desanimar a Alexandre lo espolea a seguir adelante.³⁶⁹

3. LOS REINOS PROHIBIDOS Y LA PERSONIFICACIÓN DE LA NATURALEZA

Tras haber conquistado toda Asia, el héroe logra expandir su imperio (real e intelectual) a los reinos del mar y de los cielos; en ambos casos, a través de su ingenio. En el primero, se vale de una cuba de vidrio embetunada; en el segundo, de un par de grifos cebados. La elección no es azarosa:

When viewed favorably the griffin combines the strength and nobility of the lion, king of the beasts, with the ability to soar and the excellent vision of the eagle, king of the sky, to produce an ideal composite creature. (Benton, 1992: 129-130)

³⁶⁹ No son las únicas advertencias que desoye Alexandre; pueden mencionarse, entre otras, las de los escitas [1918-1928], las de Poro [2211-2213] y las de sus propios hombres [2272-2279].

De acuerdo a la simbología del bestiario medieval, su naturaleza compuesta lo vincula doblemente con las ideas de la realeza y la soberanía; esta asociación ya había aparecido en el *Libro* en la descripción del carro de Darío, en el que se entrelazan leones, grifos y águilas [861-862]. Alzarse por los cielos impulsado por estos híbridos implica para Alexandre alcanzar el máximo grado de poder y saber, la síntesis de todo dominio y conocimiento. Sin embargo, en ambas expediciones fracasa al despreciar una misma enseñanza, relativa a la correspondencia de los distintos planos de la existencia y la estrecha ligazón que une las diversas esferas de la creación: arriba y abajo (en los océanos)³⁷⁰, el microcosmos del hombre y el mundo en general (en los cielos). Esta misma soberbia lo lleva a perturbar el ajustado equilibrio de las cosas y precipitará su caída final.

Estas excursiones de Alexandre dan al autor la oportunidad de explayarse en descripciones de “cosas secretas [...] que nunca home bivo las pudo ant saber” [2327ab]. Ambos, narrador y personaje, comparten “el mismo afán de conocer y esparcir los conocimientos” (Rico, 1985: 13):

Embiónos Dios por esto en aquestas partidas:
 por descubrir las cosas que yazen sofondidas;
 cosas sabrán por nos que non serién sabidas,
 serán las nuestras nuevas en crónicas metidas. [2291]³⁷¹

³⁷⁰ Non bive en el mundo ninguna criatura
 que non cría el mar su semejant figura;
 traen enemistades entre sí por natura,
 los fuertes a los flacos danles mala ventura. [2312]

Dize el rey: “Sobervia es en todos lugares,
 es fuerça en la tierra e dentro en los mares,
 las aves esso mismo, nos catan por eguales;
 Dios confonda tal viçio que tien tantos lugares.” [2317]

³⁷¹ También,
 Mandó que lo dexassen quinze días durar, [...]
 assaz podrié en esto saber e mesurar,
 e meter en escripto los secretos del mar. [2309]

Ante estas pretensiones de correr los límites del saber y el dominio humanos hasta los *antípodas* [2293] y los confines de los siete mundos [2289], la misma Naturaleza, personificada, debe intervenir para preservar el orden (“la ley condonada” [2326b]). Ella dispondrá que el viaje de Alexandre sea interrumpido antes de que consiga anexar a sus conquistas (que ya comprenden los reinos de la tierra, el agua y el aire) el reino de los infiernos, donde prima el fuego [2328, 2433, 2440].³⁷² En este punto, el relato se aparta de su personaje para terminar lo que éste no pudo llevar a cabo y sobrepasar sus logros; su recorrido llega más lejos que el del héroe. Mediante una extensa digresión [2334-2423] que tiene como objeto la topografía infernal, el texto devela aquello vedado al mismo Alexandre. De esta manera, la clerecía y la erudición del narrador realizan “lo que non podié home nunca acabeçer” [2328d]: *despaladinar* la última de “las secretas naturas” [2325d].

Regresando al itinerario vital del personaje, la intervención de la Naturaleza (en sí misma, un hecho extraordinario), devuelve las cosas a su curso *natural* al acelerar el eje de la rueda que rige la suerte de todos los mortales sin excepción –tras lo que, como vimos en el primer apartado, el ciclo vuelve a cerrarse–. Como ocurre con las expediciones fabulosas al fondo de los mares y a las alturas celestiales, empleadas para poner de relieve la existencia de cierto orden universal y contrastar determinado comportamiento que atenta en su contra, en este caso lo maravilloso vuelve a ser invocado con el fin de apuntalar el concierto amenazado.

CONCLUSIÓN

En el *Libro de Alexandre* los elementos maravillosos están integrados al diseño general de la obra, en el marco del cual adquieren un sentido determinado. Aunque de diversa manera en cada caso, los *mirabilia* que jalonan el itinerario de Alexandre (los signos de la excepcionalidad del héroe, las maravillas de Oriente, los reinos

³⁷² Recuérdese que el nacimiento de Alexandre había sido anunciado por un trastorno de los cuatro elementos.

prohibidos y la personificación de la Naturaleza) están orientados en general a acusar eventuales desviaciones del orden *natural* de las cosas, evidenciando los excesos que amenazan con desestabilizarlo. Su función se halla, por lo tanto, estrechamente vinculada a la intención didáctico-moralizante de la obra (condenatoria de la desmesura y la arrogancia, por ejemplo), a la luz de la cual se completa su significación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Cañas Murillo, Jesús (ed.), *Libro de Alexandre*, Madrid: Editora Nacional (Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos), 1983.
- Benton, Janetta Rebold, *The Medieval Menagerie: animals in the art of the Middle Ages*, New York: Abbeville Press, 1992.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, “El saber y el dominio de la Naturaleza en el *Libro de Alexandre*”, María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV y Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, pp. 197-207.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Le Goff, Jacques, “Lo maravilloso en el Occidente medieval”, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa (Colección Hombre y Sociedad-Serie Mediaciones), 1985, pp. 9-24.
- Malaxecheverría, Ignacio (ed.), 2002, *Bestiario medieval*. Madrid: Ediciones Siruela (Biblioteca Medieval, 2).
- Rico, Francisco, “La clerecía del mester”, *Hispanic Review*, 53. Sin datos disponibles, 1985, pp. 1-23.
- _____, “*Libro de Alexandre*”, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, pp. 50-59.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. Puebla, Premia Editora, 1987.

*Los Vœux du Paon en el roman de Cleriadus et Meliadice:
La figura de Alejandro Magno en un texto de caballerías
del siglo XV*

*Lidia Amor
Universidad de Buenos Aires*

I. MIRADAS SOBRE EL SIGLO XV

La crítica de las últimas décadas ha revertido, parcialmente, su visión negativa de la creación literaria de los siglos XIV y XV. Por otra parte, y a diferencia de los especialistas decimonónicos, los contemporáneos ya no juzgan esta etapa como el crepúsculo medieval sino que la consideran una época de cambio o mutación y el pasaje entre los tiempos antiguos y la modernidad.

En esta perspectiva de revalorización de la Baja Edad Media, se intenta describir su mundo mediante vocablos que simulen cierta neutralidad ideológica. Mientras que los viejos términos de “decadencia” o “crisis” impidieron dicha objetividad, “transición” parece adecuarse mejor a una visión más próxima de la realidad del momento. Asimismo, los siglos XIV y XV constituirían un puente entre una época dorada –el “renacimiento” de los siglos XII y XIII– hacia otra edad de oro –el

Renacimiento—, circunstancia que expresa su incapacidad de brillar por medios propios.

En este panorama, el siglo XV se caracteriza también por haber sido testigo de la magnificencia de la corte ducal de Borgoña bajo la égida de una rama secundaria de la dinastía Valois. No obstante, su espectacular —en el sentido etimológico del término— grandiosidad fue objeto también de una mirada desdeñosa, primero, y más analítica y benevolente, después. La corte ducal de los Valois-Borgoña fue considerada también “decadente” por cuanto sus creaciones serían una pálida reproducción de obras previas.

Sin embargo, es necesario recordar que el mecenazgo ducal permitió el florecimiento del arte flamenco y, en el campo de la literatura, pueden citarse las primeras manifestaciones de los *Grands Rhétoriciens*.

Las obras de origen borgoñón ponen de manifiesto el sincretismo cultural e intelectual que marcó la época: momento de introspección y análisis —influido, tal vez, por los grandes desastres políticos, sociales y económicos que se suceden— durante el cual los hombres reflexionaron acerca de su pasado, su presente y su porvenir. Dicha meditación abarcó todos los ámbitos de la creación artística y científica e involucró tanto a intelectuales como a gobernantes.

En esta línea de pensamiento, las producciones culturales de la época son fruto de una reproducción lúcida que se distancia de la imitación mecánica y asintomática; llevan la huella de las Transformaciones que experimentan y expresan tanto la pertenencia a una fuente determinada como su distanciamiento.

Un ejemplo claro de lo expuesto hasta aquí puede encontrarse en la narrativa en francés medio, en especial el *roman* producido en los Estados Borgoñones durante el largo ducado de Phillipe le Bon (1419-1467). Dada la plasticidad del *roman* —tipo textual determinado por sus constantes transformaciones discursivas y narrativas— sus exponentes bajomedievales lograron no solo nutrirse de otros géneros sino que incorporaron algunos de los atributos que definen el momento de creación.

El *roman* se define también por su condición “transicional”: por un lado, heredero de una escritura específica y claramente medieval y, por el otro, predecesor de nuevas corrientes narrativas, tal como lo demuestra la obra de François Rabelais.

Desde épocas tempranas, asimismo, el *roman* integró personajes históricos o míticos. De este modo, ya en sus primeras manifestaciones sobresalieron figuras como las de Arturo y Alejandro Magno, quienes proveyeron de rasgos específicos a los arquetipos regios ficcionales, tal como puede observarse en un *roman* en prosa Borgoñón de mediados del siglo XV: *Cleriadus et Meliadice*.³⁷³

La presencia de Alejandro Magno en *Cleriadus et Meliadice* puede deberse a la cercanía que la obra mantiene con los espejos de príncipes y a la función didáctica que caracteriza este *roman*. Sin embargo, el soberano no está explícitamente nombrado sino que su retrato se insinúa mediante la incorporación de episodios pertenecientes a otros textos en los que se lo introduce como un personaje esencial.

Desde esta perspectiva, es posible analizar un episodio del texto borgoñón que recupera la figura de Alejandro de manera tangencial mediante la velada interpolación de un conjunto de relatos dedicados a él. En efecto, durante el banquete que el rey francés organiza para sus huéspedes, Meliadice y Cleriadus, un grupo de doncellas y señores recorren el salón presentando a los comensales un pavo asado, ante el cual el rey jura organizar justas excepcionales y los caballeros prometen emprender hazañas notables en dichas justas.

³⁷³ *Cleriadus et Meliadice* narra las proezas del hijo del conde de Asturias, Cleriadus, en Inglaterra, donde llega acompañando a su padre, futuro administrador del reino. La corte inglesa será el punto de partida de un periplo ejemplar constituido por una serie de aventuras, por su actuación en torneos y justas y por su participación en la guerra contra los sarracenos. Esta trayectoria típicamente caballeresca se complementará con la narración de los amores entre Cleriadus y Meliadice, la hija del rey inglés Phellipon. Sin embargo, la pasión naciente entre los jóvenes se ensombrecerá a causa de las falsas acusaciones de Thomas de l'Engarde, hermanastro del rey inglés. De este modo, los amantes deberán abandonar la corte y enfrentar diversos peligros hasta que finalmente la fortuna permite su reunión en Asturias, la tierra natal del héroe. Luego del reencuentro, llevado a cabo tras numerosas peripecias, los jóvenes emprenden juntos el regreso a Inglaterra. En la ruta, el joven caballero y la princesa inglesa se detienen en París donde son agasajados por el monarca francés. La ocasión permite que Cleriadus consolide la amistad que había entablado con el condestable francés durante la guerra contra los sarracenos en Chipre y para que el rey lo distinga entre los señores allí reunidos. Por último, cuando los jóvenes llegan a Windsor, Phellipon, consciente de su error al haber creído las acusaciones de su hermanastro, solicita el perdón de su hija y ofrece su mano en matrimonio a Cleriadus, quien acepta. El *roman* finaliza con una breve descripción de la conducta regia del joven español y de la descendencia que lo sucederá.

En esta oportunidad, me interesa demostrar que la celebración de los votos tiene por objetivo iluminar las cualidades necesarias de un gobernante a través del recuerdo de Alejandro Magno. Ahora bien, el autor borgoñón no introdujo de forma explícita la figura del emperador sino que intercaló en filigrana una narración consagrada a él y cuyos sentidos aluden al problema de las virtudes y los vicios de los monarcas.

Para desarrollar esta idea, creo conveniente trazar previamente una breve síntesis del ciclo mencionado con el fin de entender los efectos de sentidos que estos *romans* pudieron haber producido en la ficticia biografía de Cleriadus. Pienso que la elección del *Cycle du Paon* frente a otras posibles fuentes de la leyenda pudo deberse a que el ciclo presenta una imagen dual del mítico héroe: en primer lugar se ensalzan sus virtudes guerreras y cortesanas y luego se rememoran sus excesos más sobresalientes: la crueldad, la desmesura y la soberbia. Las dos facetas del soberano constituyen una advertencia ejemplar que el texto borgoñón brinda a sus potenciales lectores.

2. EL CYCLE DU PAON: ALEJANDRO COMO PARADIGMA DEL CABALLERO CORTÉS

En la primera mitad del siglo XIV, tres autores emprenden la tarea de componer una prolongación de la leyenda alejandrina transmitida, fundamentalmente, a través del *Roman d'Alexandre* del siglo XII: hacia 1312, Jacques de Longuyon crea el *Vœux du Paon*; lo continúa Jean le Court Brisebare con el *Restor du Paon* (primera mitad del siglo XIV) y, por último, Jean de le Mote redacta el *Parfait du Paon* hacia 1340. Los textos se interpolan en la cronología literaria alejandrina después del *Fuerre de Gadres*, segunda rama del *roman* antes aludido.

De una obra a la otra, el personaje de Alejandro representa el paradigma del caballero cortés en un clima y espectáculo cortesanos. Los textos enlazan las historias narradas en función del primer juramento pronunciado por los caballeros del *Vœux*, mediante el cual, a excepción de Alejandro, todos se comprometen a realizar hazañas extraordinarias durante los enfrentamientos que se desarrollan en el momento de la narración y que se intercalan con las escenas de corte.

Estos primeros compromisos serán la materia narrativa que retomarán los continuadores del *Restor* y del *Parfait*.

No me detendré en el estudio pormenorizado del ciclo, tal como lo hicieron Renate Blumenfeld-Kosinski (1986 y 2002) y Michelle Szkilnik (1999 y 2002), sino que señalaré algunos de los atributos que caracterizan al emperador de Macedonia en dicha textualidad, por cuanto considero que el autor de *Cleriadus et Meliadice* utilizó la imagen de Alejandro que los autores brindaban en sus *romans* para descubrir los sentidos de su obra relativos al retrato moral de un príncipe perfecto.

Los autores presentan un modelo de proeza, de sabiduría, de generosidad y, primordialmente, de cortesía. En esta línea, a las virtudes del emperador se adicionan aquellas relativas al mundo de la corte y que describían, en particular, al rey Arturo. Se trata, en definitiva, de proporcionarle las cualidades de la sociabilidad cortesana medieval al antiguo conquistador de Oriente.

Sin embargo, en el *Parfait du Paon*, el narrador invoca una tradición menos benevolente y expresa, por primera vez en el ciclo, los rasgos negativos del emperador. Más aún, en el *Parfait*, y a diferencia de lo que ocurría en los *Væux* y en el *Restor* –en cuyos relatos los votos conducían a la superación marcial y cortés de los guerreros de Alejandro– los *væux* pronunciados manifiestan la creciente violencia que enmarca el entorno del macedonio, en tanto que las proezas de su gente instalan la discordia entre los participantes. De esta forma, si los juramentos realizados en los *Væux* anticipaban hechos de armas excepcionales, en el *Parfait* su cumplimiento lleva a una lucha fratricida entre camaradas y parientes.³⁷⁴

A pesar de la nota negativa que imprime el *Parfait du paon*, el grupo de *romans* coincide en destacar un rasgo de Alejandro, señalado desde el principio por sus biógrafos: se trata de un conquistador intrépido e infatigable, generoso con aliados y enemigos. Se lo representa como un guerrero excepcional, aunque se privilegia (en especial en el

³⁷⁴ Michelle Szkilnik (1999:334) compara la violencia épica del *Cantar de Roldán* – consecuencia de la guerra contra el infiel– con la expuesta en el *Parfait* –en donde los enfrentamientos expresan la disolución del orden y el debilitamiento de la moral en la corte alejandrina– y concluye que, en el *Parfait*, la epopeya se transforma en tragedia.

Restor) su actuación en la corte, donde desplegará todas las cualidades caballerescas y regias hacia sus hombres, hacia los adversarios y, en particular, hacia las mujeres.

Desde esta perspectiva, tal vez la “novedad” en el retrato de Alejandro sea el acento puesto en sus atributos cortesés ya que, en la línea del *Cycle du Paon*, él es el “padre” de la cortesía caballeresca, tal como la postulaba la narrativa de los últimos siglos medievales.

Alejandro constituye un arquetipo de rey en quien confluyen el furor guerrero (y de conquista) y la galantería cortesana. Asimismo, el ciclo manifiesta, en el nivel narrativo, la definición clásica de *delectare et prodesse*, pues la felicidad de la corte –representada por los votos– se encuentra perturbada por las guerras que tensionan el ambiente. El desasosiego que se instaura en función de la oposición entre un mundo cerrado e idílico y un espacio abierto y amenazador va *in crescendo* (tanto más cuanto que la guerra no confronta enemigos sino aliados), mientras que la figura del emperador se ensombrece a causa de sus defectos.

En esta línea, el ciclo plantea una estrecha vinculación entre la sutil degradación del espacio social y los vicios del rey, idea que subyacería en la construcción de sentidos de *Cleriadus et Meliadice* y que lo aproximan a los espejos de príncipes. Los textos consagrados a Alejandro Magno y, específicamente, el *Parfait du Paon* referirían una “utopía de paz” perdida que *Cleriadus et Meliadice* encontrará y podrá describir mediante la constitución de nuevas dinastías.³⁷⁵ En este sentido, son los matices del retrato y el contexto narrativo y no Alejandro en sí mismo, la referencia literaria que el autor borgoñón parece desear actualizar en la memoria del receptor.

Considero que el escritor induce a rememorar todo el ciclo porque, justamente, quería señalar los defectos que pueden acechar a un buen gobernante y, a partir de este recuerdo ficcional, ilustrar el desastre que conlleva el enfrentamiento de aliados.

³⁷⁵ Sin mencionar claramente *Cleriadus et Meliadice* (aunque lo refiere en nota) Michelle Szkilnik (1999) llega a conclusiones similares.

3. LA PAZ SOCIAL FRENTE A LA VIOLENCIA FRATRICIDA.

El recorrido propuesto en torno al *Cycle du Paon* permite ahondar el estudio de *Cleriadus et Meliadice*. Resulta un hecho incontestable que la época que enmarca la creación del texto borgoñón (primera mitad del siglo XV) está signada por la Guerra de los Cien Años, desastre político y social que diezma dos de las naciones de la Europa occidental: Francia e Inglaterra. Tampoco escapa al lector la actualidad que posee la figura de Alejandro en el imaginario bajomedieval y, en especial, en la corte del gran duque de Borgoña, Philippe le Bon. Finalmente, no es necesario señalar la relevancia paradigmática del emperador para la constitución de una figura regia, más aún si el personaje no posee una genealogía (histórica o literaria) que lo legitime, como es el caso de Cleriadus.

En *Cleriadus et Meliadice*, la ceremonia de los *vœux* tiene lugar en la corte regia francesa. De esta forma, el narrador parece afirmar que su monarca, gracias a las condiciones morales que posee, personifica un simbólico sucesor de Alejandro Magno. Si esta hipótesis es válida, la fastuosa recepción y el homenaje que rinde en particular a Cleriadus resultan un gesto de ennoblecimiento para el joven caballero: el rey más poderoso de la cristiandad celebra y garantiza las virtudes guerreras y morales del asturiano, en tanto valida sus aspiraciones al trono de Inglaterra. Pero este gesto legitimador no proviene solo del soberano francés (circunstancia que justifica de por sí la señal) sino de un gobernante que, de forma especular, representa a Alejandro Magno.

Esta situación no se infiere mediante una explícita comparación entre el rey francés y el mítico personaje sino que el narrador los conecta gracias al relato de una breve secuencia que retoma la historia central del *Cycle du Paon*:

Entremetz y ot, à ce soupper, grans et moult estranges et de plusieurs manieres et, quant ce vint au derrenier du soupper, il y arriva six des pucelles de la court de la royne, bien et gentement ordonnées, **lesquelles portoient ung pan et estoient acompaignees de huit chevaliers aagez, et huit escuiers. Ilz se agenouillerent devant le roy et lui dirent: –Sire, s’il vous plaist, vous ferez la coustume de l’oiseil que veés cy telle que vous sçavez qu’elle doit estre.**

–Damoiselles, je le feray et par moy ne demoura mye et je voue aux dammes et au pan que demain je feray faire la plus belles jouxte, pour l’amour de Meliadice, qui fust faicte en nostre court, passé a longtems. (Cap. XXVIII, p. 441-42) [el resaltado es mío]

[Entremeses³⁷⁶ hubo en el banquete en gran cantidad, muy extraños y diversos. Cuando fue el momento del último plato, llegaron seis doncellas del séquito de la reina, gentilmente ordenadas, quienes llevaban un pavo y estaban acompañadas por ocho caballeros ancianos y ocho escuderos. Se arrodillaron ante el rey y le dijeron:

–Señor, por favor, pon en práctica la costumbre del ave que aquí está tal como sabes que debe ser.

–Doncellas, lo haré y juro a las damas y al pavo que mañana realizaré las más bellas justas, por amor a Meliadice, que hayan sido hechas en nuestra corte desde hace mucho tiempo.]

Este pasaje pone de manifiesto un procedimiento compositivo que el narrador utiliza con frecuencia: nunca refiere directa y explícitamente sino que se vale de algún episodio central de obras anteriores para guiar al receptor hacia la recuperación de aquellos significados que iluminan los de su texto.

Desde esta óptica, la realización de los *vœux* en la corte de Francia rendiría homenaje y, al mismo tiempo, serviría de advertencia a dicha monarquía: la nación ocupa un sitio preeminente entre los países europeos puesto que su rey conserva los atributos del emperador macedonio, tal como se lo describe en el *Cycle du Paon*. Sin embargo, se denuncian también, a partir de esta intertextualidad, el peligro de las catástrofes resultantes de las guerras fratricidas y la amenaza que supone para los vasallos el ejercicio de una autoridad desmesurada.

³⁷⁶ Empleo el vocablo “entremés” en su acepción literaria. Efectivamente, durante los banquetes se solía presentar diferentes piezas dramáticas de carácter cómico o alegórica para entretener a los comensales. Son célebres los entremeses que se representaron durante el Banquete del Faisán en la corte de Phillipe le Bon (1454).

La tragedia que se genera en el espacio cortesano a partir de los juramentos pronunciados en el *Parfait* se inscribe en este pasaje de *Cleriadus et Meliadice* y resalta la ambigüedad característica de los héroes medievales. En este sentido, el *roman* borgoñón demostraría que el hombre medieval no escinde de manera categórica los polos del bien y del mal, inclusive en un paradigma regio: se exalta la excelencia a la que puede llegar la condición humana en tanto se insinúan sus atributos nocivos para el cuerpo social. De este modo, se evidencia una visión de la condición humana más “realista” (desde una óptica moderna) aunque se corresponde (desde una perspectiva medieval) con la idea cristiana de la Caída. Se trata, en síntesis, de un microcosmos que debe conjugar el bien y el mal y que debe aspirar a la supremacía del primero.

Por último, considero que la lectura de Michelle Szkilnik (1999) en relación con el *Parfait* puede ser trasladada a *Cleriadus et Meliadice* pero con signo inverso, puesto que el autor borgoñón parece no compartir el pesimismo que Szkilnik atribuye a Jean de le Mote:

Dans la première moitié du XIV^e siècle, les *Vœux*, le *Restor*, le *Perceforest* célèbrent Alexandre comme l’idéal d’une société élégante, lettrée, où une élite sociale et morale peut s’adonner à des passe-temps de choix: jeux d’échec, tours d’amour, concours poétiques, tournois virils mais d’un “fair-play” admirable. Même si chacun connaît la dure réalité de la guerre, on croit au pouvoir de la civilisation; on pense qu’une justice généreuse éteindra les haines lignagières, que le roman absorbera naturellement une tradition épique épurée, apprivoisée. Le *Parfait* émet des doutes sérieux sur cette utopie pacifiste et sur ce rêve d’union harmonieuse entre deux genres littéraires animés par des éthiques si différentes (Szkilnik, 1999: 338-39).

La virtud que debe pautar la vida cortesana, traducida en conductas protocolares y actividades lúdicas, es, de acuerdo con el autor de *Cleriadus et Meliadice* la única vía de acceso a la felicidad terrena. Este comportamiento ejemplar debe estar sustentado por la acción de un rey en pleno uso de su autoridad (la cual deriva, también, de su excelencia moral); de esta forma, logra el bienestar de su pueblo y lo

conduce hacia la paz. Alejandro, modelo, entre otros, de desmesura, crueldad y soberbia, sirve, cual fantasma, como advertencia.

En *Cleriadus et Meliadice*, esta conclusión se vehiculiza mediante la recuperación de una textualidad específica: el *Cycle du Paon*. Ejemplos ambivalentes, los *Væux*, el *Restor* y el *Parfait* demuestran que la conservación de la paz también implica evitar, a todo trance, la guerra fratricida. Finalmente, la constatación permite conjugar la paz del mundo (el Occidente cristiano) con la felicidad interna de la corte.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

- Alexandre de Paris, *Le roman d'Alexandre*, Laurence Harf-Lancner (ed.), París, Le livre de Poche, 1994, Colección Lettres Gothiques.
- Cleriadus et Meliadice*, Gaston Zink (ed.), Ginebra, Droz, 1984.
- Jacques de Longuyon, *Les Vœux du Paon*, Camillus Casey, ed., Columbia University Dissertations, 1956.
- Jean de le Mote, *Le parfait du paon*, Richard J. Carey (ed.), Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1972.
- Jean le Court (Brisebare), *Le restor du paon*, Richard J. Carey, (ed.), Ginebra, Droz, 1966.
- Blumenfeld-Kosinski, Renate, "The poetics of continuation in the old French paon cycle", *Romance Philology* 39 (4), 1986, pp. 437-447.
- _____, "Ekphrasis and memory in the fourteenth-century *Parfait du paon*", Maddox, Donald y Sara Sturm-Maddox, *The medieval French Alexander*, Nueva York: State University of New York Press, 2002, pp.193-202.
- Szkilnik, Michelle, "Le Restor d'Alexandre dans *Ysaye le Triste*", Kelly, Douglas, *The Medieval "opus": Imitation, Rewriting and Transmission in the French Tradition: Proceedings*, Amsterdam: Rodopi, 1996, pp. 181-196.
- _____, Michelle, "Courtoisie et violence dans le cycle du paon", Harf-Lancner, Laurence, ed., *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche-orientales : Actes du colloque de Paris 27-29 novembre 1997. (Littérales Hors Sérié)*, París : Centre de Sciences de la Littérature París X, 1999, pp. 321-339.

El amor cortés: otro acercamiento posible a la cultura medieval

*Gloria Chicote
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
Universidad Nacional de La Plata
CONICET*

El propósito de esta comunicación es introducirnos en la ética y en la estética del amor cortés para que la profundización de algunos interrogantes sobre el tema nos ayude a develar la siempre polimorfa cultura medieval. Con esta meta, el punto de partida podría ser interrogarse sobre ¿cómo entender el amor cortés?, ¿cómo explicar el surgimiento de formas líricas acabadas en un contexto lingüístico en formación que vacilaba entre la transmisión oral y la fijación escrita?

Para ensayar las posibles respuestas debemos efectuar distintos recorridos. En primer lugar, debemos hacer un breve pasaje por los cambios sociales, económicos y culturales operados en el siglo XII, fundamentalmente en Francia, para explicar este fenómeno de génesis literaria e interrogarse sobre su verdadero impacto en la vida cotidiana en su conjunto.³⁷⁷

³⁷⁷En este punto se impone una aclaración que es válida para toda la exposición: el amor cortés en tanto práctica (ya sea histórica o ficcional) se restringe al ámbito del estamento

En los siglos X y XI la violencia ejercida por los distintos bandos nobiliarios (jóvenes *fervestus*) en toda Europa había determinado una situación de inseguridad e inestabilidad tal, que las instituciones religiosas y laicas debieron actuar sobre el problema. Se produce una “cristianización de la violencia” que consiste fundamentalmente en un estricto calendario de abstinencia guerrera, la tregua de Dios que prohibía, por ejemplo, luchar en cuaresma, en el mes de mayo, todas las semanas entre jueves y domingos, so pena de recibir el anatema con ceremonias cuya pompa aterrorizaba al más valiente. Debido a que el sistema feudal basaba su estructura en la posesión de la tierra, uno de los mayores riesgos era la fragmentación de los latifundios y todas estas medidas tendían a evitarla. El segundo paso consiste en la “redireccionalización de la violencia” hacia el otro religioso: el mundo musulmán. Tal como lo entienden muchos historiadores, esta estrategia fue una de las principales causas de la empresa más importante de la Europa medieval: las Cruzadas a Oriente con el propósito de recuperar el Santo Sepulcro en la ciudad de Jerusalén.

Pero el propósito de propagación del cristianismo, aunque también el objetivo bélico, expansionista, comercial de las Cruzadas, cumplido más o menos satisfactoriamente en cada caso, tuvo otras consecuencias que, excedieron los objetivos directrices de la empresa. El viaje a Tierra Santa permitió el contacto de los rudos guerreros europeos con una sociedad sedentaria, afecta al ocio y al lujo como la musulmana y, paralelamente acercó a los caballeros cruzados al culto de la virgen María que se profesaba en la Iglesia de Bizancio/Constantinopla, la sofisticada ciudad que abría las puertas de Oriente.

El conocimiento de nuevas prácticas culturales condujo a un desplazamiento en el concepto de belleza, a un refinamiento, a una “feminización de la cultura”, en una sociedad caracterizada por la primacía absoluta de valores masculinos y el relegamiento total de la mujer, sobre la que inclusive, como ya es sabido, se llegó a dudar de su condición humana o se la adjetivó con epítetos tales como: so-

feudal y tangencialmente a la clerecía. Poco sabemos de las prácticas amorosas del último estrato de la pirámide feudal, el de los *laboratores*, labradores o simplemente aquellos que trabajan con sus manos, ya que de este estamento no nos han llegado testimonios.

berana peste, larva del demonio, puerta del infierno, arma del diablo, etc. (Huchet, 1987).

A partir del contacto con el culto mariano del cristianismo oriental, la condición femenina adquirió una dimensión hasta entonces desconocida: la madre de Cristo, María, había sido mujer, por lo tanto la mujer debería tener una faceta positiva, ya que no sólo una mujer había engendrado al hijo de Dios, sino que han sido y continúan siendo las madres de los guerreros y las responsables de perpetuar la especie. Esta idealización de la maternidad continuó posteriormente en la perspectiva de los poetas cortesés, ya que en plena exaltación de la figura femenina, la amante nunca es madre, porque permanece intacta e idealizada a los ojos del trovador.

Asimismo la situación misma de traslado de los guerreros a tierras remotas en viajes que duraban uno, dos o tres años en el mejor de los casos, o de los que nunca se regresaba en el peor, determinó una posición más protagónica de las mujeres feudales que debieron hacerse cargo del *domus*. En muchos casos ellas fueron las responsables del regimiento de las posesiones familiares, hecho que contribuyó a un fortalecimiento de la posición de la mujer en sistema familiar.

Leonor de Aquitania, hija de Guillermo de Aquitania, conde Poitiers, quien fue también el primer trovador, condesa de Aquitania, reina de Francia debido a su matrimonio con Luis el Santo y luego reina de Inglaterra por haberse desposado con Enrique Plantagenet, fue quizás el modelo más representativo de ese nuevo tipo femenino que fue, tal como ya dijimos, absolutamente minoritario. Entre sus múltiples actividades y decisiones políticas convocó las famosas Cortes de Amor de los poetas del mediodía francés. María de Champaña, su hija, celebró estas mismas reuniones en el norte Francia, donde también impulsó vivamente el florecer literario como protectora del primer novelista francés, Chretien de Troyes, el artífice de la historia artúrica y creador de los personajes paradigmáticos de la caballería cortés: Perceval, el caballero cristiano, Gauvain, el mejor caballero en armas y Lancelot, el caballero enamorado, amante de la reina Ginebra, quien de alguna forma legítima en la literatura ficcional el amor adúltero, en franca contradicción con las prédicas morales y religiosas.

Las Cortes de Amor eran presididas por damas de la nobleza que juzgaban casos puntuales de discrepancias entre enamorados, pero aún los críticos se preguntan si eran una de las tantas formas de entrete-

nimiento destinadas al ocio cortesano en los lugares de residencia de los trovadores o si efectivamente constituyeron espacios de discusión sobre temas de amor. Idealizadas por autores del siglo XVI y más tarde reivindicadas en el siglo XIX por el Romanticismo, quizás se magnificó su repercusión en el contexto social y hoy en día no podemos discernir si tuvieron un poder normativo social o si fueron meros juegos de corte. De hecho contamos con un tratado de la época, el *Tratado sobre el amor* de Andreas Capellanus, que documenta una detenida preceptiva del amor cortés y una casuística con fallos y sentencias referidos a temas concretos de diferencias entre los amantes. La máxima número 10, por ejemplo, sentencia “Trata siempre de ser digno de pertenecer a la caballería del amor”.

El amor cortés puede definirse como una relación desigual entre un caballero y una dama de condición social más elevada que homologa, en forma invertida, la relación vasallástica, esta es la causa de que en la mayoría de los poemas la amada está invocada con un tratamiento masculino. La dama está desposada porque accedió al matrimonio de la forma en que estaba establecido en la organización de la sociedad feudal, como práctica de alianza entre los miembros de la nobleza. La esencia misma de esta práctica, un matrimonio concertado previamente por los padres, determina que el amor necesariamente estuviera ubicado fuera de la institución matrimonial. La dama es casada, por lo tanto la relación adúltera debe ser secreta, y el amante trovador debe comunicarse con ella críticamente a través de la “señal” que envía en su poema. En la devoción del amante la amada es inalcanzable. Arnaut de Mareuil expresa: “Yo amo más el deseo de vos que de tener de otra todo lo que recibe un amante”.³⁷⁸ Y un poema de Jaufré Rudel, el observador inmóvil, manifiesta: “Lejos está la torre donde ella yace con su marido Porque mi corazón no tiene alegría de ningún amor, sino del que nunca vi”.

Georges Duby, el recordado historiador de la escuela de los *Anales*, en su libro *Mâle Moyen Âge*, que puede ser traducido como *Edad Media Machista*, sostiene que este juego nunca dejó de ser un juego de hombres: “Rechazo sin ninguna duda las interpretaciones que han

³⁷⁸ Todas las citas de poemas están tomadas de Alvar (1999).

visto en el amor cortés una invención femenina. Era un juego de hombres” (Duby, 1988: 76).

La imposibilidad intrínseca de ese amor, sólo remite, según Duby, a la necesidad de los jóvenes caballeros de acercarse a su señor a través del servicio galante de la dama. En este fin último, las mujeres son sólo “extras” en la escena, como lo fueron en la vida real del siglo XII. El señor, detrás de la escena, sigue gobernando las peripecias de la acción.³⁷⁹ Desde una perspectiva que focaliza los componentes masculinos de la cultura feudal, el amor cortés es la contraparte del torneo, y como éste último tiene una función educativa: igual que en el torneo, en el amor cortés el joven arriesga su vida con la intención de perfeccionarse, de acrecentar su valor, su premio (el galardón de su dama), pero también de tomarla, de vencerla, de capturar a su adversario después de haber roto sus defensas. Si ahondamos en estas implicancias podemos pensar que en el plano ideológico el amor cortés también enmascara una faceta misógina del sentido de “amistad” que procede de la antigüedad y llega a la modernidad, a través de la Edad Media.

En esta estructura rígida, *la fin' amors* es indudablemente un juego en el que el terreno no es el de las obligaciones y las deudas sino las aventuras de libertad. Pero por más que se predique la libertad de amores adúlteros, el código de Andrés el Capellán es un código de restricciones, un código que enseña al amante a contenerse, a acariciar el deseo para que alguna vez, eventualmente, pueda alcanzarlo, de la misma manera que los moralistas de la Iglesia enseñaban la continencia y la abstención en la relación matrimonial. En este sentido, es un código que ritualiza el deseo, lo espiritualiza, lo abstrae, lo aleja de su concreción, quizás con el propósito de diferenciar la sexualidad de la nobleza de la sexualidad “animalizada” tal como se denomina reiteradamente en tratados de la época, de la gente común. Por estas razones el amor cortés fue según Duby absolutamente funcional al sistema feudal: enseñaba a servir, a ser sumiso, a esperar, contribuía al

³⁷⁹ De hecho, Guillermo, el padre de Leonor, en sus épocas de juventud actuó como trovador el juego de la galantería, pero finalmente fue expulsado por su señor cuando efectivamente se concretó la seducción a la señora.

desarrollo de prácticas sedentarias alrededor de las cortes, controlaba el accionar de tantos jóvenes violentos en búsqueda de mujeres, a través de las cuales conseguirían castillos, territorios y fortunas.

Tal como adelanté al comienzo de estas observaciones el amor cortés fue cantado por los trovadores. Desde comienzos del siglo XII hasta el final del XIII, los trovadores elaboran una erótica que por primera vez tematiza a la mujer a la vez que la instala en el lugar del otro. La mujer deviene un objeto literario, la ocasión de un discurso masculino que se sostiene en el mismo enigma de la femineidad.

Los trovadores, en algunos casos misóginos y obscenos como Guillermo IX de Aquitania, conde de Poitiers, y Marcabru, o *fin amant* como el tímido Arnaut de Mareuil, perfeccionan un complejo discurso sobre el amor en el que esta insatisfacción se manifiesta desde diferentes perspectivas. En una exacerbación de esta mística del amor, dice Rigaut de Barbezieux:

Yo me parezco a Perceval quien miraba fascinado la lanza del Grial al punto que no se atrevió a preguntar a quienes servía. Así, “Mejor que dama”, cuando yo veo vuestro cuerpo gracioso, pierdo de igual modo el sentido en contemplarte.

De hecho, prácticamente todos los poemas fueron cantados por hombres, y el deseo que celebran es en todos los casos un deseo masculino, pero los trovadores dicen recibir la inspiración de su dama, de ella viene la palabra que le dirigen. Bernard de Ventadorn, quizás el mejor representante místico de la *fin’ amors*, expresa esta única posibilidad de retroalimentación de este modo:

Bajo muchas formas vuelve y retorna mi deseo, va y viene del lugar donde él aspira.

En este sentido, algunos estudiosos como Jean Charles Huchet sostienen que los trovadores no inventaron el amor sino una forma de decirlo para no hacerlo. Un discurso sobre el amor más que un arte de amar, la *fin’ amors* devela y enmascara al mismo tiempo una verdad: la femineidad aparece como un exceso en el que el hombre ve la insuficiencia de su propia sexualidad. Es un arte de poner distancia con la mujer a través de las palabras. El acto sexual se transforma en una promesa insoportable que la lengua poética asegura mejor que el cuerpo. La Dama ideal está ausente, por lo tanto el trovador cubre esa

distancia con un canto en el que el deseo no arde menos que las palabras. El título del libro de Huchet es *L'amour discourtois*: este amor es descortés no sólo por su imposibilidad de concreción sino porque se basa en un relación de subordinación de los sexos.³⁸⁰

En este conjunto de reflexiones sobre la teoría cortés, cabe preguntarse si los contenidos de los poemas tuvieron un referente real. La documentación literaria e iconográfica no nos permite zanjar la duda de si efectivamente hacían el amor los trovadores, pero si queremos ilustrar estas prácticas con referentes históricos, sin lugar a dudas los que más se aproximaron a la concreción del modelo cortés fueron Abelardo y Eloisa. Nos llega el intercambio epistolar de esta gran historia de amor protagonizada por un clérigo, o sea por un letrado y una joven de la nobleza, con un final trágico, él castrado y ella encastada. La sexualidad, considerada negativamente, se erige en el transcurso de la Edad Media en la barrera que separará a los puros de los impuros, al clero de los guerreros y el pueblo, por supuesto, no cuenta en este esquema.

Concluyo este recorrido a través de las diferentes interpretaciones de la entidad del amor cortés en la cultura medieval inclinando mi opinión hacia las hipótesis que lo restringen a la esfera ficcional, en tanto creación literaria y no como reflejo de prácticas cotidianas, aunque, al mismo tiempo, creo que en este caso no debe ser minimizado en modo alguno el poder de interacción que la literatura tuvo con la vida real. La violencia guerrera del feudalismo pudo coexistir muy bien en la literatura con la exaltación de la femineidad, la castidad y la pasión propia del amor cortés y los procesos culturales determinaron que lentamente, la relación de inequidad entre los géneros característica de la cultura feudal se fuera revirtiendo. En este camino, la nobleza que regía el destino de la sociedad medieval, exaltó la posibilidad de enaltecer el amor heterosexual, pero también tuvo ocasión de aprehender algunas conductas difundidas en las clases populares

³⁸⁰ Para Arnaud Daniel, la dama es alegoría, aspecto que estudia lúcidamente Julia Kristeva (1987). La interpretación alegórica nos conecta con otro tema subyacente en la poesía cortés que es su relación con mensajes cifrados y el desarrollo de sectas heréticas, cátaros y albigenses.

que despreciaban. Por ejemplo, los hombres y mujeres de pueblo que no debían proteger latifundios ni preservar linajes, siempre supieron que se podía elegir libremente al cónyuge y que el amor podía no ser un deseo adúltero eternamente insatisfecho, sino un sentimiento convergente con la vida familiar. Lentamente se fue ensayando la posibilidad de vivir un amor feliz sin escisiones y sin restricciones múltiples. Pero todos sabemos que el amor feliz escasamente es materia literaria y que, además, a pesar de los bellos poemas escritos desde el siglo XII hasta nuestros días, la mirada femenina de la cultura representa aún una focalización difusa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Alvar, Carlos (ed.), *Poesía de trovadores, trouvères, minnesinger*. Madrid, Alianza, 1999.
- Ciordia, Martín José, *Amar en el Renacimiento*. Buenos Aires, UBA, 2004.
- Dronke, Peter, *La lírica en la Edad Media*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- Duby, Georges, *Mâle Moyen Âge*, París, Flammarion, 1988.
- Huchet, Jean-Charles, *L'amour discourtois*. París, Bibliotheque Historique Privas, 1987.
- Kristeva, Julia, *Historias de amor*. México, Siglo XXI, 1987.
- Lafitte-Houssat, Jacques, *Trovadores y cortes de amor*. Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- Lewis, C. S., *La alegoría del amor*. Buenos Aires, Eudeba, 1953.
- Peltzer, Federico, *El amor creación en la novela*. Buenos Aires, Columbia, 1971.
- Simonnet, Dominique et al., *La más bella historia de amor*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Varvaro, Alberto, *Literatura románica de la Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1983.

*Algunas consideraciones acerca de las mujeres
y los intelectuales europeos varones a fines del XIV
y principios del XV*

*Martín José Ciordia
Universidad de Buenos Aires
CONICET*

En el presente trabajo, procuraré analizar ciertas cuestiones acerca del intelectual varón en el Renacimiento europeo, sobre todo respecto de su relación con las mujeres. Con vistas a esto, comenzaré sope-sando brevemente algunos textos de Petrarca, Boccaccio y Brunni, para luego concentrarme con un poco más de detenimiento en otros de Leon Battista Alberti. Nuestra hipótesis es que en cada uno de ellos se hace presente de distinto modo una antigua disputa entre los hombres acerca de la existencia o no de una oposición entre la búsqueda de la propia virtud y las mujeres. Una disputa que suscita una y otra vez la pregunta por si es posible al varón congeniar y cómo la vida activa y/o la vida contemplativa con las mujeres.

AMOR, LUJURIA Y MATRIMONIO EN PETRARCA, BOCCACCIO Y BRUNI

Hacia el final de su vida, el anciano Petrarca escribía o retomaba (con él siempre es difícil saberlo) un carta dedicada a la Posteridad.

En línea con esa construcción de sí como un personaje (que se evidencia en tantos textos suyos) decía

un acérrimo amor, aunque único y honesto, me ocupó en la adolescencia; y por mucho más tiempo me habría ocupado a no ser porque la muerte, acerba pero útil, hubo de extinguir aquel fuego cuando ya se entibiaba. Querría ciertamente poder decir que fui exento por completo de la libido, pero si lo dijera, mentiría. Esto –sin embargo- es seguro: haber execrado siempre en mi ánimo aquella vileza, aún cuando era por ella raptado a causa del hervor de la edad y del temperamento. Y enseguida que me acerqué a los cuarenta años, con bastante ardor y virilidad todavía, renuncié no sólo a aquel acto obsceno, sino asimismo a su total recuerdo, como si jamás hubiese mirado con intención a una mujer. Lo que cuento entre mis principales felicidades, gracias a Dios, que me liberó de esta servidumbre, tan vil y para mí siempre odiosa, estando aún sano y vigoroso.³⁸¹

Más allá de los desfases temporales y las contradicciones propias del autor, nos encontramos aquí con una diferencia entre amor y libido que es habitual en la época, y que resultará conocida para quien se haya adentrado también en su *Secretum*, donde está separado el tratamiento de la lujuria (libro II) del amor (libro III). De un lado, por tanto, tenemos la lujuria de los actos obscenos producida por la libido, las madres de sus amados hijos, Juan y Francisca, y, del otro lado, el amor a la bella e intocable Laura, el *Cancionero* y el laurel del poeta.

³⁸¹ “Amore acerrimo sed unico et honesto in adolescentia laboravi, et diutius laborassem, nisi iam tepescentem ignem mors acerba sed utilis extinxisset. Libidinum me prorsus expertem dicere posse optarem quidem, sed si dicam mentiar. Hoc secure dixerim: me quanquam fervore etatis et complexionis ad id raptum, vilitatem illam tamen semper animo execratum. Mox vero ad quadagesimum etatis annum appropinquans, dum adhuc et caloris satis esset et virium, nom solum factum illud obscenum, sed eius memoriam omnem sic abieci, quasi numquam feminam aspexissem. Quod inter primas felicitates meas numero, Deo gratias agens, qui me adhuc integrum et vigentem tam vili et michi semper odioso servitio. liberavit”, Petrarca, *Posteritati* en *Prose* (a cura di G. Martellotti, Ricci, Carrara , Bianchi), Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1955, p. 4.

En ningún caso, Laura o estas madres son su esposa. Petrarca es clérigo desde joven y no abunda aquí en el asunto del matrimonio. Quien sí lo hace es Boccaccio. Amigo de Petrarca, también clérigo aunque tardíamente, escribe sobre el matrimonio y la esposa. No de la suya, que no la habría tenido (si bien asimismo como su amigo tuvo hijos), de la que habla y a partir de la cual hace consideraciones acerca del matrimonio es de la esposa de Dante.

Como se recordará, también hacia el final de su vida (Boccaccio muere en 1375, un año después que Petrarca), el autor del *Decamerón* y de la *Genealogía de los dioses paganos* habría reescrito su *Trattatello in laude di Dante* (quien había muerto unos cincuenta años antes, en 1321). Luego de referir su amor por Beatriz y su temprana muerte, señala que sus parientes, para sacar a Dante de su honda tristeza y confortarlo, lo casaron con Gemma, razonado que “así como la mujer perdida había sido razón de tristeza, fuese de alegría la nuevamente adquirida”.³⁸² Boccaccio no sólo negará este antiguo consejo de sacar un clavo con otro clavo, un consejo tanto ciceroniano como ovidiano,³⁸³ sino que, además, señala que si el amor por Beatriz y la lamentación por su muerte fueron adversarios de Dante en cuanto a su entera dedicación a los estudios, más lo fue aún el posterior casamiento, pues nada le haría peor al saber que la cotidiana convivencia con una mujer. ¿Qué alaba Boccaccio en Dante?

No pudieron los amorosos deseos, ni las dolientes lágrimas, ni la solicitud matrimonial, ni la halagadora gloria de los cargos públicos, ni el miserable exilio, ni la intolerable pobreza, nada pudo con todas sus fuerzas apartar jamás a nuestro Dante de su principal ocupación, esto es, de los sagrados estudios.³⁸⁴

³⁸² “acciò che, come la perduta donna gli era stata di tristizia cagione, così di letizia gli fosse la nuovamente acquistata”, Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P. G. Ricci, in *Tutte le opere di G. Boccaccio*, III, Milano, Mondadori, 1974, 16. “Dierono gli parenti e gli amici moglie a Dante, perché le lagrime cessassero di Beatrice”, Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, op.cit., 18.

³⁸³ Cf. Cicerón, *Tusculanas*, IV, XXXV, 75; Ovidio, *Remedios de amor*, 462.

³⁸⁴ “Non poterono gli amorosi disiri, né le dolenti lagrime, né la sollecitudine casalinga, né la lusinghevole gloria de’ publici officii, né il miserabile esilio, né la intollerabile povertà

Boccaccio, entre otras cosas, alaba en Dante su “forza d’ingegno e di perseveranza”, aquella con la que hubo de sortear las distintas adversidades y que lo llevó a mantenerse hasta acabar resultando ilustre, “el poeta chiarissimo”. ¿Qué hubiese podido llegar a ser sin tantos obstáculos o adversidades, o sin las mujeres, o sin los cargos públicos, sin el exilio, o sin la pobreza? El mismo autor se responde: “Ciertamente, yo no lo sé; pero si me fuese permitido decirlo, yo diría que hubiese en la tierra llegado a ser un dios”,³⁸⁵

Ahora bien, no habrá sido en Dante donde leyó que Beatriz se volvió un obstáculo a los estudios y el saber, a su llegar a ser un poeta ilustre. Boccaccio dice “honestísimo fue este amor, jamás apareció en la mirada, en la palabra o en el gesto apetito libidinoso alguno, ni en el amante ni en la cosa amada”.³⁸⁶ Y, sin embargo, es adversario del estudio. ¿Por qué? En Petrarca es a donde hay que mirar, en el personaje Agustín de su *Secretum*, o en aquellos versos de su cancionero: “Este [Amor] me ha hecho amar a Dios/ y ocuparme de mí mismo, menos de lo que debía”.³⁸⁷ “Único y honesto” decía recién Petrarca de su amor por Laura, “honestísimo” dice Boccaccio del amor de Dante por Beatriz. Así y todo, distrae; distrae de Dios y de uno mismo; del conocimiento de uno mismo que lleva a Dios. ¿Y la esposa? ¿Por qué semejante diatriba contra Gemma y contra el matrimonio en general?

giammai con le lor forze rimuovere il nostro Dante dal principale intento, cioè da’ sacri studii”, Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, op.cit., 28.

³⁸⁵ “Certo, io non so; ma se licito fosse a dire, io direi ch’egli fosse in terra divenuto uno iddio”, Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, op.cit., 28.

³⁸⁶ “onestissimo fu questo amore, né mai apparve, o per isguardo o per parola o per cenno, alcuno libidinoso appetito né nello amante né nella cosa amata”, Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, op.cit.,13.

³⁸⁷ “Questi m’a fatto men amare Dio/ ch’i non deveva, et men curar me stesso”, Petrarca, *Cancionero II*, (ed. bilingüe de Cortines), Madrid, Cátedra, 1984, poema 360, vv. 31-32. La traducción es nuestra.

Dejen los filósofos el casarse a los tontos ricos, a los señores y a los trabajadores, y ellos [en cambio] con la filosofía se deleiten, mucha mejor esposa que ninguna otra.³⁸⁸

Estos pasajes de Boccaccio retoman una vieja disputa, que tiene como una de sus fuentes recurrentes y omnipresentes al *Adversus Jovinianum* de san Jerónimo. Este padre de la iglesia, tan admirado por tantos humanistas del XV y del XVI, vuelve a plantear en el susodicho texto una pregunta que se encontraría en un libro de Teofrasto, el discípulo de Aristóteles, llamado *Sobre las nupcias*: “an vir sapiens ducat uxorem”: ¿debe el hombre sabio tomar esposa?³⁸⁹ Supuestamente siguiendo al mismo Teofrasto, San Jerónimo (y detrás de él una ingente cantidad de hombres) dirá que no. “Ciertamente, en primer lugar, porque impide el estudio de la filosofía, dado que no se puede a la vez atender a la esposa y a los libros”.³⁹⁰ En el manuscrito autógrafa conocido como Zibaldone Laurenziano, esa especie de cuaderno de notas de Boccaccio, se encuentra este texto de Jerónimo traducido al romance (c.52 verso). Su presencia en el *Corvaccio* o en este nuestro *Tratado en alabanza de Dante* parece indudable.

Unos cuarenta años después de la muerte de Boccaccio y a casi cien de la del autor de la *Divina Comedia*, un integrante de la llamada segunda generación de humanistas, Leonardo Bruni, escribe *Della vita studi e costumi di Dante*. El texto dialoga críticamente con su antecesor y señala que la necesidad de volver al asunto radica en que “nuestro Boccaccio, hombre dulce y delicadísimo”, parece haber escrito sobre la vida y las costumbres de tan sublime poeta como si hubiera estado escribiendo el *Filocolo*, el *Filostrato* o la *Fiameta*.³⁹¹

³⁸⁸ “Lascino i filosofanti lo sposarsi a’ ricchi stolti, a’ signori e a’ lavoratori, e essi con la filosofia si diletino, molto migliore sposa che alcuna altra”, Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, op.cit., 20.

³⁸⁹ *De Nuptiis* di San Girolamo (Migne PL XXIII, 276-278).

³⁹⁰ “Primum enim impediri studia Philosophiae; nec posse quemquam libris et uxori pariter inservire” *De Nuptiis* di San Girolamo (Migne PL XXIII, 276-278).

³⁹¹ “mi parve che il nostro Boccaccio, dolcissimo e suavissimo uomo, così scrivesse la vita e i costumi di tanto sublime poeta, como se a scrivere avesse il Filocolo, o il Filostrato, o la Fiammetta. Perocchè tutta d’amore e di sospiri e di cocenti lagrime è piena, como se l’uomo nascesse in questo mondo solamente per ritrovarsi in quelle dieci Giornate amoroze, le quali da donne innamorate e da giovani leggiardri raccontate furono nelle cento Novelle:

En particular, y con vistas a lo que aquí interesa, Bruni no entiende por qué Boccaccio se demora tanto en la descripción del primer encuentro amoroso de Dante con Beatriz a los nueve años (o en “simili leggerezze”) y no menciona, por ejemplo, su juvenil y valerosa participación a caballo en la batalla de Campaldino, “Dante virtuosamente si trovò a combattere per la patria in questa battaglia” (p. 3). Y desliza con sorna respecto del amplio espacio dedicado a este “amore”: “la lengua va por donde el diente duele, y a quien place beber siempre razona sobre el vino”.³⁹² Pero, dejando a Beatriz, Bruni se demora también en el matrimonio

tomó mujer en su juventud, y su mujer fue una gentil dama de la familia de los Donati, llamada por nombre doña Gemma, de la cual tuvo muchos hijos, como en otra parte de esta obra mostraré. Aquí Boccaccio no tiene paciencia y dice que las mujeres son contrarias a los estudios. No se acuerda que Sócrates, el más alto filósofo que jamás hubo, tuvo mujer e hijos, y cargos en la república de su ciudad; y Aristóteles, no puede decirse de nadie más allá en sapiencia y doctrina, tuvo dos mujeres en diverso tiempo, y tuvo hijos y muchas riquezas. Y Marco Tulio [Cicerón], y Catón, y Séneca, y Varrón, los más esclarecidos latinos, todos filósofos, tuvieron mujer, hijos y cargos, y gobierno en la república. Que me perdone Boccaccio, pero sus juicios en esta parte son muy frívolos y distantes de la opinión verdadera. El hombre es un animal civil, según place a todos los filósofos; la primera unión –de la cual nace multiplicandose la ciudad– es marido y mujer; no hay cosa que

e tanto s’infiamma in queste parti d’amore, che le gravi e sustanzievoli parti della vita di Dante lascia a dietro e trapassa con silenzio, ricordando le cose leggiere e tacendo le gravi”, Leonardo Bruni, *Della vita studi e costumi di Dante* en *Le vite di Dante* (a cura di G. L. Passerini, Sansoni, Firenze, 1917, 1.

³⁹² “Ma che giova a dire? la lingua pur va dove il dente duole, ed a cui piace il bere sempre ragiona di vini”, Leonardo Bruni, *Della vita studi e costumi di Dante*, op.cit., 3.

pueda ser perfecta donde ésta no esté, y sólo este amor es natural, legítimo y permitido.³⁹³

Como podrá ir viéndose, es mucho y complejo lo que con el cruce de estos textos va apareciendo, intentemos –de todos modos– delimitar algunos pocos puntos.

En primer lugar, en todos estos textos escritos por hombres, está el planteamiento de la relación con las mujeres. En líneas generales, diría, está la relación del amor gentil, la de la lujuria y la del matrimonio. Aparecen mujeres para cantar, otras para ayuntar y otras para casarse. Están las Lauras y las Beatrices; las sólo madres de los propios hijos, y las esposas y la prole legítima.

En segundo lugar, en estos textos de hombres también se plantea la relación o no que pueda haber entre las mujeres y la propia virtud. En Petrarca y Boccaccio (desde ya, no en todos sus textos, sino tan sólo en los citados) las mujeres son adversas a la propia virtud. En Bruni, en cambio, la esposa no lo sería. Aunque en su citado pasaje, hay más.

En el texto de Bruni, y diría esto en tercer lugar, no sólo hay una crítica a la antigua opinión de san Jerónimo sustentada por Boccaccio, sino asimismo a su afirmación respecto de que los cargos públicos que Dante ocupó en la ciudad de Florencia fueron también adversidades contra su devenir filósofo y poeta ilustrísimo. Bruni, en este sentido, se encuentra en el horizonte de lo que desde Baron, con todos los matices que se quiera, ha sido llamado el humanismo civil de la segunda

³⁹³ “Né solamente conversò civilmente con li uomini Dante; ma ancora tolse moglie in sua gioventù, e la moglie sua fu gentile donna della famiglia de’ Donati, chiamata per nome monna Gemma, della quale ebbe più figliuoli, come in altra parte di questa opera dimostreremo. Qui il Boccaccio non ha pazienza, e dice le mogli esser contrarie alli studii; e non si ricorda che Socrate, il più sommo filosofo che mai fusse, ebbe moglie e figliuoli, ed offizii nella republica della sua città; e Aristotele, che non si può dire più là di sapienza e di dottrina, ebbe due mogli in diversi tempi, ed ebbe figliuoli e ricchezze assai. E Marco Tullio, e Catone, e Seneca, e Varrone, latini sommi, filosofi tutti, ebbero moglie, figliuoli ed offizii, e governi nella republica. Sì che perdonimi il Boccaccio: i suoi giudicii sono molto frivoli in questa parte, e molto distanti dalla vera opinione. L’uomo è animal civile, secondo piace a tutti i filosofi; la prima congiunzione, della quale moltiplicata nasce la città, è marito e moglie; né cosa può esser perfetta dove questa non sia, e solo questo amore è naturale, legittimo e permesso”, Leonardo Bruni, *Della vita studi e costumi di Dante*, op.cit., 4.

generación de humanistas.³⁹⁴ Y en este sentido, más allá de que estas palabras de Brunni le hagan justicia o no al texto de Boccaccio, me interesa subrayar que aquí aparece replanteada otra antigua disputa, en este caso, en torno a la elección o articulación entre vida activa y vida contemplativa.

Dejando esto como horizonte, adentrémonos un poco más en estos asuntos, pero ahora de la mano de Leon Battista Alberti.

AMOR, AMISTAD Y MATRIMONIO EN ALBERTI

Como he venido haciendo con los otros autores, de la extensa y compleja obra de Alberti, voy a ocuparme tan sólo de unos pocos textos y planteamientos. En este sentido, me parece productivo comenzar por el libro II de su diálogo *I libri della famiglia*, compuesto durante la década del treinta del siglo XV.³⁹⁵ Este libro II lleva por nombre *De re uxoria*, en consonancia con una tratadística de moda en la época, como lo es el *De re uxoria liber* de Francisco Barbaro o el *An seni sit uxor ducenda* de Poggio Bracciolini, para todo lo cual no hay que olvidar, además del mencionado Jerónimo, a Plutarco, cuya obra comienza a circular nuevamente con fuerza por esas tierras a fines del siglo XIV.

En relación con lo puntualizado, es de destacar que este libro abre el diálogo con un ejercicio de disputa en torno al amor y a la amistad (sobre cuál de ambos es más preponderante en la vida), llevado adelante por los personajes Battista y Lionardo. Lo que aquí acabará delimitándose como “amore” contrapuesto a la “amicizia”, tiene sus diferencias con lo hasta acá dicho. Lionardo establece:

Para que nuestra plática sea más clara, a esta furia –esto es, al amor venéreo- llamémoslo enamoramiento, y a quien esté apresado por él, enamorado. A aquel otro amor

³⁹⁴ Cf. Burke, (2000: 35 y ss.). Las dos posturas clásicas respecto de este tema están representadas por Garin (1984) y Kristeller (1993).

³⁹⁵ Alberti, L.B., *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Torino, Einaudi, 1972 [texto Grayson, Bari, 1960].

libre de toda lascivia, el cual enlaza y une las almas con honesta benevolencia, denominémoslo amistad. A éstos – con tal honesto y benévolo animo aficionados– llamémoslos amigos.³⁹⁶

La aclaración posterior, acerca de que el enamorado sólo busca furioso el placer para contentarse a sí mismo, mientras que el amigo desea el bien para el otro, acaba de ubicar estas distinciones en correspondencia con las de Tomás de Aquino entre amor de concupiscencia (*amor concupiscentiae*) y amor de amistad (*amor amicitiae*).³⁹⁷ Aunque, más precisamente todavía, habría que decir que este enamoramiento albertiano es amor desordenado de concupiscencia, esto es, no racional y, por tanto, “vicio de ánimo enfermo e ímpe-tu de opinión corrupta”.³⁹⁸ El enamoramiento, por tanto, acaba de ser definido en el marco médico de la enfermedad llamada “amor hereos”.³⁹⁹

Ahora bien, podría creerse que esta distinción establece aquí dos modos de relación entre el hombre y la mujer, el enamoramiento y la amistad. Pero no sería así. Principalmente está estableciendo una diferencia entre, por una parte, el enamoramiento como relación entre el hombre y la mujer y, por la otra parte, la amistad como relación entre dos hombres. El enamoramiento está del lado del vicio, mientras que la amistad lo está del de la virtud. Es de destacarse que, además, aquí no aparece la separación entre amor gentil y lujuria (que encontrábamos en Petrarca y Boccaccio), quedando ambas nociones envueltas en el término “enamoramiento”.

³⁹⁶ “E perché il nostro conferire sia più chiaro, questa furia, cioè amore venereo, chiamerollo innamoramento, e chi da essa sia preso dicasi innamorato. Quello altro amore libero d’omni lascivia, el quale congiugne e unisce gli animi con onesta benivolenza, nominàllo amicizia. Questi di così onesto e benivolo animo affezionati chiamisi amici”, Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 17.

³⁹⁷ Cf. Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 20. Cf. S. Th. I-II, qq. 26-28. Cf. Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 40 y ss.; Magnavacca, Silvia, *Léxico técnico de filosofía medieval*, Bs. As., Miño y Dávila, 2005, pp. 70-1.

³⁹⁸ “vizio d’animo infermo e impeto d’opinione corrotta”, Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 18.

³⁹⁹ Cf. Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 65 y ss.; Agamben, G., *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (1977), Valencia, Pre-textos, 2006, Tercera parte.

El *De amore* y la *Deifira* son dos textos de Leon Battista Alberti que pueden comprenderse dentro de ese otro género tan de moda también en la época llamado “arte de amores”. El primero asume la forma de una epístola enviada por Alberti a un amigo, Paolo Codagnello. La segunda, la forma de un diálogo entre dos amigos, Pallimacro y Filarco. Los dos primeros pasajes corresponden a la carta, el tercero a *Deifira*.

Así te aviso por nuestra amistad que nada puede serme más grato y esperado que verte escapado y libre de estos duros y molestos pensamientos amorosos tuyos, reconducido a nuestros habituales estudios y ocio de las letras, los cuales junto a mí te ayudarán a huir lejos hacia la dulce libertad y tranquilidad de ánimo.⁴⁰⁰

Reconociste en cuántos modos este lascivo ardor del amor estorba y pervierte toda empresa pública o privada, o todo quehacer honrado.⁴⁰¹

Feliz quien prueba las fuerzas del amor en edad juvenil sin perder sus magníficas empresas y óptimos estudios. Feliz quien en los tiernos años probando aprende a huir del amor.⁴⁰²

Esta oposición entre la aristotélica y ciceroniana amistad en la virtud y el ovidiano amor nacido del ocio (sea gentil o no) es un lugar común en las artes de amores de la época,⁴⁰³ así la encontramos

⁴⁰⁰ “Così te aviso alla nostra amicizia da te nulla più potere essere grato ed espettato che vederti uscito e libero di questi duri e molesti pensieri tuoi amatori, ridurti a’ nostri usati studi e ozi delle lettere, quali te meco insieme aiuteranno a molto lungi fuggire in dolce libertà e tranquillità d’animo”, Alberti, Leon Battista, *De Amore en Opere Volgari* Vol. III (a cura di C. Grayson), Bari, Laterza, 1973.

⁴⁰¹ “Riconoscesti in quanti modi questo lascivo ardore dell’amore disturbi e perverta qualunque pubblica e privata impresa o onorata faccenda”, Alberti, Leon Battista, *De Amore en Opere Volgari* Vol. III. op.cit.

⁴⁰² “E beato chi pruova le forze d’amore in età giovanile senza perdere le sue magnifiche imprese e ottimi principiatu studi. Beato chi ne’ teneri anni provando impara fuggire amore. Sogliono e’ vaiuoli più nuocere agli occhi annosi che a’ fanciulleschi”, Alberti, Leon Battista, *Deifira en Opere Volgari* Vol. III, op.cit.

⁴⁰³ Cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, libro VIII; Cicerón, *De amicitia*; Ovidio, *Remedios de amor*, 139.

también, por ejemplo, en las de Piccolomini, Platina o Fregoso; siempre hay un amigo que intenta remediar la enfermedad de amor y reconducir a la virtud.⁴⁰⁴

Pero volvamos al libro II de *I libri della famiglia* donde, en consonancia con lo visto en Bruni, Alberti aquí también afirma la posibilidad de una relación virtuosa entre el hombre (intelectual o no) y la mujer, aunque –al igual que en aquél– sólo circunscripta al matrimonio, pues exclusivamente con una mujer que es esposa la propia virtud no se perdería en el ocio improductivo. Veamos de qué modo y en qué marco todo esto se desarrolla.

“¿Qué cosas hacen a una familia felicísima?”, pregunta el personaje Battista a continuación de la ya referida ejercitación dialéctica en torno al amor y a la amistad.⁴⁰⁵ Y Lionardo responde: “La abundancia de hombre ricos, virtuosos y amados”.⁴⁰⁶ Claro, no nos tenemos que imaginar aquí a la familia tipo, padre, madre y dos hijos. Alberti acá en realidad está hablando de clanes familiares, la familia son los Alberti, los Donati, los Colonna, los Sforza, los Visconti, los Médicis. De ahí el error que señala respecto de esas familias que se dividen y debilitan porque muchos de sus miembros quieren “essere capo maggiore”.⁴⁰⁷ Todo comienza y se funda, entonces, en que la familia llegue a ser y se mantenga populosa; lo que no se consigue de otro modo que procreando. “Y para procrear hijos ninguno duda que le fue al hombre necesaria la mujer”.⁴⁰⁸ Y no sólo para procrear,

la naturaleza y la razón humana enseñó cómo la compañía conyugal en los mortales era necesaria, tanto para ampliar y

⁴⁰⁴ Me he ocupado de ellos en otros trabajos. Cf. Ciordia, M., “El movimiento europeo anteriorítico en las *artes de amores* de fines del XV y principios del XVI”, *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXIV, Number 8, 2007; “La amante, la esposa y/o la meretriz en textos de Enea Silvio Piccolomini”, *Actas del Congreso Internacional Transformaciones culturales: Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*, coord. Panesi y Santos, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2007 (CD ROM).

⁴⁰⁵ “Qual cosa facciano una famiglia felicissima”, Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 35.

⁴⁰⁶ “copia d’uomini ricchi, pregiati e amati”; “ricchi, virtuosi e amati”; “in che modo la famiglia diventi ricca, amata e famosa”, Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 36; 38; 63.

⁴⁰⁷ Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 61.

⁴⁰⁸ “E al procreare figliuoli niuno dubiti all’uomo fu la donna necessaria”, Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 39.

continuar la generación humana, como para poderla nutrir y conservar una vez ya nacida.⁴⁰⁹

En el texto, sin embargo, se señala cómo los jóvenes huyen del matrimonio y la familia, o porque no quieren perder su libertad y licencia de vivir, o porque están tal cual los poetas cómicos suelen representar a los enamorados, vencidos y esclavos de una amada, o porque les pesa tener que no sólo sostenerse económicamente a sí mismos sino además a una mujer e hijos. Frente a esto, el interlocutor Lionardo exhorta a persuadirlos en contrario. En algún pasaje perdido se habla de “benevolencia y amor conyugal”⁴¹⁰, pero lo claramente determinante y clave en esta relación matrimonial a la que acá se invita, no radica tanto en el amor ni en la amistad entre el hombre y la mujer, como -antes bien- en la reproducción y en la compañía, en la compañía conyugal como se reitera una y otra vez en el texto.⁴¹¹ Y como para que no queden dudas de que aquí el matrimonio y el amor no tienen mucho que ver entre sí, es dado recordar aquél pasaje donde Lionardo explica que es conveniente que los jóvenes se dejen aconsejar por los viejos y por toda la casa, por las madres y las antiguas matronas y amigas (las cuales conocen a todas las vírgenes de la tierra desde su abuela), de modo que elija la que más le gusta de entre una primera selección hecha de todas las muchachas bien nacidas y bien criadas.⁴¹² Debe elegir, por otra parte, como quien va a realizar una compra, examinarla una y otra vez. Y en este sentido, no hay que buscar en la belleza de los vestidos o del rostro, sino más bien en si tiene hermosas costumbres, modestia y una contextura apta para portar

⁴⁰⁹ “...la natura e ragione umana insegnò come la compagnia del coniugio ne’ mortali era necessaria, sì per ampliare e mantenere la generazione umana, sì per poterli nutrire e conservare già nati”, Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 39.

⁴¹⁰ “benivolenza e amore conyugali”, Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 40; dicho más que nada en relación a los hijos.

⁴¹¹ “E stiagli l’animo a prendere moglie per due cagioni: la prima per stendersi in figliuoli, l’altra per avere compagnia in tutta la vita ferma e stabile”, Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 43.

⁴¹² “Indutti ch’ e’ giovani saranno, opera e consiglio de’ vecchi e di tutta la casa, le madri e l’altre antiche congiunte e amiche, le quali persino dall’avola conoscono quasi tutte le vergini della terra di che costume sieno nutrite, queste scelgano tutte le ben nate e bene allevate fanciulle, el quale numero porgano al nuovo che sarà marito. Costui elegga qual più gli talenta”, Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 43.

y parir abundantes y bellísimos hijos; además, desde ya, de una dote aceptable. En síntesis, hay que seguir aquél antiguo dicho que dice: “tal cual quieras a tus hijos, elije a la madre”.⁴¹³

Una vez que tenemos una casa “populosa, piena di gioventù”, Lionardo insiste en que hay que ocupar a los hijos, emplearlos, meterles el odio al ocio y a la desidia, incitarlos a ser estudiosos y laboriosos (*studiosi e operosi*), entregados a la fatiga, al ejercicio en busca de conquistar la virtud y merecer la fama (*acquistare virtute e meritar fama*).⁴¹⁴ No importa a qué actividad o ejercicio se entreguen, al de las armas, al de la agricultura, al de las ciencias y las artes o al del mercadear; eso dependerá de su aptitud y de lo que les toque en suerte.⁴¹⁵ Se requiere tan sólo oponer al ocio, estudio; a la inercia, obra. ¿Por qué? Porque “el hombre ciertamente no ha nacido para marchitarse yaciendo sino para estar haciendo”.⁴¹⁶

Y quien me alabase más el ocio, quien no me pusiera por encima de toda laude el emplear el cuerpo, el ingenio y la razón, para mí estaría en mayor error que otro que estimara como verdadera la opinión de aquel aflijido padre que, a causa de la muerte de su hijita, se decía a sí mismo consolándose que podía pensarse que los mortales han nacido para padecer en esta vida el castigo por sus malvadísimos flagelos y pecados. Aunque [desde ya] mucho más me place la sentencia de Aristóteles, la cual afirma que el hombre es casi como un feliz dios mortal, cuando entiende y hace con razón y virtud.⁴¹⁷

⁴¹³ “Antico proverbio: qual vuoi figliuoli, tal prendi la madre”, Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II,44.

⁴¹⁴ Cf. Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 69.

⁴¹⁵ Cf. Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 76; 84.

⁴¹⁶ “Pertanto così mi pare da credere sia l’uomo nato, certo non per marcire giacendo, ma per stare facendo”, Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 70.

⁴¹⁷ “E quanto chi mi lodasse più l’ozio, chi non preponessi l’adoperare le membra, ingegno e ragione in qualche laude, costui appresso di me sarebbe in maggiore errore che s’egli stimasse vera quella opinione di quello afflitto padre per la morte della figliuola, el quale consolando sé stessi disse, poteva pensare e’ mortali essere nati per patire in vita pena de’ loro sceleratissimi flagizii e peccati! Pertanto troppo mi piace la sentenza d’Aristotile, el

Esta cita de Aristóteles, indudablemente, recuerda aquella otra ya hecha de Boccaccio sobre Dante, respecto de que con su ingenio y perseverancia, sin tanta adversidad, hubiese llegado a ser un dios en la tierra. Esta aspiración a una realización inmanente al mundo, este deseo de llegar a ser singular e ilustre, es algo que caracteriza también a esta época. “El hombre nació, no para entristecerse en el ocio, sino para emplearse en cosas magníficas e ilustres”,⁴¹⁸ con las cuales “el hombre pudiera merecer, de los otros mortales, gracia y alabanza, y, del Creador, su piedad y clemencia”.⁴¹⁹

Pero, asimismo, estas últimas consideraciones del texto de Alberti, lo alejan de Boccaccio y lo acercan a lo visto en Bruni, donde el matrimonio es comprendido dentro de un intento de desarrollar juntas y articuladamente vida activa y vida contemplativa, las “magníficas empresas y los óptimos estudios”, la vida como un “entender y hacer con razón y virtud”. “¿El intelectual o el político?” rebautiza Magnavacca a esta cuestión, justamente a propósito del *De vita contemplativa et activa* de Cristoforo Landino. En este sentido, en el texto de Bruni sobre Dante, veíamos cómo defendía su matrimonio y su participación política en la guerra y en los cargos públicos, en tanto algo que no debía comprenderse como necesariamente adverso a sus estudios y actividad intelectual. Y esto, porque como dice el mismo Bruni al comienzo de otro texto suyo: “es antigua sentencia de cierto sabio que el hombre para ser feliz debe en primer lugar tener una patria ilustre y noble”.⁴²⁰ En el texto visto de Alberti, esta relación de los hombres y las mujeres con la patria está explicitada sobre todo en el marco de estos clanes familiares que, compitiendo entre sí por ser primeros, la engrandecen con su cantidad de hijos ricos, virtuosos e ilustres.

quale costituì l'uomo essere quasi come un mortale iddio felice, intendendo e faccendo con ragione e virtù”, Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 71.

⁴¹⁸ “Sia adunque persuaso che l'uomo nacque, non per atristirsi in ozio, ma per adoperarsi in cose magnifice e ample”, Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 72.

⁴¹⁹ “colle quali l'uomo potesse apresso gli altri mortali meritare grazia e lode, e apresso el Procreatore suo pietà e clemenza”, Alberti, *I libri della famiglia*, op.cit., II, 72.

⁴²⁰ “Vetus est cuiusdam sapientis sententia felici homini hoc vel in primis adesse oportere, ut patria sibi clara ac nobilis esset”, Bruni, *Ad Petrum Paulum Histrum Dialogus* en *Prosatori Latini del Quattrocento* (a cura di Eugenio Garin), Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, p. 44.

Por último, es de destacar cómo, por otra parte, los textos vistos de Alberti ubicaron nuestras consideraciones de los intelectuales varones y las mujeres dentro de un horizonte más amplio, donde la cuestión era ante todo la condición humana, es decir, aquello que compete más allá del “ejercicio” elegido, para decirlo con sus palabras, sea éste el de “las ciencias y las artes” o “el de mercadear”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Agamben, G., *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (1977). Valencia, Pre-textos, 2006.
- Alberti, L.B., *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Torino, Einaudi, 1972 [texto Grayson, Bari, 1960].
- Alberti, Leon Battista, *De Amore en Opere Volgari* Vol. III (a cura di C. Grayson), Bari, Laterza, 1973.
- Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P. G. Ricci, in *Tutte le opere di G. Boccaccio*, III, Milano, Mondadori, 1974.
- Bruni, Leonardo, *Della vita studi e costumi di Dante* en *Le vite di Dante* (a cura di G. L. Passerini, Sansoni, Firenze, 1917.
- Burke, P., *El Renacimiento europeo* (1998). Barcelona, Crítica, 2000.
- Ciordia, M., “El movimiento europeo antierótico en las artes de amores de fines del XV y principios del XVI”, *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXIV, Number 8, 2007.
- _____, “La amante, la esposa y/o la meretriz en textos de Enea Silvio Piccolomini”, *Actas del Congreso Internacional Transformaciones culturales: Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*, coord. Panesi y Santos, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2007 (CD ROM).
- Garin, Eugenio, *La revolución cultural del Renacimiento*. Barcelona, Crítica, 1984.
- Kristeller, Paul O., *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. Madrid, FCE, 1993.
- Petrarca, *Posteritati en Prose* (a cura di G. Martellotti, Ricci, Carrara , Bianchi), Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1955.
- Petrarca, *Cancionero II*, (ed. bilingüe de Cortines). Madrid, Cátedra, 1984.
- Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes*. Barcelona, Crítica, 1996.

La configuración de la fama en el Sumario del Despensero

Ely V. di Croce
Universidad Nacional de La Plata

Con el propósito de demostrar que la idea de la fama no desaparece totalmente del horizonte medieval para surgir nueva en el Renacimiento al calor de la redescubierta Antigüedad, María Rosa Lida de Malkiel, en *La Idea de la Fama en la Edad Media Castellana*, rastrea el hilo conductor que posibilita establecer un diálogo entre la antigüedad clásica y el medioevo.

La concentración en la vida terrena, la atención al individuo, el desarrollo de la personalidad y el ansia de perpetuarla en la memoria, se constituyen como características propias de la civilización griega que destacan la avidez de la fama como rasgo constante, mientras que en la Edad Media, dice la autora, la orientación ultraterrena de la vida pareciera anular de suyo la ambición de la fama.

Es que para el hombre antiguo, fama y éxito posibilitan traspasar los límites de la condición humana, puesto que le permiten pervivir en la memoria de los contemporáneos y de las generaciones futuras gracias a su papel inmortalizador, y por lo mismo, constituyen el

móvil de acción por excelencia. Sin embargo, la hazaña heroica, la gloria obtenida como resultado de la acción, requiere de la palabra del poeta cuyo deber es fijarla y perpetuarla. La fama se desplaza entonces del mundo de la acción al mundo del espíritu. Aparece así uno de los rasgos más característicos en la configuración de la fama que la cultura griega legará al mundo latino: la importancia del hombre de letras como dador de fama, la conciencia de su arte que manifiesta todo poeta al explicitar sus posibilidades de otorgar gloria tanto al objeto como al sujeto de su canto.

Una apreciación entusiástica por la fama queda fijada en la literatura romana y es transmitida a la Edad Media,⁴²¹ pero al mismo tiempo, en algunas obras de gran prestigio se vehiculiza una apreciación negativa,⁴²² semejante a la que profesará el cristianismo. Si la gloria y la fama se presentan como una cualidad valiosa en sí misma que garantiza la memoria póstuma, no menos importante resulta la opinión pública de los contemporáneos. Así, en su aspecto negativo, se opone la gloria verdadera a la nombradía vulgar, y la fama en tanto consenso de la muchedumbre, se vuelve estrecha y efímera.⁴²³

La poesía latina medieval, por su parte, perpetúa la concepción clásica de la gloria entendida como renombre, alabanza que resuena por todos los siglos, conforme al modelo romano, con un uso nada místico del término. La gloria no se presenta en el sentido judeo-cristiano de presencia o esplendor de Dios ni en el sentido cristiano de bienaventuranza. A su vez, si en la Antigüedad la esfera de la fama se sitúa en la vida del espíritu —de las artes sobre todo— y no en la de la acción, la relación queda invertida en la Edad Media.

La actitud formal de la Iglesia frente a la fama quedará finalmente establecida a partir de la obra de San Agustín, Santo Tomás y San

⁴²¹ Principalmente a través de las obras de Ovidio, Lucano, Estacio, Virgilio, Prudencio y Horacio.

⁴²² Como el *Somnium Scipionis* con el Comentario de Macrobio, las *Sátiras* de Persio y de Juvenal y la *Consolación* de Boecio.

⁴²³ M. Rosa Lida de Malkiel señala como caso particular a Virgilio, cuya actitud ante la fama es excepcional. En su obra se plasma un ideal de vida retirada y sin aplauso que presupone un rechazo de la fama y se la concibe negativamente entendida como aplauso de los contemporáneos o de la posteridad. Sin embargo, es altamente positiva su concepción de la fama en tanto reputación, esto es, en tanto sanción social colectiva, concepción cercana al sentido medieval del honor.

Isidoro, para quienes la celebridad no es un fin en sí mismo que pueda anteponerse a la virtud. El amor a la fama, tan cercano al pecado de la soberbia, predispone al hombre a olvidar el verdadero fin de sus buenas acciones: contribuir a la gloria verdadera y actuar como los apóstoles y los mártires remitiendo sus obras a Dios. El repudio a la gloria literaria, por su parte, viene asociado con la profesión de ignorancia y el tópico de modestia, propios de la retórica.

Pero paralelamente, desde la esfera profana, se delinea un ideal de vida que difiere en cuanto a la valoración de la fama. Se trata del ideal caballeresco de la acción movida por la gloria y el honor, ambos de eminente sentido social pero con una marcada inclinación hacia la ambición de honra y alabanza. Aún así, este ideal de vida no entra necesariamente en contradicción con el ideal eclesiástico, sino que antes bien plantea una conjunción entre ambos. La imagen del caballero dedicado al servicio del mundo y de Dios, que recupera el ideal de las cruzadas y de la reconquista, da cuenta de esta yuxtaposición dado que admite el valor de la fama en el mundo, sin dejar de reconocer el valor supremo de Dios.

De esta manera, concluye María Rosa Lida de Malkiel, la actitud eclesiástica desecha el afán de fama coetánea y póstuma, no así la actitud caballeresca y cortesana, con su inherente imperativo de honor, que expande su ansia de gloria y confirma su proyección en el futuro. Sin embargo, la fama no es todavía creación literaria sino algo que se gana con hazañas, algo independiente y anterior al poeta que la celebra. Si bien es necesario considerar la idea de renombre ganado por méritos intelectuales, que devendrá en el tópico de las armas y las letras, habrá que esperar hasta el siglo XV para que por primera vez en lengua castellana se explicita el papel del artista como otorgador de fama, con la figura de Juan de Mena, secretario de cartas y cronista de Juan II.

En lo que respecta a la historiografía medieval, es posible delinear rasgos similares. Es deber del historiador rescatar del olvido, mediante la escritura, los hechos y virtudes de personalidades ilustres. Así, por ejemplo, en el prólogo de la *Primera Crónica General* de Alfonso el Sabio, se dice:

ca de tod esto et dotras cosas muchas no sopiéramos nada si,
muriendo aquellos que eran a la sazón que fueron estos

fechos, non dexassen escripturas por que lo sopiésemos; et por ende somos nos adebdados de amar a aquellos que lo fizieron por que sopiésemos por ellos lo que no sopiéramos dotra manera. (Menéndez Pidal, 1906: 3 y s.).⁴²⁴

A la labor del historiador se suman, entonces, la consideración del escrito como vehículo habitual de la fama, la remisión a otros textos que establecen autorizadamente las glorias del pasado, la referencia al libro anterior que legitima la veracidad del libro presente. La particular valoración que la cultura medieval concede al libro, un contraste significativo con la Antigüedad y el Renacimiento, no puede ser ajena a la consideración de la fama, puesto que ser “metido en escripto” es un honor que consagra para siempre al hombre o al hecho que lo han merecido: el personaje glorioso se trasmutará en ejemplo o anécdota, en una parcela del saber edificante para las generaciones futuras. De modo que la eternidad del pensamiento fijado por escrito entra en consonancia con la inmortalidad que para el griego y el romano quedaba asegurada con la fama poética. Son las crónicas y las historias las que permiten recuperar los hechos memorables del pasado y legar a la posteridad las hazañas del presente.

La última manifestación dentro de la producción cronística la constituyen los *Sumarios* o *Compendios* del siglo XV, período en el que la producción del discurso histórico es considerable. En esencia, no parecen constituirse como obras disímiles de las producidas en el taller alfonsí o sus derivaciones posteriores. De hecho, han sido considerados significativamente inferiores por el manejo del material historiable y de las fuentes que los caracteriza. Así queda atestiguado en uno de los prólogos que Eugenio Llaguno Amírola intercala en su edición de las Crónicas de España (1779-1787):

Quando ofrecimos publicar varios Compendios de la Historia de Castilla que se hallan manuscritos aún no habiamos reparado lo poquisimo que conducen al conocimiento de los hechos y costumbres antiguas. El tiempo en que se hicieron

⁴²⁴ El texto utilizado como base para la elaboración del prólogo proviene de la dedicatoria de *De rebus Hispaniae* del Arzobispo don Rodrigo.

fué el siglo XV. antes de la introduccion de la imprenta, quando yá muchas gentes querian leer, y habia pocos libros, [...]. Para suplir esta escasez, algunos curiosos que deseaban instruirse en la Historia de los reynados anteriores, careciendo de los originales de ella, los adquirian para leerlos, y formando resúmenes que sirviesen de auxilio á su memoria, resultaba un libro, del qual otros hacian copias, [...]. No dudará que se formaron del modo y con el fin referido quien repáre que quanto hay en ellos se halla en los Cronicones y Crónicas; y si añaden algo, rarisima vez dexa de ser algun cuento vulgar, que los compendiadores ó sus copiantes echaban menos, creyendole sin ofrecerseles duda, porque acostumbrados á los portentos de los libros de caballerias, no habia extravagancia que les repugnase, [...]. El mas antiguo, mas conocido y mas citado parece ser el del *DESPENSERO* de la Reyna Doña Leonor; cuyas circunstancias, [...] nos ha movido á publicarle, sin embargo de ser tan inutil como todos los demás... (1781: III-IV).

A pesar de la opinión poco favorable de Llaguno Amírola, los sumarios no son meros resúmenes de crónicas sino que se constituyen como un género que renueva las producciones historiográficas al recuperar elementos de las crónicas generales, y establece relaciones con la crónica real, dando lugar al desarrollo del modelo de la crónica particular. Tales renovaciones pueden rastrearse principalmente en la selección del material historiable, en la organización y ordenamiento dentro del espacio textual asignado a los episodios y en la remisión a las fuentes. Si las crónicas tienen como fin rescatar del olvido los grandes hechos del pasado y contribuir a la gloria de un soberano o de su reino, el sumario vuelve sobre ese mismo material para reorganizarlo en función de otros intereses más o menos explícitos, que suponen necesariamente una revisión de los conceptos de la fama, la gloria y el honor. No se trata solamente de mantener el recuerdo de un héroe, sino de insertar su realidad significativa para apoyar o proponer nuevos códigos de comportamiento (Gómez Redondo, 2002).

El *Sumario del Despensero*, primera obra de las de su tipo, surge en el marco del nuevo contexto político y cultural que se origina con el ascenso al trono de la dinastía de los Trastámara. Según señala

Jean-Pierre Jardin (2000), aquellos cronistas que se encontraban al servicio del poder se vieron ante la urgencia de legitimar al nuevo soberano, tarea nada sencilla, puesto que el rey no sólo era regicida y fratricida, sino además bastardo. A su vez, la nueva dinastía traía consigo una nueva nobleza que necesitaba imponer sus valores y que hacía de mecenas con los historiadores.

Estamos ante la labor de un cronista consciente de su oficio, de las restricciones que supone la tarea de compilar y abreviar crónicas pero también de las posibilidades que se abren al recortar y reorganizar un conjunto disperso de materiales. En el caso del *Sumario del Despensero*, su objetivo principal aparece en las primeras líneas:

Los cuales quarenta Reyes que regnaron es estos 676. años, algunas cosas especiales de las que en sus tiempos de ellos acaescieron son estas que aqui se dirán.

“Cosas especiales” constituye el criterio con que se seleccionarán aquellos episodios que serán consignados para cada uno de los cuarenta reyes que van desde Pelayo a Enrique III. Se trata de un criterio lo suficientemente amplio, que le permite al autor, en algunos casos, limitarse a introducir anécdotas poco significativas, como es el caso de Don Favila y Enrique I, de quienes sólo se nos dice que al primero lo mató un oso y al segundo una teja que cayó del techo; o simplemente, no comentar nada acerca del rey en cuestión, como sucede con Aurelio y García. Es que la enumeración de los cuarenta reyes pareciera responder a un criterio cronológico de ordenamiento textual y no temático.⁴²⁵

A su vez, el mismo criterio posibilita introducir dentro del espacio textual designado a cada reinado, episodios cuya vinculación con el rey es escasa o directamente nula. Así sucede a menudo con las

⁴²⁵ Si bien, al igual que en las crónicas generales, la sucesión de reyes como pauta de ordenamiento textual predomina en toda la obra del *Despensero*, por momentos es posible rastrear episodios que se identifican con lo que Georges Martin (2000) denomina “historia aunada”. Tal es el caso del apartado correspondiente a Alfonso V, la historia del cardenal Fernando, hijo de Fernando I y de la hija del Conde Don Remondo, las historias de los hijos y nietos de Alfonso VI y el traslado de los restos de Pedro el Cruel, este último presente en la Refundición.

referencias a los reinos moros. Por ejemplo, la cosa especial que hace al reinado de Silo es el hecho que Audurramen, rey de Córdoba, comience a labrar la mezquita sin terminarla. En el apartado de Alfonso II se dice que Isen terminó la mezquita e hizo el puente de Córdoba. Con Ordoño I sucede lo mismo: otro Abdurramen rey de Córdoba alosó las calles e hizo traer agua de la sierra por caños, y al morir dejó 45 hijos y 62 hijas.

En otros casos, los episodios seleccionados responden a un cambio de focalización. El caso más significativo lo constituyen la serie de reinados que van de Don Fruela II hasta Fernando I, en donde la sucesión de estos nueve reyes articula el relato que va desde el alzamiento de Castilla por la matanza de los condes y la historia de Fernand González y sus descendientes, hasta la conversión del condado en reino con la figura de Fernando el Magno, quien se presenta como sucesor directo del infante García de Castilla y no de Bermudo III, el rey que le antecede.

Pero en su gran mayoría, la representación de los soberanos y las hazañas de los altos hombres responden al ideal del caballero que obra al servicio y gracias a la voluntad de Dios en la guerra contra el moro. Con Pelayo, el primero de los soberanos que consigna el *Dispensero*, se nos dice que “mostró Dios por él muchos milagros en las lides que él con los moros fizo”; Alfonso I “ovo muchas lides con los Moros, é siempre le quiso dar el nuestro señor Dios dicha que venció”. Para reforzar la importancia terrena de tales victorias, se menciona detalladamente la nómina de villas y lugares que cada rey fue anexando al territorio español, la cantidad de muertos y de caudillos vencidos o el botín obtenido en la batalla. El mismo esquema aparece para Fruela, Alfonso II, Ordoño I, Alfonso III, Ordoño II y Alfonso V.

En algunos casos, inclusive, la intervención divina determina el resultado del enfrentamiento. El apóstol Santiago se le aparece en la batalla a Ramiro I y a Alfonso X cuando todavía era infante, San Isidro se presenta en sueños a Alfonso VII y le anuncia la victoria sobre Baeza, a Alfonso VIII una voz clara llamando a la batalla a medianoche le permite ganar su “sancta pelea”. Otros milagros delinean el carácter excepcional de algunos reyes: dos ángeles peregrinos labran una cruz para Alfonso II, el casto; a Fernando I se le aparece en sueños el confesor San Isidro para informarle cómo va a morir.

Un verdadero modelo de autoridad real se dibuja en el discurso del buen soberano que Ramiro I dedica a su hijo Ordoño I antes de morir. Retomando las pautas de actuación caballeresca y de servicio a Dios, el rey le aconseja a su hijo amar a Dios, guardar los mandamientos de la fe y ser fuerte en la lucha contra los moros; obrar con justeza, razón, verdad y sabiduría; ser amado y temido en su reino, pero más amado que temido. Para justificar los grandes honores y llantos que fueron hechos tras la muerte de Alfonso VI, el Despensero menciona una serie de razones que coinciden con este retrato del buen soberano, estableciendo una continuidad ideológica que llega hasta el mismo Enrique II, de quien se dice que “cumplió muy bien lo que dixo el Rey Don Ramiro á su fijo Don Ordoño en queriendose finar”.

A las “cosas especiales” que se seleccionan y reorganizan en el Sumario, habría que agregar la particular relación que establece con las fuentes. A partir de Fernando I, el vigésimo cuarto rey de los cuarenta que se ocupa el Despensero, se remite con frecuencia al material que se está reseñando, aunque de manera vaga e imprecisa, como una manera de complementar aquella información que es desechada por no hacer “luenga la escritura”, conforme a la pretendida brevedad que presupone todo compendio. Así sucede también con Urraca, Alfonso VI y Alfonso VII; en los cuatro casos se menciona un acontecimiento y se remite “a la su Estoria” o a “la su Corónica” para completar la información dada. Pero a partir de los apartados referidos a Alfonso VIII y Alfonso IX, Doña Berenguela y Fernando III, al motivo de la brevedad se le suma un criterio de selección mucho más significativo: se remite a su historia para no contar los períodos de las tutorías. Algo similar ocurre con Alfonso X, apenas se menciona que las batallas contra los moros y las discordias con sus hijos y con algunos nobles del reino están largamente referidas en su crónica, y se destina la mayor parte del apartado a explicar el cambio de la moneda y las ventajas de su conversión.

Con Sancho IV, Fernando IV y Alfonso XI el recorte es todavía mayor. Se remite a sus respectivas crónicas para todos los sucesos memorables de sus reinados, y se explicita la selección de un solo pasaje. Para Sancho IV, la explicación que Aben Iusaf, Sr. de Marruecos, ofrece a sus hombres al negarse a combatir contra el rey castellano; para Fernando IV, dos anécdotas menores que Gutier Fernández, mozo de la cámara real, puede contar en su condición de

testigo; para Alfonso XI, el planto de Sancho Sánchez de Roxas en el funeral del rey.

La remisión a las fuentes, a los libros que sirven de base para la elaboración del Sumario y que garantizan su veracidad, ya no es utilizada como un mecanismo que completa la información sobre cada reinado, sino que se presenta como una estrategia discursiva que permite reconfigurar las imágenes heredadas del pasado gracias a una nueva organización textual. Los hechos gloriosos, las grandes hazañas y los personajes ilustres terminan por presentarse como patrimonio de las Crónicas y las Estorias. Desde la lógica del Sumario, no son los acontecimientos más dignos de fama los que ingresarán en su entramado textual sino simplemente aquellos que el compendiador elija, y que terminarán por consolidar nuevas imágenes del pasado, más o menos acordes con las versiones y los modelos precedentes.

De Juan I, por ejemplo, se menciona que sus obras no fueron tan conocidas mientras vivió, pero en lugar de ser narradas se introduce un retrato de su esposa, la reina Doña Leonor, en el que sobreabundan virtudes que la acercan al ideal de santidad:

... é puedola llamar sancta yo que esto escrebí, segun las sus obras sanctas que yo á esta noble Reyna ví facer en todas las siete obras de misericordia, dello en público, é todo lo mas en ascondido, é especialmente en dar limosnas. E digo que lo sé mas que otra persona alguna de su casa, por quanto yo era su Despensero mayor, é por su merced me avia encomendado todos los mas fechos de su casa, é era uno de los del su Consejo. (1781: 77-78)

Si el Despensero puede dar cuenta de las buenas obras de su reina es por su condición de testigo de vista, que funciona como garante de la escritura y se manifiesta en su propia inclusión dentro del texto.

Todos los procedimientos señalados anteriormente aparecen en el último de los apartados, el que corresponde a Enrique III: se seleccionan dos aspectos de su reinado que se transforman en pautas de comportamiento regio, se incluye la anécdota de un testigo de vista avalada por la palabra del autor, se vuelve sobre un reinado anterior – en este caso Fernando III- para reconstruir una continuidad ideológica.

En la *Refundición del Sumario del Despensero*,⁴²⁶ al reemplazar el apartado correspondiente a Pedro I se aclara:

... segun que mas largamente está escrito en la Corónica verdadera deste Rey, porque hay dos Corónicas, la una fingida por se disculpar de la muerte que le fue dada. (1786: 66)

Así queda atestiguada la conciencia del rol de escritor y su función esencial en la conformación de diversas versiones del pasado, conciencia que permite recuperar la idea clásica que para el griego y el romano giraba en torno al papel fundamental del hombre de letras y de la cualidad inmortalizadora de su obra.

⁴²⁶ La *Refundición* completa los reinados de Sancho II y Juan I, reemplaza los apartados correspondientes a Pedro I y Enrique III, y agrega un capítulo dedicado a Juan II.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid: Cátedra, T3, cap. IX, 2002.
- Jardín, Jean-Pierre, “Contribution á l’ étude des Résumés de chroniques castillaines du XV siècle”, *At*, 1, 1991.
- _____, Jean-Pierre, “El modelo alfonsí ante la revolución trastámara. Los sumarios de crónicas generales del siglo XV”, en Martin, Georges (ed.), *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*. Madrid, Casa de Velázquez, 2000, pp. 141-156.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *La Idea de la Fama en la Edad Media Castellana*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1952.
- Llaguno Amírola, Eugenio de (ed.), *Sumario del Despensero*. Madrid, Imprenta de A. de Sancha, 1781.
- Martin, Georges (ed.), *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos*. Madrid, Casa de Velázquez, 2000.
- Menéndez Pidal, Ramón (ed.), *Primera Crónica General*. Madrid, Gredos, 1955.

Los 'silencios' de la literatura medieval española

Gladys Lizabe
Universidad Nacional de Cuyo

La literatura medieval española se ha beneficiado, sobre todo a partir de la década de los ochenta, con nuevas miradas y enfoques sobre el universo femenino.⁴²⁷ En los fructíferos intersticios de sus mundos de ficción, una polifonía de voces da cuenta de la experiencia de vida de las mujeres medievales entre las que interesan, para la presente investigación, la de aquellas que convivieron *naturalmente* con la violencia de género en ámbitos domésticos y públicos y que las posicionó en lugares en los que todavía hoy muchas están. Nuestro propósito es, por tanto, reflexionar sobre un conjunto de discursos que se instalaron en el sistema cultural del Medioevo español y legítimi-

⁴²⁷ Por exigencias editoriales, la presente investigación resume la Conferencia pronunciada. Agradezco la invitación de la Dra. Gloria Chicote a participar de unas impecables Jornadas que, co-organizadas con la Dra. Lía Galán, sobresalieron por su nivel científico, cordialidad y espíritu de camaradería.

zaron actos de violencia contra las mujeres. Estos moldearon su subjetividad y realidad social y jurídica y presentan una tipología de violencias contra el universo femenino que evidencian formas de relaciones no exclusivas pero sí comunes entre varones y mujeres en la Edad Media. Dichos actos, con frecuencia, son menospreciados y/o ignorados en nuestras lecturas de textos medievales y nos privan de criterios de análisis que muestran cómo las mujeres han sido concebidas y representadas por el imaginario de su época, y cuáles han sido y siguen siendo sus consecuencias y repercusiones en la actualidad.

En primera instancia, los manuales en uso de literatura medieval española, coinciden en cuanto a que el primer hecho de violencia hacia las mujeres que registran es la Afrenta de Corpes en el *Poema de Mio Cid*. Arturo Berenguer Carisomo (1971), Juan Luis Alborg –1º edición de 1966– y Francisco López Estrada refieren la escena de la golpiza de doña Elvira y doña Sol y retoman consideraciones de Ramón Menéndez Pidal –cobardía, vileza, infamia y cruel alevosía de los infantes de Carrión–.⁴²⁸ La lista podría continuar *in extenso* pero la violencia *sobre* las hijas del Cid pasa como un *hecho más* en la vorágine descriptiva de los manuales aunque, en 1971, Alan Deyermond habla de “punto de vista familiar o **sexual**” en relación con el ultraje de las hijas del Cid. Los comentarios, en general, ignoran que aquel era un delito psicológico, traumático en el yo del que lo sufre y del que lo comete, es decir, un delito *a* y *desde* la conciencia individual al psiquismo, que afecta tanto a las víctimas como a los victimarios.⁴²⁹ Otros estudios específicos han abordado el tema violencia en la narrativa caballeresca, en los relatos de martirios

⁴²⁸ Véanse Arturo Berenguer Carisomo, *Historia de la literatura española. Con antología*, Buenos Aires: Luis Lasserre & Cía, 1970, cap. I, 24-25; Juan Luis Alborg, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid: Gredos, 1981, 55-56; Francisco López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, Biblioteca Románica Hispánica, III. Manuales, 4, Madrid: Gredos, 1979, 360. Nótese que se le otorga sentido al episodio y a la golpiza en función del género literario-épica-, del efecto que posee sobre el mundo masculino del héroe y de su heroicidad y del grado de vileza de los jóvenes agresores; se ignora el sufrimiento e impacto mental, interno, psíquico y físico en las víctimas.

⁴²⁹ Para Deyermond, véase: *La Edad Media*, en *Historia de la literatura española*, Colección Letras e Ideas, 1, Barcelona: Ariel, 1980- 1º ed. 1973, pp. 88-89.

de santas, en la cultura occidental y en la novela sentimental.⁴³⁰ Últimamente, Irene Zaderenko y Marta Haro Cortés han aportado lúcidos comentarios y personalmente he estudiado la violencia hacia el universo femenino en diversos textos canónicos de la literatura medieval española.⁴³¹ Por último, en 2004, Maribel Fierro ha editado

⁴³⁰ Citados en el *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (2005, nº 19; coord.. Vicenç Beltran; ed. Lourdes Soriano Robles): Ana Carmen Bueno Serrano analiza los “Motivos literarios de la representación de la violencia en los libros de caballerías castellanos (1508-1514): enanos, doncella y dueñas anónimas”, en *Actes del X Congrès Internacional de l’Associació Hispánica de Literatura Medieval* (Alacant, 18-22 de setembre de 2003), eds. R. Alemany, J. L. Martos y J. M. Manzanero, Symposia Philologica, 10, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, I, 441-452, *Boletín*, p. 94, nº 113); Vanesa Hernández Amez se interesa por “El ataque a lo femenino: tortura y muerte en las mártires en la hagiografía castellana medieval”, en las mismas *Actes*, Symposia Philologica, 11, II, pp. 851-864 (*Boletín* p. 175, nº 376) y Xavier Pikaza realiza un estudio general en el que identifica fuentes de la violencia tales como ritos, mitos y motivos de estas marcas culturales en Occidente (Violencia y religión en la historia de Occidente, València: Tirant lo Blanch, 2005, *Boletín* p. 246, nº 611). En cuanto a la novela sentimental, Jorge Checa señala en *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores la rebeldía y violencia como síntomas de crisis, Patricia E. Grieve analiza su entramado deseo-erotismo-violencia-muerte; Antonio Cortijo Ocaña pasa revista a los *elementos de lo sentimental* y destaca cómo implícitamente la violencia hacia la mujer enmarca las relaciones de los personajes que participan de la conocida querrela o *enfrentamiento entre sexos*; por su parte, Patricia Crespo Martín ha establecido parámetros mitológicos de la violencia hacia Torrellas, aquel famoso misógino devorado por las mujeres, reencarnaciones de las bacantes. Para Checa, “*Grisel y Mirabella* de Juan de Flores: rebeldía y violencia como síntomas de crisis”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 12, 1987-88; para Grieve, *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1987, versión actualizada de su tesis doctoral de 1983, Princeton University Press); para Cortijo Ocaña, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social*, London: Tamesis, 2001, 299-301; para Crespo Martín, “Violencia mitológica en *Grisel y Mirabella*”, *La corónica* 20.1, 2000, pp. 75-85.

⁴³¹ Véanse Irene Zaderenko, “Psicología, perversión y temas jurídicos en la *Afrenta de Corpes*”, *Revista de Literatura Medieval* XIV, 2002, pp. 135-147; Marta Haro Cortés, en su conferencia plenaria “La inferioridad de la mujer en la Edad Media: de víctima de la violencia a artífice de su libertad”, *Actas del I Congreso de Estudios Medievales, V Encuentro de Estudios Medievales y III Jornadas de la Mujer en la Edad Media*, 26-29 octubre 2005, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, en prensa. Para Gladys Lizabe, “*Sabie ella que omnes auie quel queren mal*”: la violencia de la cautividad en el universo femenino de la PCG”, comunicación en el *XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León, España, 20-24 setiembre 2005; “Discursos y representaciones de la violencia contra las mujeres en la literatura medieval española: el caso de *Fadrique* y su mujer (*Conde Lucanor*, xxvii)”, comunicación en *III Congreso Iberoamericano de Estudios de género*, Villa Giardino, Córdoba, Argentina, 26-

un volumen colectivo de investigaciones sobre *De muerte violenta. Política, religión y violencia en al-Andalus* con aportes sobre el tema en las sociedades islámicas pre-modernas.⁴³² Estas referencias muestran el interés que paulatinamente ha ido adquiriendo la investigación de temas alguna vez considerados tabúes o silenciados; entre ellos figura la violencia hacia las mujeres.

I. VIOLENCIA BIOLÓGICO- JURÍDICA

Las *Siete Partidas* de Alfonso X, el Sabio, son leyes que “ordenan, regulan y fijan unos criterios de comportamiento, precisos para el desarrollo pacífico de la coexistencia entre los sujetos”.⁴³³ Sus formulaciones demuestran la construcción mental de modelos humanos y, en relación con nuestro tema, revelan un complejo ejercicio de **violencia jurídica** hacia el universo femenino. La ley 3 de la *Segunda Partida* establece:

Ninguna muger, quanto quier que sea sabidora, no puede ser abogado en juicio por otri. Y esto por dos razones. La primera, porque no es guisada, ni honesta cosa que la mujer

28 de octubre de 2006; dirección del Proyecto de Investigación 06/G0359, *La superación desde el abismo: el tratamiento de la violencia contra las mujeres en el mito y el discurso historiográfico clásico, en la literatura medieval española, en el arte barroco y la literatura latinoamericana*, Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, Universidad Nacional de Cuyo, Res. N.º. 658/05-R, 2005-2007.

⁴³² En el mencionado volumen (Madrid: CSIC, 2004), interesan: María Jesús Viguera quien analiza las estrategias discursivas del cronista Ibn Sābih- al-Salā (m. 600/1203) para narrar y legitimar la violencia de los almohades sobre sus pueblos conquistados y José Ramírez del Río, quien investiga los modelos literarios de muertes violentas que circulaban en la corte ‘abbādi de Sevilla. Para la primera, “Narrar la violencia: pasajes de la *Crónica* de Ibn Sābih- al-Salā sobre los almohades” (301-319) para el segundo, “Los modelos literarios de las muertes violentas en la corte ‘abbādi de Sevilla” (225-245).

⁴³³ María Teresa Arias Bautista revisa y ordena diversas fuentes jurídicas sobre la condición jurídica de la mujer medieval en *Indices de las colecciones legislativas medievales para el Estudio de la mujer*, Madrid: Agrupación de Estudios sobre la Mujer ‘Clara Campoamor’, 1997; para su definición de ley, 3. Para las *Siete Partidas*, véase Alfonso X, el Sabio, *Las siete partidas del rey d. Alfonso el Sabio*, glosadas por el licenciado Gregorio Lopez. *Los códigos españoles concordados y anotados*, ed. Pedro Gómez de la Serna, tomos 2-5, Madrid, Rivadeneyra, 1849-1851.

tome *oficio de varón*, estando públicamente envuelta con los homes, para razonar por otri. La segunda, porque antiguamente defendieron los sabios, por una mujer que decían Calfurnia, que era sabidora: porque era tan *Denvergonzada*, que enojaba a los jueces con sus voces, que no podían con ella. Onde ellos, catando la primera razón... y otrosí leyendo que cuando las mujeres pierden la vergüenza es fuerte cosa oír las y de contender con ellas; y tomando escarmiento del mal que sufrieron de las voces de Calfurnia, defendieron que *ninguna mujer no pudiese razonar por otri*. (III, título 6, ley 3; Archer 2001: 132; mi subrayado).⁴³⁴

La ley precedente prohíbe el desempeño público de las mujeres basándose en varios criterios. El primero es el *oficio de varón* que implica una distribución de tareas y roles desde el género: por un lado, lo *natural* masculino es lo público e incluye las actividades políticas, la guerra, el ejercicio de la palabra pública, las labores intelectuales y de creación del conocimiento...-; por otro, lo *natural femenino* es el ámbito privado y doméstico. El segundo criterio se relaciona con la vida pública femenina que excluye el *estar Públicamente envuelta* con el universo masculino ya que este contacto le haría perder la vergüenza, madre y raíz de todas las virtudes según don Juan Manuel. El tercero sostiene su incapacidad para razonar, para ordenar sus ideas coherentemente y llegar a una conclusión, para exponer, hablar y dar razones para probar una cosa- contenidos propios de la dialéctica y la retórica del *Trivium*.

El *menoscabo de las facultades intelectivas femeninas* de las *Siete Partidas* afectaba su posibilidad de desempeño profesional y se justificaba a la luz de diversos discursos. El médico explicaba que el intelecto femenino frente al de los varones- “que andan en muchas partes, et pueden aprender de todos”- (*Segunda Partida*, título VII, ley XI) era imperfecto y estaba carenciado: su cráneo poseía un solo asiento para la inteligencia y una sola sutura de forma circular frente

⁴³⁴ Robert Archer, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Feminismos, 63, Madrid, Cátedra, 2001.

al del varón que generalmente tenía tres. Por ello, Brunetto Latini en su *Libro del tesoro*, le otorgaba la superioridad en cuanto la razón era “entendimiento que es en el anima que juzga derechamente” y la ubicaba “asentada en fortaleza de la cabeça”, entendida como la “casa de ánima”.⁴³⁵

De allí procede la importancia de la cabeza como asiento de las capacidades de las que está dotado el varón, cosa que sucede *imperfectamente* en las mujeres. Al respecto, Francisco Eiximenis, autor del *Libro de las donas* que Isabel la Católica tenía en su biblioteca, promocionaba la idea de la falta de seso femenino y aseveraba que la causa de que la mujer hablara mucho era porque le venía “por desfallecimiento de seso”; además, aseguraba que ella,

por tal que así locamente se ha habido en hacer contra Dios sin todo consejo del marido... guía y regidor suyo, por eso fue herida por la cabeza de derecho en derecho, y perdió tanto del seso... que es tan poco aquello que le quedó que no es casi ninguna cosa. (Durán 2000: 32-33; Archer 2001: 142-143).⁴³⁶

Estos supuestos biológicos de la *precariedad cerebral* en las mujeres fueron establecidos por Aristóteles en la *Historia de los animales* y se instalaron en discursos que construyeron el concepto ‘mujer’ en la cultura occidental y en la España Medieval. Tengamos en cuenta, además que el cuadro se completó con la idea de la *impureza* y *debilidad del cuerpo femenino* en cuyo origen había pesado Hipócrates y la teoría de los humores. Esta explicaba que la naturaleza masculina era mejor ya que poseía el calor, principio de vida

⁴³⁵ Brunetto Latini, *Libro del tesoro. Versión castellana de Li Livres dou Tresor*, ed. y estudio Spurgeon Baldwin, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989, cap. 14, 19. Brunetto fue maestro de Dante, inmortalizado en el Canto XV del Infierno de la *Divina Comedia*, y llegó a la corte de Alfonso X, el Sabio, para solicitarle ayuda en el conflicto contra los gibelinos. Su *Libro* gozó de una magnífica recepción y contó con más de cien manuscritos en francés, italiano, castellano, aragonés y catalán.

⁴³⁶ Véase María Angeles Durán, *Si Aristóteles levantara la cabeza. Quince ensayos sobre las ciencias y las letras*, Colección Feminismos, 57, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 28-40.

contenido en la producción de semen.⁴³⁷ Por su parte, San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* –basándose en Plinio y su *Historia Natural*– confirmaba la superioridad masculina al otorgar al semen la capacidad de “engendrar el fruto o feto una vez [que era] recibido en el útero de la mujer”; por el contrario, la matriz femenina, afirmaba, “se llama así porque en ella se engendra el feto: incubaba el semen que ha recibido; una vez incubado, le da cuerpo”⁴³⁸ (Haro Cortés 2005: en prensa, nota 5). Las mujeres eran el *varón imperfecto* que recibía la forma, y la menstruación permitía la expulsión de aquella sangre venenosa que, según el mismo San Isidoro causaba catástrofes.⁴³⁹ La imperfección llevó a Eiximenis a declarar que a las mujeres

les estovo dado el cargo vergonzoso que les dura siempre en esta vida, es a saber flujo de sangre todos los meses, del cual... viene... malos olores por las cuales han a recorrer... a perfumes y a otros olores preciosos (Archer 2001: 141).⁴⁴⁰

⁴³⁷ El semen derivaba de la sangre y procedía del alimento en su último grado de cocción; como era elaborado con la sangre y resultaba de una cocción perfecta, la sangre resultaba más pura que la de la mujer. La naturaleza en ella era, por el contrario, más fría y la sangre que producía mensualmente se relacionaba con la catamenia, principio pasivo de la generación identificado con el ciclo o función menstrual. Cuando el esperma actuaba, lo hacía sobre el elemento inferior, es decir, sobre la sangre menstrual, que servía como materia y alimento. Una analogía explicaba que la concepción era semejante a lo que hacía el carpintero en cuanto actuaba sobre la madera, materia pura e inerte. Respecto del tema, Claude Thomasset ha afirmado que *es la época de la valorización del semen masculino* que Vincent de Beauvais y Santo Tomás elogian frente a la materia femenina, imperfecta, defectuosa, incompleta y mutilada (“La naturaleza de la mujer”, en *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*, II, pp. 72-104, en esp., pp. 73-87 y 89-90). Resultan pertinentes, además: Mercedes Roffé, *La cuestión del género en Grisel y Mirabella de Juan de Flores*, Delaware: Juan de la Cuesta, 1996, 76-84; 73-87; también María Ángeles Durán, 2000, pp. 28-40.

⁴³⁸ Remito a San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Madrid: BAC, 1983, I, 434 y II, 37.

⁴³⁹ El Santo sevillano afirmaba que la sangre menstrual hacía que “los frutos no germinen, se agrien los mostos; se agostan las hierbas; los árboles pierden su fruta; los bronceos se vuelven negros... Si los perros comieran algo que ha estado en contacto con ello, se vuelven rabiosos” (pp. 37-38).

⁴⁴⁰ Quizá esta percepción odorífica de los flujos menstruales explica la importancia de las recetas medievales que recomendaban cómo elaborar “perfumes para echar los humores y para conseguir que las partes íntimas estén bien olientes y estrechas llegando al caso de que, cuando os sea necesario, perfumáos con un embudo”. Los tratados de cosmética y fármacos, de amplia difusión en la Edad Media; conservaron el saber tradicional y popular

De todas formas, estos saberes también conformaban una suerte de ‘interrogatorios médico-eróticos’, presentes en narraciones estructuradas en base a preguntas y respuestas. Este es el caso de la *Historia de la doncella Teodor* en la que la esclava española homónima responde con conocimiento y astucia a las preguntas formuladas por el rey. En una de ellas, la doncella refiere la idea de la supremacía del semen y sangre masculinos: “los hombres dauan la mejor sangre e que las mugeres dauan la peor...” (117).⁴⁴¹ También el viudo valenciano Jaume Roig, médico autor de *El espejo*, escribe una diatriba contra las mujeres de la que se salvan la Virgen María y su fallecida mujer; en aquella caracteriza innoblemente la inteligencia femenina:

el cerebro [de las mujeres], húmedo o seco, caliente o frío, corriendo atropelladamente fabrica, descubre e implica contradicciones... faltan vocablos y dicciones para hacer relación, siquiera insuficiente, de sus flaquezas. (Archer 2001: 253)

A estas escaseces de materia gris, a la problemática de la naturaleza fría y de la sangre femeninas, se unió la teoría postulada por Galeno según la cual el aparato reproductor de las mujeres era el resultado de una inversión de los órganos masculinos.

Estas ideas permearon la representación medieval del universo femenino y se transmitieron en códigos legales, en sermones, en colecciones de *exempla*, en compendios como el *Libro del tesoro* de Brunetto Latini y en tratados y enciclopedias como el *Speculum naturale* de Vicente de Beauvais. En ellas, el sistema cultural recogió y promocionó el saber en boga sobre la procreación, el embarazo, la anatomía, la fisiología y la personalidad femeninas y afirmó el con-

sobre belleza, higiene, salud y sexo; véanse *Flores del tesoro de la belleza. Tratado de muchas medicinas o curiosidades de las mujeres*, intr. Teresa María Vinyoles, pról. Josefina Roma y trad. Oriol Comas, Colección Medievalia, Barcelona: José J. de Olañeta, editor, 2001, 32-33, y Pedro Tena Tena, “Placeres consentidos. Cosmética femenina y literatura andalusí”, *Romance Quaterly* 50, fall 2003, 4, pp. 234-241.

⁴⁴¹ Marta Haro Cortés, “Erotismo y arte amatoria en el discurso médico de la *Historia de la doncella Teodor*”, *Revista de Literatura Medieval* V, 1993, 113-125, en esp. 117.

cepto de *mujer impura* (Haro Cortés 2005: en prensa; Thomasset 1996: 75) y de *ser imperfecto* que, con matices, reinó en los claustros académicos, en las escuelas monacales y en las cortes de la Edad Media. Muestra de lo que sustentaba la *Segunda Partida*, la mujer resultó excluida de los ámbitos de poder y del ejercicio de la palabra pública por impura y carenciada. La lista de faltas cerebrales, anatómicas y biológicas demuestra la existencia de una **violencia biológico-médica-jurídica** originada en lo que podríamos denominar el “defecto del buen calor natural”, defecto femenino motivado porque la categoría de comparación era el varón y lo que él poseía.⁴⁴²

Sin embargo, la voz de la escritora véneto-francesa Christine de Pisan se opuso a la **violencia biológico-jurídica** hacia las mujeres y desdeñó lo que tantos “hombres, clérigos y laicos” habían escrito para “vituperar a las mujeres, criticándolas bien de palabra bien en escritos y tratados”.⁴⁴³ En su obra *La ciudad de las damas*, ilustra los mitos que la cultura masculina, la de los “filósofos, poetas, moralistas, todos- y la lista sería demasiado larga” –afirmaba–, había construido alrededor del universo femenino. Al analizar los discursos antiguos y actuales sobre las mujeres, cae en la redada “un opúsculo en latín, llamado ‘*Secreta mulierum*’ ‘*Los secretos de las mujeres*’”, que “sostiene que [las mujeres] padecen grandes defectos en sus funciones corporales” (pp. 22-23) y a los que una de los personajes responde:

La experiencia de tu propio cuerpo nos dispensará de otras pruebas. Ese libro es un puro disparate, una verdadera antología de la mentira... dicen algunos que lo escribió Aristóteles, pero ¿cómo creer que un filósofo tan grande haya cometido tales dislates? Como las mujeres pueden saber por su propia experiencia corporal, algunas cosas de este libro no tienen más fundamentos que la estupidez, por lo que se puede deducir que otros puntos son otras tantas patentes mentiras... (23-24)

⁴⁴² Tomo prestado versos de Torrellas que dicen que la mujer, “de natura de loba, es un animal... procreado en el defecto del buen calor natural”, según sus *Coplas de las cualidades de las donas* redactadas en el siglo XV (Archer 2001; vv. 91-94).

⁴⁴³ Cristina de Pizán, *La Ciudad de las Damas*, ed. Marie-José Lemarchand, Selección de lecturas medievales, 41, Madrid: Ediciones Siruela, 1994, 5 y 22-23.

El diálogo continúa:

- Me acuerdo, Dama mía, [refiere Cristina] entre otras cosas, que después de un largo discurso donde afirma con insistencia que si el cuerpo que se forma dentro del vientre de una madre es el de una hembra, se debe a una flaqueza y debilidad natural, el autor sigue diciendo que Naturaleza se avergüenza de haber hecho una obra tan imperfecta como es el cuerpo femenino.

- Ahí ves, querida, la gran locura, la gran cerrazón que le lleva a sostener tales despropósitos. ¡Cómo la Naturaleza, discípula del Divino Maestro, iba a tener más poder que quien le confiere autoridad! Dios tuvo en su pensamiento eterno la idea del hombre y de la mujer. ... formó el cuerpo de la mujer con una de sus costillas para significar que ella debía permanecer a su lado como compañera, no estar a sus pies como esclava. Si el Soberano Obrero no se avergonzó creando el cuerpo femenino, ¿por qué Naturaleza habría de avergonzarse? Decir esto es el colmo de la necedad... El alma..., reflejo de la imagen divina,... Dios la creó tan buena y noble, idéntica en el cuerpo de la mujer y del varón... La mujer ha sido hecha por el Soberano Obrero en el Paraíso Terrenal y ¿de qué sustancia? No de débil materia sino de la más noble jamás creada... La superioridad o inferioridad de la gente no reside en su cuerpo, atendiendo a su sexo, sino en la perfección de sus hábitos y cualidades. (23-24)

El testimonio de Christine de Pizan refuta una imagen de mujer propuesta desde marcos científico-legales medievales hispánicos y es indicio de la tensión entre cultura e ideología que durante siglos caracterizó la relación entre los géneros.⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Para Christine de Pizan, recomiendo María Eugenia Lacarra, "Mujer y literatura", *IV Cursos de verano de la Universidad del País Vasco*, San Sebastián, 1985, San Sebastián: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 100-130, en esp., pp. 120-127. Lacarra cierra su estudio sobre Pizan relatando un episodio personal que vivió al terminar el curso en San Sebastián; me permito transcribir algunos párrafos que ilustran una mirada

2. VIOLENCIA ESPACIAL: EXCLUSIÓN FEMENINA DEL ESPACIO PÚBLICO

Uno de los conceptos ligados a la violencia sobre la mujer es el de *lo natural* que nos lleva nuevamente al siglo XV hispánico, cuando la novela sentimental- sobre todo *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores- lo cuestiona. De aquella *Segunda Partida* del siglo XIII que legislaba la división de tareas, roles y espacios públicos y privados según el género, ya en el XV se cuestiona en el aparato jurídico el concepto de ley *natural* y ley *judicial* y el de la igualdad/desigualdad de las mujeres frente a los varones que, como señala Regula Rohland de Langbhen, acusaban de parcialidad y partidismo a los varones y declaraban injusta su preponderancia (1997:137-139).⁴⁴⁵

La ley 3 de la mencionada *Partida*, al prohibir a las mujeres “estar públicamente envuelta con los hombres”, reducía su ámbito de acción al espacio íntimo y doméstico de la casa, *átomo* por excelencia del mundo medieval cristiano, evocación de la interioridad y la permanencia y hábitat declarado *natural* del universo femenino. Por el contrario, el ámbito público era concebido como el reflejo de un orden superior, universo en el que el hombre, medida de todas las cosas, se movía; representaba el espacio de la función pública y militar.⁴⁴⁶ (Zumthor 1994:77-84) El mundo andalusí presentaba una división similar de los espacios: el de la *hurma* se construía en base al binomio casa-mujer//objeto de reserva-secreto; en ella, el componente femenino, pasivo, definía el círculo de la casa y de la vida privada. Para la mujer andalusí, la casa era su dominio íntimo, reservado y secreto y constituía también “una célula social en la cual se realizaban

masculina actual sobre las mujeres: invitada a comer al “restaurante de la Sociedad Gastronómica de San Sebastián,... informé al encargado... de que no había papel higiénico en el servicio de señoras, me entregó un rollo de papel diciendo con la rotunda autoridad que da el conocimiento: “Usted, como ama de casa que será, ocúpese de ponerlo” (pp. 128)

⁴⁴⁵ Regula Rohland de Langbhen, “Un mundo al revés: la mujer en las obras de ficción de Juan de Flores”, en *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550). Redefining a genre*, eds. Joseph J. Gwara y E. Michael Gerli, Colección Támesis. Serie A: Monografías, 168, London: Tamesis, 1997, pp. 125-143.

⁴⁴⁶ Paul Zumthor, *La medida del tiempo. Representaciones del espacio en la Edad Media*, Madrid: Cátedra, 1994.

visitas y se ejercía un pequeño negocio”; en oposición, el espacio público era masculino, activo y vuelto hacia el mundo exterior, hacia la vida pública.⁴⁴⁷ La oposición casa –lo privado // afuera– lo público demarcó políticamente dos ámbitos de pertenencia basada en el género; en él, las mujeres quedaron confinadas al espacio doméstico, afectivo y privado mientras que los varones se mantuvieron en lo cívico-público y racional.⁴⁴⁸

Que las mujeres no pudieran *envolverse públicamente* con los varones significaba una conceptualización de sujeto público y social con capacidades y ejercicio del poder restringidos en el ámbito político, en el de la acción ‘ciudadana’ en cuanto la prohibición circunscribía legalmente su capacidad de autodeterminación fuera de la familia.⁴⁴⁹ De todas formas, un grupo social de mujeres medievales pudo dedicarse a la docencia, a la medicina menor –las comadronas– o a actividades artesanales –la industria textil–.⁴⁵⁰ Sin embargo, a pesar

⁴⁴⁷ Véase la A. Cano, M. Lillo, E. Molina, A. Ramos y C. Ruiz, “La mujer andalusí, elementos para su historia”, *Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1987, pp. 183-189.

⁴⁴⁸ La conceptualización de “lógicas binarias” ha sido analizado por Ana María Fernández, *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Buenos Aires: Paidós, 1998, cap.2.

⁴⁴⁹ La sátira VI del poeta romano Juvenal- una de las principales fuentes de *Il Corbaccio* de Boccaccio, ilustra el desprecio hacia la mujer que actuaba en espacios públicos:

apenas tumbada a la mesa, ensalza a Virgilio, justifica a Dido dispuesta a morir, hace paralelismos con los poetas...; en un platillo coloca a Virgilio y en el otro a Homero. Pone en retirada a los gramáticos, vence a los retóricos, todo el mundo calla, ni un abogado, ni un pregonero, ni otra mujer, pueden decir ni una palabra. (Archer 2001: 72)

⁴⁵⁰ Existieron las llamadas *puellae doctae*, jóvenes educadas desde la infancia en las lenguas latina y griega y en todos los saberes excepto la retórica en cuanto su conocimiento y práctica permitían el acceso a la palabra pública y, por tanto, al desempeño en ámbitos de decisión y de la política pública. Marcelino Menéndez y Pelayo las ha estudiado y da noticia de más de treinta y nueve *puellae doctae* en las cortes de la reina Isabel I y Carlos V. Entre aquellas, figuraba Teresa de Cartagena, autora de la *Arboleda de los enfermos*, en la que confesaba “los pocos años que yo estudié en el estudio de Salamanca” y que, en otra obra suya la *Admiración de las obras de Dios*, defendió por primera vez en un tratado en lengua castellana la capacidad de las mujeres de escribir y hacer ciencia. En este mismo grupo figuraba Juana de Contreras- principios del siglo XVI- quien mantuvo un singular debate epistolar con su maestro Lucio Marineo Sículo. También está el caso de Luisa Sigea, niña prodigio nacida en Toledo a principios del siglo XVI, que se definió como *erudita* en latín, griego, caldeo y árabe. Por su parte, fuentes árabes como los diccionarios

de estas fuentes y de la existencia de mujeres con capacidades intelectuales ‘plenas’ dedicadas al estudio en la España cristiana y musulmana medieval, por lo general el espacio público y de poder político era masculino y en él el varón *trabajaba con la palabra y con la mente*; las mujeres estaban explícitamente excluidas de los ámbitos jurídicos, de decisión, aunque esto no significara que no tejieran sus redes invisibles de poder y las relaciones políticas les ofrecieran otros espacios de posible acción pública (Fumagalli Beonio Brocchieri 1999: 194-195; Klapisch-Zuber 1999: 295-358; Lacarra 1997: 88).⁴⁵¹

Por ello, el *patronazgo masculino* patrocinaba experiencias femeninas en ámbitos relacionales ‘domésticos’ –la casa, el palacio– o sagrados –la iglesia, el monasterio, peregrinaciones y romerías–.⁴⁵² Sin embargo, la regla era la exclusión de su participación en la vida civil y pública que, con la excepción de reinas y princesas, violentaba la libertad de las mujeres. El imaginario social, ideológico y cultural circunscribió la pertenencia femenina al espacio hogareño ya que, como decía un refrán, “la actividad de una mujer fuera de su casa es

que compusieron los biógrafos árabe-andalusíes sobre sus *mujeres sabias*, demuestran la existencia de mujeres de corte y/o esclavas relacionadas con actividades culturales en calidad de poetisas, letradas, secretarias, calígrafas y maestras. Sin embargo, sus relaciones con el mundo exterior eran limitadas y penalizaban “de forma extrema la posibilidad de desarrollo de su actividad intelectual”. Para estos temas, véanse: María-Milagros Rivera Garretas, “Escritoras castellanas del humanismo y del Renacimiento”, en *Mujeres en la historia del pensamiento*, ed. Rosa María Rodríguez Magda, Madrid: Anthropos, 1994, pp. 95-112, en esp. 105, nota 21; Manuela Marín, “Nombres sin voz: la mujer y la cultura en al-Andalus”, en *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*, II, 562-573. Para biografías y poemas de las poetisas árabes en España, Teresa Garulo, *Diwan de las poetisas de al-Andalus*, Madrid: Ediciones Hiparión, 1986.

⁴⁵¹ Ambos trabajos se hallan en Jacques Le Goff, *El hombre medieval*, Madrid, Alianza, 1999; el de Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri es “El intelectual”, 191-219 y el de Christiane Klapisch-Zuber, “La mujer y la familia”, pp. 295-358. Para Lacarra, “Sobre la evolución del discurso del género y del cuerpo en los estudios medievales (1985-1997)”, *Actes del VII Congrès de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana, pp. 22-26 de setembre de 1997, eds. Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero, 2 vols., Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, II, pp. 61-100.

⁴⁵² En los grupos sociales más carenciados, las mujeres realizaban tareas legales o ilegales, como hace la vieja Celestina que se ocupa de vender hilado, perfumes y cosméticos hechos por ella, oficia de pediatra, repara *virgos* o hímenes, a lo que “unos hacía de vejiga y otros curaba de punto”, en *Fernando de Rojas, La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Dorothy Severin, Madrid: Alianza, 1981, pp. 60-62.

tan útil como el vuelo de una gallina por encima del cercado”.⁴⁵³ Además, la casa y el monasterio preservaban y custodiaban a las mujeres de los pecados y de los apetitos de la carne, como proclamaban obras de interés didáctico-ejemplarizante. En los *Castigos y doctrinas que un sabio daba a sus hijas*, obra anónima del siglo XV, un padre narra a sus hijas una serie de micro-relatos enmarcados que ilustran el ideal femenino y pronuncia unos consejos en estilo sentencioso para aleccionarlas sobre las virtudes femeninas; precisamente, el que instruye sobre la guarda de la honestidad, establece:

lo otro que habés de guardar para ser honestas es que **no curéis de salir a menudo fuera de vuestras casas**, especialmente a los juegos o justas o toros... ca la mujer que mucho quiere andar por las plazas muestra de sí poca cordura y no pone buen recabdo en su casa, y **cuando hoberdes de salir sea a cosas honestas y ado fueren personas honestas.... Y mucho menos debéis salir no estando vuestros maridos...** ca es más peligroso que no estando ellos. (Archer 2001: 150, mi subrayado)

En el *Calila e Dimna* figura un relato cuyo tema es la prueba de la fidelidad de la mujer: un carpintero inventa la mentira de que irá a trabajar a otra aldea en forma tal de encontrarla *in fraganti* con el amigo. Antes de partir, le manda a su mujer: *Çierra bien tu puerta et guarda bien tu casa fasta que yo venga* (p. 241).⁴⁵⁴ Esta puerta, objeto de entrada y salida de la casa, simboliza el cuerpo femenino y separa el mundo público del íntimo y sentenciado como *propio y natural* de la mujer. Algunos romances también presentan los espacios domésticos como propiamente femeninos y el hecho de la división de los

⁴⁵³ Claudia Opitz ha estudiado “la lucha por el pan de cada día” en las mujeres de escasos recursos, remito a “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)”, en *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*, II, pp. 375-392, en esp. 375.

⁴⁵⁴ *Calila e Dimna*, eds, Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, Clásicos Castalia, 133, Madrid: Castalia, 1984.

ámbitos públicos de los privados femeninos ha generado el motivo de la ‘mujer a la ventana’ o ‘a la puerta’ de su casa.⁴⁵⁵

Los ejemplos abundan y muestran que la ley III de la *Partida* mencionada reflejó y normativizó un concepto de *espacios de pertenencia* masculinos y femeninos que, en definitiva, excluyó a las mujeres del orden espacial público y violentó su libertad e integridad plenas.

3. VIOLENCIA VERBAL: EL SILENCIO PÚBLICO FEMENINO

Las *Siete Partidas* prohibieron a las mujeres seguir un *oficio de varón*; consecuencia de dicha prohibición fue el *silencio público* femenino, ya sancionado por Aristóteles y legitimizado por otros discursos medievales. En su *Política*, el Estagirita afirmó que “tratándose de la relación entre macho y hembra, el primero es superior y la segunda inferior: por eso, el primero rige y la segunda es regida”; el mundo así concebido resultaba en la obediencia femenina frente al mando masculino. (Durán 2000:28-32) La superioridad de los primeros implicaba la posesión de la palabra y, por tanto, la participación en el gobierno de la *polis*; la palabra era atributo *natural* en la que se fundaba la ciudad y la justicia y manifestaba “lo conveniente y lo dañoso, lo justo y lo injusto, el sentido del bien y del mal”. La palabra, entonces, estaba en la base de la ciudad y ordenaba la sociedad. En ella, existían dos grupos privados del acceso a la palabra, por un lado el esclavo, que “carece en absoluto de facultad deliberativa” y la hembra que “la tiene, pero desprovista de autoridad” (Durán 2000: 28). Su declaración, entonces, recluía en el silencio pleno a las mujeres en las que el mejor adorno era el “ornato del silencio”.

⁴⁵⁵ El romance de la *Infancia de Gaiferos* sitúa en un *estrado* o habitación de las damas “a la condesa,/ tisericas de oro en mano / su hijo afeitando.../ palabras le está diciendo, palabras de gran pesar,/ las palabras eran tales / que al niño hacen llorar”; en el de *Gaiferos vengador*, la condesa a la que Gaiferos, “en figura de romero” ve, está “a las puertas del palacio”, en el romance de *Rosaflorida y Montesinos* “una doncella, que llaman Rosaflorida dentro estaba del castillo Roca Frída”.. Mis citas provienen de *Romancero*, ed. Paloma Díaz-Mas, estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Biblioteca Clásica, 8, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 223, 227, 230 y 241.

Dicho *ornato del silencio* femenino también se justificaba en que esclavos, mujeres y niños

poseían alma, pero esta existía de distinto modo; el esclavo carece por completo de la facultad deliberativa: la hembra la tiene, pero desprovista de autoridad; el niño la tiene, pero imperfecta.

Entonces, ¿para qué poseer la palabra si no se la puede usar en el espacio público para reflexionar, para discutir, aceptar y/o reprobar? Estas carencias de la *plenitud de las capacidades* definieron a la mujer como un *ser imperfecto* y marcaron una relación humana que legitimizó el silencio público femenino.⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ El *ornato del silencio* en doña Elvira y doña Sol, maltratadas y dejadas por muertas en el nefasto robledal, les impide la palabra en las Cortes de Toledo porque allí señorea la voz del padre que debe re-crear públicamente la violencia intrafamiliar a los ojos de los demás. La recriminación a sus yernos- “¿A qué las firiestes a çinchas e a espolones?// Solas las dexastes en el robredo de Corpes// a las bestias fieras e a las aves del mont”- (vv. 3265-3267) constituye la representación mental y emocional del mismo Cid ante una paliza de la que guarda medida narrativa y visibiliza la tragedia de la violencia doméstica de la que se exige reparación desde la injuria al ‘linaje’. Otro ejemplo de dicho *ornato* proviene de Fray Martín de Córdoba, autor del *Jardín de nobles doncellas* dedicado a la entonces princesa Isabel de Castilla en lucha por el trono con Juana la Beltraneja, quien lo abordó de la siguiente forma:

Hay una quistiõn maravillosa: pues que en el antiguo siglo mujeres hallaron tantas industrias y artes, especialmente las letras, **¿por qué agora, en este nuevo siglo, las hembras no se dan al estudio de artes liberales y de otras ciencias, antes parece que le sean vedado?** A esto respondo con una historia que puso Varrõn en el *Libro de las Antigüedades...* (Mi subrayado)

La narración cuenta que “la dicha ciudad fue fundada y acabada, apareció un árbol de oliva y de la otra parte de la ciudad comenzó a manar agua”. Consultado Apolo, respondió que la oliva significaba Minerva y el agua Neptuno. Cuando los vecinos votaron por uno u otro nombre, “porque se halló una hembra más que los varones, venció Minerva y fue la ciudad nombrada de ella. Entonces... porque la ira de este dios fuese placada,... **condenaron las mujeres a tres penas:** la una que dende adelante **no fuesen llamadas a consejo público;** la otra que nunca el hijo tomase el nombre de la madre; la otra que ninguno no las llamase ateneas. De estas tres puniciones, especialmente de la primera, parece que el estudio les es vedado”. (Archer 2001: 165; mi subrayado) Mis citas proceden de la puntillosa versión modernizada sobre edición propia del texto antiguo, notas e introducción de Leonardo Funes, *Anónimo. Poema de Mio Cid*, Colección Colihue, Buenos Aires: Colihue, 2006.

Como podemos comprobar, la exclusión al desempeño de un *oficio de varón*, a la participación en el poder público y a la voz femenina en ámbitos no domésticos, enunciada por la ley 3 de la *Tercera Partida* alfonsí, representó un acto de violencia hacia el universo femenino en cuanto limitaba sus posibilidades como sujeto de derecho, lesionaba sus capacidades y derechos legales y restringía el uso de la palabra pública. En el caso de la literatura, sus discursos funcionaron como mecanismos de ordenamiento y adoctrinamiento genéricos y como la palabra fue –como afirma Paul Zumthor– *la manifestación más convincente de la autoridad* hasta el siglo XV, se entiende por qué la mujeres, consideradas biológica, intelectual, jurídica y moralmente inferiores a los varones, quedaron excluidas de la palabra pública, del derecho y del ejercicio del poder.⁴⁵⁷

Pero los textos medievales, también visibilizan otras historias, historias palpables en la materialidad de los cuerpos que muestran daños físicos e íntimos...

4. VIOLENCIAS FÍSICAS, CUERPOS MARCADOS

La violencia contra la mujer medieval también fue física. Sólo pensemos en la la afrenta de Corpes que habla de cuerpos femeninos marcados y materiales- “maíanlas tan sin sabor, rompién... las carnes, linpia salí la sangre”-, de vínculos ocultos entre la piel mediadora de la carne –los cuerpos– y el dolor – “ya lo sienten ellas en los sos corazones”-, habla de emociones, afectos del cuerpo femenino con un lenguaje de sufrimiento y de terror –“tanto las maieron que sin cosimente son”-, pero todo sentido y verbalizado desde el sentimiento y emociones del narrador, del observador del efecto post-golpiza en las jóvenes maltratadas.⁴⁵⁸ La afrenta se mira y se mide con

⁴⁵⁷ Véase *La letra y la voz de la 'literatura' medieval*, Madrid: Cátedra, 1989, 103.

⁴⁵⁸ Gabriella Buzzatti y Anna Salvo, *El cuerpo-palabra de las mujeres Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Colección Feminismos, 62. Madrid: Cátedra, Universitat de València, 1998. Ian Michael propone que las hijas el Cid están ‘entumecidas del dolor’, y cita a Menéndez Pidal quien interpreta ‘sin fuerza, agotadas’ y ‘sin piedad’ (en su *Poema de Mio Cid*, Clásicos Castalia, 75,

ojos masculinos que escudriñan y juzgan el acto desde la conciencia estamental y los conflictos nobiliarios –el caso de los Infantes de Carrión, que ven la paliza a sus mujeres como un ‘hecho esperado’ por la diferencia de *natura*–, desde la responsabilidad jurídica del rey Alfonso VI que es quien las casa, desde la conciencia ética de un padre cuyo honor privado es mancillado, desde la reparación jurídica –de allí las Cortes y el papel del Cid y de sus mejores caballeros–. Sin embargo, queda excluida la voz femenina, queda en silencio la voz del propio sujeto maltratado, y de esos cuerpos que hablan de un yo maltrecho en su materialidad, alterado en sus emociones y hasta posiblemente en su sexualidad y capacidad de procreación.

El *Calila e Dimna* presenta también un cuento en el que la furia masculina cae sobre la indefensión femenina: en la *historia del carpintero, el barbero y sus mujeres*, el marido de una dueña la ata a una columna del palacio y le corta las narices por sospecha de infidelidad (pp. 139-140). Las marcas corporales también se incluyen en un interesantísimo relato de *El Victorial* de Gutierre Díaz de Games: un padre se enamora de su hija y le besa las manos; la joven llama a un sirviente y le pide se las corte. El servidor se niega y ella “díxole: O tú me cortarás, o yo me mataré con este cuchillo. Que aun sin manos, podría vivir”. Entonces,

la doncella tomó un baçín de plata, e un cuchillo que ella tenía ya presto, muy amolado, e puso las manos sobre el baçín, e dixo: - Taja sin miedo. E ansí ge las cortó. (Lacarra 1999: 338)

Aunque ‘la nariz cortada’ y la ‘heroína mutilada’ o ‘con las manos cortadas’ son motivos literarios folclóricos muy comunes catalogados por Aarne y Thompson y se relacione con motivos hagiográficos de, por ejemplo, la doncella que se automutila para evitar el incesto, el Libro Sexto del *Fuero Juzgo* certifica su existencia real y social al establecer: en caso de que

Madrid: Castalia, 1973, 258, nota al verso 2743; mis citas proceden de dicha edición).

vno injuriare á otro... si el que es ferido nas narizes, **si pierde las narices**, el que lo ferio deue pechar cien soldos: **se las narizes son cortadas** en alguna parte laydamentre, el juyz le faga fazer enmienda.⁴⁵⁹ (Mi subrayado)

De la misma forma, proclama que

nengun señor, nen ninguna senora, sin juyzo, o sin yerro manifesto **non taye** a so servo nin a so serva **mano, nin nariz**, nin labros, nin lengua, nin oreya, nen pie, nin le saque oyo, nin le taye ningun de sos miembros. (Libro tercero, título v, ley xiii, 280; mi subrayado)

Y si estas son declaraciones legales, ¿alguien se atrevería a hablar de ‘ficciones’ en el *Calila e Dimna* y en *El Victorial*? Andreas Capellanus ofrece otro ejemplo de castigo que inmoviliza a la víctima femenina:

si alguien quisiera calmar a una **mujer airada** se cansaría inútilmente, pues aunque **la atara de manos y pies y la retuviera con castigos de todo tipo** no podría hacerle renegar de sus malas intenciones.... (Archer 2001:103; mi subrayado)

Estos ejemplos se asemejen en cuanto, por un lado, hablan de cuerpos femeninos marcados en su materialidad por la violencia; por otro, muestran que su aplicación es terapéutica, ejemplarizante y aleccionadora y, como acción normativa y reguladora, corre por cuenta del varón y de la justicia. Sin duda, la circulación y pervivencia de estos relatos con cuerpos femeninos marcados por la violencia en la memoria cultural de Occidente evidencian el rol innegable que diversos discursos, en este caso folclórico-literarios, poseyeron para

⁴⁵⁹ *El Libro de los Jueces ó Fuero Juzgo*, ed. Dr. Alonso de Villadiego (Madrid: 1841), Valladolid: Editorial MAXTOR, 2004, título iv, ley iii, 266-277. Anti Aarne y Stith Thompson, *The Types of Folktales: A Classification and Bibliography*, Helsinki: FF Communications, 1961, nº 706.

ordenar, legitimar y definir a los sujetos en un esquema que instituyó la violencia física hacia el universo femenino como instrumento visible de subordinación.

Otro rasgo presente en textos que refieren actos violentos contra las mujeres es el ‘silencio’ de las maltratadas, silencio en el plano narrativo que probablemente haya condicionado nuestra percepción ingenua de actos virulentos hacia el universo femenino. Andreas Cappellanus, autor de *De amore*, gozó de gran popularidad en las cortes hispánicas y fue una de las fuentes principales para el *Corbacho* de Martínez de Toledo. Uno de los relatos incluidos en su tratado muestra el castigo de la mujer desobediente envenenada por su marido (Archer 2001: 103). Este ejemplo, que recuerda el del Emperador Fadrique y su mujer en el *Conde Lucanor*, visibiliza y regula la expresión de un conjunto de experiencias y actitudes virulentas hacia las mujeres que, emblemas de la realidad, establecieron cánones en los que la violencia hacia el universo femenino formaba parte de los códigos de convivencia estamental, social e individual. Estas historias consideradas ‘educadoras’ se consumían bajo forma de literatura cortesana, en los romances, en las universidades, en las crónicas, en la vida social, fueron núcleo esencial de la materia tradicional europea y enseñaron a un numeroso público letrado e *illitterati* a representarse mental, emocional, sexual, jurídicamente... el universo femenino.

Me gustaría, por fin, invitarlos a que nos situáramos en la época de las catedrales, de las cruzadas, de las viejas que se juntan tras el fuego junto al marqués de Santillana, de las fiestas cortesanas con sus torneos y sus justas que son sólo el fruto de las eras manriqueñas y de las peregrinaciones y romeros de Gonzalo de Berceo, en la época de bares y tabernas donde Juan Ruiz nos haría un guiño para disfrutar del buen amor... por qué no también en la de la *venerada* antigüedad clásica... Tratemos, por un instante, de dialogar con esos mundos heredados y lugar y ocasión de encuentro de las presentes Jornadas... Sea cual fuera la situación elegida, situémonos en el *fingido* mundo de la ficción de un relato de *Los Siete sabios de Roma* que cuenta la historia de una mujer muy hermosa, hija de un romano rico, “casada con un caballero viejo muy buen hombre que como hobiese estado mucho tiempo en uno y no hobiese de él concebido”, decide buscar amante. Su madre quiere disuadirla y le propone probar la paciencia

de aquel con tres acciones que si él le dispensa, indicarán que también le perdonará la infidelidad. El Marido pasa ‘felizmente’ las tres pruebas⁴⁶⁰ pero *escarmienta* a su mujer con una escena de sangrado feroz y terrorífico que muestra la conducta virulenta y sádica del agresor, el ambiente de terror, las actitudes de los involucrados que sólo obedecen al señor, los instrumentos utilizados que dan significado a la violencia y que se transforman en el recuerdo simbólico del mismo acto, las consecuencias del hecho en el que la padece y las reacciones en los testigos...

El cuadro narrativo es perfecto desde la construcción discursiva, su intencionalidad y funcionalidad: enseña a disciplinar a la futura mujer adúltera y alecciona a las mujeres receptoras de la historia sobre los que les pasa si son “malas mugeres” y, a los varones, sobre los instrumentos con los que cuentan –violencia física, emocional, verbal...– para preservar el orden conyugal, familiar y social. Por ello, la *sangradura* –tema de los tratados de medicina que abundaban a fines del siglo XIV como el de Juan de Aviñón, autor de una

⁴⁶⁰ El marido le perdona el corte y el incendio del mejor árbol, le disculpa la muerte del perrito que “tomó por los pies y dio con él un baque a la pared tan fuerte que le saltaron los sesos” y le tolera la destrucción de “todo cuanto estaba en la mesa” en ocasión de un convite. Pero, regresa y le dice:

“- Levántate presto. Respondió ella: - ¿Para qué?, aún no es hora. Y él dijo: - Levantarte conviene que yo quiero hacerte sangrar de ambos los brazos. Respondió ella: - Señor, nunca me sangraron... Y dijo él:

- ¿No te acuerdas de lo que me has hecho?... por ende creo yo que *esto procede mucho de tener la sangre podrida y yo quiérote la sacar* porque de aquí adelante ni a mí ni a ti echas en falta... Y ella extendió el brazo, y dijo el señor al barbero: - Púnzale fuerte la vena, si no yo heriré a ti. Y entonces el barbero hirióla fuertemente, tanto que la salió mucha sangre y no la dejó atar ni que se estanchase la sangre hasta que se la mudó con color del rostro. Y hecho esto *dijo el caballero: - ¡Átale ese brazo y hiérole el otro!*. Y ella dio una gran voz y dijo: - *Señor, habed compasión de mí que muero...* Entonces ella extendió el brazo izquierdo y el barbero hirióla, y cuanto estuvo sin mudar el color del rostro, nunca quiso que gelo ligase y después ligánrongelo y, cuando fue atado, dijo el caballero: - *Ve, agora, a tu cama y trabaja de aquí... a enmendarte, ca si no lo haces yo te quitaré la vida.* Y hecho esto galardonó al barbero... Y ella fue llevada por mano de una sirvienta a la cama ya medio muerta y dijo a la esclava: - *Ruégote que vayas... a mi madre antes que muera para que venga a mí.* Y cuando esto vido la madre alegróse de la corrección de su hija y aquejadamente vino a ella, y cuando la hija vido a la madre díjole: - *¡Oh dulce madre, yo he tanta sangre perdido que no tengo esperanza de escapar!...*” (Archer 2001: 200-201; mi subrayado).

Sevillana medicina—,⁴⁶¹ es una ‘perla’ sangrienta y paradigmática de la violencia intrafamiliar depredadora del universo femenino en la España medieval.

5. CONCLUSIONES

En estas Jornadas, la construcción de ese ‘otro’ femenino propuesto desde un ángulo poco usual asoma en diversos discursos medievales que, compuestos o traducidos a la lengua vulgar y de gran difusión en los más diversos ámbitos socio-culturales de la Península Ibérica, ilustran actitudes y comportamientos violentos hacia las mujeres. Este hecho, enmarcado en el fenómeno de la misoginia europea frente al del pro-feminismo, da cuenta de cómo las sociedades y los sistemas culturales generan y consolidan representaciones colectivas de relaciones entre los géneros, representaciones que, en última instancia, se constituyen en sutiles instrumentos ideológicos en la construcción de la subjetividad femenina y masculina que perviven, aunque desdibujados, en la cultura actual.

Procedentes de la corte, de la predicación, de ámbitos jurídicos y médicos, estos discursos se hicieron eco de conceptualizaciones de los ‘antiguos’ y afirmaron la inferioridad biológica de las mujeres, inferioridad que les *marcó* el cuerpo y les cercenó la voz pública. Acalladas y reducidas al espacio de la casa, la invención del *ornato del silencio* las recluyó *naturalmente* en ámbitos privados y domésticos y les impidió su acceso al ejercicio del poder. En ese silencio, las voces recuperadas hoy confirman que la coherencia y la cohesión de la sociedad medieval se fundó en unas relaciones entre varones y mujeres en cuyo horizonte de expectativas- no precisamente literarios- figuraba la violencia biológica, jurídica, médica, espacial, verbal, psicológica y física. Esta no sólo fue una experiencia ‘social’ de las mujeres sino también una experiencia emocional que marcó y

⁴⁶¹ Mary Elisabeth Perry, “Las mujeres y su trabajo curativo en Sevilla, siglos XVI y XVII”, *VI Jornadas de investigación interdisciplinaria sobre la mujer. El trabajo de las mujeres: siglos XI-XX*, ed. María Jesús Matilla y Margarita Ortega, Seminario de Estudios de la Mujer, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 57-69, en esp. 59-60.

condicionó su psiquismo. Ofensas, humillaciones, menoscabo de sus facultades intelectivas, ataques, penas, injurias, golpes, ataduras de manos y pies, cortes de narices y de manos, carnes de las que salía la sangre limpia... funcionaron como organizadores de significación del mundo interno de muchas mujeres, mujeres que quizá como había hecho Christine de Pizan en el siglo XIV se preguntaban por qué habían nacido en un cuerpo de mujer. Si sus voces todavía nos acompañan, ¿no será hora de poner fin al silencio?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Alborg, Juan Luis, *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid, Gredos, 1981.
- Alfonso X, el Sabio, *Las siete partidas del rey d. Alfonso el Sabio*, glosadas por el licenciado Gregorio Lopez. *Los códigos españoles concordados y anotados*, ed. Pedro Gómez de la Serna, tomos 2-5, Madrid: Rivadeneyra, 1849-1851.
- Aarne, Antti y Stith Thompson, *The Types of Folktales: A Classification and Bibliography*. Helsinki, FF Communications, 1961.
- Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*. Feminismos, 63, Madrid, Cátedra, 2001.
- Arias Bautista, María Teresa, *Índices de las colecciones legislativas medievales para el estudio de la mujer*. Madrid, Agrupación de Estudios sobre la Mujer 'Clara Campoamor', 1997.
- Berenguer Carisomo, Arturo, *Historia de la literatura española. Con antología*. Buenos Aires, Luis Lasserre & Cía, 1970.
- Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, coord. Vincenç Beltran, Lourdes Soriano Robles, 19, 2005.
- Bueno Serrano, Ana Carmen, "Motivos literarios de la representación de la violencia en los libros de caballerías castellanos (1508-1514): enanos, doncella y dueñas anónimas", en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alacant, 18-22 de setembre de 2003, eds. R. Alemany, J. L. Martos y J. M. Manzanero, Symposia Philologica, 10, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, I, 441-452.
- Buzzatti, Gabriella y Anna Salvo, *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos..* Madrid, Cátedra, Universitat de València, Colección Feminismos, 62, 1998.
- Calila e Dimna*, eds, Juan Manuel Cacho Bleuca y María Jesús Lacarra, Clásicos Castalia, 133, Madrid, Castalia, 1984.
- Cano, A., M. Lillo, E. Molina. A. Ramos y C. Ruiz, "La mujer andalusí, elementos para su historia", en *Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1987, 183-189.

- Checa, Jorge, “*Grisel y Mirabella de Juan de Flores: rebeldía y violencia como síntomas de crisis*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánico* 12, 1987-1988.
- Cortijo Ocaña, Antonio, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social*. London, Tamesis, 2001.
- Crespo Martín, Patricia, “Violencia mitológica en Grises y Mirabella”, *La corónica* 20.1, 2000, 75-85.
- Deyermond, Alan David, *La Edad Media*, en *Historia de la literatura española*, Colección Letras e Ideas, 1, Barcelona: Ariel, 1980 (1º ed. 1973).
- Durán, María Angeles, *Si Aristóteles levantara la cabeza. Quince ensayos sobre las ciencias y las letras*, Colección Feminismos, 57, Madrid, Cátedra, 2000.
- Fernández, Ana María, *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires, Paidós, 1993.
- Fernando de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Dorothy Severin, Madrid, Alianza, 1981.
- Ferreira, Graciela, *Hombres Violentos. Mujeres Maltratadas. Aportes a la investigación y tratamiento de un problema social*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993.
- _____. *La Mujer Maltratada*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1989.
- Fierro, Maribel, ed., *De muerte violenta. Política, religión y violencia en al-Andalus*, Madrid: CSIC, 2004.
- Flores del tesoro de la belleza. Tratado de muchas medicinas o curiosidades de las mujeres*, intr. Teresa María Vinyoles, pról. Josefina Roma y trad. Oriol Comas, Colección Medievalia, Barcelona, José J. de Olañeta editor, 2001.
- Fumagalli Beonio Brocchieri, Mariateresa, “El intelectual”, en *El hombre medieval*, ed. Jacques Le Goff, Madrid, Alianza, 1999, pp. 191-219.
- Garulo, Teresa, *Diwan de las poetisas de al-Andalus*, Madrid: Ediciones Hiparión, 1986.
- Grieve, Patricia, *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1987.
- Jornada de Capacitación: Violencia hacia la mujer: reflexiones para la acción*, organizadas por el Consejo Nacional de la Mujer, Banco

- Interamericano de Desarrollo, Programa Federal de la Mujer, Instituto para la Equidad entre Hombres y Mujeres (IPEHM), Ministerio de Desarrollo Social, Gobierno de Mendoza, Centro de Congresos y Exposiciones, Mendoza, 4 de junio de 2007.
- Haro Cortés, Marta, “La inferioridad de la mujer en la Edad Media: de víctima de la violencia a artífice de su libertad”, en *Actas del I Congreso de Estudios Medievales, V Encuentro de Estudios Medievales y III Jornadas de la Mujer en la Edad Media*, 26-29 octubre 2005, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, *Revista Melibea*, en prensa.
- _____. “Erotismo y arte amatoria en el discurso médico de la *Historia de la doncella Teodor*”, *Revista de Literatura Medieval V*, 1993, 113-125.
- Hernández Amez, Vanesa, “El ataque a lo femenino: tortura y muerte en las mártires en la hagiografía castellana medieval”, *Actes X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Alacant, 18-22 de setembre de 2003), R. Alemany, J. L. Martos y J. M. Manzanero (eds.) *Symposia Philologica*, 11, II, pp. 851-864.
- Klapisch-Zuber, Christiane, “La mujer y la familia”, en *El hombre medieval*, ed. Jacques Le Goff, Madrid, Alianza, 1999, 295-358.
- Le Goff, Jacques, *El hombre medieval*, Madrid: Alianza, 1999.
- Lacarra, María Eugenia, “Sobre la evolución del discurso del género y del cuerpo en los estudios medievales (1985-1997)”, en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997, Santiago Fortuño (eds.).
- LLorens y Tomás Martínez Romero, 2 vols., Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, II, pp. 61-100.
- _____. “Mujer y literatura”, *IV Cursos de verano de la Universidad del País Vasco*, San Sebastián, 1985, San Sebastián: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 100-130.
- Latini, Brunetto, *Libro del tesoro. Versión castellana de Li Livres dou Tresor*, ed. Spurgeon
- Baldwin, Madison, *Hispanic Seminary of Medieval Studies*, 1989.
- Le Goff, Jacques, *El hombre medieval*. Madrid, Alianza, 1999.
- Libro de los Jueces ó Fuero Juzgo*, ed. Dr. Alonso de Villadiego (Madrid: 1841), Valladolid: Editorial MAXTOR, 2004.
- Lizabe, Gladys, “*Sabie ella que omnes auie quel querien mal*”: la violencia de la cautividad en el universo femenino de la *PCG*”,

comunicación en *XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León, España, 20-24 setiembre 2005.

_____. “Discursos y representaciones de la violencia contra las mujeres en la literatura medieval española: el caso de Fadrique y su mujer (*Conde Lucanor*, xxvii)”, comunicación en *III Congreso Iberoamericano de Estudios de género*, Villa Giardino, Córdoba, Argentina, 26-28 de octubre de 2006.

_____. (Directora). *La superación desde el abismo: el tratamiento de la violencia contra las mujeres en el mito y el discurso historiográfico clásico, en la literatura medieval española, en el arte barroco y la literatura latinoamericana*, Proyecto de Investigación 06/G0359, Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, Universidad Nacional de Cuyo, Res. N°. 658/05-R, 2005-2007.

López Estrada, Francisco, *Introducción a la literatura medieval española*, Biblioteca Románica Hispánica, III. Manuales, 4, Madrid, Gredos, 1979.

Marín, Manuela, “Nombres sin voz: la mujer y la cultura en al-Andalus”, *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*, eds. Georges Duby y Michelle Perrot, 2 vols., Madrid, Taurus, 2000, II, pp. 562-573.

Opitz, Claudia, “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)”, en *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*, eds. generales Georges Duby y Michelle Perrot, 2 vols., Madrid, Taurus, 2000, II, pp. 375-392.

Perry, Mary Elisabeth, “Las mujeres y su trabajo curativo en Sevilla, siglos XVI y XVII”, *VI Jornadas de investigación interdisciplinaria sobre la mujer. El trabajo de las mujeres: siglos XI-XX*, ed. María Jesús Matilla y Margarita Ortega, Seminario de Estudios de la Mujer, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 57-69.

Pizán, Cristina de, *La Ciudad de las Damas*, ed. Marie-José Lemarchand, Selección de lecturas medievales, 41, Madrid: Ediciones Siruela, 1994.

Poema de Mio Cid, ed. Leonardo Funes, Colección Colihue, Buenos Aires, Colihue, 2006.

_____. (ed.) Ian Michael, *Clásicos Castalia*, 75, Madrid, Castalia, 1973.

- Ramírez del Río, José, "Los modelos literarios de las muertes violentas en la corte 'abbādi de Sevilla'", en *De muerte violenta. Política, religión y violencia en al-Andalus*, ed. Maribel Fierro, Madrid, CSIC, 2004, pp. 225-245.
- Rivera Garretas, María-Milagros, "Escritoras castellanas del humanismo y del Renacimiento", en *Mujeres en la historia del pensamiento*, ed. Rosa María Rodríguez Magda, Madrid: Anthropos, 1994, pp. 95-112.
- Roffé, Mercedes, *La cuestión del género en Grisel y Mirabella de Juan de Flores*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1996.
- Rohland de Langbehn, Regula, "Un mundo al revés: la mujer en las obras de ficción de Juan de Flores", en *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550), Redefining a genre*, eds. Joseph J. Gwara y E. Michael Gerli, Colección Támesis. Serie A: Monografías, 168, London, Tamesis, 1997, pp. 125-143.
- Romancero*, ed. Paloma Díaz-Mas, estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Biblioteca Clásica, 8, Barcelona, Crítica, 1994.
- Tena Tena, Pedro, "Placeres consentidos. Cosmética femenina y literatura andalusí", *Romance Quaterly* fall 2003, 50, 4, pp. 234-241.
- Thomasset, Claude, "La naturaleza de la mujer", en *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*, (eds. generales) Georges Duby y Michelle Perrot, 2 vols., Madrid, Taurus, 2000, II, pp. 72-104.
- San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, BAC. 434, 2 vols., Madrid, BAC, 1983.
- Viguera, María Jesús, "Narrar la violencia: pasajes de la *Crónica* de Ibn Sābih- al-Salā sobre los almohades", en *De muerte violenta. Política, religión y violencia en al-Andalus*, ed. Maribel Fierro, Madrid, CSIC, 2004, pp. 301-319.
- Zaderenko, Irene, "Psicología, perversión y temas jurídicos en la *Afrenta de Corpes*", *Revista de Literatura Medieval* XIV, 2002, pp. 135-147.
- Zumthor, Paul, *La medida del tiempo. Representaciones del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994.
- _____. *La letra y la voz de la literatura medieval*. Madrid, Cátedra, 1989.

Del latín al toscano: Dos hipótesis sobre la evolución de la lengua en el humanismo italiano

Mariana Lorenzatti
Universidad de Buenos Aires

Con un prólogo general y uno para cada libro, Lorenzo Valla publica en 1444 sus *Elegancias de la lengua Latina*⁴⁶², obra pensada para la enseñanza, contiene en su sistema prologal un verdadero manifiesto de la supremacía del latín clásico por sobre cualquier forma del vulgar italiano. Se ha considerado a esta obra como una de las expresiones más radicales del llamado *giro purista* del humanismo italiano: el deseo de instaurar el uso de latín clásico como lengua privativa del saber en todas sus manifestaciones, entendido como *giro* en tanto –como se verá más adelante– constituyó un viraje con respecto al avance del vulgar. Razones políticas concretas mueven a

⁴⁶² Tomo los prólogos I a IV de las *Elegantiae linguae latinae* de la traducción de Morrás En *Petrarca, Bruni, Valla, Pico della Mirandola, Alberti, Manifiestos del humanismo*, Barcelona, Península, 2000. Los dos prólogos restantes (V y VI) son de traducción en conjunto. A partir de Garín, E: *Prosatori latini del Quattrocento* (a cura di Eugenio Garin), Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore.

Valla a elaborar un llamado tan extremo, a, como él mismo declara “tocar batalla”: estaba en curso la controversia acerca del traspaso de capital de Alemania a la Sede Pontificia y la propaganda anti germánica era corriente en los círculos humanistas, buscando fundar la legitimidad del Sacro Imperio en la continuidad de un poder transferido por la Roma Imperial. Un discurso que confirmara y explicitara esta posición, tal como el que se constituye en los prólogos de *Las Elegancias* [...], allanaría el camino de Valla en su carrera hacia la curia papal.

Por su parte, Speroni Sperone publica en 1542 el *Dialogo de las lenguas*⁴⁶³: la acción se finge en Bolonia en 1530 y escenifica un encuentro entre Lázaro y Bembo –personaje que representa al real Pietro Bembo, contemporáneo a Sperone, autor de *Prosas de la lengua vulgar*⁴⁶⁴, importantísimo tratado que abre la polémica sobre la lengua en el Cinquecento– Lázaro, quien personifica al real Lázaro Bonamico, maestro de lenguas de Isabel d’Este Gonzaga, está a punto de partir para enseñar a leer latín y griego en el Estudio de Padua. La situación sirve de marco para habilitar un diálogo acerca de la utilidad de dicha enseñanza y la disputa comienza cuando Bembo incluye entre las lenguas dignas de ser aprendidas al vulgar italiano. Participa también un cortesano⁴⁶⁵, así identificado, que junto con Bembo

⁴⁶³ Traducción de Nora Sforza en Burucúa, José E. y Ciordia, Martín J., (comps.), 2003: 371-409. El *Diálogo* contiene uno principal entre Lázaro, Bembo y el cortesano y dentro de éste, el cortesano refiere (a pedido de sus interlocutores) otro entre un escolar, Lascaris y Peretto. El presente trabajo toma como corpus el principal: pp. 371 a 398.

⁴⁶⁴ Publicada en 1525, *Le prose della volgar lingua* se considera origen de la disputa en torno a la lengua (sin tener en cuenta el posterior hallazgo de Trissino, en 1529 de la obra de Dante *De vulgari eloquentia*.) también en forma de diálogo, propone fijar como modelos del idioma a los grandes trecentistas, llamadas *las tres coronas*: Dante, Petrarca y Boccaccio, particularmente estos dos últimos, es decir, tomar como base al toscano, específicamente al florentino literario.

⁴⁶⁵ Este personaje representa la tesis cortesana, también llamada lengua común o italiana, nacida en el núcleo de las cortes septentrionales-especialmente en Urbino y Mantua- y en la corte pontificia, considera como norma la lengua de las cortes, lejos del seguimiento a las tres coronas y más cerca de un determinado canon de buen gusto. Liderada por Vincenzo Colli (Calmeta) cuyo tratado *De la vulgar poesía* no se conoce sino por lo que recuperaron sus seguidores. Adhieren a esta tesis, entre otros, Castiglione en las páginas de *El Cortesano* de 1527. En el texto de Speroni el personaje esgrime las principales tesis de este grupo y es objeto de ataque tanto de Lázaro como de Bembo.

proponen a Lázaro una defensa de las lenguas griega y latina, acordando interrumpirlo sólo cuando la lengua vulgar sea atacada.

La identificación de Speroni con la posición de Bembo es un hecho indiscutido y afirmado por aquél, más allá de esto, el *Diálogo* logra poner en escena las principales tesis en torno a la llamada *questione della lingua*, esto es, el período de la historia de la lengua italiana más rico en polémicas acerca de la delimitación de una norma literaria común a todo el territorio.

¿Qué habilita la puesta en relación de estos dos textos? La intervención del *giro purista* en la *questione della lingua* ha sido interpretada por historiadores y lingüistas desde distintas perspectivas: se la ha pensado o como un episodio que retardó el avance del vulgar a partir de “la voluntad de un grupo de humanistas de hacer revivir artificialmente el latín clásico” (Sarolli, 1959); o bien como un conjunto de discursos que busca exponer como término negado al uso escolástico del latín, sin detrimento del avance del vulgar (Kristeller, 1993; Waquet, 2001). Ahora bien, y en función al análisis que sigue, importa destacar que, haya habido o no confrontación real entre avance del vulgar y voluntad de imponer el uso del latín clásico, e independientemente de la suerte de cada uno de los programas a lo largo de la historia de la lengua, esta lucha sí fue representada: en el amplio conjunto de textos que involucran la *questione* los argumentos del *giro purista* han funcionado muchas veces como puntapié inicial, no quizás como centro de la polémica sino como prólogo que habilita la defensa del toscano.

En este sentido, Speroni no sólo representa en su Diálogo las distintas posturas de la *questione* sino también la manera en que los tópicos del purismo intervienen, representados por su personaje, Lázaro.

Se considerarán, entonces, dos hipótesis con respecto a la evolución de la lengua:

- La primera, representada por Valla en sus prólogos y por Lázaro en el *Diálogo*
- La segunda a cargo de Bembo-desde aquí, Bembo como personaje- en el mismo *Diálogo* de Speroni.

Para relevar la relación entre la lengua y el vector temporal, vale decir, cómo piensa cada texto la transformación a través del tiempo, es

necesario recorrer brevemente cuál es la representación de la lengua que aparece en cada caso, rastreando las estrategias de construcción del significado que comparten.

Tanto Valla como el Lázaro de Speroni la asocian con lo divino: Leemos en boca de Lázaro: “A los vulgares (aconsejo) no hablar latinamente, para no disminuir la reputación de esta lengua divina” y más adelante “el cielo la estima”.

Valla no sólo la nombra como “sacramento” y “padres” a quienes lo iniciaron en su estudio, sino que compara a los artífices de su difusión con Ceres, Baco, Minerva, en tanto “casi abandonando el imperio terrenal” y “a manera de los dioses buscaron el bien de todo el orbe [...] deberían ser celebrados con elogios no ya de hombres sino más bien de dioses”.

En los dos casos, el entender la lengua como un don divino conlleva a su vez la identificación de su espacio de influencia con el universo entero: Lázaro agradece al cielo que le haya concedido “la gracia y la ocasión de hacer conocer al mundo su valor y excelencia” y a hombres “de cualquier edad y nación” Valla comienza con “casi todo el occidente, en las regiones septentrionales y en parte no pequeña de África” como espacio en donde reinó el latín en el imperio, pero proyecta el programa del latín recuperado a “La humanidad entera”.

Lo universal en la proyección se combina con lo específico en su origen: Roma, el imperio y los ciudadanos elevados, como vimos, a la categoría de dioses, son los que funcionan como agentes de la expansión de la lengua en un principio.

En este sentido también aparece la disociación entre fama y gloria y asociada a ésta, la posibilidad de inmortalidad: en palabras de Lázaro:

En cualquier estado que se encuentre el hombre, libre o esclavo, es siempre hombre y no dura más que un hombre pero la lengua latina posee la virtud de hacer del hombre dios y de los muertos, aunque sean mortales, inmortales

Toda otra serie de imágenes cubre, por un lado, el campo del valor: “la riquezas perdidas, el tesoro de la lengua” en Lázaro y, “más preciosa que el oro, más brillante que cualquier seda” en Valla son

sólo algunos ejemplos de puesta en relación con distintas materialidades que no se corrompen con el tiempo.⁴⁶⁶

Por otro, las figuras que inscriben a la lengua en los ciclos naturales “¿Quién ignora que los estudios y las disciplinas florecen cuando la lengua posee vigor y se marchitan cuando aquella decae?” pregunta Valla desde el segundo prólogo a *Las Elegancias*.

Todas estas cadenas de significantes –lo universal, lo inmortal, lo incorruptible– instalan una relación de equivalencia entre lengua e imperio, equivalencia que no es del todo completa, tal como se encarga cada texto de delimitar: la conquista sobre la palabra supera a la militar:

En Lázaro “Ruego a Dios que quede a esta pobre Italia su primer idioma por el cual no fue menos respetada que temida por las armas en otras naciones”.

En Valla “Así como nuestros mayores superaron a todos los demás en la gloria militar y en muchas otras cosas, en la difusión de la lengua se superaron a sí mismos”

Son sólo un mínimo registro de una clara voluntad de separar la conquista territorial –real, concreta, por las armas– de la que movilizó un capital simbólico como es la lengua. La distinción no es en desmedro de una por la otra sino en función de delinear lo perecedero del imperio territorial y lo eterno del simbólico. Relación que alcanza en Valla para justificar la eternidad de uno por la existencia del otro:

Perdimos Roma, perdimos el imperio y el poder y sin embargo, no fue por culpa nuestra, sino del tiempo, aunque cierto es que con este espléndido dominio [la lengua] continuamos reinando en gran parte del mundo

Particularmente en este último, no es un dato menor la constante oscilación en la manera de nombrar la lengua: “latín” / “lengua

⁴⁶⁶La asociación entre la lengua y los materiales incorruptibles y/o la vida natural no es nueva, desde ya, al punto que a lo largo de la historia de la lengua de varias naciones europeas esta metáfora cristalizada ha sido central en los procesos de regulación léxica. En este sentido no es casual la recurrencia de términos que suelen rodear la valorización de estas empresas: la noción de “*thesoro*” en Covarrubias, la de *floreCIMIENTO* en el prefacio al diccionario de la Academia Francesa valen como mínima muestra.

romana” / “lengua de Roma” / “Latinidad”, alternativamente, al punto de hacer equivaler dichos términos y mitigar la distancia que podría llegar a separarlos.

Habría que precisar un aspecto metodológico, a riesgo de una breve digresión: hablamos de campos, disociaciones y asociaciones en torno a la noción de representación y no de *metáfora* porque el alineamiento de identidades que ésta prevé en su definición clásica⁴⁶⁷ no permite un análisis del material que nos ocupa. Más específicamente, entendemos con Ducrot, Todorov, (1972) entre otros, que en estos casos el sentido no surge de la ecuación entre identidad y diferencia sino de la intervención en una cadena de otra cadena de discursos significantes. Vale decir, pensamos en la intersección y evocación de discursos y no de lexemas.

Representada así la lengua, su relación con lo diacrónico queda en parte contenida en su representación en la sincronía, la determinación de su evolución tiene en este sentido ciertas características que podrían esquematizarse de la siguiente manera:

En un principio, una lengua se hace grande, florece mientras se la cultiva; después, se extiende y se combina con otras y las enriquece y finalmente es invadida y se corrompe.

Ahora bien, si lleváramos al extremo la aplicación de este criterio de la relación entre tiempo y lengua, ¿por qué hay pueblos que reciben una lengua como bendición y otros como corrupción de la propia? ¿Por qué cuando se habla de la difusión del latín el beneficio es universal pero cuando se trata del vulgar el perjuicio es al Imperio? si se piensa a la lengua como algo *abierto*, por así decirlo, a la combinación con otra, ¿Qué determina que en un caso ese *estar abierto* lleve a la gloria y al saber y en otro al abandono de todas las disciplinas?

La clave está en plantear como referente la pareja indisoluble de lengua e imperio, y desde allí valorar la combinación como corrupción. Desde ya, esto último no es nuevo, estaba ya en *De vulgari eloquentia* de Dante bajo la forma del castigo de Babel, vale decir, el juicio negativo sobre la coexistencia en una lengua de elementos de

⁴⁶⁷ Me refiero especialmente a la *Poética y Retórica* de Aristóteles: “La metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en traslación de género a especie o de especie a género, o de especie a especie, según una analogía” (*Poética* 145b, pp. 3-6).

distintas naciones. En los textos que nos ocupan vuelve a aparecer esta idea de una “Babel laica” –en términos de Marazzini (1993)– que hace coincidir la caída del imperio con la corrupción/invasión de la lengua y desde allí habilita la posibilidad de invocar sobre los vulgares aquella marca del origen oscuro de su constitución “el perpetuo testimonio de nuestra vergüenza” en términos de Lázaro, “como si tras la caída del imperio romano ya no fuera apropiado ni hablar ni saber latín, dejando que el descuido y la herrumbre apaguen aquel esplendor de la latinidad” en términos de Valla.

Junto a esta alineación de lengua e imperio, hay otra no menos importante, a saber: En ninguno de los dos textos la explicitación de las virtudes propias de las formas en la lengua clásica en cuestión aparece como argumento. Sólo en Lázaro encontramos algunas referencias menores a la cadencia del sonido, o a las posibilidades expresivas del latín para la composición lírica. La idea de que hay características intrínsecas que la pongan en un lugar de superioridad con respecto al vulgar sólo llega a rozarse. En su lugar hay una multitud de referencias a autores antiguos. Este es el mismo principio que guió la aparición de diccionarios de autoridades: explicar la lengua a partir de lo que se ha podido hacer con ella: entender un uso particular como paradigma, el caso como modelo legítimo.

Lo que define la defensa de la lengua no está en el orden de sus posibilidades formales sino en el principio de valoración de un corpus de referencia, de un canon de obras y autores que se busca ratificar y consagrar.

En este sentido puede entenderse porqué en Speroni, cada vez que Lázaro se propone denostar el uso del vulgar, lo representa como una lengua que “no tiene sus Cicerones, sus Virgilio” [*non abbia i suoi Ciceroni, i suoi Virgili*].

La pregunta no debería ser entonces qué hace el tiempo con la lengua sino qué puede hacer la lengua para remediar el tiempo, entendido como corrupción.

En estas condiciones podemos rastrear cómo se entiende esta problemática en lo que hemos delimitado como segunda hipótesis en relación a la lengua y el tiempo:

En su discurso Bembo se vale para representar al latín de las mismas estrategias de construcción del significado que hemos recorrido en la primera hipótesis a cargo de Valla y Lázaro:

- La misma asociación con lo divino, junto a la identificación con el imperio: “en cambio de muchas posesiones y ciudades de Italia que ocupan los hombres de más allá de las montañas, dios nos ha dado el amor y el conocimiento de las lenguas”

- El mismo concepto de corrupción asociado al pasado, cuando, enterado del viaje próximo de Lázaro para enseñar griego y latín, observa: “Me alegro por vos, por las buenas letras y por los estudiosos de estas [...] de aquí en adelante no mendigarán su vida pobres y desnudas como sucedió en el pasado”.

- Por último, el mismo perdurar en el tiempo: “el estudio de las lenguas nos hace inmortales” e igual asociación con los ciclos de la naturaleza:

Si estos primeros latinos hubiesen sido negligentes en cultivar la lengua latina cuando comenzó a germinar, ciertamente no se hubiera transformado en tan grande por ellos, que como óptimos agricultores la transplantaron [...].

La intervención de las categorías que recorrimos en la primera hipótesis es en Bembo muy significativa, en los dos casos se representa a la lengua como una realidad siempre expuesta, abierta en sus márgenes al cambio; en los dos casos el criterio de validez es un corpus de referencia que la lengua instala y por el cual se hace legítima; la diferencia en Bembo es, justamente, ese corpus, y desde allí alega la dignidad del vulgar:

Porque si en su origen fue bárbara ¿no creéis que en el espacio de quinientos o cuatrocientos años haya llegado a ser ya ciudadana de Italia? [...] más que un Petrarca y que un Boccaccio se podrá allí enumerar.

Como vemos, e intentando una conclusión, podemos decir que aunque estas dos hipótesis defiendan tesis diametralmente diferentes representan la relación tiempo/ lengua desde el mismo paradigma. El desplazamiento de Bembo no está en la manera de categorizarla ni en su relación con lo diacrónico sino en defender una legitimidad asociada no ya al pasado del imperio sino al pasado reciente:

¡Oh! Sería mejor razonar en latín, no lo niego, pero sería todavía mejor que los bárbaros no se hubiesen adueñado de Italia y que el imperio de Roma hubiese durado eternamente. Pero siendo de otro modo, ¿Qué se debe hacer, queremos morir de dolor? ¿Quedarnos mudos y no hablar nunca más hasta que vuelvan a renacer Cicerón y Virgilio?

Mucho tiempo después, en 1612, los Académicos della Crusca seguirán los parámetros de Bruni para la creación del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*⁴⁶⁸, el primer diccionario de la lengua toscana. El Bembo que presenta Speroni en su diálogo pone en escena un gesto que será crucial no sólo para la tarea lexicográfica posterior sino para toda la segunda generación de humanistas: habiendo crecido en la voluntad de recuperar el pasado para resignificar el presente –en torno a Cicerones y Virgilio–, entienden que bajo las mismas categorías es posible medirse en su propio peso, legitimar un corpus propio en torno a – parafraseando a Lázaro- sus Petrarcas y sus Boccaccios.

Así lo entendió Poliziano cuando responde ante su detractor: “Me dices que después de estudiar tanto a Cicerón, no me expreso como él, pero yo no soy Cicerón y puedo decirte que es de él de quien aprendí a ser yo mismo”.⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ La llamada tesis florentina, defendida principalmente por Salviati se basa en la tesis bembiana - lo que ha llevado a considerar que la cuestión de la lengua se resuelve circularmente- pero considerando que las tres coronas del Trecentos habían escrito en florentino, no en toscano. En la segunda parte del siglo, los defensores de esta tesis buscan regularizar un uso florentino con base toscana, intentando incorporar la validez del modelo trecentista y ampliarlo a otros escritores. En el primer decenio del 1600 los Académicos de la Crusca se repliegan en la tarea lexicográfica y guiados por Salviati publican el primer diccionario de la lengua italiana, con miras a regularizar el uso de las tres coronas a todo uso literario de la lengua italiana.

⁴⁶⁹ En 1490 Poliziano escribe a Paolo Cortese en torno a la disputa sobre la imitación: *Non exprimis, inquit, aliquis, Ciceronem. Quid tum? non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exprimo.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Burucúa, José E. y Ciordia, Martín J. (comps.), *El Renacimiento italiano. Una nueva incursión en sus fuentes e ideas*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2003.
- Ducrot, O y Todorov, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- Garín, E. (ed.), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milán, 1952.
- Kristeller, P. O., *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México, Atalaya, 1982.
- Marazzini, C., "La speculazione lingüística nella tradizione italiana", Asor Rosa, A., dir., *Storia della lingua italiana*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1993.
- Morrás, M., *Manifiestos del humanismo*. Barcelona, Península, 2000.
- Sarolli, G. R., *El italiano, lengua romance*. Buenos Aires, Nova, 1959.
- Waquet, F., *Latin or the Empire of a sign*. London, Albin Michel Editions, 2002.

Tejiendo desdichas

Adriana Martínez
Universidad de Buenos Aires

“¡Oh loca Arácnica, tal yo te veía ya media araña, triste en los jirones de la labor que por tu mal hiciste!” así evoca Dante en el Purgatorio⁴⁷⁰ el mito de Arácnica, la joven de Lidia que desencadenó los celos de Minerva por su habilidad en el arte del tejido y que, ante su soberbia fue convertida por la diosa en araña. Este mito griego que nos habla de la compleja relación entre los dioses y los hombres es recogido por la cultura latina y pasa luego al medioevo. El cristianismo, como bien lo señaló Jean-Claude Schmitt (1989: 3-17), se apropió tanto de los mitos o de las figuras míticas como de los modos de interpretación alegórica que habían elaborado los antiguos mitógrafos para señalar lo erróneo; el mito “era la verdad de los otros, la fábula”, es decir una narración falaz que se oponía a la verdadera historia, la sacra. Con esa mirada el mito atravesó la tardía antigüedad y

⁴⁷⁰ Alighieri, Dante, *La Divina Comedia, Purgatorio*, canto XII, vs. 43-45.

la alta edad media pero cuando en el siglo XII en las escuelas urbanas vuelven al mito y a la alegoría les confieren otra valencia, son entonces considerados como un modo peculiar de presentar lo verdadero en cuanto se los homologa con los “velos” que cubren la verdad. Edouard Jeuneau rastreó la noción de *integumentum* en Bernardo Silvestre quien al comentar los seis primeros libros de la Eneida dice: “El *integumentum* es un tipo de demostración que envuelve, bajo la narración fabulosa, el sentido de la verdad, de allí también el nombre de *involucrum*”. Es interesante observar como estos dos términos son utilizados como sinónimos; ya el Padre Chenu había señalado que para los teólogos medievales y especialmente para los filósofos de la escuela de Chartres *involucrum* o *integumentum* era el procedimiento literario por el cual “por una *moralisatio* alegórica” se les otorgaba un contenido cierto a las fábulas paganas (Vincensini, 1996: 28-29).

Así pues en los últimos siglos medievales se instala una verdadera teoría de la lectura alegórica de los mitos retomando el método de antiguos comentaristas como Macrobio o Servio quien le asigna a la fábula la capacidad poética de “inventar maravillas y figuras mentirosas” que hacen posible comprender los vericuetos de la verdad histórica apoyándose en la exégesis (Vincensini, 1996: 23).

DIÁLOGOS TEXTUALES, DIÁLOGOS ICÓNICOS

El mito de Arácné se rastrea en un puñado de fuentes clásicas; Virgilio, Plinio, el Viejo, Juvenal, Luciano de Samosata aluden a su destreza en el teñido y en el tejido de la lana y a su enfrentamiento con la diosa Minerva. En unas pocas líneas condensan la historia sin embargo es Ovidio quien en las *Metamorfosis* desarrolla ampliamente el relato.⁴⁷¹ Este texto se convierte a partir del siglo XII cuando la alegoría se transforma en el vehículo universal de la expresión piadosa y la exégesis mitológica alcanza su mayor desarrollo, en un reservorio de “santas verdades” (Vincensini, 1996; Sez nec, 1993: 109). Es enton-

⁴⁷¹ Virgilio, *Geórgicas IV*, 246-247; Ovidio, *Metamorfosis*, VI, 1-145; Plinio, el Viejo, *Naturalis Historia*, VII, 196; Juvenal, *Saturae*, II, 56; Luciano de Samosata, *Tragopodagra*.

ces incluido en antologías de autores de la antigüedad y en colecciones de relatos edificantes pero además, es comentado entre otros por Arnolfo de Orleáns y por Juan de Garland⁴⁷² quienes realizan una labor casi exegética sobre la obra ovidiana. Esta tendencia se acentúa cuando a comienzos del siglo XIV aparece un extenso poema anónimo el *Ovidio moralizado* que explicita la intencionalidad didáctica de “leer” el texto en clave cristiana, dejando de lado el contenido “herético y loco” de la fábula ovidiana para alegorizarla desde una perspectiva moral, es decir realizando una “rectificación” que lleva a una nueva mistificación.⁴⁷³ Hacia 1350 Petrus Berchorius⁴⁷⁴ siguiendo la tradición mitográfica medieval y los anteriores comentarios ovidianos realiza otra versión moralizada para ser utilizada por clérigos y predicadores en la labor pastoral. Es así como el mito de Arácnia comienza a dialogar con otras voces y se desliza semánticamente hacia un discurso claramente moral.

Desde una perspectiva distinta otros autores abrevaron en la obra ovidiana, por ejemplo Boccacio⁴⁷⁵ retoma el mito en la *Genealogia Deorum* (L. II, cap. III) y en *De Claris mulieribus* (cap. XVII). En el primer texto sigue el relato ovidiano utilizándolo como cita de autoridad, “... esto opina Ovidio que tuvo ésta (Minerva) con la colofonia Aracne un certamen sobre quien tejía mejor y obtuvo la victoria” pero poniendo el acento en la diosa. En el segundo empero desarrolla la historia de Arácnia subrayando sus aristas más humanas, comenta sus debilidades y expresa su opinión adjudicándole una “total insensatez”. Cuando Cristina de Pisa en *La ciudad de las damas*, cap. XXXIX obra escrita entre los años 1404 y 1405 responde

⁴⁷² Arnolfo de Orleáns, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen VI, 1*; Jean de Garlande, *Integumenta Ovidii*, VI, 277,280.

⁴⁷³ Se cree que su autor sería el obispo de Meaux, Philippe de Vitry o Chrestien Legouais de Sainte-More. Unos años más tarde, Giovanni del Virgilio realiza otra versión moralizada, la *Allegoriae Librorum Ovidii metamorphoses*, en donde en el *Liber VI, 27* relata el mito de Minerva y Arácnia. (Vincensini, 1996: 26).

⁴⁷⁴ Petrus Berchorius, *Ovidus Moralizatus*, VI. Algunos fragmentos de la obra de Berchorius fueron reunidos en un opúsculo, el *Libellus de imaginibus deorum*, que se convirtió en un referente textual para ilustrar las divinidades paganas.

⁴⁷⁵ En la *Genealogía de los dioses paganos*, L. II, cap. III Boccacio refiriéndose a la primera Minerva dice: “Sostienen que fue descubrimiento suyo el arte de la lana, ...así como el tejido, y sobre esto opina Ovidio que tuvo ésta con la colofonia Aracne un certamen sobre quién tejía mejor, y obtuvo la victoria”.

discursivamente a ciertos autores que la precedieron, como Boccaccio, toma el mito y presenta a la joven como “maravillosamente hábil” en el arte de teñir, de realizar las redes y de tejer; pero además justifica los beneficios de estas acciones considerándolas dones de Dios. En esta obra se resaltan las capacidades humanas y apenas se alude a la confrontación con la diosa, sin embargo en un libro anterior, el *Epistre d’Othea*, cap. 64, en un breve texto de cuatro versos se conmina a Arácnica a no vanagloriarse, seguido por una glosa que desarrolla la fábula y donde se cita a Platón como autorricas; en tanto que en la alegoría consiguiente, a modo de comentario, se habla del pecado de la vanidad poniendo como referente el libro XII de *La ciudad de Dios* de Agustín.

Múltiples voces que ponen de manifiesto un entramado complejo que sustenta las obras medievales en las que los elementos textuales dialogan con la tradición instalando un nuevo modelo, a partir de los textos antiguos, recreado narrativamente.

Ahora bien, si consideramos a la escritura como una huella, una impronta de la cultura, las obras literarias son “arquetipos que sirven de matriz para engendrar el espacio”. Este espacio desborda los límites de lo textual e interactúa con los elementos visivos. La imagen en la Edad Media produce un discurso que tiene cierta autonomía con respecto al texto, que puede acompañarlo en distintos grados o por el contrario confrontarlo conceptualmente (Cavallo, 2004). Las obras a las que aludimos anteriormente fueron ilustradas y, por ende, esas representaciones se nos presentan como una valiosa materia de estudio. Así pues, presentaremos un pequeño grupo de imágenes acotadas cronológicamente entre los siglos XIV y XV y clasificadas a partir de las relaciones que se establecen con el texto.

Dos ilustraciones que se encuentran en un *Ovidio moralizado*, circa 1385, y en un manuscrito de *De Claris Mulieribus* de Boccaccio, circa 1410, explicitan visualmente un nivel de narratividad apoyado en una imagen única. En el primer caso, la miniatura representa el momento en que Minerva travestida en una anciana se acerca a la tejedora instándola a reconocer la superioridad de la diosa. El segundo ejemplo narra uno de los episodios más dramáticos de la historia, cuando la diosa descarga su furia golpeando con una lanzadera a Arácnica. Ambas escenas se desarrollan en un espacio interno, femenino, opuesto al afuera. El discurso visual introduce ligeras variantes,

en la miniatura del Ovidio moralizado la diosa está presentada como una mujer vieja apoyada sobre dos muletas pero lleva un yelmo que la identifica jugando así con la ambigüedad del ocultamiento y del reconocimiento; por otra parte el espacio está representado por una construcción arquitectónica en el que está ubicada la tejedora en tanto Minerva se encuentra a un lado. En la ilustración del texto de Boccaccio Arácnica tejiendo en un inmenso telar es atacada por la diosa que lleva una corona, atributo de realeza que introduce el ilustrador, en tanto un tercer personaje aparece hilando con una rueca ajena a la situación; un espacio interior, que se abre en un segundo plano a un paisaje, es el escenario que contiene la escena.

En una xilografía que ilustra una traducción francesa de las *Metamorfosis*, de 1484, se aglutinan dos instancias del relato en una secuencia narrativa. En un segundo plano se representa la visita de la diosa-anciana a la joven tejedora en tanto que en el primer plano, Minerva vestida como una dama noble toca con la punta de su pie el ropaje caído de Arácnica ya metamorfoseada en araña, junto a ella una pequeña banqueta alude al suicidio de la joven. Ambos planos comparten un espacio interno continuo. Aquí la imagen sigue el texto ovidiano que describe la visita de la diosa y posteriormente el intento de suicidio y la transformación de la mujer; no obstante el texto visual introduce una intención moralizante ajena a Ovidio, que se manifiesta en el gesto de desprecio de la diosa ante los despojos de Arácnica.

Sin embargo, el texto icónico puede construirse a partir de elementos aislados privilegiando la *mostración* a la narración (Aumont, 1992: 258), a la manera fílmica. Es el caso de una xilografía de *De Claribus Milieuribus* de circa 1473, que muestra un telar a la izquierda, Arácnica colgada en el centro y una araña atrapada en su tela. Tres imágenes que remiten al tejido que desencadena el drama, a la desesperación de la tejedora y a su destino trágico. Esta escena que se conforma a partir de la mostración de elementos, a la manera de planos aislados, se articula a partir de una lectura continua que anula la autonomía de los planos enlazándolos narrativamente. La representación asume sintéticamente la esencia del relato enfatizando la lectura antropológica del texto de Boccaccio.

El texto icónico, por otra parte, puede deslizarse semánticamente del texto referencial hacia otros textos. Es el caso de una miniatura de un manuscrito francés de las *Metamorfosis* del siglo XV. En una

secuencia narrativa se enlazan dos escenas del mito, en el primer plano Minerva homologada a una figura angélica⁴⁷⁶ se presenta ante Aráctea, en el segundo plano la diosa contempla la transformación de la joven devenida araña y atrapada en su propia tela. La primera escena remite a la iconografía de la Anunciación (Seznec, 1993: 125) en cuanto, a nivel compositivo, reproduce un esquema visual (Aumont, 1992: 88; Appiano, 2006: 13-17) reconocible en la tardía edad media en donde la narración icónica se desarrolla de izquierda a derecha: el arcángel Gabriel se acerca a la virgen para darle el mensaje divino; en la parte inferior izquierda la composición apunta a introducir al espectador en la escena en tanto se establece, a la vez, una relación visual con la parte superior izquierda, entre la Anunciación y la presencia del Espíritu Santo. En la miniatura, Aráctea frente a su telar recibe la vista de una Minerva alada en un espacio interno elaborado en base a un sistema perspectivo lineal que se ofrece a la mirada del espectador. En un segundo plano, en la zona de la izquierda, en lo alto, se duplica en cierto modo la representación, ahora en un espacio exterior Minerva, con las alas cerradas aparece junto a una araña encerrada en su propia tela, inscrita en un cuadrado. En la Anunciaciões, la línea oblicua virtual funciona como eje ordenador del tiempo y del espacio, del espacio cotidiano, real de la virgen y del espacio trascendente de la divinidad; del tiempo eterno de Dios y del tiempo finito de María. La oposición izquierda-derecha además interrelaciona el pasado y el futuro; en nuestro ejemplo el ilustrador utiliza el recurso retórico de presentar en el primer plano un suceso anterior, la visita de la diosa, y en el segundo plano la resolución del conflicto, Aráctea convertida en araña; si trasladamos el texto visivo al plano lingüístico encontramos un uso del presente no déictico para neutralizar las relaciones de anterioridad y posterioridad,

⁴⁷⁶ Mataloni, Chiara: “Si bien no está muy difundida, la tipología de Minerva alada se rastrea ya en período imperial: de hecho, en 1910, en las excavaciones de Ostia antigua fue encontrada una estatua monumental representando a Minerva alada o, según otras interpretaciones, a Minerva Victrix. La crítica sostiene que esta iconografía deriva de una evolución de la de Atena Niké: inicialmente representada teniendo en la mano la efigie de Niké alada lista para volar, en un segundo momento Atena se representa con los atributos propios de la Victoria, las alas”, en <<http://www.iconos.it/index.php?id=1798>> (traducción del autor).

de un presente narrativo para hacer más vívido el relato, al ubicarlo en simultaneidad con el acto de la enunciación (Di Tullio, 1997: 226-232). Pero además, aquí subyace un rico entramado textual que enlaza el texto ovidiano con la literatura cristiana. El evangelio de Lucas (1,26-38) no da demasiada información pero un texto apócrifo, el Protoevangelio de Santiago aporta un sustancioso material; en el capítulo X se cuenta la historia de María hilando la púrpura en el templo, y en el capítulo XI la aparición del ángel del Señor, mientras hilaba la púrpura, anunciándole su maternidad. Una acción que se reitera, hilar la púrpura, une a nivel de significación a ambas mujeres, en cuanto Ovidio dice que la joven de Lidia hilaba la púrpura. Sin embargo, tanto en el relato lucano como en el apócrifo se resalta la actitud de la virgen que acepta el designio divino, “hágase tu voluntad” mientras Aráctea se rebela contra la divinidad. Además aquí el texto visual impone un nuevo contenido al texto referencial en cuanto utiliza un *pattern* conceptual ligado al modelo cultural de la época para enfatizar aún más el incumplimiento de un imperativo moral, puesto que Aráctea encarna el pecado de la soberbia que se contrapone con la *humilitas* cristiana (Appiano, 2006: 17).

Lo mismo sucede en una ilustración de *De Claribus Mulieribus* de comienzos del siglo XV que muestra a Aráctea frente a su telar con un huso en su mano izquierda. La escena transcurre en un espacio abierto, en un jardín. Al igual que el ejemplo anterior, esta imagen rememora otra representación, la de la Virgen de la Humildad, motivo iconográfico que apareció probablemente hacia 1330 en la ciudad de Siena y que tuvo una gran difusión llegando en el siglo XV a la región renana (Antoine, 2002: 62-64). Esta imagen confronta con el texto de Boccaccio en cuanto visualmente instala otra significación, “transmigra” de un texto hacia otro. En su carácter de imagen memorizable lleva implícita un rol didáctico y moralizante.

Pues bien, a partir de un mito clásico como el de Minerva y Aráctea hemos intentado explicitar el concepto de que la Antigüedad pagana atravesó la cultura y el arte medieval de manera viva, fecunda. En algunos casos hemos visto como las imágenes son una traducción fiel del texto lingüístico en tanto que en otros, texto e imagen transitan caminos enfrentados. De hecho, tanto los discursos textuales como los visuales están trasvasados por un contrapunto de voces o, en tér-

minos lingüísticos de intertextualidad pero además, entre ambos interactúan produciendo “otros relatos”.

Dialogando con el pasado, los hombres del medioevo llegaron a nuevos textos, es decir, a nuevas y más amplias miradas. Como dijo Bernardo de Chartres “fueron como enanos sobre los hombros de gigantes”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Fuente:

Ovidio Nason, Publio, *Las metamorfosis*, Vicente López Soto, ed., Barcelona: Juventud, 1991.

Bibliografía Secundaria:

Antoine, Elisabeth/Huchard, Viviane (ed.), *Sur la terre comme au ciel*. Paris, Reunión des Musées Nationaux, 2002.

Appiano, A., *Anima e forma*. Torino, Ananke, 2006.

Aumont, J., *La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992.

Boutet, D., Harf-Lancner, L. (eds.), *Ecriture et modes de pensée au Moyen Age (VIIIe.-Xve. siècles)*, París: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1993.

Cavallo, G., *Texto e Imagen: una frontera ambigua*, A. Martínez, trad., Serie Bibliográfica N° 4, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2004.

Di Tullio, A., *Manual de gramática del español*. Buenos Aires, Edicial, 1997.

Schmitt, J.-C., “Problèmes du mythe dans l'Occident medieval”, *Cahiers de civilization médiévale*, París, 1989.

Seznec, Jean, *La survivance des dieux antiques*. París, 1993.

Vincensini, J.-J., *Pensée mythique et narrations medievales*. París, Honoré Champion, 1996.

Relectura de las pautas estéticas del humanismo cristiano en Retrato de la Lozana andaluza de Francisco Delicado

*María Cecilia Pavón
Universidad Nacional de La Plata*

Compuesto en 1524 y probablemente corregido en 1527, antes de su publicación en Venecia alrededor de 1528, el *Retrato de la Lozana andaluza* resurge a la luz de nuevas lecturas en 1845, cuando el hispanista Ferdinand Wolf, dedicado a obras de la corriente celestinesca, encuentra en la Biblioteca Imperial de Viena el único ejemplar hallado hasta el momento. La noticia de su autor debió esperar hasta 1857 a ser descubierta por Pascual de Gayangos en la Introducción del tercer libro del *Primaleón*, del que Francisco Delicado había sido editor.

Los múltiples estigmas que pesan sobre la obra han dificultado su circulación y estudio; y, a su vez, han contribuido a relegar al *Retrato de la Lozana andaluza* a un lugar secundario en la historia de la literatura española. El primero de ellos es el estatuto de libro “obsceno” por la manera explícita en que se presenta la vida de Lozana, personaje que, además de ser mujer, es prostituta, enferma de sífilis, bruja y judía o mora conversa emigrada a Venecia desde Andalucía (al igual que su autor), tras el recrudescimiento en 1492 de las políticas de

pureza de sangre en la España de los Reyes Católicos. Frente a esta cerrazón ideológica que empieza a regir el Imperio español y la construcción paralela de un monologuismo (Derrida, 1984) estatal de uncidad étnica, religiosa y lingüística el *Retrato de la Lozana andaluza* se coloca en las antípodas de los discursos oficiales y construye mediante su política de representación sexual, que es también política de género, de etnias, de religión y de convenciones literarias y lingüísticas, una obra híbrida cuyo principio constructivo es la paradoja y su materia prima la diversidad de discursos y registros lingüísticos puestos en diálogo (Bubnova, 1987).

Surgida en el marco del Renacimiento italiano, época de secularización de la cultura y de renovada confianza en las capacidades del hombre para hacerse dueño de su propio destino, pero también de recuperación de los clásicos desde los presupuestos de la doctrina cristiana, nuestra obra entabla un prolífico diálogo con la tradición clásica. Es por ello que, en lo que sigue, nos ocuparemos de establecer de qué manera Delicado construye a partir de la reelaboración de elementos y concepciones artísticas del humanismo cristiano renacentista, entendido no como un sistema filosófico integral sino como un programa cultural y educativo, alternativas estéticas e ideológicas que constituyen un momento particular en la constitución de la novela moderna y de la cultura de masas.

En primer lugar, debemos tener en cuenta los numerosos comentarios de Delicado acerca de cómo debe interpretarse y/o leerse la novela en las instancias discursivas que encuadran su comienzo y final: el *Prologo*, el *Argumento*, el *Explicit* y la *Epístola del autor*, funcionan como *shifters* (Jackobson, 1975), es decir, como elementos textuales que evidencian varios niveles de lectura en tanto permiten descifrar los códigos lingüísticos en el nivel adecuado. Como bien señala Claude Allaire (2000), en el *Argumento* Delicado se muestra reticente a que se modifique en manera alguna su obra: “Protesta el autor que ninguno quite ni añada palabra, ni razón, ni lenguaje [...]” e insiste un poco más adelante: “[...] no quiero que ninguno añada ni quite; que si miran en ello, lo que al principio falta se hallará al fin [...]” (Delicado, 2000: 171).

Estos *Shifters* constituyen instrucciones específicas acerca de qué clase de lecturas requiere el texto y a qué clase de lectores corresponde cada una y cobran importancia en tanto son dispositivos editoriales

que funcionan como instancia moralizadora del contenido del texto, justificando la composición de la obra. Encomienda el Prólogo “[...] a los discretos lectores el placer y gasajo que de leer a la señora Lozana les podrá suceder [...]” y en la *Epístola del autor* se retoma la idea de “[...] poder dar solacio y placer a letores y audientes [...]” (Delicado, 2000: 491) Las funciones de instruir y entretener y las cualidades asociadas a ellas, utilidad y deleite, son heredadas por la prosa narrativa de la poesía y de la historia. La prosa vernácula modifica estas convenciones genéricas y se plantea como un híbrido que se reviste a un mismo tiempo de la artificiosidad profiláctica de la poesía y de la carga de autoridad de la prosa, asociada largamente con la historia. Por otra parte, la proximidad del lenguaje de la prosa con el del lector y el acentuado individualismo de la experiencia estética de la lectura promueven una identificación creciente entre texto y lector que hacen que la lectura de ficción sea percibida como un pasatiempo plagado de amenazas ocultas. Cuánto más peligrosa tratándose de la materia del *Retrato* si las principales alegaciones contra la ficción son: dar mal ejemplo, favorecer el disfrute de experiencias ajenas, falsificar la realidad y socavar la autoridad de la verdad (Ife: 1992). La recomendación en latín del *Explicit*, “pero no sea leído en las escuelas”, provoca efectos hilarantes en un lector culto capaz de decodificar el mensaje lingüístico y confirma la composición del público propuesto en el comienzo: “letores y audientes”. A los *letores* cultos se orientan los numerosos cultismos y manifestaciones de erudición y la dimensión individual de la lectura. En cuanto a la consideración de la dimensión social de la lectura, queda comprendida en el término “gasajo” que, como aclaran Damiani y Allegra, connota “placer en compañía”. La lectura se plantea entonces como actividad de goce colectivo que está asociada a una *performance*, a una manera de leer y/o interpretar las obras en voz alta que requiere de un talento especial, como el que posee Silvano al que la Lozana ruega: “[...] quiero que me leáis vos que tenéis gracia las coplas de Fajardo y la comedia Tinalaria y a Celestina, que huelgo de oír leer estas cosas mucho” (Delicado, 2000: 386).

En íntima relación con estas concepciones de lectura (individual-colectiva) que conviven en *Retrato de la Lozana andaluza* se encuentra otro dispositivo editorial que consiste en introducir grabados para cada parte en que se divide el texto que funcionan como reescritura

icónica del código verbal, en tanto son insertadas mediante el trabajo editorial de manera posterior a la factura del texto, cuanto más en tanto es probable que el mismo Delicado se haya ocupado de la edición de su obra.

Si tomamos como ejemplo para nuestro análisis el grabado correspondiente al mamotreto LXVI veremos mediante qué procedimientos se produce la interrelación activa entre discursividades e ilustraciones y en qué medida este procedimiento permite al autor resignificar las representaciones iconográficas renacentistas de las figuras míticas de la antigüedad y las significaciones a ellas asociadas.

El grabado nos muestra a Plutón recibiendo a Lozana en la puerta de los infiernos y su introducción se explica por el sueño que ésta ha tenido acerca de su futuro, el de su amado Rampín y el de Roma.

“-Sabéis, veneráble Rampín, qué he soñado? Que veía a Plutón caballero sobre la Sierra Morena y voltándome en verso la tramontana, veía venir a Marte debajo una niebla, y era tanto el estrépito que sus ministros hacían que casi me hacían caer las tenazuelas de la mano. Yo, que consideraba que podría suceder, sin otro ningún detenimiento cabalgaba en Mercurio que de repente, se me acostó, [...] navegando llegábamos a Venecia, donde Marte no puede entender su ira. Finalmente desperté y no pudiendo quietar en mí una tanta alteración, traje a la memoria el sueño que aún todavía la imaginativa lo retenía. Considerando, consideraba cómo las cosas que han de estar en el profundo, como Plutón, que está sobre la sierra Morena, y las altas se abaten al bajo [...] En conclusión, me recordé haber visto un árbol grandísimo sobre el cual era uno asentado, riendo siempre y guardando el fruto, el cual ninguno seguía, debajo del cual árbol vi una gran compañía, que cada uno quería tomar un ramo del árbol de la locura [...] Ansí griegos y latinos, ansí religiosos como seculares, ansí señores como súbditos, cogían y querían del árbol de la vanidad. Por tanto dicen que el hombre apercebido medio combatido. Ya vistes que el astrólogo nos dijo que uno de nosotros había de ir al paraíso, porque lo halló así en su arismética y en nuestros pasos, y más este sueño que yo he soñado. Quiero que este sea mi testamento.

Yo quiero ir al paraíso, y entraré por la puerta que abierta hallare, pues tiene tres, y solicitaré que vais vos, que lo sabré hacer” (478-480).

Tal y cómo señala Juan Diego Vila, la figura onírica se articula tripartitamente distinguiendo, primero el sueño mismo, luego la interpretación que de él hace Lozana y finalmente la reformulación del mismo en otra imagen, la del árbol de la vanidad, que explica y desarrolla la primera. Aunque el texto no incluye una representación gráfica de dicho árbol, el frontispicio de la Lozana es una representación original de la nave de los locos, tema complementario del árbol de la vanidad (2001: 64).

La impronta alegórica, tanto del sueño como de su ilustración, está determinada por la interpretación que se haga de las deidades clásicas de la manera en que exigía la ciencia mitológica de la época. Plutón es claro índice de la muerte, que por aquella época envía plagas y enfermedades a Roma; Marte es la guerra, carácter belicoso que define a los nacidos (como Lozana y Delicado) en la peña de Martos y, por extensión, a todos los españoles que saquearán Roma; y Mercurio es el señor del comercio (imagen que aparecerá degradada en la figura de Diómedes, primer marido de Lozana que marca el inicio de su comercio sexual). Lozana, con la impertinencia y lógica propia del carnaval, al interpretar su sueño se sitúa en un más allá donde su figura desdibuja la de los tres dioses ya que se ha transformado en señora de la muerte (Plutón), patrona de las batallas eróticas (Marte) y comerciante del placer (Mercurio) (Vila, 2001: 65). La siguiente imagen del árbol de la locura termina de completar el descentramiento de su figura como objeto de contemplación y estudio y pasa a ocupar, mediante la rememoración, la condición de espectadora sabia y paciente del desatino de los otros.

Esta refuncionalización que de las imágenes clásicas hace Delicado se da en el marco de acalorados debates que ya desde el siglo XV venían teniendo lugar entre quienes promulgaban que el estudio de la filosofía y la literatura mundana no servía para la salvación del hombre, sino que constituía un impedimento y quienes, como Coluccio Salutati, defendían una interpretación alegórica de los mitos clásicos en la que la apariencia podía ser pagana pero el contenido moral y cristiano. Lo cierto es que la compatibilidad o incompatibilidad entre

el saber clásico y el cristiano se mantuvo como una preocupación importante para los humanistas durante todo el Renacimiento.

Continuando con la historia de Lozana, vemos que ésta no sigue la advertencia onírica de viajar a Venecia a fin de huir del castigo del Saco de Roma. Decide en cambio esperar su destino final en la isla de Lípári, donde se propone hacer

como la paz, que huye a las islas, y como no la buscan, duerme quieta y sin fastidio, pues ninguno se lo da, que todos son ocupados a romper ramos del sobreescrito árbol, y cogiendo las hojas será mi fin (Delicado. 2000: 481).

Nos explica el autor en la “Explicación” post-texto que esta isla es el lugar donde son abandonados delincuentes que, al igual que sus delitos, no tienen pares. Claude Allaire repara en que Lípári está en las islas Eolias, es decir, las islas del dios del viento, elemento que simboliza prototípicamente la vanidad. Pero también se pueden establecer relaciones con el mitema griego del Elíseo, aparecido por primera vez en la *Odisea* de Homero, como idea de lugar reservado para los héroes entre el Olimpo y el Hades donde la muerte no tiene lugar. De cualquier manera, el elemento que refuerza la paradoja final es el no arrepentimiento de Lozana de la actitud observada durante su estancia en Roma, reforzado por la idea de que también siendo vana llegará al paraíso.

Sus mismos dichos la vuelven cifra y expresión de una contracultura ante la posibilidad de llegar al final de la historia de otra manera:

Señor Salomón, sé que cuatro cosas no valen nada si no son participadas o comunicadas a menudo: el placer, y el saber, y el dinero y el coño de la mujer, el cual no debe estar vacuo, según la filosofía natural (Delicado, 2000: 461).

En doble diálogo con los discursos fisiológicos y religiosos de la época que excluyen a la mujer del ámbito del conocimiento, por considerarla falta de entendimiento y casi nula de sabiduría, Lozana introduce la ambivalente figura cristiana del rey y mago Salomón en la mención de su nombre y en la marca que la sífilis ha dejado en su rostro por la caída de su nariz: Estrella salomónica de cinco o seis puntas

que ha sido símbolo frecuente de las artes oscuras a la vez que elemento invertido de la religión católica. Estos elementos la acercan al universo de las brujas o hechiceras que, definidas como apropiación demoníaca, equivalen a una monstrificación física y moral de las víctimas.

En el marco de una obra ambivalentemente moralizante y como parte de la irreverente inversión carnavalesca otorga a la mujer más corrompida moral y corporalmente dones proféticos al anunciar, entre otras cosas, el Saco de Roma. La persona más baja y corrompida es la que posee, sin embargo, dones del espíritu.

Además, contrariamente a lo esperado, cuando un autor presenta un modelo de actitudes negativas, los personajes no son castigados y la Lozana en vez de morir en el Saco de la ciudad como corresponde a sus pecados viaja a la isla de Lípari con su amado “[...] con la satisfacción evidente de quien ha cumplido con su deber y tiene derecho a un largo y dulce retiro [...]” (Goytisolo, 1977). Una vez más, excediendo lo carnavalesco, Lozana planea ir al paraíso y convencer a los mismos cielos de que se le permita la entrada a Rampín.

Si yo vo, os escribiré lo que el alma habéis de hacer con el primero que venga, si viniere, y si veo la Paz, que allá está continúa, la enviaré atada con este ñudo de Salomón, desátela quien la quisiere (Delicado, 2000: 480)

Agrega el texto con especial cuidado una imagen del “sello, sigilo o signo de Salomón. Famoso *pentalfa* que significa salud y que antiguamente tenía en España el vulgo por amuleto y preservativo contra las brujas”, cita extraída del *Cancionero de Obras de burla* que Delicado cita como obra predilecta de la Lozana.

Teniendo en cuenta que en la opinión de la Iglesia la introducción de imágenes en los textos debía obedecer a tres razones: 1) La instrucción de la gente simple, porque se instruyen con ellas como si fueran libros. 2) Para que el misterio de la encarnación y los ejemplos de los santos sean más activos en la memoria al ser presentados diariamente ante los ojos. 3) Para excitar sentimientos de devoción, que son despertados más efectivamente por cosas vistas que por cosas oídas, el *Retrato de la Lozana andaluza*, mediante la reelaboración de elementos y concepciones artísticas del humanismo cristiano rena-

centista, establece sus propias concepciones lingüísticas y literarias y morales-didácticas.

La polarización que antaño se daba entre el latín y las lenguas vulgares se da ahora entre los diversos registros de las últimas y ya no es posible pensar la oposición oral-escrito en correlación con popular-culto. De modo que la pugna entre literatura oficial y no oficial se traduce en nuestra obra en el entrecruzamiento entre oralidad y escritura, palabra e imagen como forma de oposición a la idea de lengua única y pureza formal, planteando interrogantes y discusiones que continúan hasta la actualidad. De esta manera, las directrices culturales acerca de la determinación del sentido en la incorporación de imágenes en los textos según su función didáctico-moral se revela como mecanismo de aculturación (Rama, 1985) frente al cual nuestra obra propone un trabajo estético polifónico (Bubnova, 1987). El planteo de la imagen y el texto como retrato, glosa verbal y pictórica de una realidad, no finalizado sino como boceto en pleno proceso de realización, el *Retrato de la Lozana andaluza* da cuenta, en última instancia, de los límites propios de cada orden simbólico y modula, en la tensión entre discursividades, la construcción de la imagen de texto, de lector, de autor y de su actividad creadora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Allaigre, Claude, “La Lozana a la luz de su Explicit”, *Retrato de la Lozana andaluza*, Madrid: Cátedra, 2000, pp. 17-143.
- Bubnova, Tatiana, *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana Andaluza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Delicado, Francisco, *Retrato de la Lozana andaluza*. Madrid, Cátedra, 2000.
- Derrida, Jacques, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires, Manantiales, 2004.
- Goytisolo, Juan, “Notas sobre *La lozana andaluza*”, *Disidencias*. Madrid, Taurus, 1977.
- Ife, B. W., *Lectura y Ficción en el Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1992.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Vila, Juan Diego, “Milenarismo y prostitución: Política del sueño femenino en *La Lozana andaluza*”, María Payeros Gray y Luis Fernandez, (eds.), *Fin(es) de Siglo y Modernismo*, 2001, pp. 61-68.

Las leyendas romanas en el “Prólogo” de El Victorial de Gutierre Díaz de Games

Santiago Agustín Pérez
Universidad Nacional de La Plata

La figura de Pero Niño en la historia –y en la ficción especialmente– aparece incuestionable, no controvertida, legitimando un linaje ‘abaxado’. Games insiste en las cualidades de su señor, específicamente orientadas a delinear un héroe invicto. En una frase emblemática: “Ni Ponpeo supo vençer, ni Julio Çesar fue vençido”⁴⁷⁷ cifra y resuelve el *embarras du choix* del sujeto biografiado. Pero Niño no es un *perdant* (Jardín, 2002), como aparecen los héroes biografiados en el siglo XV, jamás ha sido vencido y su nombre ‘Victorial’, proviene de esa firme seguridad que conjuga la fama mundana y la *virtus* cristiana, operación cristalizada en el “milagro de la palma”.

En el Prólogo a *El Victorial*, G. Díaz de Games señala que halló cuatro figuras relevantes, “los que mayores fueron en el mundo, cada uno en su tiempo”, entre ellos, Julio Çésar. En la meditada selección -

⁴⁷⁷ En el Prólogo, línea 78; R. Beltrán (1997) señala su repetición en los caps. 4 / lín. 152; 6/28 y 65; 56/38; 80/105; 89/445 y en el mismo epitafio de Pero Niño.

nómina que se completa con Salomón, Alejandro y Nabucodonosor, estos héroes no se superponen ni se desplazan por conquistar un sitio de primacía de uno sobre los otros en razón de sus virtudes y su fama, sino que se suceden ‘cada uno en su tiempo’, sin alterar ese orden, alcanzando todo el orbe sin superposición temporal. R. Beltrán califica esta lista bien calibrada subrayando su carácter selectivo, justificado, representativo, no exhaustivo y ordenado.

El motivo cesariano aparece en diversas formas narrativas del siglo xv.⁴⁷⁸ Robert B. Tate advierte el contraste entre la semblanza que Fernán Pérez de Guzmán hace de la figura de César en *Mar de Istorias*⁴⁷⁹ con la caracterización que en sus *Generaciones y semblanzas* hace de Juan II,⁴⁸⁰ empleando la figura de César con un propósito legitimante. Igual descripción de César encontramos en la prosa laudatoria de Alonso Carrillo: “commo sabio y diestro guerrero, syn dar dilacion nin delibracion de largo consejo”... [f. 6v^o]⁴⁸¹ y, en general, en la emulación de César a lo largo del panegírico de Pero Guillén de Segovia.

El capítulo cuarto del Prólogo lo dedica exclusivamente a la figura de Julio César. Es, igualmente, significativa la mención de Lucano como la fuente privilegiada por el narrador al referir los pasajes cesarianos, la cual se repetirá en los propósitos de P. Guillén de Segovia. La cita de autoridad aparece en la retórica *abreviatio* y *accessus ad auctores*: “Quien estas batallas quisiere saber, lea a Lucano, que ende lo fallará más largamente”.

En la relación de G. Díaz de Games, el héroe romano muestra no sólo su perfil guerrero sino, también, su correlato intelectual. Así,

⁴⁷⁸ Véase González Rolán, T., Saquero, P. y López Fonseca (2002). Útil en cuanto al repertorio bibliográfico.

⁴⁷⁹ Cf. Tate (1965: 63, n. 175): “lo que en él fue más de maravillar e de notar es que con tanta solícitud e diligencia se dio a los negocios, que así trabajava en cada uno dellos que pareçia que aquél solo tenía en cargo e con tanta perfección lo acabava; tanto era él en todos los negocios como otro lo sería en uno”.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pp. 39 y ss: “Tanta fue la negligencia e remisión en la gobernaçión del reino, dándose a otras obras más pazibles e deleitables que útiles nin onorables, que nunca en ello quiso entender.”

⁴⁸¹ *La Gaya Ciencia de P. Guillén de Segovia*, transcripción de O. J. Tuulio, intr., vocab. e índices de J. M. Casas Homs, 2 tomos, Madrid, CSIC, 1962 [los *Hechos del Arzobispo A. Carrillo* están contenidos en el “Proemio”], t. 1, pág. 9.

Julio César despliega un notable entramado de razonamientos que corrigen las perfectibles leyes de los hombres. Ante la aplicación de una norma que se torna injusta, César razona y explica su actuación *contra legem* por un valor más justo y justifica su decisión en virtud de los poderes a él delegados. Su argumento, en síntesis, se expresa en el siguiente silogismo: en razón de las facultades delegadas, él sigue que su ejercicio no podía ser llevado a cabo por aquellos que se lo encomendaron; entonces, en función de dicha ineptitud, afirma su poder de decisión por encima de los senadores en las cuestiones delegadas.

En otra ocasión, Julio César explica la razón por la que se lo acusa de incumplimiento del mandato de conquistar la parte del mundo a él encargada en un plazo determinado, al excederse de dicho término. El mandato señalaba un plazo de cinco años, sin embargo, César regresa a Roma a los diez y expone en su defensa que cumplió con su deber de conquistar en esos primeros cinco años, pero tardó diez porque siendo un hombre libre, empleó otros cinco años de su libertad para acrecentar su cometido. El argumento invierte la formulación del mandato: ocupó el tiempo impuesto en realizar la misión encomendada, pero como hijo de Roma, libre y no siervo, usó su libertad para extender las fronteras de su conquista. El excedente lo ofrece a su madre, Roma y, con este gesto, invierte la inicial y aparente desobediencia al mostrarse en su condición de hijo obediente. Argumento que, nuevamente, excede por su magnificencia la encorsetada organización jurídica y política de los hombres.

El tema de la fama, cifrado en el prólogo con la inclusión miracular del motivo de la ‘palma’ y en las virtudes caballerescas del conde de Buelna, por citar dos ejemplos de amplia difusión en toda la obra, se enlaza con el tema de la muerte y la preocupación por la perdurabilidad del nombre y de los hechos que urdieron la gloria del héroe. Así, también, la preocupación por la perecedera inhumación y, consiguientemente, por la perdurabilidad del cuerpo. Tema que introduce la leyenda sobre la “aguja” de Roma.

El referido episodio sobre la incineración y sepultura de Julio César en la *Primera Crónica General [PCG]* se describe en los siguientes términos:

E leuaron desi el cuerpo todos much onrradamiente, e quemaronlo en la plaça con los maderos de las siellas de los

onrados sennores, segund la costumbre de los gentiles romanos, et metieron los poluos dell en una maçana doro, et fizieron un pilar much alto a marauilla et muy fremoso de muy fuerte piedra, et pusieron aquella maçana en somo, et pusieron nombre a aquel pilar Julia por onra de Julio Cesar, e agora es llamado ell aguia de Roma.⁴⁸²

En este sentido, *El Victorial* innova respecto de la *PCG* al incluir en el episodio el legendario motivo virgiliano, en la misma tradición popular de mago pero, además, como burlador de los judíos. D. Comparetti (1943) señalaba al referirse a Virgilio en la leyenda popular, una noticia poco difundida que combinaba la leyenda virgiliana con la de Julio César y afirmaba que el pueblo romano creía que la *palla dorata* colocada en la cima del obelisco contenía las cenizas de Cesar. Relato que parcialmente puede rastrearse en unos versos atribuidos a Marbodo (†1123), obispo de Rennes citados en un sermón de Elinaldo⁴⁸³ en los cuales se atribuye a Virgilio los versos de la inscripción funeraria de Julio César: *Unde Virgilius in epitaphio Julii Caesaris*. La fina erudición del filólogo italiano advierte el motivo en la *Crónica de Pero Niño*:

⁴⁸² Menéndez Pidal (1955: 97). Para este episodio M. Pidal refiere las siguientes fuentes de la *PCG* sobre la incineración y sepultura de César: Orosio, VI, 17^o, 3 [Pauli Orosii *Historiarum adversum paganos libri VII; accedit eiusdem liber apologeticus. Recensuit et commentario critico instruxit Carolus Zangemeister, Vindobonae, 1882, en Corpus scriptorum ecclesiasticorum, editum consilio et impensis Academiae Litterarum Caesareae Vindobonensis, vol. V*]; y Luc. Tud., p. 26 [Lucae diaconi Tudensis *Chronicon Mundi, en Hispaniae illustratae seu urbium rerumque Hispanicarum, academiaram, bibliothecarum, clarorum denique in omni disclipinarum genere scriptorum auctores varii chronologi, historici... opera* Andreae Schotti Antuerpiensis Societatis Jesu, *tomus IV*, Francofurti, 1608]; junto con *Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie* de A. F. Ozanam [Paris, 1850, Graphia aurae urbis Romae, p. 161] para completar el detalle de la 'aguja de Roma'.

⁴⁸³ Cf. Migne, *PL* 212, col. 522, que reproduce la edición de Tissier, *Biblioth. patr. cisterc.*, VII, pág. 222. Los versos corresponden al Sermón V ("In Epiphania Domini II") en los *Helinaldi frigidi montis monachi sermone* que reproduzco a continuación:

*Caesar tantus eras quantus et orbis,
At nunc exigua clauderis urna.
Post hunc quisque sciat se ruiturum,
Et jam nulla mori gloria tollat.*

Secondo una leggenda riferita nel *Victorial* di Gutierre Diaz de Games (XV sec.), quell'obelisco fu fatto da Salomone, il quale volle che nella palla fossero riposte le sue ossa. Quando Giulio Cesare morì, Virgilio andò a Gerusalemme e chiese quel monumento agli Ebrei, i quali credendo burlarsi di lui, gli dissero che glielo darebbero purché ei sborsasse loro una certa somma giornalmente, finché l'obelisco non fosse arrivato a Roma. Ma Virgilio si burlò invece di loro, poiché fece colle sue arti in modo che l'obelisco in una notte passò da Gerusalemme a Roma: e così le ossa di Giulio Cesare presero il posto di quelle di Salomone.

Incluso señala que el mismo episodio es narrado por Jean d'Outremeuse (1338-1400).⁴⁸⁴ Sin embargo, las referencias se limitan a la coincidencia del motivo virgiliano en la sepultura de César, sin incluir la anécdota de la burla al pueblo judío en la leyenda. Podemos, no obstante concluir que se trata de una innovación de G. Díaz de Games en el episodio legendario, sin excluir la posibilidad del conocimiento por parte del biógrafo castellano de la crónica francesa.

En el capítulo 5 de *El Victorial* la reflexión sobre la muerte le permitirá al narrador presentar el tema del pecado en relación con la adoración y sacrificio a los ídolos y con las falsas creencias y, en este sentido, introducir un nuevo tipo de héroe, dechado de virtudes cristianas. Así, los cuatro príncipes de la antigüedad responden al mundo pagano, pero el narrador, aquí comienza otra sucesión, de linaje cristiano, iniciada por el rey don Rodrigo. De esta forma, modifica la tradicional lista de los nueve héroes famosos del pasado, consagrando uno de los cuadros del tríptico a los caballeros cristianos e itaugurando un podio especial para Alejandro Magno y Julio César de la nómina antigua, junto con Salomón y Nabucodonosor como "los que mayores fueron en el mundo, cada uno en sus tiempos".

El afán por la perdurabilidad de la fama subraya la problemática condición de la narración biográfica en el cruce entre las posibilidades de la escritura y la memoria, con cierto escepticismo sobre la perenni-

⁴⁸⁴ Jean D'Outremeuse (Jean des Preis). *Li myreur des histors*, Bruxelles, Ed. A. Borgnet - S. Bormans, 6 vols., 1864-1880, vol. I, 243.

dad de los libros. De modo que la piedra como el monumento levantado en piedra se impone sobre la vulnerable y transitoria condición de los libros como de los cuerpos.

E no tan solamente se confiavan que la su fama quedase escrita en libros, e porque entendían que los libros podrían peresçer por muchos casos, fazían escrevir los sus grandes fechos en las piedras, segund que las agora fallamos, fechas a grand maestría. (*EV*, 264)

Así, la consideración sobre la muerte introduce la memoria de una nueva genealogía fundada en la *virtus* cristiana y prepara el marco para la inserción de la leyenda del obelisco vaticano como relato ejemplar de la legitimidad en la sucesión fundacional,⁴⁸⁵ la fama en su cuestionada perennidad a través de la escritura y la ideología antise-mita de corte trastámara.

La inserción de la figura de Julio César en el Prólogo de *El Victorial* comporta una especie de retrato⁴⁸⁶ que pone en tensión la concentración de la semblanza con su diseminación en la textura cronística,⁴⁸⁷ es decir, en cierta manera, resuelve en el retrato de personajes la dualidad de la transversal narrativización del prólogo y la función ejemplar. De tal forma, se justifica la notoria densidad de

⁴⁸⁵ Julio César se entronca con la sucesión fundacional de Roma en línea recta con la descendencia de Marte en el vientre de Rea Silvia y, consiguientemente, de Venus a través de Eneas. En este sentido, la leyenda romana muestra su perfil legitimante de un linaje que aprovechará Gutierre Díaz de Games para trazar la noble estirpe de Pero Niño tanto de su rama materna como paterna.

⁴⁸⁶ “El retrato es un lugar privilegiado desde el que contemplar y comprender las tensiones propias del relato histórico. Las pautas de representación de los textos biográficos dependen de la ejemplaridad didáctica”. Pontón (2002: 84).

⁴⁸⁷ “En las crónicas con retrato puede advertirse una tensión, no siempre resuelta entre la diseminación de datos biográficos a lo largo de la narrativa histórica y la concentración de los mismos en el retrato propiamente dicho, una estructura *ad hoc*, dotada de evidente autonomía por estar sujeta a sus particulares convenciones retóricas y de género: la semblanza agrupa aquellos matices del individuo que la dinámica de la narración cronística difícilmente puede fijar”. (Pontón, 79)

narraciones concentradas en el prólogo⁴⁸⁸ y su ejemplaridad proyectada en las tres partes del *Tratado*. Sin embargo, el modelo cesariano integra un elenco de figuras desautorizadas en relación a la figura del caballero cristiano como portador de todas las virtudes.⁴⁸⁹

La funcionalidad de su inserción está vinculada indudablemente a la ejemplaridad anticipada en el compendio prologal, pero es ESPECIALMENTE, en virtud de la complejidad argumental que propone su irrupción en la trama narrativa como aparente práctica convencional del género, un relato que legitima la asunción por la virtud y privilegia ciertos valores sobre la ley o la norma como otra forma alegórica de superar la convención.

⁴⁸⁸ Cf. Rodríguez Temperley (1999-2000: 90-99).

⁴⁸⁹ Cf. Surtz (1981: 214-218). En este sentido, G. Pontón al referir la utilización del modelo clásico en el caso de *Claros varones de Castilla* afirma que “Fernando de Pulgar consigue, frente a la tradición previa, componer verdaderos retratos, reconstrucciones no sólo físicas, sino morales, “vivencias”, de sus personajes. El lector acaba asociando a cada personaje con una virtud, una costumbre, un acontecimiento bélico o diplomático de envidia, o bien lo convierte en el contraejemplo de un hecho latino famoso”. (Pontón, 76)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Beltrán Llavador, Rafael, (ed.), Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997.
- Comparetti, D.. *Virgili nel medio evo*, 2 vols., Firenze: La Nuova Italia, vol. II, cap. VII, 1943.
- González Rolán, T., Saquero, P. y López Fonseca, A., *La tradición clásica en España (siglos XIII-XV). Bases conceptuales y bibliográficas*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2002.
- Jardin, Jean-Pierre, “Voix et échos du monde nobiliaire dans l’historiographie trastamare”, *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales* 25, 2002, p. 201.
- Menéndez Pidal, R. (ed.), Alfonso X, *Primera Crónica General de España*. Madrid, Gredos, 1955.
- Pontón, Gonzalo, “Retratos históricos en la Castilla del siglo XV. Verdad y convención literaria”, *L’histoire en marge de l’histoire à la Renaissance, Cahiers V. L. Saulnier* 19, Centre V. L. Saulnier, Université de Paris-Sorbonne, Éditions Rue d’Ulm / Presses de l’École normale supérieure, 2002.
- Rodríguez Temperley, M. Mercedes, 1999-2000, “El prólogo de *El Victorial*: heterogeneidad y orden a favor de una adecuada recepción”, *Letras. Studia Hispanica Medievalia* V, n° 40-41.
- Surtz, Ronald, “Díez de Games’ deforming mirror of chivalry: the prologue to the *Victorial*”, *Neophilologus*, 65, 1981, pp. 214-218.
- Tate, R. B., (ed.), Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*. London, Tamesis Books Ltd., 1965.

Babel en España. A propósito de la recurrencia del relato bíblico: el caso de la General Estoria

*María Mercedes Rodríguez Temperley
SECRET (CONICET)
Universidad Nacional de La Plata*

La Edad Media, período en el cual Europa se transforma en una sociedad de textos gracias a un proceso complejo en el que confluye la alternancia de dos tradiciones, oralidad y escritura, tiene en la Biblia el *Libro* por excelencia, texto que lee como escuela de aprendizaje y que utiliza para validar otros discursos.

En el contexto del Antiguo Testamento, el relato de la construcción de la torre de Babel (Génesis 11, 1-9) reúne en su austera complejidad una serie de temas y motivos que tendrán amplia difusión en diversos textos de la Edad Media española: soberbia humana, castigo divino, división de las lenguas, partición del mundo, tema de la fama, mito del origen.

Una primera aproximación al tema en el ámbito hispánico permite confeccionar un *corpus* tentativo que revela la presencia del relato bíblico (en forma más o menos completa o en meras alusiones generales) formando parte de los géneros más disímiles. En tal sentido, es posible hallarlo en crónicas historiográficas (*General Estoria*; *Crónica*

de 1344; Historia Troyana de Guido de Columna; *Grant Crónica de Espanya*, de Juan Fernández de Heredia; *Gran Conquista de Ultramar*), enciclopedias (*Libro del Tesoro; Semejança del Mundo*); poemas en cuaderna vía (*Libro de Alexandre; Duelo de la Virgen; Vida de San Millán; Rimado de palacio*), libros de viajes (*Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandevilla; *Libro del Conoscimiento*); textos de ficción caballeresca o sentimental (*Libro del caballero Zifar; El Victorial; Confisyon del amante*).⁴⁹⁰

La lectura de estos textos permite observar las transformaciones del relato canónico y la adquisición de distintas funciones según el marco textual en el que se inserta; en algunos casos se advierte un proceso de reorientación ideológica que lidia con la interpretación de la exégesis tradicional para el mencionado relato. Tal procedimiento se encuadra dentro del proceso de movilidad de los géneros como prácticas discursivas en contacto, estudiado por Charles Briggs y Richard Bauman (1996) en el campo de la antropología como una alternativa al concepto de intertextualidad. Las expresiones “entestualización” y “descontextualización” ilustran el mencionado proceso que determina que un mismo relato inserto en textos diferentes no tenga el mismo significado que en el texto de origen, algo así como una zona no estática que se redimensiona constantemente. En tal sentido, sería incorrecto pensar en una total autonomía de los relatos. Una misma narración puede aislarse de su texto original (descontextualización) para insertarse en textos diferentes (entestualización), resignificándose para adaptarse a las condiciones (genéricas, ideológicas, culturales, sociales, políticas) del contexto en el que se incorpora.

Por ejemplo, en el relato fundacional del Génesis la crítica exégetica ha leído dos temas fundamentales: 1) la confusión de las lenguas (castigo divino) como producto de 2) la soberbia humana:

... la bíblica ‘construcción de la torre de Babel’ simboliza la ‘hybris’, la arrogante manía de grandezas del ser humano que con sus medios terrestres quiere tomar el cielo por asalto, y, desde el punto de vista bíblico, un intento desmedido de restablecer, en caso necesario, contra la voluntad de Dios,

⁴⁹⁰ Sobre la torre de Babel en la literatura medieval europea, ver Zumthor (1997, cap. 2).

el eje entre el *cielo* y la *tierra*, roto por la caída en el pecado. (Biedermann, 1993: s.v. *Babel*).

Sin embargo, luego de la lectura y análisis del pasaje bíblico inserto en textos medievales (crónicas, libros de viajes, cuaderna vía, ficción caballerescas, biografías, enciclopedias), es posible afirmar que, si bien en algunos casos el relato babélico es utilizado para representar la soberbia humana y para ejemplificar la confusión de las lenguas como castigo divino, suele con frecuencia asociarse a otros temas, como aspectos referidos al lenguaje (en general la interpretación medieval habla de una *división* de las lenguas, en lugar de una *confusión*), cuestiones de linaje, división geográfica del mundo conocido o relaciones rey-pueblo/poder-saber. Llama la atención que, en líneas generales, el relato babélico no tenga en la Edad Media la connotación negativa que recibe en nuestro tiempo, donde Babel equivale a *caos* o *castigo*. Babel en la Edad Media se relaciona con la posibilidad de instauración de un nuevo orden (por ejemplo, la división del mundo según los hijos de Noé o la diversidad de lenguas), lo cual parecería manifestar una connotación más positiva,⁴⁹¹ o con la cuestión del linaje real (que implica privilegiar la historia de Nemrod por sobre la de la torre misma). En líneas generales, la presencia del relato babélico inserto en los textos mencionados adquiere las siguientes peculiaridades:

- a) no suele aparecer en obras piadosas ni sapienciales del tipo de ejemplarios o espejos de príncipes, pero en cambio es frecuente su referencia en los poemas en cuaderna vía, asociado a la ‘locura’

⁴⁹¹ Es el caso del trastocamiento realizado por Díez de Games en *El Victorial* sobre la habitual lectura negativa del pasaje babélico (la confusión de las lenguas producto de la soberbia humana) otorgándole una interpretación positiva: el desorden de los lenguajes equivale aquí a la instauración de un nuevo orden necesario para poblar el mundo, en el que encontrarían cabida los descendientes de estos primeros hombres, proclives a hacer “grandes hedificijos e otras grandes obras, por aver gran fama en el mundo”. Como ya notó María Rosa Lida, el autor reelabora las palabras de la *Vulgata* XI, 4 (“hagámonos un nombre por si fuéramos esparcidos por la faz de la tierra”), transformándola en “que los nuestros nombres sean sonados en el mundo”. Al respecto, véase mi trabajo sobre el prólogo en *El Victorial* (1999-2000).

- humana de emprender obras afrentosas a Dios, o como un ejemplo para ilustrar las disensiones entre los hombres;
- b) en los libros de viajes y enciclopedias, acompaña con frecuencia la ubicación de un topónimo (Babilonia), por lo que prima la cuestión geográfica y arquitectónica (medidas, materiales de construcción) o la necesidad de referirse al tiempo presente en el que se realiza el viaje (ruinas de la torre); en otros casos (siguiendo el esquema enciclopédico isidoriano) es relato obligado para el tratamiento del tema del lenguaje;
 - c) en textos de ficción caballeresca, funciona de diversas maneras, ya sea como mera referencia comparativa, como constitución de los primeros linajes de la humanidad o como una ligazón con el concepto de “orden” del mundo (estamentos, población de los tres continentes);
 - d) en textos de carácter historiográfico, además de constituir una porción ineludible de la historia de la humanidad y en particular de la conducta humana (soberbia, desobediencia al Creador, pecado) aparece ligado a funciones legitimantes a favor del poder.

LA TORRE DE BABEL EN LA *GENERAL ESTORIA*

El relato referido a la construcción de la torre de Babel presente en la *GE* se ubica en el libro II de la Primera Parte, capítulos XX a XXII, sección de la crónica referida a la Edad Segunda (desde Noé hasta Abraham), destinada a narrar las razones del diluvio universal y la consiguiente dispersión de los hombres por la faz de la tierra. Aunque se atiene al texto bíblico, ha recibido el auxilio de numerosas fuentes que amplifican el relato (Ovidio, Anfilo, Coméstor -maestre Pedro-, Flavio Josefo, Estio...). El proyecto alfonsí de realizar una historia del mundo “desde que fue comenzado fastal nuestro tiempo” (p. 3) ⁴⁹² busca reunir la *totalidad del saber sobre un hecho* con el objeto de dar la *palabra final* sobre cada acontecimiento narrado y argumentar

⁴⁹² Todas las citas de la *GE* pertenecen a la edición de Solalinde (1930). Para el texto del Génesis hemos utilizado la Biblia Vulgata y la traducción castellana de Casiodoro de la Reina.

sobre cada relato, con la finalidad de no dejar resquicios para interpretaciones erróneas o para nuevas interpretaciones producto de versiones del mismo hecho que pudieran ser realizadas por otros lectores, alejándose de este modo del mensaje que la *GE* desea transmitir.

La Historia, construida con las acciones de los hombres, se convierte a su vez en maestra que los alecciona en el tiempo en el que viven; en palabras de Maravall (1958: 171), el “saber histórico es un saber del presente, está hecho, desde él, al ordenar una masa pululante de hechos pretéritos y ordenarla precisamente desde el hoy del historiador”. En este sentido, es destacable la relación que guarda este fragmento con temas afectos a Alfonso el Sabio y su proyecto político imperial: el buen rey, el rey que no sabe guiar a su pueblo, el ansia desmedida de poder, el mal consejero, el tema del saber prohibido, etc., lo cual se ajusta a lo estudiado por Gabrielle Spiegel (1995: 5) acerca de la autoridad del pasado como un lugar privilegiado en el que se efectúan adaptaciones con el objeto de legitimar determinado mensaje:

The prescriptive authority of the past made it a privileged locus for working through the ideological implications of social changes in the present and the repository of contemporary concerns and desires. As a locus of value, a revised past held out for contemporaries the promise of a perfectible present.

Con el objeto de reconocer las fuentes utilizadas por Alfonso, verificar las amplificaciones realizadas y comparar las equivalencias o diferencias con el texto fundador o relato bíblico, se expone a continuación un análisis de cada capítulo de la *GE* referido a la construcción de la torre de Babel. El objetivo consiste no sólo en visualizar la forma de trabajo del Rey Sabio sino en captar el uso ideológico que le da al texto veterotestamentario.

CAP. XX. DE CÓMO SE FUERON DE ARMENIA LOS FIJOS DE NOE.

En primer lugar, debemos observar que el contenido de este capítulo no se encuentra en Génesis 11, 1-9. Esto no debería sorprender, ya que la *GE* toma la Biblia como esqueleto narrativo pero articu-

lándola en un complejo tejido de fuentes provenientes de escritores cristianos y paganos (Pedro Coméstor, Flavio Josefo, Isidoro de Sevilla, Ovidio, San Agustín, Lucas de Tuy, Rodrigo Jiménez de Rada, Beda el Venerable, Paulo Orosio, Godofredo de Viterbo, entre muchos otros tomados de segunda o tercera mano). Como bien señala Francisco Rico (1984: 53),

para Alfonso lo importante es consignar ‘todos los fechos sennalados’, ya sean bíblicos o no (*‘tan bien de las estorias de la Biblia como de las otras grandes cosas...’*).

En segundo lugar, y en relación con esto último, el relato se distingue por la ausencia del procedimiento narrativo habitual a lo largo de toda la obra alfonsí, que consiste en aludir constantemente a las fuentes utilizadas (principio de la *auctoritas*) en la elaboración de cada fragmento. En el capítulo XX no se cita ningún autor, ni siquiera versículos del Génesis, lo cual lo configura como un pasaje particularmente llamativo. Ello nos lleva a cuestionar su función retórica dentro del conjunto perteneciente al relato de la construcción de la torre de Babel, en pos de develar si no se trata de un espacio textual cargado de ideología, en el cual la mano del Rey Sabio se erige firme para explicitar su mensaje dentro del proyecto político que fue la redacción de su Crónica.

El capítulo XX constituiría una especie de fragmento “bisagra”, cuya función sería la de introducir al lector en el contexto que hizo posible la construcción de la torre de Babel:

- a) miedo a un nuevo diluvio => no abandonar alrededores del arca
- b) convencimiento de la promesa divina de no infligir un nuevo castigo => descenso de los montes al llano (implica subsistencia)
- c) consejo de Nemrod al pueblo => asentamientos en el valle y futura dispersión.

Es de destacar que en este último punto se abandona el discurso pretendidamente objetivo del relato historiográfico para centrarse en la figura de Nemrod y dejar en claro que su accionar está guiado por la ambición de poder (“Et por **consseio** de Nemproth, que **andaua buscando** carreras por que pudiesse **regnar sobre todos...**”); desta-

cando a su vez la credulidad o buena fe de sus súbditos: “Los otros **crouieron le**, et fizieron su **conseio**”. En este punto es donde la narración adquiere trascendencia: la crítica hacia el mal señor quien, buscando acrecentar poder, aconseja mal a su pueblo y lo destruye. Es importante marcar que en el capítulo siguiente de la *GE* (XXI. *De la uenida de los linages de Noe al campo de Senaar*) se volverá a narrar esta historia, amplificándolo con fuentes diversas. Esta “duplicación” del relato no es casual si se tiene en cuenta la funcionalidad que cumplen las reiteraciones en la transmisión de un mensaje, haciendo que permanezcan estratégicamente en el receptor como los puntos privilegiados del discurso.

CAP. XXI. DE LA UENIDA DE LOS LINAGES DE NOE AL CAMPO DE SENAAR

Si tuviéramos la posibilidad de convertir el texto de este capítulo en una especie de mosaico en el cual cada tesela se homologara a las fuentes superpuestas (literarias, bíblicas, patrísticas, historiográficas), podría visualizarse la construcción del relato, en la que las autoridades más disímiles se engarzan hábilmente. A continuación veremos cómo se distribuyen, en orden, las distintas fuentes; también remarcamos aquellos pasajes en los que no se alude a ninguna *auctoritas* (que marcaremos como pertenecientes a Alfonso X), generalmente narrados en tercera persona omnisciente que además emite juicios en distintas secciones de la narración.

- a) *Génesis* 11, 1-2: hombres hablaban un mismo lenguaje; asentamiento en la llanura de Senaar.
- b) Amphilo (*Libro de las preguntas sobre Genesis*): número de hombres y mujeres.
- c) **Alfonso X**: Nemrod atemoriza a sus gentes con la amenaza de un nuevo diluvio; intereses encubiertos del caudillo; idea de construir una torre para defenderse.
- d) *Génesis* 11, 3-4: materiales empleados en la construcción de la torre que llegará hasta el cielo; poblar la ciudad y la torre y honrar los nombres de sus habitantes.
- e) **Alfonso X**: descripción de la torre; verdaderas intenciones de Nemrod y los suyos: alcanzar el saber de las cosas celestiales.

- f) Ovidio (*Metamorfosis*, Libro I, 151-162): los gigantes deseaban echar a los dioses para erigirse en señores y salvarse de un nuevo diluvio.
- g) Flavio Josefo (*Antigüedades Judías*, Libro I, 113): Nemrod manipula al pueblo; disgusto de Dios.
- h) *Génesis* 11, 5: Dios visita la torre y la ciudad.
- i) Pedro Coméstor (*Historia Scholastica*, cap. XXXVIII): Dios quiere ver la torre y castigar a los hombres por su osadía.

Como podrá observarse, existen dos fragmentos –puntos c) y e)– que *a priori* podrían considerarse como “invención” alfonsí, ya que presentan similares características a las enunciadas en nuestro análisis para el capítulo XX. Sin embargo, el hecho de que no se mencionen las fuentes, no significa que éstas no hayan existido. Por ejemplo, a pesar de que la obra del Toledano no es citada de manera explícita en la primera parte de la crónica excepto en dos oportunidades (generaciones de Jafet y de su quinto hijo, Tubal) es sabido que está presente a modo de cañamazo a lo largo de la obra cronística. En palabras de Manuel Alvar (1985: 38),

La Biblia ha condicionado el quehacer y ha dado la armadura a la obra, pero Alfonso trata de crear una historia universal, no sólo eclesiástica, y busca en autores del pasado y en comentaristas recientes la manera de dar sentido a lo que se presenta como un caos informe.

De todas maneras, esta ausencia de la mención de fuentes constituye en sí misma un rasgo llamativo sobre el cual centraremos nuestro análisis.

A continuación, se presentan enfrentados el texto alfonsí, la *Historia Scholastica* de Pedro Coméstor, la *Crónica de España* de Lucas de Tuy y el *Breviarium Historie Catholice* de Rodrigo Ximénez de Rada. El objetivo consiste en percibir el trabajo amplificatorio realizado por el Rey Sabio frente a otros textos coetáneos o precedentes que narran el relato babélico, como una práctica de escritura que carga de ideología aquellos pasajes sobre los cuales desea dejar sus marcas de lectura:

<i>GE</i>	Pedro Coméstor	Lucas de Tuy	Jiménez de Rada
<p>Alli les començo decabo Nemproth a meter miedo a todos que uernie otro diluuió como el del tiempo de Noe, e ellos temiendo se desto, e ueyendo se tan en llano e tan aluenne de sierras e de montes o se acogiesen a alguna guarda si les acahesciesse que mester les fuesse, dixeron le que pues que serie; Nemproth, asmando que silos pudiesse meter a fazer algun logar fortalado que serie el sennor daquel logar como mayor, e que sennorearie sobre todos por esta razon, e dixo gelo, e ellos ouieron todos su acuerdo en uno, e fallaron se enello. Desi razonaron desta guisa entressi: “Pues que este es ell acuerdo que tomamos sobresto non ay tal como que fagamos una torre muy grand e muy alta e muy fuert pora ello”.</p>	<p>...et timentes diluuium,</p> <p>consilio Nemrod volentis regnare,</p> <p>coeperunt aedificare turrim, quae pertingeret usque ad coelos (cap. XXXVIII)</p>	<p>Y asi, como no quisiesen obedescer, [Nemrod] començolos de mouer con temor del diluuió que otra vez no los anegase e los perdiere. (...)</p> <p>...entonces Menbroth y los sobredichos caudillos, de vn consejo, venieron al campo de Senaar, e, temiendo el diluuió, començaron edificar la torre que alcançase fasta los cielos...(II, cap.III)</p>	<p>Hic Nemroth uolens regnare fin gebat metum diluuii et persuasit eis</p> <p>ut construerent turrim cuius altitudo pertingeret usque ad celos. (I, XXVI)</p>

El cotejo precedente descubre que la *GE* insiste en el miedo que Nemrod siembra entre sus hombres y en el temor que en ellos provoca esta posibilidad, auxiliada por razones reales, como el desguarnecimiento que implica estar asentados en un llano alejado de montes en los cuales refugiarse. Posteriormente se demora en explicitar claramente las verdaderas intenciones del caudillo: ansia de poder y deseos de dominación que ejerce no sobre los extraños sino sobre los suyos. Nótese la asimetría establecida por el cronista al exponer el accionar falaz de Nemrod, quien, explayándose en explicaciones lógicas, utiliza argumentos verdaderos para construir una hipótesis falsa capaz de encubrir sus malas acciones, frente a un pueblo temeroso y necio que se deja guiar por mal señor.

El segundo fragmento al que aludimos –punto e)– hace hincapié en las características arquitectónicas de la torre y otras intenciones que guiaron su construcción:

<i>GE</i>	Flavio Josefo	Pedro Coméstor	Lucas de Tuy	Jiménez de Rada
Et començaron, e labraron todos a muy grand priessa; e auien fecho en ella de alto mill e seyscientas e treynta e tres passadas, e en ancho tenie tanto que, al que en la pared de paraua e lo cataua bien, le semeiaua que mas era ancha que alta, e era la su feçura muy marauillosa, assi como la contaremos en la estoria dela reyna Semiramis, que fue ende sennora	El grosor era tan voluminoso, sin embargo, que por causa de él resultaba achicada la altura aparentement e. (Libro I, 113)	De hac turri dicit Josephus, quia latitudo erat ita fortissima, ut prope eam ascipientibus longitudo videretur in minus. (Cap. XXXVIII. De turre Babylon)	E esta torre dizese tener dos mill y seyscientos y treynta y tres passos, la altura de la qual es tanta que los que la miran de çerca la altura parece mucho menor.	Huius turris altitudo quinque milia CLXXIII passus dicitur habuisse, et paulatim ascendendo cohartabatur in altum, ut pondus

<p>despues, e la fortalecio ella aun mas, e fizieron dentro palacios cubiertos de oro en que pusieron piedras preciosas e otras cosas muchas que serien grieues de creer. Et esta torre punnauan ellos en fazer la tan alta, non tan solament pora amparar se enella del diluuiio, mas por llegar tanto al cielo que pudiessen alcançar por ý los saberes delas cosas celestiales.</p>			<p>Describense ay templos marmoreos con piedras cortadas, y de oro pintadas y muchas otras cosas que parescen no creybles. (II, cap. III)</p>	<p>inminens facilius sustineret; et tanta erat latitudo quod prope eam aspicientibus minor uideretur altitudo;</p> <p>dicunt etiam ibi fuisse templa marmorea ornata auro et lapidibus preciosis et multa alia. (I, XXVI).</p>
---	--	--	---	--

En los párrafos previos (cfr. punto c) Alfonso había abordado la legitimidad del poder (Nemrod engaña al pueblo para dominarlo); en éste (cfr. punto e) se ocupará de la legitimidad del saber:

Et esta torre punnauan ellos en fazer la tan alta, non tan solament pora amparar se enella del diluuiio, **mas por llegar tanto al cielo que pudiessen alcançar por ý los saberes delas cosas celestiales.**

Este fragmento constituye un ejemplo perfecto para la observación planteada por Rico (1984: 124-125), acerca de que “en cualquier caso, la meditación sobre el saber, los saberes y los sabios ocurre por doquiera en la *General Estoria*”. La innovación realizada sobre la narración del Génesis –con evidentes reminiscencias hacia la historia de Alejandro y su desastrado fin (*Libro de Alexandre*, e. 1505-1522)–

reorienta el relato bíblico hacia el tema que desvela a Alfonso X: la conjunción entre saber y poder, síntesis perfecta que resume la estatura de un monarca.

CAP. XXII. DELAS RAZONES DEL CONFONDIMIENTO DEL LENGUAGE EN SENAAR.

Siguiendo el método utilizado en el análisis del capítulo anterior, observamos que se engarzan, en orden, las siguientes fuentes:

- a) *Génesis* 11, 6-7: Dios observa la torre y decide confundir las lenguas
- b) Excursus acerca del uso de la segunda persona del plural “Venid” (exégesis):
 - b.1) Glosa: se refiere a las tres personas de la Trinidad,
 - b.2) Pedro Coméstor: se refiere a los ángeles
- c) Sibila Cassandra (en Flavio Josefo): historia de la torre y confusión de las lenguas
- d) Pedro Coméstor: interpretación sobre la confusión de las lenguas
- e) Estio (a través de Flavio Josefo o Pedro Coméstor): versión pagana del establecimiento en el Senaar (Júpiter).
- f) *Génesis* 11, 8: Dios los esparce por la faz de la tierra,
- g) *¿Libro de Alexandre, e.1509?*: confusión en los materiales de la construcción.⁴⁹³
- h) *Génesis* 11, 9: confusión de las lenguas; Babel.
- i) **Alfonso X**: significado de Babel (“confondimiento”); fin de la torre; “conversión” de los linajes de los hijos de Noé y reconocimiento del poder de Dios; Nemrod aprovecha las circunstancias

⁴⁹³ Para el análisis en particular del episodio de Babel en el *Libro de Alexandre* y su relación con la *General Estoria*, véase Marcos Marín (1983: 178-179), Arizaleta (2000: 52-53, n. 80) y Pinet (2003: 380-381). Dias (2003), en su conocido estudio sobre crónicas alfonsíes y post-alfonsíes, utiliza la imagen de Babel en sentido metafórico con referencia al concepto de desmesura que guía y describe su trabajo cronístico. Así, los textos inacabados de la *General Estoria* y de la *Estoria de España* se leen como un castigo a la soberbia del Rey Sabio, cuya pretensión de decir todo sobre el pasado es equivalente al exceso de los constructores de aquella torre provocativa, de hechura irrealizable.

para sojuzgar a los suyos, pero los caudillos vecinos y sus gentes se dispersan buscando poblar otras tierras.

- j) Moisés (*Génesis*) “e todos los otros que sobresto fablan”: Nemrod se establece como rey en Babilonia; comienzo de su reino.
- k) **Alfonso X**: referencia contemporánea a Babilonia (desierta); nombres de ciudades en el campo de Senaar; fazaña de Nemrod como ejemplo de soberbia o “mala braeiza”: “¡aha, Nembroth robusto uenador antel Sennor!”; abandono de la materia del Génesis (linaje de Noé) para abordar cuestiones geográficas (Asia, Africa y Europa).

Nuevamente observamos que los pasajes en los que no se menciona fuente alguna y en los que parece intervenir Alfonso de una forma especial, se refieren a la figura de Nemrod, sobre la cual construye la contracara de la figura regia.

No puede soslayarse que los textos cronísticos, en tanto géneros discursivos cercanos a la estructura del poder o al aparato ideológico del Estado, manifiestan la ideología política de quien los escribe. Una crónica se presenta como un instrumento eficaz para abordar la legitimidad de un poder, ya sea sosteniéndolo en pro de su continuidad o atacándolo con el objeto de lograr su desplazamiento o desautorización. En cuanto a la armazón retórica del pasaje bíblico inserto en el texto cronístico, de las dos grandes líneas que parten de la *inventio*, convencer –lógica– y emocionar –psicológica–, la *GE* privilegia la primera, la cual requiere del aparato lógico de la *probatio* para obrar sobre el razonamiento del receptor mediante la irrefutabilidad de pruebas y no gracias a su disposición emotiva. Hemos visto que, desmalezando de fuentes el texto cronístico, la intervención de Alfonso se refiere siempre a la figura de Nemrod, aclarando pasajes, juzgando su conducta o previniendo al lector acerca de sus acciones: 1.-Nemrod quiere reinar sobre todos (codicia de poder), 2.- Nemrod atemoriza al pueblo con el objeto de hacerse del poder (engaño), 3.- el objetivo real de la torre no era tanto ampararse del diluvio cuanto alcanzar el saber de las cosas celestiales (codicia de saber), 4.-fazaña de Nemrod (soberbia).

Inés Fernández Ordóñez (1992) advierte que la *GE* se inclina por remarcar la existencia de un linaje de señores, cuyo poder se transmite por vía hereditaria, frente a la sucesión de pueblos hegemónicos. Por

ello, Alfonso se considera sucesor de todos los reyes precedentes, entre otros, de Nemrod, nada menos que el primer rey del mundo. Sin embargo, mientras el Rey Sabio se acerca a dichos monarcas por la línea del linaje, se aleja de sus vicios y errores por la línea de los dones con los cuales Dios lo ha favorecido. Alfonso “mejora” a sus ascendientes en un juego de luces y sombras (“quién es” y “quién no quiere ser”), manifestado de manera indirecta a modo de relato didáctico y moralizante sobre el cual se aplica la comparación especular entre ambos representantes de la institución regia.

Es significativo que al retratar a Nemrod la crónica se aparte de la común interpretación alegórica, que demoniza al caudillo por su deseo de igualarse a Dios:

Nemrod gigas diaboli typum expressit, qui superbo appetitu culmen divinae celsitudinis appetivit dicens: Ascendam super altitudinem nubium, et ero similis Altissimo (San Isidoro, *Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae*, [103 C], 17 (*Patrología Latina*, vol. 83, col.103).

En la *GE* Nemrod no es cuestionado desde la esfera celestial o trascendente sino desde la esfera terrenal; no se juzgan los efectos que su conducta pueda tener para la salvación de su alma, sino su accionar inmediato en el reino.

De alguna manera, lo dicho hasta aquí podría iluminar probables explicaciones para las modificaciones introducidas en el relato bíblico de Babel incluido en la *GE*. Por otro lado, y a favor de la reconocida unidad de la obra alfonsí, es posible pensar que el discurso narrativo de la historia de Nemrod en la *GE* bien podría utilizarse para ejemplificar el discurso jurídico de las *Partidas*, en especial, la Partida II, Título I, ley Xa: “Qué quiere decir tirano, et como usa de su poder en el regno despues que es apoderado dél”:

Tirano tanto quiere decir como **señor cruel** que es apoderado en algun regno ó tierra **por fuerza**, ó **por engaño** ó por traicion: et estos tales son de tal natura, que despues que son bien apoderados en la tierra, **aman mas de facer su pro, maguer que sea á daño de la tierra, que la pro comunal de todos**, porque siempre viven á mala sospecha

de la perder. Et porque ellos pudiessen cumplir su entendimiento mas desembargadamente dixeron los sabios antigos que usaron ellos de su poder siempre contra los del pueblo en tres maneras de arteria: la primera es que **puñan que los de su señorío sean siempre necios et medrosos**, porque quando atales fuesen non osarien levantarse contra ellos, nin contrastar sus voluntades...

Nemrod, primer rey del mundo, es descartado por Alfonso de la galería de monarcas como un ejemplo a imitar, y queda al lector establecer (por oposición) la comparación con el Rey Sabio. El procedimiento encaja dentro de lo estudiado por Gómez Redondo (1984) con respecto a la función del personaje en la historia alfonsí al advertir cómo personajes de la Antigüedad adquieren una nueva significación al ser incorporados a la crónica bajo un sistema de valores distinto al de su origen, que le confieren un sentido específico para el contexto en el que aparece. Es decir, se ejerce una relectura desde una perspectiva estamental por medio de la cual se somete al personaje a una manipulación ideológica que, en el caso de Nemrod, agiganta los aspectos ligados a sus “errados manejos políticos” en detrimento de la soberbia (o su alegórica demonización), eligiendo estigmatizarlo como el “mal caudillo” en lugar del “mal vasallo de Dios”, esta última, lectura corriente en otros textos de la época que acogen el relato bíblico. Nemrod es ejemplo del mal señor; sus vasallos aparecen descriptos como aquellos que obedientemente se dejan guiar por la autoridad, aunque ésta los utilice para acrecentar su poder. Lo condenable es que esa autoridad, presentada como intelectualmente superior, utiliza argumentos válidos en la lógica (Dios mandará otro diluvio, la llanura es un sitio peligroso en caso de inundación) pero inexistentes en la realidad para convencer al pueblo y lograr la construcción de la torre.

La *GE* insiste en presentar un rey que miente y que además hace un mal uso de su sabiduría, forzando la lógica y subvirtiéndola para sus propios fines. Recordemos el enxemplo XXVI del *Libro del Conde Lucanor* (*De lo que contesció al árbol de la Mentira*) por medio del cual don Juan Manuel, refiriéndose a los distintos tipos de mentira, advierte contra la peor de ellas, la que contiene algo de verdad: “...mas

la mentira treble, que es mortalmente engañosa, es la quel miente et le engaña diziéndol verdat” (p. 113).

En la historia de Babel, Alfonso deja al descubierto el accionar de un rey que en lugar de proteger, descuida; en lugar de guiar, pierde; en lugar de aconsejar, miente; en lugar de gobernar, somete y en lugar de bendecir a Dios, blasfema. Con el pretexto de narrar el Génesis (la construcción de la torre de Babel y la confusión de los lenguajes), “crea” otro texto en el cual “pesa” significativamente un relato paralelo, privilegiado por los semas negativos que acompañan la figura del caudillo bíblico y las estrategias discursivas desplegadas en la ejecución del relato. La historia del “Génesis Alfonsí” muestra en la figura de Nemrod la génesis del linaje real y su incurrencia en errores de estrategia, de acción, de apreciación y de gobierno, que convierten el pasaje bíblico en una reflexión acerca del poder.⁴⁹⁴

Con respecto al otro tema de interés para la obra alfonsí, el del saber, el mensaje de la *GE* consiste en que no se es más sabio por la obtención de los saberes celestiales sino por la prudencia que hace obrar al hombre con sabiduría, sabiduría que lo lleva a no demandar lo prohibido, a no desear lo que le ha sido vedado. Al respecto, resulta esclarecedor el prólogo al *Libro de las Cruces*:

Onde nostro sennor, el muy noble rey don Alfonso, rey d’España, fyio del muy noble rey don Ferrando et de la muy noble reyna dona Beatriz, *en qui Dyos puso seso, et entendimiento et saber sobre todos los principes de su tyempo*, leyendo por diuersos libros de sabios, por alumbramiento que ouo de la gracia de Dyos de quien uienen todos los bienes, siempre se esforço de alumbrar et de

⁴⁹⁴ En un reciente trabajo sobre la traducción en la Edad Media, Funes (2009: 45) analiza el episodio de la torre de Babel en la *General Estoria*, y en especial advierte cómo la partición de las lenguas afecta no sólo la comunicación sino también la posibilidad de construir y convivir. Por ello, interpreta que “si la diversidad de las lenguas ha impedido la unificación de los pueblos bajo un señorío universal, ahora Alfonso el Sabio propone una vía de solución, en el marco de su aspiración imperial, y esa vía no es otra que la traducción y la escritura”. De este modo, el castellano –erigido por Alfonso como lengua de cultura en Occidente– se convertirá así en la lengua receptora de otras lenguas, cual “modesto remedo del lenguaje universal” (p. 45).

abiar los saberes que eran perdidos al tyempo que *Dyos lo mando regnar en la tierra.*

En palabras de Rico (1984: 130), “el saber es un proceso de ida y vuelta: viene de Dios, revela a Dios y acerca a Dios”: Alfonso es el rey más letrado de su tiempo porque Dios así lo ha dispuesto. En comparación con Nemrod, Alfonso no asalta el cielo para “robar” saberes que no le han sido asignados sino que “rescata” saberes por designio divino. Su nombre no quedará asociado a la construcción presumida de una torre imposible sino a la laboriosa escritura de libros que transmiten los saberes divinos (“los saberes de las cosas celestiales”): Alfonso, el Rey Sabio, es también Copista en el *scriptorium* de Dios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

a) *Textos*

- Alfonso El Sabio, *General Estoria. Primera Parte*, Antonio G. Solalinde, ed., Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1930.
- _____ *Libro de las Cruces*, Lloyd Kasten y Lawrence B. Kiddle, eds., Madrid, Madison, CSIC, 1961.
- _____ *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio*, tomo II (Partidas Segunda y Tercera), Madrid, Real Academia de la Historia, 1807.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Alberto Colunga y Laurentio Turrado, eds., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951.
- Coméstor, Pedro, “*Historia Scholastica*”, *Patrología Latina*, libro 198, col. 1089.
- Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, Guillermo Serés, ed., Barcelona, Crítica, 1994.
- Flavio Josefo, *Antigüedades Judías*. Libros I-XI, José Vara Donado, ed., Madrid, Akal/Clásica, 1997.
- La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de la Reina (1569)*, Revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones y con los textos hebreo y griego, Madrid, Depósito Central de la Sociedad Bíblica B. y E., 1935.
- Crónica de España por Lucas, Obispo de Túy*, Julio Puyol, ed., Madrid, Real Academia de la Historia, 1926.
- Roderici Ximenii de Rada, *Historia de Rebus Hispaniae sive Historia Gothica*, Juan Fernández Valverde, ed., Turnholt, Brepols, 1987.
- _____ *Breviarium Historie Catholice (I-V)*, Juan Fernández Valverde, ed., Turnholt, Brepols, 1992.
- San Isidoro de Sevilla, *Sancti Isidori Hispalensis Episcopi Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae*, *Patrología Latina*, vol. 83, col. 103.

b) *Estudios*

- Alvar, Manuel, “Didactismo e integración en la ‘General Estoria’ (Estudio del Génesis)”, *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del Congreso Internacional Murcia, 5-10 marzo*

- de 1984, Fernando Carmona y Francisco J. Flores, eds., Murcia: Departamento de Literaturas Románicas, Facultad de Letras, Universidad de Murcia, 1985, pp. 25-78.
- Arizaleta, Amaia, “Del texto de Babel a la Biblioteca de Babilonia. Algunas notas sobre el *Libro de Alexandre*”, *La hermosa cobertura. Lecciones de Literatura Medieval*, Francisco Crosas, ed., Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 2000, pp. 35-69.
- Biedermann, Hans, 1993, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Paidós.
- Briggs, Charles y Richard Bauman, “Género, intertextualidad y poder social”, *Revista de Investigaciones Folklóricas* 11, 1996, pp. 78-108.
- Dias, Isabel de Barros, *Metamorfoses de Babel. A Historiografia ibérica (sécs. XIII-XIV): construções e estratégias textuais*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian & Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.
- Fernández Ordóñez, Inés, *Las “Estorias” de Alfonso el Sabio*, Madrid: Istmo.
- Funes, Leonardo, 2009, “El camino de regreso de Babel al Edén: presupuestos de la actividad traductora en la corte alfonsí”, *Estudios sobre la traducción en la Edad Media*, María Silvia Delpy, Leonardo Funes y Carina Zubillaga, comps., Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, 1992, pp. 33-45.
- Gómez Redondo, Fernando, “La función del ‘personaje’ en la ‘Estoria de España’ alfonsí”, *Anuario de Estudios Medievales* 14, 1984, pp. 187-210.
- La Bibbia nell’Alto Medioevo, 26 aprile-2 maggio 1962*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1963.
- Maravall, José Antonio, *Teoría del saber histórico*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- Marín, Marcos, “La confusión de las lenguas. Comentario filológico desde un fragmento del *Libro de Alexandre*”, *El comentario de textos*, 4, Madrid: Editorial Castalia, 1982.
- Pinet, Simone, “Babel historiada, traducida: un episodio del *Libro de Alexandre*”, en: *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, Lilian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González, (eds.), México, Universidad

- Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, El Colegio de México, 2003, pp. 371-389.
- Rico, Francisco, *Alfonso el Sabio y la "General Estoria"*. Barcelona, Ariel, 1984.
- Rodríguez Temperley, María Mercedes, "El prólogo en *El Victorial*: heterogeneidad y orden a favor de una adecuada recepción", *Letras* 40-41, 1999-2000, pp. 90-99.
- Spiegel, Gabrielle, *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in thirteenth-Century France*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1995.
- Zumthor, Paul, *Babel ou l'inachèvement*. Paris, Seuil, 1997.

*El asesinato del conde don Lope Díaz de Haro. Desvíos
y variantes en la *Historia hasta 1288 dialogada
y la Crónica de Sancho IV*

*Pablo Enrique Saracino
SECRET (CONICET)*

La multiplicidad de tendencias que ha tomado la historiografía castellana a partir del momento en el cual la obra de Alfonso X quedara inconclusa fue organizada por los investigadores de modos diversos; Gómez Redondo (1994) plantea una línea de evolución continua en la cual se suceden los modelos de la *crónica particular* (la cual da sus primeros frutos en época de Fernando IV con la *Crónica particular de Fernando III*) y la *crónica real* de tiempos de Alfonso XI. Por su parte, Leonardo Funes (2001) propone como hipótesis el surgimiento de otros focos de producción cronística de impronta nobiliaria –los cuales podrían haber surgido incluso antes de la muerte de Alfonso–, en los que se producirán una serie de textos historiográficos que funcionarían en paralelo con los movimientos de reacción en contra de las políticas centralistas del rey Sabio. Según Funes, estos textos llevan a cabo una reformulación del relato historiográfico, no sólo en el plano del contenido, sino también –y esto parece ser lo más significativo en la medida en que determina los modos de lectura y las

estrategias de significación de los contenidos históricos– en el plano formal, de modo tal que se evidencia un modo de narrar fuertemente fragmentario y episódico en el cual se tiende a resaltar el rol preponderante que la nobleza desempeña en la historia del reino. Una de las crónicas más interesantes que responde a este modo de configuración es la conocida con el nombre de *Estoria del fecho de los godos*, la cual consiste en la refundición de una serie de crónicas de menor envergadura, unidas de forma más o menos apresurada, dando lugar a lo que Hijano Villegas (2000) denomina “crónicas descoyuntadas”. Uno de los fragmentos que resulta más interesante es aquel en el que se narra el final del reinado de Fernando III y se extiende hasta 1288, año en que Sancho IV decide resolver de forma poco diplomática algunos entredichos que viene manteniendo con su principal enemigo, el conde Lope Díaz de Haro y apresar al principal aliado de éste, el infante don Juan. Dicho fragmento es conocido con el nombre de **Historia hasta 1288 dialogada*, debido a la preponderancia del discurso directo que a simple vista puede apreciarse.

Es altamente probable que la *Crónica de tres reyes*, confeccionada hacia 1345 por Fernán Sánchez de Valladolid por mandato de Alfonso XI, haya usado como fuente para las crónicas de Alfonso X y Sancho IV este texto particular de origen nobiliario. En esta versión oficial de la historia de los antepasados de Alfonso XI el cronista realizará un significativo borramiento de las versiones disidentes, organizando los hechos a partir de una estructura narrativa sin fisuras aparentes. Es decir, que se encargará de otorgar una coherencia a los hechos de modo tal que las posibles contradicciones que podrían hallarse en las fuentes fragmentarias y episódicas queden englobadas en una matriz narrativa homogénea.

La *Crónica de Sancho IV* puede dividirse en dos partes, las cuales tienen como punto de inflexión el magnicidio de Haro, en el año quinto del reinado. A lo largo de la primera mitad de la narración se advierte el entramado de estrategias que el conde Lope Díaz de Haro teje con el objetivo de obtener mayor control sobre un amplio territorio, lo cual, lógicamente, habrá de restar poder al rey Sancho, quien en esta primera mitad de la crónica asume necesariamente una conducta a través de la cual paulatinamente va pactando, sin advertirlo, acuerdos que lo llevarán a una situación de dependencia que tarde o temprano habrá de ser imperiosamente desarticulada. Cuando advierte su situa-

ción, no encuentra otra manera de resolverla que forzando al conde a que le devuelva sus castillos. La entrevista se produce en Alfaro, lo cual implica ciertas garantías para los Haro. Pero la tensión lleva los hechos al límite y todo culmina con la muerte del conde a manos de los hombres del rey, la posterior captura del infante don Juan y el asesinato de Diego López perpetrada a manos del mismísimo Sancho.

No estamos en condiciones de afirmar que la **Historia dialogada* haya sido una fuente directa de la *Crónica de Sancho IV*, aunque es muy probable que Sánchez de Valladolid la haya consultado. Pero en lo que se refiere a la narración de este episodio en particular, encontramos ciertas similitudes que nos hacen pensar que pudo haber, si no una relación directa, al menos la utilización de alguna versión de los hechos en común hoy perdida.

Considero que en algunas de las diferencias que se evidencian en la comparación de ambos testimonios se evidencian orientaciones disidentes de los hechos, los cuales encontrarán sus puntos de mayor disidencia en la caracterización de los personajes y en las motivaciones que guiarán las acciones de los mismos.

La *Crónica de Sancho IV* introduce el episodio de modo tal que no es posible advertir signos de lo que habrá de suceder hacia el final. Nada se nos adelanta, no hay plan alguno en contra del conde. Ni el rey planea una emboscada, ni los nobles sienten resquemor alguno. Todo se presenta en términos de una entrevista a la cual cada participante acude con la intención de resolver pleitos y llegar a acuerdos.

Et el rrey fuese para Alfaro. Et el conde don Lope et el infante don Juan venieron y verse con el rrey fuera de la villa de Alfaro. Et el rrey fabló con ellos muy byen et cuydó los aseogar. Et ellos dixieron que les plazya por que avyan menester de tornarse a la pleitesía del rrey de Aragón. Et el rrey dixo que era muy bien, et que viniesen a su consejo et que hablaría con los prelados et omnes buenos que eran y con él en manera que vinjese por todos. Et para esto pusieron que viniesen ellos a la villa et que comiesen y con

él et que acordarían con todos este fecho et ellos otorgáronlo⁴⁹⁵.

En la versión que nos presenta la **Historia hasta 1288 dialogada* los signos que generan aversión en los huéspedes se hacen evidentes tanto para ellos como para los lectores.

Et dixo el conde: “El rrey me manda llamar, que quiere fablar comigo. Vamos allá e veamos qué fabla es esta”. Et estonce dixo el infante don Juan: “Conde, que Dios vos dé salud, que non vayades allá, quel coraçón me dize que non vayamos allá”. Et dixo el conde: “¿Avremos miedo dél estando aquí en mi tierra? Andad, vayamos allá”.

El infante don Juan manifiesta tener un mal presentimiento que anticipa el final trágico del episodio y explicita que existen razones para no confiar en que la entrevista ha sido convocada de buena fe. Sin embargo, el conde encuentra garantías para acudir en el hecho de que el encuentro se habría de llevar a cabo en sus tierras.

El tono irreverente continúa ascendiendo cuando los personajes se encuentran en el camino con Diego López, quien expresará su deseo de que el rey “tome [...] mala muerte”, a lo cual el conde responderá “Amén”. Diego López será, en efecto, quien *tomará mala muerte* del rey don Sancho, entonces esta provocación funciona como anticipación de su propio destino trágico, a la vez que como evidencia de la actitud rebelde y socarrona de los nobles.

La **Historia dialogada* mantiene a estos personajes en constante alerta. Cada elemento de la realidad contribuye a incrementar esa certeza de estar cayendo en una trampa. Sin embargo estos raptos de

⁴⁹⁵ Todas las versiones que he analizado hasta el momento de la crónica presentan esta concordia; sólo el manuscrito de Santander, denominado por Diego Catalán “Versión enmendada”, presenta un detalle particular en su variación: en lugar de decir “Et ellos dixieron que les plazya por que avyan menester de tornarse a la pleitesía del rrey de Aragón”, nos propone una versión que se ajusta más a la situación narrada: “Et ellos dixieron que les plazya pero que avyan menester de tornarse a la pleitesía del rrey de Aragón”. Es decir que en esta versión aceptan la paz y el acuerdo que les propone Sancho, pero manteniendo distancia de él, ante lo cual el rey, obviando esta aclaración, sigue trabajando en pos de lograr una concordia.

lucidez no repercuten en sus acciones. Siguen adelante como si nada pudieran hacer para escapar a su destino. De hecho da la sensación que los personajes estuvieran “atrapados” por esta sucesión narrativa de los hechos seguramente conocida y difundida en la época, a la cual parecen haberse agregado en la **Historia dialogada* estas prolepsis tendientes a subrayar el final del episodio.

Et entraron todos; et commo entró el infante don Juan detrás de todos, vido que asý commo entraron, que los porteros çerraron las puertas todas, lo que nunca fue vso. Et dixo don Juan el infante a los porteros: “¿Por qué fazedes esto?” Dixeron los porteros: “Señor, asý nos es mandado”. Et dixo don Juan entre sí: “Cuydo que somos en el lazo”.

Toda esta escena en la cual los nobles quedan literalmente encerrados en el palacio donde se alberga el rey está ausente en la *Crónica de Sancho IV*, donde la situación se narra dentro de los parámetros previstos por el estilo parco de Sánchez de Valladolid para una entrevista en la cual se habrán de tratar temas políticos.

Et para esto pusieron que viniesen ellos a la villa et que comiesen ý con él et que acordarían con todos este fecho et ellos otorgáronlo. Et otro dýa vinieron ý a la villa et comyeron con el rrey. Et después fueron dormir a sus posadas que tenién ý en la villa. Et después de dormir vinieron a casa del rrey.

Seguidamente advertimos otra variante significativa. La *Crónica de Sancho IV* hace referencia a una larga lista de notables que se hallan presentes participando de las discusiones en torno a las pleitesías de los reyes de Francia y de Aragón.⁴⁹⁶ Este tipo de

⁴⁹⁶ Et el infante don Juan et el conde don Lope et Diego López de Canpos, estando en su fabla en casa del rrey, et estando por el rrey don Alfonso, hermano de la rreyna, et don Juan Alfonso de Haro et Gonçalo Gómez de Mançanedo et otros rricos omnes et caualleros del rrey que estauan en la fabla, estando ý el arçobispo don Gonçalo de Toledo et el arçobispo don Juan Alfonso de Palençia, et el obispo de Calahorra, et el obispo de Osma, et el obispo

inventarios los encontramos a lo largo de toda la crónica, pero en este caso no cumple una función meramente informativa, estos presentes también serán testigos de los hechos que están por desencadenarse. La crónica dará una versión disidente de la muerte de Lope Díaz de Haro y el procedimiento de legitimación que al parecer utilizará para una variación de este tenor –tengamos en cuenta que en este estadio del desarrollo de la prosa historiográfica ya la referencia a las fuentes no funciona del mismo modo que en tiempos de Alfonso X– será la referencia a testigos, a personajes respetables que habrán de garantizar la veracidad de los hechos. Este detalle resulta significativo al confrontarnos con el hecho de que la versión de la **Historia dialogada* nos presenta una conversación tensa, atravesada por ironías y actitudes desafiantes a la figura de poder en la cual sólo están presentes el conde, Diego López, el infante don Juan y el rey. La escena, entonces, nos recuerda el clima de aquellos romances en los que el joven Rodrigo se enfrenta al rey Fernando o el conde Fernán González reclama el pago de la deuda por la venta del caballo y el azor. Los nobles desaffan al rey, no se ponen de pie para recibirlo y se burlan de él respondiendo a sus preguntas con refranes que no parecen tener mucha relación con lo que se está tratando.

Et leuantose el rrey et fue al palacio a do estaua su estrado, et falló al conde don Lope que estaua posado. Et dixo el conde: “¿Pues qué es aquello que me queríades [dezir]?” “Quiero que desfagades estas querellas et estos tuertos que avedes fecho a las gentes que se querellan de vos. [...] ¿Pues por qué façedes tuerto a las gentes mesquinas et les tomades lo suyo por fuerça?” Et dixo el conde: “¿Por qué? ¿Dezides que lo fago?” Et dixo el rrey: “Sy”. Et dixo el conde rreyendo: “Porque casó marina franca a quatro leguas de Salamanca”.

El conde no sólo pone en duda, de manera sumamente irónica y dando por sentado que la acusación del rey es cierta –a pesar de que la

de Tuy, et el deán de Seuilla, que era notario mayor del rrey en Castilla, et tinié sus sellos el abbad de Valençia, estando todos en fabla en este conseio.

misma lo tiene sin cuidado—, sino que además responde con un refrán de evidente sentido provocador, dando a entender que su pregunta está fuera de lugar y carece de propósito⁴⁹⁷. La autoridad de la figura del rey queda fuertemente cuestionada, hasta el punto de que no parece comprender la burla y toma el refrán a la letra, hasta que parece caer en la cuenta del sentido de esas palabras y pasa a reclamar decididamente sus castillos. “¿Et cómo? –dixo el rrey– ¿Aquí tenedes a marina franca? –et dixo estonçes el rrey– Conde, dame mis castillos”.

La impertinencia del conde llega a su punto culminante al responder al rey que tiene sus castillos en una bolsa y que se los dará después de comer junto con todo lo que él le quiera reclamar. En este punto se van a desencadenar los acontecimientos finales del episodio.

Por su parte, esta situación en la *Crónica de Sancho IV* se plantea de manera muy distinta, ya que la idea de recuperar las posesiones otorgadas al conde se le ocurre al rey en el momento en que deja solos a los nobles para que puedan debatir libremente. Es allí, en una suerte de soliloquio, que el rey razona consigo mismo acerca de la oportunidad única que se le ha presentado para cumplir su cometido, con lo cual vuelve a ingresar al recinto ya con otras intenciones. Es decir que todo matiz de traición o de emboscada queda descartado en esta ulterior versión de los hechos, y por el contrario, se subraya una imagen de rey astuto, hábil y veloz para calcular las posibilidades que tiene para sacar el mejor partido de la situación.

“Nunca yo tal tienpo tuue como agora para bengar me destos que tanto mal me han fecho, et en tanto mal me andan”. Et falló que la su gente era mucha más que la de los otros.

Muy alejada queda esta configuración de la imagen real de la lentitud resolutive y espíritu embaucador que nos brinda la versión nobiliaria de la **Historia dialogada*. El *climax* del episodio se desarrollará en los mismos términos.

⁴⁹⁷ El refrán está comentado por Sebastián de Horozco en *El libro de los proverbios glosados* (Weiner 1994: 80-81). En el ms. D (BNM 9559) el refrán se encuentra copiado nuevamente en el margen por una segunda mano: Porque caso / marina franca / a quatro le- / guas de Sa- / lamanca.

Et leuantose el conde, et metió mano a vn cuchillo et quiso dar al rrey con él. Et el rrey leuantose et tropeçó en la falda de vna garnacha que traía vestida, más non cayó. Et luego el rrey metió mano a vn cuchillo que traía consigo sienpre en su çinta, et dio con él al conde vn golpe en el braço con el onbro que todo lo abrió, e dixo: “Mataldo”. E luego a la ora salieron los omes que tenía el rrey para esto armados, et mataron al conde en vn alfama

El rey sigue dando sobradas muestras de su torpeza al trastabillar. Toda la secuencia nos ha mostrado un rey que tambalea, en el momento de mayor tensión, llega a herir al conde y ordena su muerte. Luego aparecen los hombres que ya estaban preparados para tal cometido y cumplen la orden. Todo se narra en términos de una verdadera emboscada. La *Crónica de Sancho IV* nos ofrece en este punto crucial significativas variantes.

Et el conde se leuantó mucho aýna et dixo: “¿Presos? ¿Cómo? ¡A la merda! ¡O, los míos! Et metió mano a vn cuchillo et dexose yr para la puerta do estaua el rrey, el cuchillo sacado, et la mano alta et llamando muchas vezes: “¡O, los míos!”. Et el infante don Juan metió mano a un cuchillo et firió a Gonçalo Gómez de Mançanedo, et a Sancho Martínez de Leyua. Et ellos sufriérongelo porque era fijo de rrey. Et la otra gente que era y del rrey, vallesteros et caualleros, veyendo que el conde yua contra el rrey, firieron al conde et diéronle con vna espada en la mano et cortárongela et cayó luego la mano en tierra con el cuchillo et luego diéronle con vna maça en la cabeza, que cayó en tierra muerto non lo mandando el rrey.

No caben dudas –así le interesa a Sancho que sean interpretados los hechos y así se los narrará a la viuda del conde más adelante cuando explique las circunstancias de su muerte– de que los arrebatos del conde y del infante son los que han generado semejante nivel de violencia. Lo más interesante para subrayar en este fragmento es la aclaración de que el conde es muerto “non lo mandando el rey”.

Resulta evidente que esta aclaración está negando un presupuesto proveniente de alguna otra versión. En este caso la técnica de silenciamiento llevada a cabo por Fernán Sánchez de Valladolid ha dejado una muy notoria huella. Debajo de esta aclaración existe una versión en la cual el rey sí manda matar al conde, de lo contrario tal comentario carece completamente de sentido. ¿Se trata esta versión efectivamente de la **Historia dialogada*? Es posible. De hecho algunos de los manuscritos de la *Crónica de Sancho IV* contienen glosas realizadas por lectores posteriores, en las cuales se aclara que en otras crónicas determinados hechos adquieren otra disposición, otros detalles, otros sentidos, que se parecen demasiado a lo que nos propone la **Historia dialogada*. La crónica que manda redactar Alfonso XI tergiversa, entonces, lo que otros textos sostienen por cierto. Para ello amalgama cuidadosamente los contenidos, pero deja huellas de este proceso, y donde no las deja –o al menos no lo hace de forma tan evidente– la memoria de los lectores ayuda a desandar este camino a través de insidiosas glosas en los márgenes.

A simple vista lo que se puede ver en un cotejo de versiones es que el texto de inclinación política favorable a la nobleza lleva los caracteres a adaptarse a un esquema que resulta muy similar al de los poemas épicos tardíos (como *Mocedades de Rodrigo* o el *Poema de Fernán González*) o al de los romances. Un modelo en el cual se subrayarán los elementos rebeldes de la nobleza. La historia en sí no mostrará variantes significativas, al menos en su desarrollo y desenlace, pero estará protagonizada por personajes cuyos rasgos característicos contribuirán a la construcción de una trama en la cual los actantes llegan a la misma situación final motivados por móviles diferentes, lo cual agrega otro sentido a los hechos.

En la **Historia dialogada* vemos a un conde seguro de sí, que es advertido de su funesto destino, que luego advierte que está cayendo en una trampa, pero que nada de esto hace que abandone su actitud desafiante frente al monarca, la cual es un reflejo de su conducta en otros ámbitos. A su vez, vemos a un rey dubitativo, torpe para responder, de escasa habilidad motriz, y traicionero al llevar a estos nobles a caer en una trampa que ni siquiera es capaz de disimular eficazmente. Todo este cuadro culmina con la orden del rey de matar al conde.

Esta orden es la que se tratará de ocultar en la versión oficial que pretende Alfonso XI. La idea es que los actos de la nobleza

rebeldes son los que la llevarán a su propia perdición. Por lo tanto en la *Crónica de Sancho IV* no hay premeditación, ni siquiera el rey los cita para tratar acerca del tópico de los castillos. Las secuencias se plantean con un nivel de imbricación tal que cada acción del rey y de sus hombres está motivada por las decisiones de los nobles.

A la luz de estas diferencias, es interesante plantear un interrogante a modo de conclusión. A mediados del siglo XIV, una vez que Alfonso XI ha logrado apaciguar una coyuntura en la cual desde 1275 la nobleza mantiene en jaque a la monarquía, se generan desde el centro de producción regio una serie de textos historiográficos en los cuales los rasgos rebeldes de los personajes nobles son eliminados. Este gesto es significativo, sin embargo, si tenemos en cuenta que en los relatos que se ocupan del ciclo heroico del reino de Castilla –desde los Jueces a los tiempos del Cid– la rebeldía de los miembros de la nobleza es un elemento constitutivo que funciona positivamente y en torno al cual se definen los principales valores de la identidad castellana. La ontológica rebeldía del héroe joven frente a las figuras de autoridad encuentra en los relatos fundacionales de Castilla una realización ineludible.

Este rasgo, parece dejar de ser funcional a la realeza en tiempos de convulsión política y es la nobleza quien se hará cargo de estos viejos valores y los adoptará como bandera, apelando, sin duda a una memoria colectiva capaz de decodificar las versiones de una historia reciente en los mismos términos en los que se ha interpretado siempre la “edad heroica”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Funes, Leonardo, “Variaciones del relato histórico en la Castilla del siglo XIV. El período post-alfonsí”, *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XVI*. Buenos Aires, SECRIT, 2001, pp. 111-134.
- Gómez Redondo, Fernando, “La crónica particular como género literario”, *Actas del III Congreso de la A. H. L. M. (Salamanca, 1989)*, María Isabel Toro Pascua (ed.), Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, I, 1994, pp. 419-427.
- Hijano Villagas, Manuel, “Narraciones `descoyuntadas´ en la Castilla bajomedieval: la *Estoria de los godos*”, *Teoría y práctica de la historiografía hispánica medieval*, Aengus Ward (ed.), Birmingham, University, 2000, pp. 32-58.
- Rosell, Cayetano (ed.), *Crónicas de los reyes de Castilla desde don Alfonso el Sabio hasta los católicos don Fernando y doña Isabel*, I. Madrid: Rivadeneyra, 3 vols.; reimpresión en Madrid, Atlas, 1875 (Biblioteca de Autores Españoles, LXVI, 1953).

Consideraciones teóricas en torno a la textualidad medieval. El caso del manuscrito 431 de la BNM

*Maximiliano Soler
Universidad de Buenos Aires
SECRIT (CONICET)*

I. ANTE EL TEXTO

El presente trabajo se propone delimitar las condiciones de estudio y edición del manuscrito 431 de la Biblioteca Nacional de Madrid, códice compuesto hacia 1360 y que contiene textos de distinta naturaleza, en su mayor parte legales, es decir, no literarios, provenientes del derecho consuetudinario: fueros, fazañas y algunos documentos. Debemos, por lo tanto, circunscribir el estudio de este manuscrito al campo más general de la historia de la prosa castellana. En este contexto, consideraremos nuestro objeto de estudio como un particular acontecimiento discursivo, en palabras de Paul Zumthor, un *suceso-texto* cuyo abordaje entraña una doble dificultad: por un lado, el defasaje de la historicidad de nuestros conceptos y presupuestos teóricos y, por otro, la propia ignorancia del modo de articulación de lo auditivo frente a lo visual (1989: 269). Esto implica tanto una puesta en contacto de dos historicidades como la consideración de las

marcas de oralidad presentes en un texto que recopila distintos materiales jurídicos.

Las primeras preguntas que suelen hacerse ante nuestro objeto de estudio son ¿qué significa un texto? o bien ¿cómo funciona determinado texto?, interrogantes que fueron el *leitmotiv* de distintas corrientes teóricas. A partir del mínimo marco histórico que acabamos de presentar, quizá sea más pertinente comenzar por preguntarnos qué circunstancias rodean y hacen posible la puesta por escrito en la segunda mitad del siglo XIV de un conjunto de textos propios de un registro jurídico ligado a la costumbre que venía perdiendo terreno frente a las formas de derecho romano y canónico. Esta puesta por escrito tuvo como escenario histórico la contienda política que agitó a Castilla desde la segunda mitad del siglo XIII hasta mediados del XIV. En este contexto, el manuscrito 431, como intervención discursiva, no sólo fue la reafirmación de un derecho territorial, sino también la fundamentación de un orden ideal instaurado desde hacía siglos, según el imaginario castellano bajomedieval, por los legendarios jueces de Castilla, Laín Calvo y Nuño Rasura. Esta leyenda fundacional del reino de Castilla está incluida como introducción en la colección de *fazañas* que cierra el código y que da un sentido particular a este *suceso-texto* en función de un propósito mayor: “la aristocracia rebelde impulsó la redacción y la fijación por escrito de su propia versión de la historia y del derecho” (Funes, 2001: 119). La reforma del sistema de fuentes legales iniciada por Alfonso X en 1252, que tuvo sus antecedentes en el intento de reducir la diversidad caótica del derecho castellano por parte de Alfonso VIII (1158-1214) y Fernando III (1217-1252) y su continuación con la reforma de Fernando IV (1295-1312), recién logra imponerse en 1348 en el reinado de Alfonso XI. La composición en 1360 de este manuscrito es, como veremos más adelante, un particular fenómeno de *traducción* (en un sentido amplio) de una práctica discursiva a otra.

En este sentido, encontramos una superposición entre las formas del derecho existentes: el derecho escrito que intenta imponerse se encuentra atravesado por elementos propios de la oralidad; el derecho de costumbres, por su parte, adquiere los rasgos que la técnica manuscrita le impone en su puesta por escrito. Este paulatino proceso fue observado por Johannes Kabatek (1999: 183) específicamente para el derecho castellano:

La prosa de finales del siglo XIII sigue presentando rasgos que se pueden interpretar como vestigios de esta oralidad, pero en realidad ya es una prosa altamente elaborada y con normas propias del lenguaje escrito.

En términos generales, puede observarse un desdoblamiento en la naturaleza discursiva propia de la textualidad medieval que atraviesa todos los géneros y que Zumthor (1989: 117) describe de la siguiente manera:

Según los lugares, las épocas, las personas implicadas, el texto es muestra, tan pronto de una oralidad que funciona en una zona de escritura, como de una escritura que funciona como oralidad (y esto fue sin duda la pauta en los siglos XII y XIII).

El derecho, como la historia, no escapa a su naturaleza discursiva y a las marcas históricas presentes en el discurso jurídico. En esta zona discursiva, la textualidad medieval, que va gestando una nueva técnica, la escritura en prosa, que conserva huellas de oralidad y se desarrolla esta contienda político-cultural entre la nobleza y el rey.

A esta altura, podemos ir perfilando el triple acercamiento que requiere el estudio del manuscrito 431: en primer lugar, un enfoque historicista que tenga en cuenta tanto el carácter histórico del testimonio conservado como el anclaje histórico de las propias concepciones teóricas; en segundo lugar, el carácter discursivo del derecho medieval cuya escritura incluía todavía rezagos de una oralidad secundaria; finalmente, el fenómeno de recepción que se dio en el marco de esta contienda discursiva en el plano del espacio textual definido en el surgimiento de la prosa castellana. El manuscrito 431, en tanto intervención dentro de esa contienda, puede describirse como el pasaje del derecho consuetudinario de tradición oral al derecho de costumbres escrito cuyas primeras formulaciones, de mediados del siglo XIII, son la fuente del código. De este modo, encontramos una adaptación de las formas tradicionales del derecho a las nuevas técnicas, a nuevos *modos de saber*: la escritura en prosa.

Desde el punto de vista de los grupos sociales, el fenómeno y los modos de recepción concebidos como instancias generadoras de sentido podrán determinar en qué medida estos discursos impactaron en su medio social y cultural. Sin embargo, la figura de lector implícito a utilizar debe atenerse a algunas especificaciones: no se trata aquí del sujeto que desarrolla un comportamiento frutivo, suscitado y posibilitado por el arte, que se concreta en identificaciones primarias con el objeto estético, sino de los grupos sociales que desde mediados del siglo XIII y a lo largo del siglo XIV se enfrentaron en una singular contienda político-cultural. Estos grupos, quienes apoyaban al rey y quienes consideraban al regente como un *primus inter pares* con atribuciones limitadas, fueron protagonistas, en medio de la lucha militar y política, de un verdadero diálogo a lo largo de casi un siglo que consistió en la interpretación del derecho, una interpretación que cobró forma en un nuevo texto, es decir, una nueva réplica. Este proceso dialógico en el tiempo responde a la

“serie literaria medieval [que] puede entenderse como una cadena incesante de lecturas y escrituras cuyo eslabón básico está compuesto por la tríada LECTURA-ESCRITURA-LECTURA en el que cada uno de estos momentos es igualmente productivo” (Funes 2000: 193).

El manuscrito 431 es una prueba fehaciente de que la transmisión oral de la costumbre, práctica jurídica dominante hasta el siglo XI, había dejado de ser una herramienta eficaz para intervenir en la contienda con la ideología regalista. La transposición del derecho consuetudinario de transmisión oral al fuero escrito constituyó una interpretación de la historia del derecho (y de la historia en general) que tuvo como interlocutor privilegiado a la figura del rey.

Debemos considerar, por otra parte, lo que Donald Maddox ha denominado la ‘comunidad textual discursiva’, situada históricamente y perceptible en tanto fenómeno del discurso (Maddox, 1986: 485) que se establece en el intercambio dialéctico entre grupos sociales que compartían intereses comunes y un mismo imaginario, la ideología feudal, pero circunstancialmente enfrentados por las fracturas producidas hacia el interior del mismo estamento en torno a la definición política de la función del rey. La tarea que intentamos llevar a cabo es,

en definitiva, la que señala Paul Zumthor (1989: 278) para el texto literario medieval: no tanto

describir el objeto desde el exterior y de manera clasificatoria, al público de tal obra o tal género cuanto de intentar captarlo en acción, en el seno del fenómeno global que constituye la recepción

en el marco de la comunidad textual discursiva anclada materialmente (y por lo tanto susceptible de ser indagada históricamente en sus propiedades discursivas) a partir del testimonio manuscrito.

Será en el plano formal y en el detalle expuesto en las formas mínimas de estos discursos donde podrán rastrearse las fisuras ideológicas de los textos: en los procedimientos narrativos que sostienen un aparato conceptual e ideológico y, en términos de Wolfgang Iser (1978: 219-220), en las estrategias que los textos ponen en práctica y los repertorios de temas y alusiones familiares que contienen. Sin embargo, este texto jurídico, en términos generales de la Estética de la Recepción, no intenta llevar al lector explícitamente a una 'libre concretización del texto por parte del lector individual'; tampoco busca 'formar ilusiones', ni busca marcar una trasgresión en el sistema jurídico. Muy por el contrario, este texto se *usa* y constituye un intento más por mantener un statu quo feudal basándose en valores tradicionales y fundacionales para la sociedad castellana de ese momento. Lo interesante, y este es el punto de toque de nuestra investigación literaria, es que para ello el texto transforma los criterios y hábitos de lectura a partir de procedimientos narrativos inusitados para la tradición discursiva en la que está incidiendo. Las fazañas, micro-narraciones que se recopilan en el códice, contribuyen a la proyección de un tipo de subjetividad ejemplar a partir de la cual el destinatario debe situarse en el mundo, es decir, leer (y leerse) en el mundo (Funes 1999: 166). En el manuscrito 431 encontramos un fenómeno análogo al que puede observarse en la obra de Don Juan Manuel: se pretende consolidar, con técnicas y modos de saber innovadores, prácticas socioculturales y valores que marcaban la identidad jerárquicamente superior de un sector que buscaba perpetuar un orden social tradicional en el que la nobleza impone sus condiciones al rey. Este códice, por lo tanto, interviene positivamente tanto en la contienda político-

cultural como en el desarrollo de nuevas técnicas de escritura: en la historia del derecho castellano y en la historia de la prosa castellana.

Estamos, en suma, frente a un particular proceso de interpretación y reelaboración en el marco de un acontecimiento particular de traducción cuyo abordaje requiere una perspectiva fenomenológica que se vuelva tanto sobre las condiciones históricas que hicieron posible la composición del códice en cuestión (sobre ese espacio liminal abierto en el pasaje de una forma discursiva a otra) como en las condiciones concretas en que se hace posible el conocimiento del manuscrito y que nos permita tomar conciencia de la alteridad y la diferencia de la textualidad medieval para eventualmente enriquecer la mirada sobre nuestro tiempo y nuestra cultura.

II. EL ESPACIO Y EL TIEMPO DE LA TEXTUALIDAD MEDIEVAL

Este acercamiento fenomenológico es, sin embargo, parcial. En efecto, es necesario restringir los postulados de este enfoque tanto en la limitación histórica de toda interpretación como, para el caso de nuestro manuscrito, en el enfoque puesto en la recepción como instancia generadora de sentido virtualmente ilimitado. Hans Gumbrecht en su crítica a la perspectiva hermenéutica propone una ciencia literaria comunicativo-sociológica que “comparta con la hermenéutica la plausibilidad y el consenso como criterios probatorios de sus resultados”, pero que, en primer lugar, sea capaz de ampliar con el objetivo de la comprensión de la comprensión textual el horizonte de sus intereses epistemológicos y, en segundo lugar, intente fundamentar tanto la comprensión textual como la comprensión de la comprensión textual en una teoría general de la comprensión de la actuación (Gumbrecht, 1987: 160). En suma, tanto el texto como la comprensión del texto conforman un acto que incide socialmente.

En este sentido, la naturaleza no-literaria del testimonio manuscrito y la tradición discursiva a la que pertenece (textos con un trasfondo de tradición oral, en términos de Kabatek [1999]) y la contienda en la que se inscribe nos obligan a salir de este solipsismo crítico-teórico.

La contienda jurídica, entonces, es uno de los tantos escenarios que ocupa este enfrentamiento político-cultural, escenario que tuvo una

dimensión material y concreta y que Fernando Gómez Redondo (1987: 25) ha denominado el espacio textual:

‘Espacio’ textual equivale a materialidad o corporeidad textual; es concepto que intenta explicar el modo en que el autor inventa el diseño formal del texto, a la par que lo escribe; ello se logra mediante la adecuación de unos recursos estilísticos, asegurados por la tradición, a unas intenciones temáticas, canalizadoras ya de informaciones genéricas, que al pasar del tiempo, podrán o no constituirse en grupos diferenciados.

Este espacio, además, se encontraba

regulado por la operatividad de determinados procedimientos, ligado al mundo de la escritura y, por tanto, cifra exacta de la transformación de la situación enunciativa: de la escena viva del juglar al rectángulo mudo del folio; este desplazamiento fue una de las revoluciones más profundas de la cultura occidental (Funes, 1998: 35).

Para el caso del discurso jurídico del siglo XIV, marco disciplinar de la presente investigación literaria, este espacio textual está por hacerse. Se encuentra, como vimos, en medio de una disputa y lo que propone el manuscrito 431 en tanto organización discursiva de carácter emergente es una *heterotopía discursiva* dentro del espacio textual. Foucault (1986) ha definido la heterotopía como un contralugar que existe y se constituye en los mismos cimientos de la sociedad en el cual los demás lugares son simultáneamente representados, cuestionados e invertidos. Las heterotopías son ‘espacios absolutamente diferentes de todos los lugares que refleja y sobre los que habla’ como una ‘utopía efectivamente realizada’. Este espacio textual heterogéneo está configurándose con reglas y procedimientos propios en el momento que la aparición de nuevas tecnologías de escritura creaba nuevas necesidades comunicativas y nuevas modalidades discursivas poniendo en juego medios tecnológicos, posicionamientos políticos, la apropiación de la autoridad y estrategias concretas de legitimación (Funes, 1998: 33). Los cambios formales se ensayan

precisamente en las heterotopías discursivas, formas concretas de actuación y composición del texto manuscrito, en el juego con el material que explora al tiempo que explota las potencialidades de un nuevo espacio textual, el folio medieval, en el que se despliegan nuevas técnicas de escritura en el desarrollo de una práctica discursiva particular, la prosa castellana, que se está definiendo precisamente en estos ensayos. En el marco de esta revolución socio-cultural opera el manuscrito 431 en el que un sector del estamento nobiliario proyecta en el espacio textual, realiza discursivamente, una utopía social y política, el ideal caballeresco.

Es precisamente a partir del estudio de la tradición discursiva de los textos jurídicos castellanos de los siglos XII y XIII Kabatek (1999: 185) ha descrito este proceso de evolución dialectal:

De esta manera, probablemente se podrá observar cómo el dialecto ‘primitivo’ de la Edad Media se desarrolla lentamente desde su origen en el *Zeigfeld* (‘campo deíctico’) a su progresiva elaboración del *Symbolfeld* (‘campo simbólico’) [...] y desde la variación medieval a la progresiva fijación.

La evolución del dialecto castellano observada en esta tradición discursiva señala un cambio de mentalidad, un pasaje, si se quiere en términos de la filosofía del lenguaje, de lo concreto a lo abstracto en la pérdida de los rasgos de oralidad en la prosa castellana. Quizá podamos llevar esta conclusión un poco más allá, a modo provisorio, hacia el campo de la filosofía de la historia y preguntarnos si existe alguna diferencia entre el concepto de historia que se desprende de la ideología señorial respecto al proyecto historiográfico alfonsí. En otras palabras, ¿qué concepto de tiempo está implicado en esta heterotopía particular actualizada en el 431? ¿Qué proyección política y qué *heterocronía*⁴⁹⁸ propone? Considero que el discurso jurídico medieval aquí estudiado, y adelanto una hipótesis a verificar, contiene

⁴⁹⁸ “Heterotopias are most often linked to slices in time - which is to say that they open onto what might be termed, for the sake of symmetry, heterochronies. The heterotopia begins to function at full capacity when men arrive at a sort of absolute break with their traditional time” (Foucault, 1986).

también una respuesta a una concepción lineal del tiempo histórico un proyecto, una particular *espacialización de la historia*, en favor de un tiempo pleno, colmado, en el que el presente convive con el pasado: la historia universal, en definitiva, frente a la historia particular. Recordemos, simplemente para terminar, las palabras de Paul Zumthor (1989: 269): “Lo que tengo ante mis ojos, impreso o manuscrito, es sólo un trozo de tiempo, plasmado en el espacio de la página o del libro”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Foucault, Michel, "Of other spaces", *Diacritics*, N° 16, pp. 22-27.
Disponible en <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>; traducción propia, 1986.
- Funes, Leonardo, "Legitimación, tecnología y producción verbal en la Baja Edad Media castellana", *Reflejos* 7, 1998, pp. 31-36.
- _____, "El surgimiento de la prosa narrativa en la Castilla del siglo XIII: un enfoque histórico-cultural", *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las V Jornadas de Literatura Española Medieval (Buenos Aires, agosto 21-23, 1996)*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1999.
- _____, "Escritura y lectura en la textualidad medieval: notas marginales al libro de John Dagenais", *Hispanic Research Journal* 1.2, 2000, pp. 185-203.
- _____, "Las variaciones del relato histórico en la Castilla del siglo XIV. El período post-alfonsí", *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XVI – Incipit: Publicaciones*, 6, Buenos Aires: Secrit, 2001, pp. 111-134.
- Gómez Redondo, Fernando, "Fórmulas juglarescas en la historiografía romance de los siglos XIII y XIV", *La Corónica* 15.2, 1987, pp. 225-239.
- Gumbrecht, H. U., "Consecuencias de la Estética de la recepción, o la ciencia literaria como sociología de la comunicación", Mayoral, José Antonio, ed., *Estética de la Recepción*, Madrid: Arco Libros, 1987, pp. 145-175.
- Iser, Wolfgang, "El proceso de la lectura: una aproximación fenomenológica", Mayoral, José Antonio, ed., *Estética de la Recepción*, Madrid: Arco Libros, 1987, pp. 215-243.
- Kabatek, Johannes, "Sobre el nacimiento del castellano desde el espíritu de la oralidad (apuntes acerca de los textos jurídicos castellanos de los siglos XII y XIII)", Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno, eds., *Discursos y representaciones en la edad media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México – El Colegio de México, 1999, pp. 169-187.

Maddox, D., "Vers un modèle de la communauté textuelle au Moyen Age: les rapports entre auteur et texte, entre le texte et lecteur", *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen: Niemeyer Verlag, T. VI, 1986, pp. 480-490.

Zumthor, Paul, *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*. Madrid, Cátedra, 1989.

La geometría del Timeo de Platón en la fachada de la catedral de Chartres

*María Cecilia Tomasini
Universidad Nacional de La Plata
Universidad de Palermo*

Como es sabido, la Escuela de Chartres fue fundada en el siglo XI por el obispo Fulberto –c. 960– 1028 (Gilson, 1995: 225 y ss). Este clérigo era músico, poeta y maestro de obras (Sadie, 2001: 340- 341). Se educó junto a Gerberto de Aullirac (muerto en 1003) y por su intermedio absorbió la influencia platonizante de la Escuela Carolingia. Bajo el influjo de Fulberto, la escuela catedralicia de Chartres se convirtió, en el siglo XII, en un centro humanístico de enorme envergadura. Allí se cultivaron los principios cosmológicos del *Timeo* platónico, conocidos a través de la traducción y de los *Comentarios* escritos por Calcidio (Gersch, 1986) durante el siglo IV. Efectivamente, el historiador de la estética Edgar de Bruyne, en *Estudios de Estética Medieval*, afirma que "...Chartres es Platón, conocido a través de Calcidio, Macrobio y Boecio. Chartres es, por consiguiente, la estética de las ideas y de los números contenida en el *Timeo*..." Asimismo, el historiador del arte Otto von Simson (2000:

48 y ss.) sostiene que en Chartres se acuñó una cosmología geométrica y musical y que esta cosmología dio origen, a su vez, a una verdadera estética geométrica y musical cuyo fundamento se encuentra en el citado diálogo platónico.

La hipótesis de esta ponencia es que las ideas platónicas profesadas en la Escuela de Chartres durante el siglo XII no quedaron limitadas a las obras literarias y filosóficas allí escritas, sino que se materializaron en la arquitectura de la catedral. Efectivamente, es posible diseñar un trazado geométrico hipotético para el Portal Real de la fachada occidental, cuyas proporciones obedecen a los principios matemáticos que se encuentran descritos en el *Timeo* de Platón, y que fueron desarrollados ampliamente en los *Comentarios* de Calcidio.⁴⁹⁹

EL PAPEL DE LA GEOMETRÍA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LAS CATEDRALES MEDIEVALES:

La construcción de los templos medievales se basó en la ciencia de la geometría.⁵⁰⁰ Sin embargo, para el Medioevo Cristiano la geometría no fue simplemente una herramienta que ayudó al maestro de obras a resolver los problemas técnicos. La geometría fue, ante todo, una ciencia sagrada cuyo origen se remonta a los principios del Pitagorismo y del Platonismo.⁵⁰¹

El cristianismo medieval también consideró a la geometría como una ciencia sagrada (Gimpel, 1971; Davy, 1996; Ghyka, 1953 y 1992; Hani, 2000). Ciertamente, en las miniaturas se representa a Dios como un Divino Arquitecto que diseña el Universo con ayuda de los instrumentos de la geometría: la escuadra y el compás. Algunos pasajes del *Antiguo Testamento* –como por ejemplo *Sabiduría* (11,21)

⁴⁹⁹ Los detalles de este trazado pueden consultarse en la tesis de Licenciatura en Arte de la autora, Fac. de Ciencias Sociales, Universidad de Palermo, año 2005; depositada en la biblioteca de la Universidad de Palermo.

⁵⁰⁰ Véase por ejemplo la discusión en relación a la ciencia de la geometría y su papel en la construcción de las catedrales, en los *Anales de la construcción del Duomo de Milán*, 25 de enero de 1400.

⁵⁰¹ Cf. Guthrie (1991) Véase también Sassi (1987).

o *Provervios* (8,27)– sugieren también una imagen del Creador como Geómetra.

Como ciencia sagrada la geometría impregna a la arquitectura religiosa medieval de su carácter simbólico. Es, asimismo, una herramienta de elevación espiritual. En efecto, el maestro constructor se vale de la geometría para la edificación del templo material. Pero la edificación material es, para el pensamiento del Medioevo cristiano, una vía de edificación espiritual.⁵⁰²

Los maestros de la Escuela de Chartres consideraron también a la geometría como una ciencia sagrada (von Simson, 2000). Inspirándose en la traducción y en los *Comentarios al Timeo* de Calcidio, los teólogos chartrianos aspiraron a interpretar el *Génesis* con auxilio de las ciencias del *Quadrivium*. Por ejemplo, Teodorico de Chartres –canciller de la Escuela a partir de 1142– concibió la Creación como un proceso aritmético y geométrico. En su *Tratado sobre los seis días de la Creación* expresa que la aritmética, la música, la geometría y la astronomía permiten al hombre conocer la obra del Creador, y que la teología debe hacer uso de estos instrumentos para apreciar su destreza.

EL DISEÑO GEOMÉTRICO DE LA FACHADA OCCIDENTAL DE LA CATEDRAL DE CHARTRES:

Si bien se sabe con certeza que los maestros constructores de la Edad Media recurrieron a la geometría para diseñar sus obras, los dibujos que dieron origen a sus proyectos se han perdido.⁵⁰³ Por lo tanto es imposible conocer a ciencia cierta el trazado geométrico sobre

⁵⁰² Ramón Llul, *De edificar*. Cf. M. C. Tomasini, *El simbolismo geométrico de la planta de Chartres*, ponencia presentada en las *VI Jornadas de Estudios Medievales*, SAEMED, Buenos Aires, septiembre de 2005.

⁵⁰³ Los únicos proyectos que se han conservado son bastante tardíos, y pertenecen a Villard de Honnecourt, arquitecto del siglo XIII, y a Matías Roriczer, arquitecto del siglo XV. Cf. Gimpel (1971).

el cual se apoyó la construcción de la catedral de Chartres.⁵⁰⁴ En esta sección se describen los rasgos principales de un trazado hipotético que permite reproducir con gran precisión las principales características arquitectónicas del Portal Real, ubicado en la fachada occidental de la iglesia. Puede demostrarse que las diferentes partes de este trazado se encuentran ensambladas entre sí con gran armonía y precisión. Por otra parte, según se verá a continuación, la geometría del diseño podría vincularse con ciertos conceptos matemáticos y estéticos del *Timeo* platónico, desarrollados también en los *Comentarios* de Calcidio.

En primer lugar describiremos la geometría implícita en el trazado de los arcos de los tres tímpanos de la fachada occidental. Estos podrían haber sido diseñados a partir de una estrella de cinco puntas o pentágono estrellado inscripto en un círculo. Efectivamente, este diseño permite dibujar, con bastante aproximación, la forma de los tres arcos del Portal Real.

Tanto el pentágono como la estrella de cinco puntas son figuras geométricas cuyas dimensiones obedecen a la Proporción Áurea, también denominada Proporción Geométrica Continua o Media y Extrema Razón (Ghyka, 1953). Esta proporción se encuentra definida en el *Timeo* (32a):

...cuando de tres números cualesquiera... lo que es el primero respecto del medio, lo es éste respecto del último; y a su vez, en sentido inverso, lo que es el último respecto del medio lo es el medio respecto del primero, entonces el término medio se vuelve primero y último, y a su vez los términos último y primero se vuelven ambos medios...

También Calcidio, en sus *Comentarios*, (XVI- XVII) explica esta proporción, que es empleada por el Demiurgo platónico para proporcionar bellamente los elementos que conforman el Cuerpo del Mundo (*Timeo*, 31c.).

⁵⁰⁴ En la literatura especializada en Chartres se han propuesto numerosas trazas geométricas que ajustan aproximadamente bien al diseño del edificio. Véase por ejemplo Villette (1998).

La presencia de la Proporción Geométrica Continua en el Portal Real no se limita a los pentágonos estrellados que definen los tres arcos de los tímpanos, sino que se repite en otros lugares del Portal. Por ejemplo, el rectángulo que encierra a las tres puertas con sus arcos es un rectángulo áureo –es decir que sus lados mayor y menor se encuentran relacionados según la Proporción Geométrica Continua–. Este rectángulo pasa exactamente por el vértice superior de la estrella que define el arco del tímpano central. A su vez el rectángulo que encierra la puerta izquierda y la puerta central es también un rectángulo áureo. Este último rectángulo pasa por uno de los ángulos de la estrella central –el ángulo que separa los dos brazos inferiores–. Del mismo modo puede trazarse otro rectángulo áureo idéntico y simétrico que encierre las puertas derecha y central. Estos dos últimos rectángulos no obedecen a un trazado arbitrario puesto que, en cada caso, encierran exactamente a dos de las tres puertas pasando por el ángulo inferior de la estrella que, según se ha mencionado antes, permite dibujar el arco del tímpano central.

Por otra parte, este mismo trazado geométrico permite definir los siguientes aspectos del Portal Real:

- Ancho y alto del Portal completo, hasta el ápice del arco central.
- Ancho y alto de la puerta del centro, incluyendo su arco.
- Ancho y alto de cada una de las dos puertas laterales incluyendo los dos registros horizontales que ornamentan su respectivo dintel.
- Forma y tamaño de cada uno de los tres arcos.

En otras palabras, las características arquitectónicas fundamentales del Portal Real quedan completamente definidas a partir de este trazado geométrico basado en aquella proporción que es exaltada por su belleza en *Timeo* 32 a.

Sin embargo, las coincidencias con la geometría del *Timeo* no se agotan en las relaciones áureas presentes en los tres pentágonos estrellados y en los tres rectángulos señalados. En efecto, es posible verificar que estas figuras geométricas se encuentran enlazadas entre sí por las relaciones musicales de proporción que corresponden a los intervalos de cuarta, de quinta, de octava y de tono. Los valores numéricos de estas relaciones son los siguientes:

Intervalo de cuarta: 4/3

Intervalo de quinta: 3/2

Intervalo de octava: 2/1

Intervalo de tono: 9/8.

Estas relaciones de proporción –que conforman la estructura matemática de la escala musical diatónica– se encuentran enumeradas en el *Timeo* (36, a- b) y en los *Comentarios* de Calcidio (XXXV). Según se relata en el diálogo platónico, cuando el Demiurgo genera el Alma del Mundo instala en ella las razones o proporciones musicales. Al conformarse el Alma del Mundo a partir de las relaciones musicales, queda claro que ésta participa no sólo de la razón sino también de la armonía. Así lo expresa Platón en *Timeo* 36e- 37a: "Así se han generado, por un lado, el Cuerpo del Universo visible; pero, por el otro, el Alma que es invisible y participa de la razón y de la armonía". Expresándolo en otras palabras, en virtud de su división el Alma del Mundo contiene en sí el orden armónico.

En el Portal Real estas relaciones musicales se verifican entre las diagonales que vinculan a los diferentes rectángulos áureos previamente señalados. Efectivamente, el cociente –razón o división– entre las longitudes de la diagonal más larga y de la intermedia es igual a $4/3$; el cociente entre las longitudes de la diagonal intermedia y la menor es igual a $3/2$; y el cociente entre las longitudes de la diagonal más larga y la menor es $2/1$. Es decir que entre estas diagonales existen relaciones de proporción correspondientes a los intervalos de cuarta, de quinta y de octava.

Prolongando tanto estas diagonales como los lados de los rectángulos áureos se obtiene un diseño geométrico en el que es posible constatar que las relaciones anteriormente enumeradas se verifican tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda. En otras palabras, la traza geométrica resultante de los rectángulos áureos y de las diagonales musicalmente proporcionadas es completamente simétrica. También es posible constatar que la prolongación de las diagonales pasa exactamente por los vértices del pentágono estrellado que define al tímpano central. Es decir que las cinco puntas de la estrella del tímpano central quedan determinadas por las diagonales de la fachada y por el mayor de los rectángulos áureos. En síntesis, tal como se anunció al iniciar esta sección, las diferentes líneas del tra-

zado geométrico aquí propuesto se ensamblan entre sí armónicamente reproduciendo con gran precisión las características más representativas del Portal Real.

Las relaciones musicales de proporción se repiten en otras partes de la fachada occidental. Por ejemplo, proporcionan entre sí las diagonales de la puerta central, las diagonales del panel rectangular central y las diagonales de los ventanales románicos que se encuentran justo por encima del Portal Real (Tomasini: 2007). Asimismo, estas relaciones proporcionan entre sí el diámetro del rosetón y el lado del cuadrado que lo encierra, y también el área de los tres rectángulos menores que conforman el panel rectangular central de la fachada.

CONCLUSIÓN

En la Escuela de Chartres se elaboró, bajo la influencia del Platonismo, una cosmología geométrica y musical inspirada en el *Timeo* platónico, conocido por los maestros chartrianos a través de los *Comentarios* de Calcidio. Esta cosmología se encuentra extensamente desarrollada en los textos filosóficos y literarios escritos en Chartres durante el siglo XII.

Probablemente el iniciador del Platonismo chartriano haya sido el propio fundador de la Escuela, el obispo Fulberto. Más aún, las proporciones y la geometría de la cripta de la iglesia, edificada en tiempos de Fulberto, permitirían suponer que este monje músico y maestro de obras habría sido el autor intelectual del proyecto de la catedral.⁵⁰⁵

No existe, por el momento, la posibilidad de comprobar esta suposición. Tampoco existe la posibilidad de corroborar, con certeza, que la traza geométrica aquí presentada sea la que diseñaron los maestros constructores de Chartres para erigir la fachada occidental y el Portal Real de la catedral. Sin embargo, la traza propuesta en este trabajo no sólo reproduce con gran precisión los aspectos más sobresalientes de la arquitectura del Portal sino que obedece, como se ha demostrado, a

⁵⁰⁵ Los desarrollos geométricos y matemáticos que ilustran y fundamentan los conceptos presentados en este trabajo, así como el cálculo de errores en las mediciones, se encuentran explicados detalladamente en la tesis de Lic. en Arte de la autora.

los principios matemáticos expuestos en el *Timeo* de Platón. Efectivamente, según se ha visto, las proporciones áureas –presentes en este diseño– son aquellas con las que el Demiurgo platónico ha dotado al Cuerpo del Mundo por considerarlas las más bellas. Asimismo las proporciones musicales –también presentes en esta traza– son aquellas en virtud de las cuales el Alma del Mundo participa tanto de la razón como de la armonía.

Al diseñar la fachada y el Portal Real siguiendo estas mismas proporciones y esta geometría, el maestro constructor de Chartres impregna de simbolismo la arquitectura material de la iglesia. De esta manera el edificio de la iglesia reproduce simbólicamente los atributos de belleza, razón y armonía que posee el Universo descrito en el *Timeo* platónico, convirtiéndose así en una imagen microcósmica del Universo-macrocosmos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Davy, M. M., *Iniciación a la simbología románica*. Madrid, Akal, 1996.
- de Bruyne, E., *Estudios de Estética Medieval*. Biblioteca Hispánica de Filosofía, Gredos.
- Eggers Lan, C., *Platón. Timeo*. Buenos Aires, Colihue, 1999.
- Gersch, S., *Middle Platonism and Neoplatonism. The latin tradition*. Indiana, The Medieval Institute, University of Notre Dame Press, 1986.
- Ghyka, M., *Estética de las Proporciones en la naturaleza y en las Artes*. Buenos Aires, Poseidón, 1953.
- _____, M., *El número de oro*. Barcelona, Poseidón, 1992.
- Gilson, E., *La Filosofía en la Edad Media*. Madrid, Gredos, 1995.
- Gimpel, J., *Los constructores de catedrales*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- Guthrie, W. K. C., *Historia de la Filosofía Griega. Los primeros presocráticos y los pitagóricos*. Madrid: Gredos, Tomo I, 1991.
- Hani, J., *El simbolismo del Templo Cristiano*. Barcelona, José J. Olañeta, Sophia Perennis, 2000.
- Mathieu, V. (dir.), *Il Divino e il Megacosmo. Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres*. Milano, Rusconi, 1980.
- Moreschini, C., *Calcidio. Commentario al Timeo di Platone*. Milan, Bompiani, Il Pensiero Occidentale, 2003.
- Sadie, S. (dir.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers Ltd., 2001.
- Sassi, M., “Tra Religione e Scienza. Il Pensiero Pitagórico”, G. Cingari, dir., *Storia Della Calabria*. Roma- Regio Calabria, Gangemi Editore, 1987.
- Tomasini, C., “Las proporciones musicales en la catedral de Chartres”, *Medieval*, 18, 2007.
- Villette, J., *Le Plan de la Cathédrale de Chartres. Hasard ou stricte géométrie?* Chartres, Editions Jean- Michel Garnier, 1998.
- von Simson, O., *La Catedral Gótica*. Madrid, Alianza Forma, 2000.

El vicio del amor

*Patricia Zaietz
Universidad de Buenos Aires*

LA POESÍA AMATORIA EN LA EDAD MEDIA: EL ROMAN DE LA ROSE

“Si alguien entre nosotros no conoce el arte de amar, que lea este poema y, adoctrinado por su lectura, ame”.

Con generoso didactismo, comienza Ovidio, poeta romano (43 a.C.-17 d.C), su libro *Arte de Amar*, texto clásico bien conocido por el clérigo Guillaume de Lorris al momento de escribir la primera parte del *Roman de la Rose*. Esta obra fue empezada hacia 1240 por Guillaume de Lorris, y continuada después de muerto éste, por Jean de Meun entre 1276 y 1280. Cuarenta años separan ambas partes. DUBY (1990) explica que

aparentemente Jean de Meun no era más viejo que Guillaume. En cualquier caso, su edad no es el motivo de discusión. El envejecimiento es el de la cultura aristocrática.

En esos cuarenta años se produjeron cambios profundos en todo el edificio que la sostenía.

El *Roman* tuvo mucha difusión en su época y hasta aproximadamente el siglo XV, como dice Santiago Sebastián López (1988) “el hecho de que existan más de trescientos manuscritos catalogados es una muestra elocuente del éxito que tuvo”, manuscritos que en su mayoría, fueron profusamente ilustrados.

El relato de la primera parte está escrito en forma de poesía didáctica-alegórica, personificando los vicios y las virtudes. En la segunda parte, Jean de Meun cambia el tono de la poesía por uno mucho más irónico, dejando la alegoría a un lado.

Guillaume de Lorris podría ser tomado “como el representante de los gustos amorosos de la nobleza que empieza a perder el monopolio cultural”.⁵⁰⁶

El narrador relata un sueño que tuvo una noche de mayo, a los 20 años, edad en la que “Amor toma posesión de todos los jóvenes” (v. 22) y cuenta las vicisitudes por las que el enamorado atraviesa en su búsqueda del objeto del deseo (Lewis: 1969).

EL ESPACIO DEL PECADO

Es así como el enamorado se encuentra con un vergel amurallado, dentro del cual, supuestamente encontrará a su ser amado. Pero para poder entrar, tiene que franquear el muro. Este muro, en primer lugar, determina lo que es espacio de lo que no lo es. Espacio es dentro de la muralla, dentro del vergel, donde sucede la acción; fuera es el no espacio, el espacio del pecado. En la Edad Media, dice Zumthor “el espacio humano se percibe como cerrado” (Zumthor, 1994: 58-61).

⁵⁰⁶ Juan Victorio. Introducción en: Guillaume De Lorris, Jean de Meun. *Roman de la Rose*, Madrid, Cátedra, 1998

Esta muralla, como expresa Duby (1990)

pretende presentar un espejo a la sociedad mundana, reflejando la imagen que esta espera de sí misma. La imagen de una segregación, aislando el bien del mal y rechazando lo que cada uno desdeña o teme. De este modo se erige un muro ciego; y en el exterior no hay ninguna existencia. No vemos nada vivo, sino sólo efigies, emblemas, muñecos sin consistencia ni cuerpo.

Es en este exterior que están representados los vicios, los pecados del alma de los que se debe despojar el buen amante que desee entrar al jardín de las Delicias, según los didácticos y pedagógicos consejos de este poema amoroso.

LA TRADICIÓN

Estas poesías características del amor cortés, definían un código de comportamiento de las relaciones entre enamorados pertenecientes a la nobleza europea occidental en decadencia, poesía con un carácter fuertemente didáctico y, para tal fin, basado en el sistema alegórico de personificación de los vicios y virtudes, que provenían originalmente tanto de obras de Virgilio, de Ovidio, como el *Ars Amatoria* mencionado anteriormente y la *Psychomachia* de Prudencio, entre otros.

Explica Curtius (1955) que

el rico despliegue de la poesía francesa en los siglos XI, XII y XIII está, pues, en estrecha relación con la poesía y la poética latinas que florecían en la Francia y en la Inglaterra francesa de esa época. Fue en Francia, donde brotó por primera vez la flor de la poesía en lengua vulgar. La mayor parte de los poetas que escribían en lengua vulgar eran hombres de cultura; habían aprendido las artes y leído a los *auctores* en las escuelas catedralicias del siglo XII. Por esa época surge un nuevo género, el *roman* cortesano en verso, que se vuelve a los temas antiguos y a los temas célticos; su refinada técnica retórica y su sutil casuística amorosa están

inspiradas en Ovidio. El *roman* cortesano revela la influencia del renacimiento latino del siglo XII en la poesía francesa. También la poesía alegórico-didáctica se inspira en la ciencia latina.

Seznec (1993) explica que la cultura pagana sobrevivió en la cultura y el arte medieval a través de los textos y agrega que

la Edad Media no practica un culto desinteresado de las letras antiguas sino que busca en ellas un alimento moral, las estudia en función del cristianismo. La Edad Media moraliza, cristianiza las figuras paganas.

Así los Padres de la Iglesia se alimentarán de los autores antiguos para escribir sus sermones, para las literaturas piadosas y también para el fenómeno de la poesía profana.

Prudencio, poeta del siglo IV, inauguró una nueva tradición en la poesía cristiana al emplear recursos de la literatura pagana para propósitos cristianos. Generó un antecedente con su obra *Psychomachia*, una encarnizada batalla de los vicios y virtudes del alma personificadas.

LAS ALEGORÍAS

La alegoría no es patrimonio del hombre medieval, sino del hombre en general y hasta de la conciencia en general. Corresponde a la índole misma del pensamiento y del lenguaje representar lo inmaterial en términos pictóricos. Lo bueno o lo feliz ha sido siempre alto como el cielo y brillante como el sol. (Lewis, 1969)

La poesía alegórica personifica los vicios y las virtudes, tal como lo hiciera Prudencio y fuera tomado luego por el *Roman*.

Esta forma de expresión (propia del pensamiento mítico), la de otorgarle a un objeto o a una idea cualidades propias del ser humano, fue ampliamente utilizada por los antiguos que

personificaron los grandes temas del destino, como la vida, la muerte, el bien y el mal; impulsos y sentimiento humanos: el amor, el deseo, los miedos; los vicios y las virtudes; toma gran impulso a partir del siglo XII, y tiene gran desarrollo en la iluminación de manuscritos como en la creación poética con fines didácticos y moralizantes. (Lewis, 1969)

En el *Roman de la Rose* la alegoría deja su dominio religioso, característica de la época y pasa al ámbito profano, amoroso y cortés.

TEXTO E IMAGEN

La representación iconográfica de las alegorías con el fin didáctico moralizante, no fue exclusiva de los manuscritos iluminados, sino también tuvo su emplazamiento en los bajorrelieves de las Iglesias.

Tomaremos para el presente estudio, específicamente la representación de los vicios que aparecen fuera del muro en la primera parte del *Roman de la Rose*, ilustrados en 3 manuscritos del siglo XIV, realizados en pergamino.

Los manuscritos son:

El manuscrito *Walters 143*, realizado probablemente en París en el s XIV, más específicamente entre los años 1325-1350, que pertenece a la *Walters Art Gallery*, Baltimore, Estados Unidos. Probablemente ilustrado por Jeanne de Montbaston, activa entre 1325/1353.

El manuscrito *Plimpton MS 284*, perteneciente a la Universidad de Colombia, New York, (Rare Book and Manuscript Library), realizado entre los años 1385/1399.

El manuscrito de la *Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1126*, París, realizado entre los años 1350/1360. (En el caso de este manuscrito, tiene 3 ilustraciones menos que los otros dos: Vejez, Hipocresía y Pobreza no están ilustradas)

La idea de la presentación de estos tres manuscritos no es realizar una generalización a partir de estos ejemplos, sino revisar similitudes y diferencias entre manuscritos que ilustran el mismo texto y que fueron realizados en la misma época y ciudad.

Los manuscritos están diagramados a dos columnas. Cavallo (1994) explica que

en el llamado *papyrus stile* propio del rollo de edad más antigua, la escritura venía a interrumpirse en el momento en que una secuencia textual gozaba de una figura ilustrativa, la cual se soldaba perfectamente con el texto circundante.

En el caso del manuscrito *Walters 143* sucede algo similar: las imágenes preceden al texto que las refiere. Las escenas quedan así colocadas a alturas diferentes de las que ocupan las escenas de la columna adyacente. La representación entonces, acompaña al texto. En los otros dos manuscritos, no hay bibliografía que corrobore que el texto esté a continuación de la imagen que le corresponda, pero podemos llegar a suponerlo debido a su disposición dispar, al igual que el manuscrito *Walters 143* y también por el hecho de que luego de cada ilustración el texto comienza con una inicial ornamentada, lo que nos puede dar la pauta de que comienza allí un texto que se separa del que antecede a la imagen.

Otra característica de esa época es el hecho de que las ilustraciones tengan el ancho de la columna, tal como sucede en los casos estudiados.

Hay, sin embargo, algunas características que diferencian estas ilustraciones de su antecesor el rollo: todas las miniaturas tienen un marco que las contienen y separan del texto, otorgándoles una importancia propia. También todas tienen fondo, en estos casos de carácter ornamental y sin ninguna referencia al afuera. Los diversos elementos de la imagen encuentran una unidad en un todo continuo, en el cual los cuerpos y el espacio se unen indisolublemente. Para el hombre tardo medieval, la naturaleza es una prolongación de su yo (Zumthor, 1994; Panofsky, 1979).

La imagen es mera superficie, la concreción volumétrica de la forma se transforma en bidimensionalidad, y los símbolos se esquemmatizan. La determinación de los tamaños según la distancia sigue una escala de “grandeza espiritual” que sitúa a la divinidad en el punto más alto. “No se intenta imitar una realidad visible que percibe el ojo, sino que se recoge de la mirada interior, la emanación de una vida espiritual” (Maltese, 1980).

LOS VICIOS DEL AMOR

El manuscrito *Walters 143* tiene veinticinco miniaturas en la primera parte correspondiente al texto de Lorris, de las cuales nueve pertenecen a las representaciones de los vicios, lo que habla de la importancia dada al tema.

El manuscrito *Plimpton MS 284* tiene un total de veintitrés imágenes, y nueve también corresponden a los vicios.

El manuscrito *Sainte-Geneviève* tiene cuarenta imágenes y seis representan los vicios.

El poema por su parte enumera diez vicios: Aversión, Traición, Villanía, Codicia, Avaricia, Envidia, Tristeza, Vejez, Hipocresía, Pobreza, vicios de los que debe despojarse el amante antes de entrar y que están representados en el exterior del muro, sólo uno no está ilustrado: Traición es la excepción, de la que el autor no da ninguna descripción. Es interesante observar esta omisión en los tres manuscritos presentados, con lo cual podríamos suponer que los ilustradores no sólo se aferraron a la tradición para realizar sus trabajos sino también a la descripción textual que se hace en el poema.

Estas abstracciones alegóricas de los vicios se concretan a través de la representación de figuras femeninas que, según la descripción de Lorris, no son agradables, ni placenteras, son feas y transmiten la idea de locura e irracionalidad; características por cierto, propias de los vicios a los que representan. La figura de la mujer entonces, es asociada al comportamiento moral, como representación de lo malo, del vicio, del pecado.

Observamos cómo las figuras tienen las manos y cabezas desproporcionadamente grandes en relación con el resto del cuerpo, lo que evidencia una manifiesta focalización en subrayar la gestualidad de las imágenes.

Podemos decir que la forma está relacionada con la iconografía religiosa gótica.

En cuanto a los colores, predominan el azul y el dorado, tal como lo describe el mismo Lorris en su texto: “Muy bien observé aquellas

imágenes, las cuales, según pude comprobar, estaban pintadas de azul y oro a todo lo largo de aquella muralla” (vv. 469-465).⁵⁰⁷

En los tres manuscritos se hace una selección para la ilustración de la imagen eligiendo determinados aspectos que siguen literalmente al texto, ya sean atributos, acciones o gestos.

ODIO O AVERSIÓN

La figura está vestida con harapos, y se le da más importancia que al resto a la expresión del rostro, tal como lo describe el texto, haciendo énfasis en el gesto.

Justo en la mitad estaba Aversión, que de una gran cólera y de un fuerte enojo daba la impresión de estar agitada y fuera de sí, y muy destemplada, cual si fuera presa de gran desazón: tal era el semblante que daba esa imagen. No daba aspecto de gozar de calma, y sí de sufrir una gran locura: tenía ceñudo, señal de violencia, el rostro y la nariz del todo torcida. Muy horrible estaba, muy horrible y seca, todavía más porque se cubría horrorosamente con unos harapos (vv. 139-151).

VILLANÍA

Villanía levanta un pie como para golpear a la mujer que se arrodilló a ofrecerle un cáliz, que si bien no está expresado en el texto, era la manera conocida de identificar a este vicio.

Y muy cerca de ella había otra más que, según leí, era Villanía, la cual ofrecía la misma impresión que su compañera, e igual compostura. Muy bien parecía ser vil criatura, pues tenía aspecto de ser injuriosa, de muy mala lengua y difama-

⁵⁰⁷ Todas las citas están tomadas de De Lorris, Jean de Meun. *Roman de la Rose*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

dora. Bien supo pintar y darle forma aquel que logró tallar tal imagen, pues daba señal de ser mala cosa; porque parecía llena de maldad, que de modo alguno se encuentra dispuesta en honrar a quienes ella más debiera (vv. 156-168).

CODICIA

Representada con panes y vino, que supuestamente son sólo para ella, y podemos suponer fueron conseguidos “despojando al prójimo”.

También allí estaba pintada Codicia, que es quien a la gente le gusta atizar y tomar de todos y a ninguno dar para así amasar inmensas fortunas; aquella que suele emplear la usura concediendo préstamos, por el gran ardor de tener riquezas, ganando y juntando; aquella que obliga a todo ladrón y al desaprensivo a seguir robando, es quien siempre lleva a tomar lo ajeno, quien lleva a robar, quitar y engañar, a estar siempre en ascuas, a estar descontentos... En forma de garras, cual si fueran ganchos, tenía sus manos la imagen aquella, lo cual es exacto, pues siempre está presta Codicia en coger los bienes ajenos; Codicia no sabe ni quiere entender en lo que no sea despojar al prójimo; Codicia, por eso, a todos nos busca (vv. 169-194).

AVARICIA

Avaricia tiene una bolsa en la mano y un perchero con ropa colgando detrás: descripción literal. Describe su ropa como rota y raída.

Era horripilante, muy sucia y muy fea esta otra imagen, y enteca y enclenque, y estaba tan pálida como una cebolla (hasta tal extremo estaba tan pálida que daba el aspecto de estar en las últimas); también parecía estar muerta de hambre, que hubiese vivido tan sólo de pan mojado en lejía, y muy duro y agrio. No sólo mostrábase muy delgada y seca, que estaba vestida también pobremente: un sayón tenía muy

roto y raído, como si lo hubieran echado a los perros: se veían bien en lo que llevaba múltiples remiendos, numerosos rotos. Junto a ella había, puesto en una percha, un no menos pobre y escuálido manto, y una parecida saya de bruneta: el manto ignoraba lo que era el armiño, pues era su forro de muy pobre piel de cordero negro, velludo y espeso. Sus ropas tenían muy bien veinte años, puesto que Avaricia en lo del vestir apenas se ocupa, y muy raramente. Y debéis saber que incluso le pesa el tener que usar tan pobre vestido, pues si se gastara o se estropeará, consideraría muy duro comprarse unas nuevas ropas, y que pasaría grandes estrecheces antes de comprárselas. Tenía Avaricia cogida en su mano una bolsa enorme que ocultar quería, y la protegía con tanto denuedo, que muchos esfuerzos habrían de hacerse antes de poderle sacar lo más mínimo. Pero no sabía con ella qué hacer, puesto que no iba a ningún lugar que de esa su bolsa sacara ni un céntimo (vv. 198-234).

ENVIDIA

Envidia mira “con mala inclinación” a una pareja abrazada. En el manuscrito Plimpton, en lugar de la pareja aparece un pequeño edificio que podría ser un ideograma del espacio exterior, al que Envidia mira “bisqueando”.

Al lado se hallaba dibujada Envidia, la cual no rió jamás en su vida, ni nunca de nada jamás se alegró, a menos que oyera o a menos que viera que se originara un perjuicio grande. No hay nada que pueda darle más placer que lo que provoca males y desastres. Y cuando contempla que alguna desgracia le llega a ocurrir a algún principal, ésta es la alegría mayor que se lleva. Se siente feliz hasta sumo grado si puede asistir a que algún linaje se llegue a arruinar o le caiga infamia. [...] Pude comprobar que en aquella imagen Envidia tenía una cara horrible: ella no miraba cosa que existiera sino a través, como bisqueando; mostraba, en efecto, mala inclinación, ya que era incapaz de mirar a nadie

derecho a la cara, con toda franqueza; antes bien, cerraba un ojo con ira, roja de furor, y además ardía cuando la persona a la que miraba resultaba ser noble, bella o rica, y que era apreciada y amada por todos (vv. 235-290).

TRISTEZA

Tristeza tiene la ropa deshecha, rasguños en el pecho, trenzas sueltas sin orden alguno, tal como la describe el texto. También en el románico la Desesperación era representada con una figura femenina tirándose de los cabellos.

Al lado de Envidia se podía ver pintada a Tristeza en el mismo muro; a mi parecer, según su color, estaba quejada de un vivo dolor; mostraba en el rostro tener ictericia: nada era a su lado la misma Avaricia tocante a lo pálido ni a la delgadez, pues la poca fuerza, la desesperanza, el gran abandono y el nulo deseo que ella padecía de noche y de día le habían causado tal decrepitud y el llegar a estar tan pálida y flaca. Nunca ningún ser con tanto martirio podría encontrarse, ni tan desgraciado como esta figura, según demostraba [...] ni ella, por su parte, quería alegrarse ni reconfortar por nada en el mundo del dolor tan fuerte que la atenazaba. Tenía su alma muy llena de enojo y en su corazón un gran desconsuelo, dando la impresión de sufrir muchísimo; hasta tal extremo, que había llegado a arañar su carne con sus propias uñas. Tampoco en su ropa mostraba cuidado: la había deshecho por muchos lugares como suele hacer quien siente gran ira. De la misma forma llevaba sus trenzas, sueltas por el cuello, sin orden ninguno, cosa que ella misma se había causado por su gran pesar y gran aflicción. Y debéis creerme sin vacilación que estaba llorando muy profundamente; ninguna persona, por dura que fuera, quedara insensible viéndola sufrir, ya que se arañaba y se golpeaba y se lastimaba a más no poder. [...] (vv. 291-328).

VEJEZ

Vejez tiene muletas, usa un manto para cubrirse del frío, ya que sentir frío sería propio de la vejez, tal como lo expresa el texto.

Al lado se hallaba pintada Vejez, que se mantenía sobre un solo pie, lo que era normal debido a su edad. A muy duras penas podía comer de tan reducida y vieja que estaba. Su antigua belleza se había gastado y se la veía demasiado fea. Su cabeza estaba cubierta de canas, totalmente blancas, como florecida, y no hubiese sido una triste pérdida ni una gran desgracia, si se hubiese muerto. Pues todo su cuerpo ya estaba muy seco por su gran edad, en todo decrepito. Su rostro se hallaba ya muy apagado, cuando un día fuera pletórico y suave. Pero hoy está todo surcado de arrugas, y ya sus orejas cuelgan blandamente. En cuanto a sus dientes, están tan perdidos, que ya no conserva ni una sola pieza. Tan cercana estaba de su propia ruina, que apenas podía, ni aun con gran esfuerzo, andar la distancia de unos pocos pasos. [...] el tiempo, que tiene poder absoluto de hacernos caducos, maltrató a Vejez de tan dura forma, que, a mi parecer, era ya incapaz de valerse sola, tan desmarañada como en la niñez, pues era evidente que estaba sin fuerzas (así lo vi yo), vigor sin sentido, como criatura de un año de edad. [...] Gracias a una capa forrada de paño con que se vestía, si recuerdo bien, muy cálidamente su cuerpo abrigaba. Le era necesario vestirse así, pues de otra manera sufriría el frío, puesto que los viejos lo sienten muy pronto: es algo que todo sabemos muy bien (vv. 339-406).

HIPOCRESÍA

Hipocresía aparece arrodillada con un libro abierto ante un altar con cruz, “cual si se tratara de mujer de iglesia”, literal del texto.

Junto a ella había pintada otra imagen que daba la impresión de ser muy falaz: era Hipocresía como se llamaba. Esta es la que a todos, siempre en emboscada, cuando, desprovistos, no tienen defensa, no pierde ocasión de hacer cualquier daño; nos hace creer que es muy desgraciada con su cara humilde y aspecto infeliz, dando la impresión de ser inocente; por bajo el cielo no existe desgracia que no esté tramando en su fuero interno. La imagen que daba Hipocresía la representaba con gran precisión, ya que la mostraba con aspecto humilde, tanto en el vestir como en el calzar, cual si se tratara de mujer de iglesia. Tenía en su mano libro de oraciones, y daba a entender que todo su empeño era hacer a Dios devotas plegarias, como confiarse a santo y santas. Ni bello ni alegre mostraba el semblante, pero parecía muy bien predispuesta a hacer buenas obras en toda ocasión. Llevaba sobre ella traje penitente, que dejaba ver la gran delgadez del habituado a extremado ayuno, mostrando un color mortecino y pálido: era por el mal de su corazón, no por otra cosa, según mi opinión. Pues estas personas –dice el Evangelio– por lograr loores de toda la gente y por un poquito de gloria mundana, lo que impedirá que entren en el cielo (vv. 407-440).

POBREZA

Pobreza está casi desnuda y la poca ropa que tiene es gris y llena de remiendos, sinónimo de pobre. Una vez más, la representación es prácticamente literal al texto. La expresión, su mano cubriéndose el pecho, nos puede remitir a la imagen de Eva siendo expulsada del paraíso, típica representación del románico.

Dibujada estaba en último término Pobreza, la cual ni de un solo ochavo dispuso jamás, ni aunque le colgaran, ni aunque sus vestidos los vendiera todos: estaba desnuda como los gusanos. Si aquella estación no fuera la que era, creo que estaría ya muerta de frío, pues sólo tenía una vieja saya, llena de agujeros, llena de remiendos: tal era su ropa, tal eran

sus mantos, que, más que vestirla, eran un disfraz que no le impedía tiritar a gusto. Estaba alejada de con las demás y, como los perros, allá en un rincón estaba encogida, sin moverse apenas. [...] Jamás en su vida se verá saciado, ni estará vestido, ni estará calzado, ni nunca querido, ni jamás mimado (vv. 441-462).

CONCLUSIÓN

Observamos entonces como la literatura profana medieval, escrita por clérigos cristianos abrevia en la Antigüedad Clásica y pasa a la Edad Media en la que la Iglesia metabolizó aquellos contenidos para su propio fin, llegando luego a una Baja Edad Media pero resignificada, aunque conservando cierto contenido cristiano y también la finalidad primigenia de la utilización de la alegoría con sentido moral y didáctico. Podemos ver como texto e imagen dialogan entre sí, como dice Cavallo (1994): “Imagen como texto, texto como imagen. Texto e imagen como términos de una continua disolución, de una frontera ambigua”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Curtuis, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Cavallo, Guglielmo, “Testo e immagine: una frontiera ambigua”, *Testo e immagine nell alto medioevo*, Spoleto: Centro di Studi sull l alto medioevo, 1994.
- Duby, Georges, “Del amor y del matrimonio”, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 1990.
- Guillaume De Lorris, Jean de Meun, *Roman de la Rose*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- Lewis, C. S., *La alegoría del amor*. Buenos Aires, Eudeba, 1969.
- Maltese, Corrado, *Las técnicas artísticas*. Madrid, Cátedra, 1980.
- Ovidio, Publio, *Arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino*. Madrid, Akal/Clásica, 1997.
- Panofsky, Edwin, *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1979, cap. 2.
- Sebastián López, Santiago, *Iconografía Medieval*, Donosita, Etor, 1988.
- Seznec, Jean, *La survivance des dieux antiques*. París, Flammarion, 1993.
- Zumthor, Paul. *La medida del mundo*, Madrid, Cátedra, 1994.

*La Antigüedad clásica como materia autorizadora
en tres relatos de aventuras medievales: Otas de Roma,
Una santa enperatrís de Roma y Carlos Maynes de
Roma (Ms. Esc. h-I-13)*

*Carina Zubillaga
Universidad de Buenos Aires
SECRET (CONICET)*

Frente a una cultura medieval temprana preeminentemente latina, los primeros textos escritos en lengua vulgar debieron poner en funcionamiento nuevas formas de autoridad para legitimarse como prácticas discursivas aceptables. Ante la relativa estabilidad de la textualidad latina, los textos vernáculos se vieron obligados a adoptar variados parámetros de configuración de su entidad e identidad, tanto en las formas poéticas como, especialmente, en las prosísticas.

El prólogo, por ejemplo, se dispone en muchos textos medievales como una de esas formas de legitimación; modelo privilegiado, pero en ocasiones ausente. En otros textos, la referencia a la Antigüedad clásica como materia funciona casi como un prólogo que contextualiza la narración y ubica al lector u oyente en unas coordenadas de validación que se pretenden y se postulan válidas como punto de

partida del relato. Esto es lo que sucede en los tres *romances*⁵⁰⁸ que cierran el Ms. h-I-13 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, que a continuación analizaremos.

El códice escurialense, datado hacia mediados del siglo XIV, está integrado por nueve textos en prosa, traducidos originalmente del francés, que componen –en función de su particular disposición y ordenamiento– una antología narrativa singular y sumamente atractiva en el contexto del panorama literario hispánico.

La unidad como criterio abarca los aspectos determinantes que permiten caracterizar al Ms. h-I-13: el codicológico, el paleográfico, el lingüístico y, particularmente, el temático.

En una aproximación inicial, la asociación temática resulta el principio básico de reunión de las historias en el códice. La antología se inicia con cuatro vidas de santas (María Magdalena, Marta, María Egipcíaca y Catalina de Alejandría) que protagonizan las luchas de las primeras comunidades cristianas por lograr la imitación de Jesús siguiendo su mismo camino de santidad. Continúan luego dos relatos (las historias del caballero Plácidas y del rey Guillermo de Inglaterra) que comparten el tema del hombre probado por el destino, enfrentando situaciones desafortunadas según la medida de la prueba bíblica de Job. Finalmente, el códice finaliza con tres historias de reinas injustamente acusadas de adulterio (Florencia de Roma, una santa emperatriz de Roma no identificada y la emperatriz Sevilla) que asumen el sentido de la prueba cristiana en la adversidad mediante el ejercicio inquebrantable de su virtud.

En una segunda aproximación, los textos agrupados según estas asociaciones temáticas evidencian una unidad global, a partir de la constitución similar de los protagonistas de todas las historias: personajes que en un momento de su vida eligen un camino de santidad o virtud cristiana que los vincula, en su desarrollo, a causa de las adversidades y sufrimientos que padecen.

⁵⁰⁸ Alan Deyermond (1975: 232-234) caracteriza al *romance* –la forma dominante de la ficción medieval y al mismo tiempo la más desatendida por la crítica– como una historia de aventuras, con combates, amores, separaciones y reuniones, viajes, o alguna combinación de estos temas. Las lecciones religiosas o morales a menudo no están ausentes en este tipo de relatos.

La prueba del héroe como idea organizadora permite delimitar la asociación temática, ya que la narración se construye en todos los relatos en función del héroe y las pruebas que debe sobrellevar, aunque asuma en cada caso características diversas. La idea de la prueba, sin embargo, se identifica en cada historia con el sufrimiento como medio de purificación espiritual.

Las tres historias finales de reinas acusadas proveen un ejemplo inmejorable de cómo el empleo de la materia clásica como legitimadora de lo narrado constituye un procedimiento textual de privilegio para extender los valores positivos del pasado al presente narrativo, en una continuidad significativa que permite recuperar el sentido original del sufrimiento cristiano primitivo y trasladarlo, resignificándolo, a la cristiandad medieval.

Si bien estas historias de mujeres acusadas pertenecen al género del *romance*, existe en ellas –en palabras de César Domínguez (1998: 168)– una contaminación con la hagiografía que conduce a los personajes femeninos a asumir el protagonismo de su propia aventura; una cercanía con las vidas de santos que implica, a la vez, un distanciamiento de la ideología caballerescas que prevalece genéricamente en los *romances*.

La estrecha relación de estas narraciones piadosas con la hagiografía también es señalada por Isabel Lozano-Renieblas (1998: 161), quien las denomina “novelas hagiográficas” según una terminología empleada previamente por Pedro Bohigas Balaguer (1949: 529-530), o bien “hagiografías heroico-aventureras”. Una denominación más apropiada para estas narraciones de reinas acusadas sería, sin embargo, la de *romance* hagiográfico.

En España, como en otras partes de Europa, la primera forma del romance en aparecer en lengua vernácula fue el llamado “romance de la Antigüedad” del siglo XIII⁵⁰⁹. La transición del prestigio de la lengua latina a las vernáculos emergentes necesitó una medida de propia autenticación por la cual el escritor legitimara y dignificara los mitos proyectados por su sociedad, tanto como su propia empresa creativa literaria, por la referencia a modelos venerables.

⁵⁰⁹ Esto es señalado, entre otros investigadores de relieve, por Marina Scordilis Brownlee (2000: 254).

Esa autolegitimación se expresa a sí misma por el bien conocido *topos* de la *translatio studii et imperii*, el mito de transferencia del aprendizaje y el imperio de la Antigüedad a la Edad Media, una herramienta retórica que dotó al escritor y su sociedad del prestigio de los ejemplos antiguos, tanto intelectuales como políticos, de los cuales tanto él como su entorno son presentados como parte integrante.

El título de los tres últimos relatos del Ms. h-I-13 remite ya a un universo compartido con ecos indiscutidos del mundo romano: “Aquí comienza el cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e de la infante Florença su fija e del buen cavallero Esmero”, “Aquí comienza un muy fermoso cuento de una santa enperatrís que ovo en Roma e de su castidat” y “Aquí comienza un noble cuento del enperador Carlos Maynes de Roma e de la buena enperatrís Sevilla su mugier”.

El primero de los textos que será analizado (séptimo de los presentes en el códice escurialense), *Otas de Roma*, nos sitúa espacial y temporalmente en el pasado romano, aunque no el clásico, sino el de las persecuciones a los primeros cristianos; una era temprana indeterminada y llena de anacronismos sin correspondencia con los hechos históricos. Para llegar a ese tiempo específico, sin embargo, el texto historiza y ubica inicialmente los orígenes de Roma, resaltando la sangre de mártires derramada en ella como el presente narrado. El “ahora” señalado textualmente no se corresponde, sin embargo, con el presente de la enunciación, sino que se construye como un pasado legitimador donde anclar el relato:

Bien oístes en cuentos e en romanços que de todas las çibdades del mundo Troya fue ende la mayor, e después fue destroída e quemada, así qu’el fuego andó en ella siete años. E de aquellos que ende escaparon, que eran sabidores e hardidos e de grant proeza, esparziéronse por las tierras cada uno a su parte, e puñaron de guarir e poblaron villas e castillos e fortalezas. Onde dize el cuento que Anthico, el grande, pobló primeramente Anthiocha. El rey Babilono, aquel que fue muy poderoso, pobló de cabo Babiloña de buena gente, otrossí África pobló la çibdat de Cartajena que llaman Túnez. E Rómolu pobló Roma, así como paresçe aun agora, en que fue esparzida mucha sangre de mártires por que todo el

mundo obedesçe a Roma. Mas por un rey Garsir, que fue fuerte e fiero e orgulloso e muy conqueridor de tierras, priso grant daño el señorío, así como agora oiredes. La verdadera estoria diz que un enperador fue en Roma aquella sazón que ovo nonbre Otas, muy poderoso e muy buen christiano a maravilla. E avía una fija a que dezían Florençia, que fue a maravilla de quantas fueron en su tienpo de bondat e de paresçer; por aquesta donzella veno después atán grant guerra que nunca ý tan grande ovo desde Dios veno en tierra (fol. 48c).⁵¹⁰

El comienzo de *Otas de Roma* presenta la materia como propia de la Antigüedad. Las referencias históricas iniciales que podrían plantearse como una afirmación de verosimilitud a partir de estas imágenes del pasado, de acuerdo con la afirmación de Fernando Gómez Redondo (1999: 1658-1659), subrayan particularmente ese tiempo como el del acoso y sufrimiento de las nacientes comunidades cristianas. Si bien estos *romances* ya no distinguen a santos o a mártires como protagonistas, como sí sucede en los relatos anteriores del códice, se reafirma de manera explícita la pertenencia de ambos tipos de personajes a un mismo ámbito.

El segundo de los textos que nos ocupará, *Una santa enperatrís de Roma*, exhibe a la protagonista como parte de un glorioso pasado romano; aunque tampoco clásico, sino signado por el Cristianismo primitivo:

Quien bien cre en Dios, aquél es acabado e guárdase en todos sus fechos del errar. El omne que sienpre teme a Dios, aquél es bienaventurado; mas quien en Dios non cree nin teme, non dubda de fazer ningunt mal. E quien a Dios ama e teme, de todo mal fazer se guarda. E porende vos contaré de una enperatrís que amó e temió de todo su

⁵¹⁰ Cito por mi propia transcripción del texto, conservado en el Ms. Esc. h-I-13, del que he realizado una edición crítica completa (Zubillaga 2008) como parte de mi tesis doctoral defendida en la Universidad de Buenos Aires en marzo de 2007. En las siguientes citas me limitaré a indicar folio y columna.

coraçón a nuestro Señor Jhesu Christo e a santa María, su madre. E por su amor amó mucho castidat, así en la niñez como en la mançebía como en la vejez. E d'esto vos quiero retraer fermosos miraglos, así como de latín fue trasladado en françés, e de françés en gallego. Mas aquella Enperatrís del grant enperio que todo tienpo creçe e non mengua, Aquella que es levantamiento de castidat e fuente de linpiedunbre, Ella me faga así fablar, que castidat ende pueda creçer a los altos señores e a las grandes dueñas, ca muchos e muchas y á que por los cuerpos pierden las almas e dan con ellas en infierno; ca por las riendas del freno que sueltan a la cobdiçia cativa de la carne dexan las almas en pos de sí e non catan por ellas. La Escripura diz así que el grant Prínçipe de gloria que bive e regna sobre todos prínçipes, que escogió el grant enperio de Roma para sí, e quiso que la su fe fuese en Roma ensalçada e mantenida. A poco tienpo después d'esto, un enperador ovo en Roma muy creyente e muy bueno, e de todas buenas maneras sabidor e de grant nobleza. Él avía mugier de muy grant guisa, niña e muy fermosa, assí que de su bondat corría grant nonbrada por la tierra. Desí avía todas buenas maneras que dueña devía aver; mas si fermosa era de fuera muy más fermosa era de dentro, ca ella amava a Dios e temía de todo su coraçón e de toda su alma. E quien bien teme su Criador non puede ser que tal non sea, ca en el buen coraçón que a Dios bien teme, todo bien s'asenbra en él, e dulda todos los santos. Fermosa fue de dentro, fermosa fue de fuera, fermoso ovo el coraçón, fermoso ovo el cuerpo, ca tanto amó a Dios e lo temió que de todos peligros la guardó e tovo su cuerpo linpio e casto (fols. 99d-100a).

Roma, como lugar de preservación de la fe cristiana, es el escenario donde un emperador y su esposa son el modelo inaugural de fidelidad matrimonial, hasta que el viaje del marido a Jerusalén determina el comienzo de la prueba de su esposa.

El último de los relatos es el que ofrece, sin embargo, mayor interés para el análisis, ya que –a pesar de que el título remite a la materia

de Roma– el interior presenta la materia de Francia; evolución temporal sumamente significativa:

Señores, agora ascuchat e oiredes un cuento maravilloso que deve ser oído así como fallamos en la estoria, para tomar ende omne fazaña de non creer tan aína las cosas que oyer fasta que sepa ende la verdat e para non dexar nunca alto omne nin alta dueña sin guarda. Un día aveno qu’el grant enperador Carlos Maynes fazía su grant fiesta en el monesterio real de sant Donís de Françia (fol. 124c).

La indeterminación inicial, que remite a la materia carolingia sin mayores especificaciones, vincula espacialmente esta historia con los otros relatos de reinas acusadas a partir del título que el traductor destaca. La referencia a Roma resulta inexplicable si no es por la atracción de las historias precedentes, en particular teniendo en cuenta el título del poema del cual el relato procede: *Chanson de Sebile*.

Carlos Maynes de Roma es una adaptación en prosa de la *Chanson de Sebile*, un poema del siglo XIII conservado sólo de manera fragmentaria. Entre las diferencias que surgen en la comparación de la versión castellana en prosa y los fragmentos del poema francés, la primera que resalta es el título, ya que el que figura en el códice escorialense ubica en primer lugar a Carlomagno. Sin dudas, como señala Gómez Redondo (1999: 1605), el título implica una asociación político-moral con la corte carolingia; extrañamente, sin embargo, se habla de “Carlos Maynes de Roma”, una vinculación sin sentido que podría explicarse por atracción –como afirma Nieves Baranda (1999: 278, n. 16)– aunque no sólo del relato inmediatamente anterior (*Una santa enperatrís*) como ella declara, sino de los dos relatos previos con los que esta historia comparte el tema de la reina acusada de adulterio.

Al analizar los posibles patrones de compilación de manuscritos franceses que reúnen *romances*, Sylvia Huot (2000: 63) explica que un diseño recurrente en estos manuscritos es la progresión cronológica, generalmente comenzando con la materia de la Antigüedad y moviéndose hacia el material artúrico o francés. Tales compilaciones ilustran el *topos* de la *translatio imperii*; es decir, la transferencia del

poder y la cultura imperial de Grecia y Troya a Roma y de allí a la Europa medieval.

La focalización del empleo del pasado como materia autorizadora no está sin embargo en este caso en la transmisión de la cultura y el poderío imperial de la Antigüedad clásica, sino en la extensión del Cristianismo y las fuentes de continuidad que ligan la cristiandad europea al contexto inmediato de la Pasión de Cristo.

El encadenamiento narrativo entre los mundos antiguo y medieval que resulta del orden cronológico, una vez que se trasciende el título, está en función de un mensaje ejemplar claro, manifiesto en la alternativa de continuidad de la vida evangélica. En este sentido, la progresión cronológica se constituye como una especie de genealogía religiosa donde –a través del origen de la vida evangélica de las primeras comunidades cristianas y su permanencia en la Europa legendaria y la más documentada de la era carolingia– la proyección al presente es inevitable.

Una progresión cronológica semejante ilustra, al estar constituida por vidas de santos y *romances* hagiográficos, un eslabonamiento que permite asociar simbólicamente a la cristiandad europea con el contexto primario de la muerte y resurrección de Jesús.

La materia antigua ofrece, en este sentido, una forma de mirar a través del espejo del pasado, buscando allí un anclaje del presente, que lo justifique, lo explique y le permita, mediante la idea de la continuidad, dignificarse y –por qué no– de ese modo enriquecerse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Baranda, Nieves, “El dinamismo textual en la prosa de cordel: a propósito de la *Reina Sebilla*”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* LIV, 1, 1999, pp. 268-288.
- Bohigas Balaguer, Pedro, “Orígenes de los libros de caballerías”, Guillermo Díaz Plaja, ed., *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona: Barna, I, 1949, pp. 519-541.
- Deyermund, Alan, “The Lost Genre of Medieval Spanish Literature”, *Hispanic Review* 43, 1975, pp. 231-259.
- Domínguez, César, “‘De aquel pecado que le acusaban a falsedat’. Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ysonberta, Florençia, la santa Emperatrís y Sevilla)”, Rafael Beltrán, ed., *Literatura de Caballerías y Orígenes de la Novela*, Valencia: Universitat de València, 1998, pp. 159-180.
- Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana. II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid, Cátedra, 1999.
- Huot, Sylvia, “The manuscript context of medieval romance”, *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Roberta L. Krueger, ed., Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 60-77.
- Lozano-Renieblas, Isabel, “El encuentro entre aventura y hagiografía en la literatura medieval”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 de julio de 1998)*, Madrid: Castalia, I, 1998, pp. 161-167.
- Scordilis Brownlee, Marina, “Romance at the crossroads: medieval Spanish paradigms and Cervantine revisions”, *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Roberta L. Krueger (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 253-266.
- Zubillaga, Carina (ed.), *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13)*. Buenos Aires, SECRIT, 2008.

LA TRADICIÓN CLÁSICA

La figura de Afrodita - Venus y sus proyecciones en algunas obras de Arturo Capdevila.

*Dra. Fabiana Demaría de Lissandrello
Universidad Nacional de Villa María.⁵¹¹*

La figura de Afrodita-Venus y su relación con autores de la literatura grecolatina constituyen un aspecto importante de la función de la mitología clásica en la obra de Arturo Capdevila (1889-1967). Se intentará mostrar la proyección de esta divinidad en algunas obras del escritor cordobés. Se presentarán diferentes características de dicha diosa a partir del comentario de los primeros poemas de Safo y de una relectura del proemio del *De Rerum Natura* de Lucrecio. La comparación procurará ofrecer una apertura de los textos clásicos en una instancia de diálogo entre el pasado y el presente.

A más de cuarenta años del aniversario del fallecimiento del escritor cordobés, el poeta que le cantó a *La Dulce Patria* (1917) con sus distintas regiones, a su ciudad, la de las campanas, a su tierra, a través de la mirada del niño que contempla la *Córdoba Azul* (1940) de

⁵¹¹ Miembro del equipo de investigación dirigido por la Dra. Adriana Massa y el Dr. Caero. Proyecto Secyt. Universidad Nacional de Córdoba.

sus serranías, y a otras ciudades, como lo hizo en sus *Loores Platenses* (1932), estas páginas pretenden destacar su labor de vate, puesto que a través de su variada producción revalorizó entre otras, la tradición clásica.

I. FUENTES QUE HABRÍA UTILIZADO ARTURO CAPDEVILA:

En la Colección Capdevila perteneciente a la Biblioteca Córdoba se encuentran dos traducciones de Lucrecio, una de ellas es del año 1897 y presenta en el libro I numerosas notas referidas a la materia, a las teorías de la creación y del origen del universo.⁵¹² Con respecto a Safo, hay una edición comentada con las odas traducidas (1911), que tiene anotaciones y subrayados hechos por Capdevila sobre Anacreonte y Safo y que testimonian el permanente interés del poeta cordobés por la literatura grecolatina. Entre los subrayados referidos a la biografía de Safo (h. 628-h. 563 a C.) se destacan los vinculados con Cleis, la madre de la poetisa, y con sus hermanos, uno de ellos llamado Charaxos y los otros dos Larichos y Erigios. También se mencionan dos hechos: que a los veinticinco años fue desterrada de Lesbos y que a los cincuenta critica acremente la conducta de su hermano Charaxos. Acerca de su marido Cercolas, natural de Andros, se aclara que este nombre es un equívoco obsceno inventado quizás por algún cómico de los siglos V-IV a C. Sobre el suicidio de Safo subraya Capdevila:

Dice la fábula que locamente enamorada Safo del bello Phaón, barquero de Mitylene, y no correspondida, corrió tras él por mares y tierras, siguiéndole a Sicilia, hasta que la desesperación de ver a una rival preferida, le hizo volver a Lesbos y arrojarle al mar desde lo alto del promontorio de Leucades.⁵¹³

⁵¹² Ambas ediciones, por D. José Marchena:

Lucrecio Caro, Tito *De la Naturaleza de las cosas*, Madrid, Hernando, 1897.

Lucrecio, T. *De la Naturaleza de las cosas*, Bs. As., Espasa Calpe, 1946.

⁵¹³ Baráibar-Menéndez Pelayo et alerri *Poetas Líricos Griegos*, Madrid, Perlado, 1911. Los poetas líricos que contiene este volumen son: Anacreonte, Safo, Erina, Alceo, Alcmán, Stesícoro, Íbyco. Págs. 275 a 278. Este libro se encuentra en la Colección Capdevila de la Biblioteca Córdoba.

Este subrayado adquiere importancia en el proceso de recepción del ensayo titulado *Alfonsina (Época, dolor y obra de la poetisa Alfonsina Storni, 1948)*, en el cual Capdevila compara el destino fatal de esta poetisa con el signo lúgubre de Safo. Este concepto queda plasmado fundamentalmente en los versos sáficos del “Requiem”, con motivo de su muerte, que aparecen al final del mencionado ensayo:

Pues tú cual Safo te arrojaste a la onda
desde una peña cuando nace el día,
tengan tus manes sobre el mar cerúleo
sáficos versos [...].⁵¹⁴

Los numerosos subrayados, que presenta la obra titulada *Las cortesanas griegas* de Emile Deschanel, corroboran las diferentes lecturas realizadas por Capdevila acerca de Safo. En la segunda parte se presenta a esta poetisa de Lesbos y previamente se aclara que “existieron también varias Safo”. Las odas remarcadas son las tituladas: “A una mujer amada” y “A Afrodita”. De la primera, Capdevila destaca los siguientes versos:

Un sudor helado me inunda, un temblor se apodera de todo
mi cuerpo; me pongo más verde que la hierba; me parece
que voy a morir.

De la segunda oda mencionada, dedicada a Afrodita, se remarca:

¡Inmortal Afrodita de brillante trono, hija de Júpiter, diestra
en artificios, yo te suplico que no abrumes mi alma de sinsabores
y de tedio, oh diosa!

En las páginas subsiguientes se encuentran subrayados referidos a la biografía de Safo, su matrimonio y su muerte:

⁵¹⁴ Capdevila, Arturo *Alfonsina (Época, dolor y obra de la poetisa Alfonsina Storni)*. Buenos Aires, Centurión, 1948, p. 149.

Safo, a quien hemos visto a su vez con tanta pasión amante, madre, amiga, poetisa y republicana, si es cierto que conspiró contra Pitacos y fue desterrada al mismo tiempo que Alceo, no se nos muestra en ninguna parte esposa. Safo fue viuda en temprana edad.

A su muerte, todas sus compañeras hicieron caer con el hierro rápido sus graciosas cabelleras sobre su tumba.⁵¹⁵

2. CARACTERÍSTICAS DE AFRODITA-VENUS:

Las citas relevadas sirven de registro para constatar el proceso de recepción de autores líricos de la literatura griega y su influjo en el opus capdeviliano. Es necesario detenerse ahora en las diferentes características de Afrodita-Venus que se desprenden de la relectura de los textos clásicos propuestos. En primer lugar se tendrá en cuenta la relación de esta divinidad con la naturaleza primaveral. En segundo término se la describirá como compañera e intercesora en el combate y especialmente como diosa del amor, para después mostrar cómo aparecen estas características de esta divinidad recreadas por el poeta cordobés.

2.a) La presencia de Afrodita se constata manifiestamente en los poemas de Safo, especialmente en el primero (1 Lobel-Page), en donde la diosa se presenta ante los ruegos de la poetisa en su carro conducido por hermosas y veloces aves (gorriones, v. 10). En el segundo poema (2 L-P), el llamado a Afrodita y la invitación para que aparezca, se da en un marco primaveral, (v. 10).

Afrodita se manifiesta aquí en la naturaleza primaveral; todo el ambiente está preparado para recibirla. Nótese que esto también se descubre en algunas poesías de Alfonsina Storni, como “Primavera” de *El dulce daño*, “Primavera” de *La inquietud del rosal* y “Diosa” de *Irremediablemente*. En ellas se puede identificar a Afrodita con la

⁵¹⁵ Deschanel, Emile *Las cortesanas griegas*, Madrid, Ed. América. 1920, p. 83, 96, 122 y 123. Traducción de Alfonso de Sola. Colección Capdevila. En el margen superior de la pág. 93 se lee este comentario capdeviliano: “más verde que la hierba”, una enferma.

primavera y se puede constatar también el pedido expreso para que se manifieste:

Concentrarás las flores de los bosques,
diosa Afrodita, y tejerás mi boca,
zumo oloroso dejarás en ella,
diosa Afrodita. (*Irremediablemente*)⁵¹⁶

Las imágenes de Afrodita en Safo se dan en un marco diáfano y colorido; la diosa se muestra “feliz y sonriente” (ὦ μῶκαιρα μειδία...σαισ’ 1L-P v. 13 y 14; χάρειν, 2L-P v. 2), así como toda la naturaleza que la rodea.⁵¹⁷

El ambiente primaveral también aparece unido a la presencia de esta diosa en Lucrecio (h.98-h.55 a.C.). En el prólogo de la obra *De Rerum Natura* se hace mención de este ambiente especial, puesto que se encuentran palabras que indican “luminosidad”: “lumina” (v. 5 cfr. vs. 9 y 22); aves que anuncian la llegada de Venus: “volucres” (v. 12); alegría ante la primavera: “pabula laeta” (v. 14), “verna diei” (v. 10), “rident”, “flores” (v. 8).

Los primeros cuarenta y nueve versos de esta obra son una especie de himno en el que el autor celebra y realiza una plegaria a Venus-natura, divinidad que viene a ser un “poder” o “fuerza física” que mantiene todo unido, tal como la define E. Ackermann.⁵¹⁸

⁵¹⁶ A modo de ejemplo se cita la primera estrofa de los otros poemas mencionados de Alfonsina Storni:

“¿Y vendrás tú? Por mis jardines vuelan
ya las primeras mariposas
sobre las rosas.” (*El dulce daño*)

“Risueña caricia, yo no sé qué savias,
viertes en las venas que vida provocas:
desatas mis penas y las desagravias

y muertas se cubren de mortajas locas.” (*La inquietud del rosal*)

Vide: Storni, Alfonsina *Obras Completas*, Bs. As., Sociedad Editora Latinoamericana, 1964.

⁵¹⁷ Ferraté, Juan *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Seix Barral, 1968, 238 y ss.

⁵¹⁸ Ackermann, E., “Lucrez und der Mythos”, *Palingenesia XIII*, Wiesbaden, 1978. Esto aparece citado en el artículo del Dr. Cornavaca, Ramón, “Lucrecio: ¿un moderno en la

En líneas generales, este himno presenta una invocación inicial (v. 1-2), luego una celebración del poder de la diosa del amor y su epifanía (v. 3-20) y además una plegaria (v. 21-43), en la que el poeta le pide que lo asista para componer sus versos y le suplica la paz para su pueblo. Los versos finales (44-49) han sido cuestionados por algunos estudiosos, porque expresan una contradicción con lo presentado anteriormente, pero están en todos los manuscritos. Friedländer comenta que en ellos se pide la paz y sólo los dioses pueden concederla, pues ellos la poseen y gozan de ella en una vida inmortal.⁵¹⁹

En la invocación inicial (v. 1 y 2) Lucrecio llama a esta divinidad: “madre de los Enéadas” y “nutricia Venus”, epítetos relacionados en latín con la raíz gen- (idea de poder generador, que da vida, v.1, 4 y 11) y con el verbo “alo”, alimentar. La primera palabra “Aeneadum”, palabra “vertebradora”, alude a los descendientes de Eneas, es decir a los romanos. Este modo de invocación se reflejará luego en el especial pedido que el autor hace a Venus, madre de Eneas, para que sea ella quien ayude al pueblo romano y le conceda la paz. Venus encarna aquí el ideal de “voluptas” del epicureísmo (v. 1, cfr. “lepore”-“leporem” v. 15 y 28 y también “cupide” v. 16 y 20); ella es la reina de la Natura y quien tiene el poder absoluto sobre ella (cfr. v. 21). Es por ello que el poeta la invoca y le pide que sea su “socia” (v. 24), especialmente en el asunto que va a tratar: “acerca de la naturaleza de las cosas” (v. 21 y 25).

En este prólogo se entrecruzan también las circunstancias concretas y personales de Lucrecio: su amistad con Memio, a quien está dedicada su obra, y el momento histórico conflictivo (año -59) que vive Roma (v. 41 a 43). Esto se introduce en el v. 26, donde aparece una nueva motivación –subjética y personal– de su plegaria a Venus. El

antigua Roma?”, en: Moreau, P. L. (com.) *Modernidad y literatura*, Córdoba, U.N.C., 1995, p. 21.

⁵¹⁹ Friedländer, *Hermes LXVII*, 1932, 43. Este artículo aparece en Valentí, E. *T.Lucrecio Caro. De La Naturaleza*, Libro I, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, p. 144. Este comentario sirve para vislumbrar la “pietas” lucreciana, que está en concordancia con el ideal de la “ataraxía” epicureísta: “contemplar todas las cosas con mente apaciguada”. Estos versos también se presentan en el Libro II, vs. 646-651, referidos a otras divinidades como Baco, Ceres y Neptuno.

pedido de paz para su pueblo, para que pueda él mismo estar con un ánimo tranquilo y apacible para tratar su tema (“aequo animo”, v. 42), está plásticamente representado en la escena de amor entre Venus y Marte (desde el v. 35), en donde se observa el punto más alto (clímax) de lo que Lucrecio viene expresando sobre el poder de la diosa que gobierna todo (“rerum naturam sola gubernas”, v. 21). La fiera imagen de Marte, “armipotens” (v. 33), contrasta vivamente con la delicada escena que se presenta luego con la diosa.

El poder de Venus está representado aquí en los tres reinos de la naturaleza: cielo - tierra - mar (cfr. himno homérico a Afrodita IV, 1 ss.). Los versos que así lo presentan son: v.1 a 9, v. 17 a 20. Entre el v. 5 y el 20, aproximadamente, se intercala una descripción de la primavera, en la cual se da la epifanía de la diosa con todo su poder creador. Con la llegada de la primavera, todas las criaturas festejan el advenimiento de Venus (v.10 y ss.).

2.b) Afrodita no sólo es la diosa de la primavera. En los versos finales del primer poema de Safo, Afrodita aparece como una aliada o socia en los combates del amor

(σὺ δ' ἄρ' ἅπαντα σύμμαχος ἔσσο 1 L-P v. 27 y 28). Téngase en cuenta que este aspecto también puede relacionarse con lo que Sófocles presenta en uno de los coros de *Antígona*, en donde la fuerza de Eros, aliado de Afrodita, vencerá en todos los combates (tercer estásimo, v. 781 a 800): “Amor, invencible en la batalla, Amor [...] Ninguno de los dioses ni de los hombres, que viven un día, se ve libre de ti, y el que te lleva consigo enloquece.” Los versos finales expresan que es invencible en sus juegos la diosa Afrodita (799 y 800).⁵²⁰

La diosa invencible en el combate amoroso aparece con otra función en el prólogo de Lucrecio, quien la busca como socia y le pide la paz en las luchas, desarmando con su amor al “armipotens” Marte (vs. 32 y 33).

⁵²⁰ Sófocles *Antígona*. Buenos Aires, Eudeba, 1983, p. 119. Por E. Ignacio Granero. Los versos en griego son: Ἔρωσ ἀν...κατε μάχαν, / Ἔρωσ (...) κα... σ' οὐτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς / οὐθ' ἄμερ...ων ἐπ' ἀνθρώπων, ὃ δ' ἔχων μέμηενεν (v. 781, 787-790). Vide: SOPHOCLES *Fabulae*, Great Britain, Oxford Classical Texts, 1990, pp. 214-215. Lloyd-Jones et Wilson.

3. REFORMULACIÓN DE CAPDEVILA:

Para comprobar la recepción y recreación de las características señaladas, se comenzará con algunas menciones seleccionadas de los libros poéticos de Capdevila, se seguirá luego con una cita perteneciente a un ensayo, para finalizar después, con la caracterización que presenta de Afrodita-Venus en una novela de asunto griego.⁵²¹

3.a) En *Canciones de la Tarde* (1941), en un poema titulado “Canción para vísperas de otoño”, Capdevila menciona a Venus como la que brinda todas las hojas del laurel cuando el enamorado triunfa en las batallas del amor:

En las batallas del amor
busqué trabajos y fatigas
todas las hojas del laurel
que Venus brinda.⁵²²

Estos versos recuerdan a Afrodita, compañera inseparable del combate tal como aparece en Safo (1 L-P v. 27 y 28) y en Sófocles en el tercer estásimo de *Antígona*. La figura del enamorado representada en un guerrero, que luchará fatigosamente “en áspero combate” por lograr el amor de la dama elegida, aparece antes en *Melpómene* (1912), en el poema titulado “La oda de mi amor”: “La amo y será mía. [...] / y aunque lo diga en verso, he de cumplirlo en prosa; / en áspero combate, faz a faz, pecho a pecho”.⁵²³

En *El Libro de la Noche* (1946) se alude al nacimiento de la diosa tal como se menciona en *Teogonía* (v.190-200) de Hesíodo y a la etimología de su nombre (ἄφρος: espuma), cuando el poeta la nombra

⁵²¹ Estos conceptos de recepción y de recreación han sido seleccionados de la teoría de la recepción de H. Link, explicados por M. Moog-Grünwald en un artículo publicado por Rall, D. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, U.N.A.M., 1987, 245-270.

⁵²² Capdevila, A., *Canciones de la Tarde*. Buenos Aires, Losada, 1941, pp. 134-135.

⁵²³ Capdevila, A., *Melpómene*. Buenos Aires, Losada, 1954, p. 94.

como la “Afrodita casta” formada “de un poco de luna y espumas del mar”.⁵²⁴

En *El Libro del Bosque* (1948) en la poesía titulada “La visión del bosque”, se relata una revelación del bosque de la vida, en donde se va mostrando todo lo que el poeta vio. Entre estas visiones Capdevila dice:

Y vi también las vides y los huertos
de Anacreonte y Safo,
y entre los brotes de la primavera
el amor del amor enamorado.

La mención directa de los líricos griegos permite constatar aquí de manera implícita, la presencia de Afrodita en “los huertos”, en “los brotes de la primavera”, que sirven de marco natural para “el amor”, al cual aluden frecuentemente los poemas de Safo y Anacreonte. En otro poema de este mismo libro: “La Cabalgata”, la presencia de Venus representada en el “Lucero”, ofrece el marco romántico para los enamorados que cabalgan en la noche. La diosa es nombrada aquí como “Venus divina del crepúsculo, / tea de amor, antorcha santa”.⁵²⁵ Téngase presente que la presencia amorosa de Venus Citerea se da también en un ambiente primaveral, conduciendo los coros y las danzas junto con las Gracias y las Ninfas en una noche de luna en la Oda IV, (“inminente Luna”, v.5 y ss., liber I) de Horacio.

3.b) En el ensayo ya mencionado sobre *Alfonsina* (1948) Capdevila presenta un comentario de otro autor sobre esta poetisa, haciendo alusión a Venus, cuando dice que “si bien Venus no asistió a su nacimiento, el don de la simpatía fue presente de los dioses, para ella”. Venus aparece aquí como símbolo de la belleza física; Alfonsina aunque no era bella, tenía el encanto de ser simpática.⁵²⁶

3.c) En la novela de asunto griego titulada: *Arbaces, maestro de amor* (1945) el autor cordobés utiliza indistintamente el nombre de Afrodita o Venus, para referirse a la diosa del amor. Son frecuentes las

⁵²⁴ Capdevila, A., *El Libro de la Noche*. Buenos Aires, Losada, 1946, p. 44.

⁵²⁵ Capdevila, A. *El Libro del Bosque*, Bs. As., Kraft, 1948, 66 y 81-88.

⁵²⁶ Capdevila, A. *Alfonsina* [...], op. cit., 164.

expresiones “¡Por Afrodita!” cuando se habla de los enamorados. En forma metafórica se mencionan “los bosques de Afrodita” para indicar los caminos del deseo y de las pasiones desatadas. Resulta interesante una cita referida al niño Cupido, hijo de Venus, cuando se hace la aclaración acerca de creer que el amor es ciego. El poeta está convencido de que el amor se rige por una lógica, una armonía tal como la música, casi al modo pitagórico:

No es verdad que el amor sea el niño ciego que dicen, el niño ciego que dispara flechas al azar. [...] Sólo sé que el amor, como la música, se gobierna por una armoniosa lógica [...]

En los capítulos donde la acción se desarrolla en Corinto se presentan varias referencias al templo de Venus que había en esa ciudad y se habla en especial de un sacerdote de Afrodita, “el pobre gigante Arcónides”, que era el encargado de cuidar las palomas, aves consagradas a esta divinidad. Este sacerdote sufría de una demencia a causa de que la diosa una noche se le apareció y lo reprendió por sus malas acciones. Aquí se cuenta que estando Arcónides una noche de orgía se le presentó “Afrodita-Urania, la diosa celeste y pura, Venus virgen y madre, símbolo del más puro amor” y le recriminó al gigante por tratarla como “Venus de marineros” y así se mostró “Afrodita Pasifae, la que brilla para todos”, en un repentino resplandor que hizo huir a las hieródulas, y cayó el sacerdote en un gran delirio. En otra parte de esta novela se presenta a Afrodita identificada con el Lucero, llamándosela también “hija de la luz y del destino tenebroso”.⁵²⁷ Téngase presente que este nombre de Afrodita-Urania se vincula directamente con Platón, con el discurso de Pausanias del *Simposio* (180 d 3-e 3), en donde se hace la distinción de los dos diferentes tipos de amor, el Eros celeste y puro, nacido de Afrodita-Urania (Οὐρανοῦ 180 d 8, hija de Urano) y el Eros popular, de las pasiones, proveniente de Afrodita-Pandemia (Πάνδημον 180 e 1, hija de Zeus

⁵²⁷ Capdevila, A. *Arbaces, maestro de amor*, Bs. As., Kraft, 1945, 35, 162, 166 y 187.

y Dione).⁵²⁸ Capdevila identifica en esta novela a Afrodita con el amor puro, representada en la luz, nombrándola como Urania, en concordancia con el texto platónico.

Tras el comentario de distintas citas pertenecientes a autores como Safo y Lucrecio, se ha intentado mostrar la proyección de la figura de Afrodita-Venus en algunas obras de Arturo Capdevila. En este recorrido por algunas obras del escritor cordobés se presentaron distintas características de esta divinidad, sin querer forzar ninguna comparación sino más bien, procurando ofrecer una apertura del texto clásico para proyectar el análisis hacia otros horizontes.

La imagen de “Afrodita, compañera de combate”, que aparece en el primer poema (1 L-P) de Safo, se manifiesta con las mismas características en el tercer estásimo de *Antígona* y además, en los versos capdevilianos de *Canciones de la Tarde*. Todo esto se presenta en contraposición con lo analizado en Lucrecio, cuando Venus aparece como la pacificadora de la lucha, a pedido expreso del propio poeta. Teniendo en cuenta los ámbitos de poder que tiene esta divinidad tal cual se presentan en el *De Rerum Natura*, se puede observar que Capdevila utiliza según la ocasión la figura de Venus vinculada a la tierra, a la naturaleza, cuando se describen las imágenes primaverales que sirven de marco para el amor; la Venus celeste, símbolo de la pureza, cuando la identifica con su estrella, que brilla en la noche, ámbito propicio para los enamorados. Afrodita-Venus, símbolo de la primavera, de la belleza y del amor es rescatada por lo tanto, en sus diversas formas por el escritor cordobés y los elementos míticos, que no son meros adornos, sirven entonces de puente para relacionar distintos autores a través de los tiempos.

⁵²⁸ Platónes *Opera, Symposium*, Oxford Classical Texts, Oxford University Press, 1988, 163. Tomus II. En la Colección Capdevila se encuentran varias ediciones de las obras platónicas, entre ellas una bilingüe:
Platón *Obras Completas* Vol. I-II-III (Hippias Mayor, Fedro, Banquete, Ión), México, U.N.A.M., 1944. 1945. Por el Dr. Juan David García Bacca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Capdevila A., *Obras Escogidas*, Madrid: Aguilar, 1958.
- Estrella Gutiérrez, Fermín Arturo, *Capdevila*. Buenos Aires, E. C. A., 1961.
- Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1994.
- Safo, *Antología*. Buenos Aires, Losada, Edición bililngüe, 2003.
- Schadewaldt, W., *Safo. Mundo y poesía, existencia en el amor*. Buenos Aires, Eudeba, 1973.
- Sophocle, *Les Trachiniennes. Antigone*. Paris, Les Belles Lettres, Tome I, 1962.

Risa que perdura: comedia plautina y transposición genérica

*Viviana Diez
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires*

El propósito del presente trabajo es explorar los vínculos existentes entre la comedia plautina y el cine, tomando para el análisis el caso del film de Richard Lester, del año 1966: *A funny thing happened on the way to the forum* (*Algo gracioso sucedió camino al foro*). Sostenemos que esta relación da cuenta del diálogo permanente que existe entre productos culturales y de una circulación de textos, entendidos en un sentido amplio, que trasciende las fronteras de época.

El abordaje seleccionado toma las nociones de la trasposición genérica, articuladas en general desde la semiótica, que comprenden ejes conceptuales y elementos de la teoría literaria. En primer término, se expondrá el abordaje teórico que habilita una lectura de este tipo y luego se desarrollarán en concreto los elementos que aparecen en las obras teatrales y en el film, estableciendo sus puntos de contacto y sus divergencias. Finalmente, intentaremos una conclusión, al menos provisional, del sentido de los vínculos detectados.

Unas breves palabras sobre Richard Lester, director de la película que consideraremos: es un cineasta norteamericano, nacido en 1932 en Filadelfia. En 1954 emigró a Europa y en 1956 se estableció en Gran Bretaña. Trabajó en cine, televisión y publicidad y esa formación fue la que posiblemente le brindó las herramientas para dirigir algunas películas con cierto grado de experimentación formal y resultados diversos. Luego de dirigir dos películas de los Beatles (*Help!* y *A hard day's night*), en 1966 adaptó el musical de Stephen Sondheim's, *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, que se había estrenado en Broadway en 1962, con gran éxito de público y crítica, y que había obtenido varios premios Tony. Esta obra teatral constituye un paso transpositivo intermedio, que no analizaremos, centrándonos en la comedia plautina y la película mencionada.

La película de Lester se estructura sobre la base de una trama que a ningún lector de Plauto puede resultarle desconocida: un adolescente (Herodes) se enamora de una jovencita (Philia) que habita la casa de al lado y se encuentra en poder de un lenón (Marcus Lycus), que ya la ha vendido a un soldado como futura esposa. El esclavo del joven (Pseudolus) urde la trama necesaria para rescatarla, pero deberá enfrentarse a múltiples obstáculos: el padre de Herodes que también desea a la joven, la madre, el soldado que regresa en busca de la mujer, el mismo lenón. Estas situaciones dan lugar a una serie de confusiones, que finalmente se resuelven en una escena clásica de reconocimiento de filiación a partir de unos anillos: tanto Philia como el soldado que la pretendía son los hijos raptados del vecino, Erronius y por lo tanto ella es libre y puede casarse con Herodes. Como vemos, todos estos elementos aparecen con frecuencia en la comedia plautina y son los ejes sobre los que suele desarrollarse la acción.

En principio, observamos que Lester no ha “adaptado” una comedia particular de las obras conservadas del comediógrafo umbro. Ante bien, parece haber acumulado prácticamente todos aquellos elementos que son recurrentes, disponiéndolos en una sucesión casi agobiante, que, de todos modos, termina por configurar una película del cine de entretenimiento, accesible a un público masivo. El *hipotexto*, es el conjunto de las comedias, más allá de la identificación posible de varios elementos argumentales de *Curculio*, *Miles gloriosus* o *Pseudolus*, que de todos modos también aparecen en otras obras.

Como indicamos antes, la evidente presencia de Plauto nos permite rastrear en la película la operación realizada por el director sobre el corpus plautino. Ésta presenta la complejidad de los movimientos transpositivos, que dan cuenta de la riqueza del diálogo entre ambas producciones. Diálogo que se vuelve visible y decodificable en función de unos lectores que poseen la competencia suficiente para acceder a ambos textos.

Para establecer la relación entre ellos, es decir la *palliata* y el filme de 1966, recurriremos a Gerard Genette, que nos provee de ciertas conceptualizaciones válidas a la hora de abordar el vínculo entre producciones separadas por más de 2000 años.

En *Palimpsestos* (Genette,1989), Genette propone determinados tipos de vínculos entre los textos, pero dedica la mayor parte de la obra a la descripción de lo que él denomina prácticas hipertextuales. Estas son definidas como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette,1989:14). Si bien la reflexión de este autor se centra en la literatura, entendemos que los conceptos pueden ser extrapolados a obras que exceden lo estrictamente lingüístico⁵²⁹. La relación entre el hipertexto y el hipotexto se da a partir de dos operaciones básicas, que son la transformación y la imitación. En la primera se opera algún tipo de cambio, como por ejemplo la traslación del tema de una obra o de su acción a otra época. En la imitación, en cambio, operan procedimientos más complejos, pues se puede contar una historia distinta, pero recurriendo al mismo tipo genérico, es decir formal y temático, establecido por el texto precedente.

¿A qué nos enfrentamos en *Algo gracioso sucedió camino al foro*? Por un lado, la acción narrada es la misma del hipotexto plautino, pero se ha elegido otro género para contarla, ya no el teatro, sino el cine. Se opera, en este sentido, una transformación, que en términos de

⁵²⁹ Seguimos en este punto a Oscar Steimberg, en "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva", presentación en el Congreso Alemán de Lusitanistas, sección "Transposições intermediais e passagens de gêneros", Gernersheim/Mainz, Alemania, setiembre de 2001: "Tomando nota de la acotación de la perspectiva de Genette al campo literario, pero entendiendo que conceptos como los elegidos pueden extrapolarse a versiones translingüísticas".

Genette, como mencionamos antes, implica trasponer la acción a, por ejemplo, otra época histórica u otro género, sin tener que dominar los mecanismos compositivos del primer texto. Éste último es el caso de la imitación, un procedimiento más complejo que, tal como advierte este autor, implica un dominio amplio del género del hipotexto, de sus mecanismos formales de constitución.⁵³⁰ En el caso de análisis, aparece un manejo acabado de muchos de los procedimientos de la comicidad plautina, que se ven desafiados en un juego de permanencia e inteligibilidad al verse trasladados a la pantalla. En este sentido, podemos postular que en la práctica hipertextual particular de la que nos estamos ocupando, aparecen ambas formas de trabajo sobre el original, tanto transformación como imitación.

Veremos ahora cómo aparecen los elementos del texto original en la película y qué otras cuestiones ocupan un lugar en la pantalla: algunas no presentan casi vínculos con la comedia plautina, otros aspectos de ésta son retomados con modificaciones que residen principalmente en las posibilidades técnicas del género cinematográfico y, por último, otros componentes se mantienen casi intactos. Profundizaremos en cada uno de estos tres grupos.

Comenzaremos por señalar las incorporaciones de Lester que más distantes parecen de Plauto. Un primer aspecto es la localización espacial. Desde el título de la película, que nombra al Foro, un espacio urbano identificado con Roma, hasta las referencias geográficas de la acción (un personaje⁵³¹ es enviado a dar vueltas a las colinas de esta ciudad para desencantar su casa), muestran un alejamiento del hipotexto que estamos considerando, que está ambientado en Grecia.

Además, ocupando largos tramos de la acción del film, aparecen otros elementos ajenos a la obra original. Uno es una persecución en carros (cuadrigas), ya muy cerca del final, llena de gags relacionados

⁵³⁰ “Para transformar un texto, puede bastar con un gesto simple y mecánico (en el límite, arrancando algunas páginas: es una transformación reductora); para imitarlo, en cambio, es preciso adquirir un dominio al menos parcial, el dominio de aquel de sus caracteres que se ha elegido para la imitación” Genette, Gerard, *op.cit.*, p 16.

⁵³¹ Este personaje, Erronius, fue interpretado por el legendario Buster Keaton, en la que sería su última aparición en pantalla.

con la torpeza física y los obstáculos del terreno, irrealizable en el espacio teatral. Otra es la escena del entrenamiento de los gladiadores en el circo. En ambas podemos leer una referencia, tal vez paródica, a la serie de films hollywoodenses de películas ambientadas en la antigüedad clásica, como *Espartaco* (1960) o *Ben Hur* (1959), y es posible que sea este también el caso de la escena del sacrificio humano en el templo de Vesta. En la escena de los gladiadores aparece incluso la figura de un “coach” deportivo que introduce un elemento contemporáneo en la antigüedad, generando la comicidad con este recurso, que se apoya sobre lo ajeno e inesperado de la figura (dice el personaje “sigo teniendo problemas con la muñeca”).

Otro tramo que revela esta separación es la presentación de las jóvenes meretrices, por parte del lenón, al esclavo protagonista y a su joven amo, cuando éstos van en busca de la joven de la que se ha enamorado el protagonista, para comprarla. La escena se estructura como una sucesión de mujeres que son presentadas con atributos eróticos destacados, apoyada sobre una serie musical de ritmos contemporáneos que acompaña lo que se presenta como una galería de tipos femeninos. Visualmente el efecto se refuerza a partir de un salto rápido y sucesivo de primeros planos cortos de las partes del cuerpo femenino y de las expresiones de los varones que asisten al espectáculo que se ha montado. La apariencia de las jóvenes y sus actitudes corresponden al estereotipo, propio de la comedia musical y el cine, de la belleza exótica y altamente erotizada que ocupa cada vez más lugar en este tramo de la película.

Estos tramos del film que hemos mencionado, presentes en la trama como una inclusión original del guión y distantes de las comedias originales constituyen una serie de motivos cuya significación debe ser analizada. La denominación de motivos corresponde en este caso al desarrollo conceptual de Cesare Segre (Segre,1985), que describe a este elemento como unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un grupo o grupo de textos, menores que los temas, que pueden estar presentes en un número elevado y que tienen facilidad para manifestarse en el plano discursivo.

Estos motivos insertos pueden interpretarse como una inscripción en determinado género respondiendo a los “horizontes de expectati-

vas”⁵³² de los espectadores del cine norteamericano de esa década. Los chistes de naturaleza sexual, las persecuciones y la torpeza física son recurrentes en el cine cómico y sobre esta base podemos inferir su eficacia y la consecuente necesidad de su incorporación.

Como señalamos, estos motivos están ausentes en la comedia original. Por otra parte, como es evidente, este tipo de escenas serían irrealizables en el espacio escénico del teatro antiguo. Su fuerte presencia en el film corresponde entonces a los rasgos de género y época de la película, que generan su inclusión y expansión.⁵³³

Por último, la multiplicación de escenarios en los que se desarrolla la acción, que permiten deslocalizar la acción del espacio de la calle con frentes de casas al que estaban restringidas estas historias en la escena romana, es otra modificación que se relaciona con las características del género. En la transposición se multiplican hermanamente: interiores y exteriores, espacios de transición, patios internos, calles variadas, zonas urbanas, caminos fuera de la *urbs*. Incluso la alternancia de planos en diversos lugares se utiliza como recurso para acrecentar la tensión, como cuando se ven las tomas de la matrona que va regresando a su casa para descubrir las acciones reprochables de su marido, y aparece en un camino rural tres veces, intercalada en otros sucesos, antes de llegar efectivamente.

Este tipo de variación de localizaciones de la acción y el uso descripto, resultan un procedimiento de alta legibilidad para los espectadores de cine, por su presencia recurrente en el género cinematográfico. Constituyen un rasgo retórico del género, que lo diferencia fuertemente del teatral y que, como tal, no puede estar ausente.

El segundo grupo corresponde a elementos típicos del teatro plautino que aparecen en esta trasposición, pero se ven modificados y mu-

⁵³² Esta referencia al horizonte de previsibilidad se apoya en la definición de género que ofrece Steimberg: “clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social”, definición que proviene de las fecundas fórmulas fijadas por Bajtín referidas al “efecto de previsibilidad” y a las “articulaciones históricas”. En Steimberg, Oscar *Semiótica de los medios masivos*. Atuel, Buenos Aires, 1998.

⁵³³ Esto permitiría explicar también la localización de la acción en Roma, que provee un entorno que ya ha sido explorado en films anteriores, como *Quo vadis* (1952).

chas veces destacados por ciertos procedimientos. Es tal vez en estos tramos donde puede advertirse la práctica hipertextual de imitación más deliberada.

El comienzo de la película nos ofrece un prólogo cantado, al mejor estilo plautino. En el texto, en boca del esclavo protagonista, que en breves estribillos está acompañado por un coro, aparece la *captatio benevolentiae*, se presentan los personajes, los ejes principales de la trama y la disposición de las casas en la escena, se especifica el género de lo que se verá (se nombra como comedia “tragedia, mañana; comedia, esta noche”, que se repite como frase musicalizada), se preanuncia en final feliz y se constituye un público masivo (“no reyes, ni coronas, algo para todos, nuestra comedia esta noche”). Como se puede observar, son éstos los elementos típicos de los prólogos conservados de la comedia antigua romana. En el film, se adiciona a lo descrito un recurso propio del montaje cinematográfico, que es la yuxtaposición de imágenes de lo que se verá a lo largo de la película: por un lado, las imágenes ilustran lo cantado (por ejemplo, muestran los personajes una vez que son nombrados), pero también adelantan cuadros que luego aparecerán al desarrollarse la acción. De este modo, el prólogo se reelabora a partir de la posibilidad técnica, pero conserva y despliega la función del teatro antiguo, pese a no ser necesario e incluso resultar ajeno a los espectadores del siglo XX. Otro tanto ocurre con el epílogo, también cantado, que retoma las expectativas explicitadas en el prólogo (el público universal, el divertimento, la tragedia dejada de lado, el final feliz) a partir de estribillos y música que subraya el tono festivo, que ha crecido a lo largo de la comedia, llegando ahora a su culminación.

Otro recurso que encontramos en prácticamente todas las obras de Plauto y que se repite abundantemente en el teatro antiguo es el aparte como disparador de la comicidad, a partir de la complicidad de los personajes con el público y la ridiculización de otro protagonista de la escena. En este film aparecen en repetidas ocasiones, en boca de casi todos los personajes, aunque con más abundancia en el esclavo. Técnicamente, el aparte aparece destacado con un primer plano del personaje que lo emite, que se desprende del cuadro general de la escena, al que inmediatamente se vuelve. Este juego de cámaras subraya el procedimiento, que no es en absoluto frecuente en el cine,

y, al igual que en el caso del prólogo y el epílogo, se traiciona en algún sentido la previsibilidad del género cinematográfico.

Finalmente, mencionaremos en este grupo a los fragmentos musicales, que aparecen en diversos puntos del desarrollo de la acción. Estas canciones, ubicadas en puntos de inflexión de la trama, amplifican y desarrollan los incidentes del argumento. Las encontramos, además de en el prólogo y el epílogo (“Comedy tonight”), que ya hemos considerado, en el comienzo del enamoramiento entre el adolescente y la joven, en el engaño a Senex, que desea obtener los favores de la misma joven y en la entrada de Miles Gloriosus. En todos los casos, se observan rasgos propios de la obra musical de Sondheim, de la que derivó este film. El primero es una canción de amor entre Herodes y Philia (“Lovely”), que hacia el final se traslada incluso a un bosque ideal, con todas las características de un *locus amoenus*. El segundo es un paso de comedia que agrega a la letra de la canción, figuras de baile sincronizadas, a los que su van sumando el *senex*, sus dos esclavos y finalmente el lenón, para terminar los cuatro en una típica composición de la comedia musical (“Everybody ought to have a maid”). El último es la entrada triunfal a la ciudad del soldado, que al presumir, como buen soldado plautino, de sus condiciones es acompañado en diversos tramos de la canción por un coro de voces femeninas, que exclaman “ah!!” a sus anécdotas y de otro de voces de niños que corean sus hazañas (“Bring me my bride”).⁵³⁴

Como sabemos, en las comedias plautinas existían tramos musicales, que constituían un atractivo importante para su público. Este atractivo parece permanecer constante, más allá del tiempo que separa las producciones: la dimensión musical de la *palliata*, el éxito de la comedia musical y la inclusión de las canciones en el film pueden leerse como una continuidad, ya que para reelaborar este aspecto del hipotexto, se toman los recursos del género comedia musical, popular y fácilmente accesible.

⁵³⁴ A estas canciones se agrega “Funeral sequence”, sin letra, que acompaña al falso cadáver de la novia. La comedia musical tenía varios temas originales más, que no se incluyeron en la película.

Pasemos ahora al tercer grupo a considerar, que son aquellos elementos que nos remiten de modo más transparente al texto plautino. A primera vista, encontramos aquí la trama con lo que les sucede a los personajes y el desenlace que logra resolver la situación en forma feliz. El enamoramiento del joven hacia una mujer en poder de un lenón, el deseo del padre por esa misma joven, las sustituciones de un personaje por otro, el soldado fanfarrón burlado, son acciones que se encuentran o se repiten en varias comedias plautinas, así como la escena final del reconocimiento por unos anillos.

Por otro lado, la galería de personajes es casi perfecta. Aparecen casi todos, con sus rasgos principales intactos, y sus mismos nombres remiten a su identidad dramática, como una indicación específica de la obra de remisión al hipotexto considerado. Observemos algunos ejemplos: el amo dueño de casa se llama *Senex*, la matrona, su esposa, *Domina*, el soldado que viene a reclamar a su novia, *Cap. Miles Gloriosus*, el esclavo protagonista, *Pseudolus*. La otra posibilidad que se explota con respecto a los nombres de los personajes es el chiste onomástico, armado sobre los significados de las palabras en latín. Así el vecino miope y perdido se llama *Erronius*, el esclavo *Hysterium* muestra en su nombre sus características o las prostitutas ofrecidas por el lenón llevan nombres que resaltan sus particularidades, como *Vibrata* (por su capacidad de movimientos) o *Geminae* (en el caso de dos mellizas).

Por último, veremos una serie de motivos que no sufren modificaciones y aparecen tanto en los textos plautinos como en el film.⁵³⁵ La característica común de este grupo es que todos ellos constituyen motivos cómicos. Podemos mencionar la torpeza física del joven, la lubricidad del viejo, la crueldad y tiranía de la matrona y el fastidio de su marido frente a ella, la mujer silenciosa que se presenta como perfecta, ya que además de ser bella, es muda y no importuna al hombre, el equívoco como fuente de comicidad (por ejemplo, la conversación entre la matrona y el soldado, en el que ella habla de su honor familiar y el entiende una alusión a la práctica de la prostitución), la amenaza de suicidio del joven, ante la ausencia de su

⁵³⁵ La noción de motivo es la que corresponde a Segre, explicitada anteriormente.

amada, incluida en el guión del film como traducción textual (“espada ven a mí”), entre otros.

Estos motivos aparecen en varias comedias romanas y también en esta obra cinematográfica, con un gran nivel de efectividad en términos de provocar la comicidad, tanto en el hipotexto antiguo, como podemos deducir sobre la base de la recurrencia del recurso, como en el hipertexto fílmico, donde observamos el procedimiento nuevamente en acción, en una obra que resulta accesible para un amplio público, que no necesariamente ha tenido contacto con las formas cómicas de la antigüedad. Por otra parte, son motivos que presentan una alta recurrencia en obras cómicas de géneros y épocas diversas, más allá de las que concretamente estamos analizando.

Hemos realizado la descripción de los tres grupos de elementos presentes en la obra considerada, de acuerdo a la cercanía que presentan con la comedia republicana. Es hora de ensayar ahora alguna conclusión, al menos provisoria, acerca de la presencia de estos recursos en la obra traspuesta genéricamente.

Proponemos que en el producto de la transposición, en este caso la película, aparecen, a la manera de partes de un mosaico, distintas formas de comicidad. Algunas de ellas están fuertemente pautadas por el género cinematográfico y por sus elecciones de estilo, propias del momento histórico de producción de la obra. En este sentido existe un horizonte de previsibilidad para los espectadores del siglo XX que se cumple acabadamente.⁵³⁶ Aquí, casi no podemos apreciar rastros de la antigüedad, más que en una mirada que casi se limita al estereotipo.

Pero en ese mismo mosaico hay también recreaciones, que dan cuenta de un diálogo renovador, que no copia, sino que lee e interpreta y potencia los procedimientos, imitándolos, en términos de Genette, y dando cuenta en esta imitación de un dominio de los principios del género, que renovados adquieren nuevas significaciones.

Y por último, vemos también algunos elementos que permanecen inalterables, que se revelan risibles más de 2000 años después: son esos motivos que muestran a la película llamando directamente a su

⁵³⁶ Esta referencia a la “previsibilidad” se apoya en la definición de género que ofrece O. Steimberg, ya referida.

fuelle y legitimando ampliamente la lectura transpositiva. El equívoco que aún mueve a risa, los chistes que se repiten siglo tras siglo, los personajes constituidos desde el estereotipo dan cuenta de la forma en que la risa plautina perdura, en las obras que la convocan directamente, como en este caso, y también en ciertas líneas de continuidad de las formas cómicas, que aún sin absoluta conciencia, nos permiten sostener, desde nuestra cultura del siglo XXI, un risueño diálogo permanente con la antigüedad grecolatina.⁵³⁷

⁵³⁷ “One might well wonder how the audiences of these plays could bear to watch essentially the same thing again and again. Yet could one not ask the same question about modern comedies? [...] What we discern in the comedies of Menander, Plautus and Terence is nothing less than the evolution of the form that would dominate the stage for two thousand years” en Segal, E. (ed) *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Genette, Gerard, *Palimpsestos*. Madrid, Taurus, 1989.
- Segal, E. (ed), *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1985.
- Steimberg, Oscar, *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel, 1998.
- Steimberg, Oscar, "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva", presentación en el Congreso Alemán de Lusitanistas, sección "Transposições intermediais e passagens de gêneros", Germersheim/Mainz, Alemania, 2001.

Tres versiones contemporáneas de un poema de Ausonio

Marta B. Ferrari
Universidad Nacional de Mar del Plata

"Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres)".⁵³⁸

Italo Calvino

El poeta y ensayista español Luis Antonio de Villena tituló significativamente *Fin de siglo (el sesgo clásico en la última poesía española)* a su antología editada en 1992. Efectivamente, la poesía escrita en España en las últimas décadas del siglo XX revela una insistente presencia de referencias al mundo grecolatino, de alusiones a la historia antigua (precisamente así se titula un poemario de Víctor Botas, uno de los autores a los que me referiré en el presente trabajo), de homenajes a escritores clásicos y de profusa utilización de sus mitos. Estos materiales se incorporan al cuerpo del poema a través de citas textuales precisas –intertextos en el sentido de Genette y Kristeva–, de referencias indirectas o de correlatos objetivos de experiencias personales y se emplean con una variada gama de intenciones

⁵³⁸ (Calvino, 1992).

que van desde la paráfrasis mimética hasta el ejercicio de reescritura, la inversión paródica o el guiño irónico.

A continuación abordaremos rápidamente (dado lo escaso del tiempo disponible) tres textos de tres poetas españoles contemporáneos, en los que la superficie textual revela un minucioso tratamiento reconstructivo del pasado. Me refiero a tres poemas de idéntico título, “Collige, virgo, rosas”: el de Francisco Brines, poeta perteneciente a la llamada “generación del ‘60 o del medio siglo”, el de Víctor Botas representante de la promoción poética del 70 y el de Luis Alberto de Cuenca, miembro de las poéticas experienciales de los 80. Para hacerlo dejaremos de lado la cuestión vinculada con el motivo recurrente de la rosa, de tan extensa tradición literaria así como los tópicos complementarios a éste y nos centraremos en el intertexto elegido, en el gesto de hacer ostensible una fuente de inspiración, de denunciar el disparador del poema colocando a finales del siglo XX un título en latín.

Pero partamos del hipotexto o texto base, los 10 versos finales del poema *De rosis nascentibus* de Ausonio, el verdadero disparador de estos ejemplos a los que a continuación me voy a referir. En veinticinco dísticos elegíacos el sujeto ausoniano describe su paseo por el huerto y la rosaleda, un amanecer de un día de primavera. Allí un hablante plural invoca a la Naturaleza en un planteo que involucra dos ejes, el temporal y el estético con un tono claramente elegíaco: “Lamentamos, Naturaleza, que sea tan breve la belleza de las flores (149)”⁵³⁹ (cito por la traducción de Antonio Alvar en la edición que junto con Luis Alberto de Cuenca hace de la poesía latina para la editorial Alianza). Con un decir paradójico los versos del poeta latino conjugan una serie de antítesis –vejez y juventud, brevedad y duración, amanecer y anochecer, lo mudable y lo inmutable– para plasmar un pensamiento analógico que cambia sin transición el objeto de su apelación: “Corta las rosas, doncella, mientras esté fresca la flor y fresca tu juventud, / pero no olvides que así se desliza también la vida”. La eficacia del poema latino se cifra en la hiperbólica INMEDIATEZ de lo que denuncia, lo enunciado pierde actualidad en el proceso mismo de su enunciación: “Yo estaba sorprendido de ver [...]

⁵³⁹ La numeración de las páginas corresponde a la edición de Cuenca y Alvar.

que la purpúrea cabellera de la flor orgullosa la deja/ *mientras hablo*, y es la tierra la que brilla cubierta de rubor” (149). Claro que ya Horacio en su “Oda a Leucónoe” (1,11) ya había hecho uso de este mismo procedimiento en uno de sus versos finales: “Mientras hablo / el tiempo celoso habrá ya escapado: / goza del día y no jures que otro igual vendrá después”.

FRANCISCO BRINES

Vayamos ahora a nuestro primer caso. La poesía de Francisco Brines es, sobre todo, una insistente meditación temporalista. El poema “Collige, virgo, rosas”, pertenece al libro *El otoño de las rosas*, de 1986. Algunos estudiosos de su obra han señalado que en su escritura “el símbolo de la rosa ejemplifica la ética, la estética y la ontología que subyace en sus versos” (258).⁵⁴⁰ El texto al alternar endecasílabos con alejandrinos intenta reproducir el esquema del pentámetro y hexámetro del poema latino; conserva también el tono exhortativo del de Ausonio: “Estás ya con quien quieres. Ríete y goza. Ama. / Y enciéndete en la noche que ahora empieza” (394).⁵⁴¹ Al poeta parece interesarle más que la clásica desposesión que el tiempo ejerce sobre lo estético, el cruce entre lo temporal y el tópico amoroso; de hecho, aquí se invierte el eje temporal, la aurora ausoniana ha sido reemplazada por la noche; la luz del alba no es ya símbolo de ninguna anunciación sino, por el contrario, de total acabamiento. En este mismo sentido puede leerse un poemario de Aurora Luque (otra representante de la poesía de los 80) titulado irónicamente “Carpe noctem”. Por otra parte, el hablante lírico se singulariza; ya no el colectivo y anónimo “nosotros” sino un “yo” que no se limita sólo a enunciar desde afuera de la historia sino que se autoincluye en un sugestivo paréntesis: “y entre tantos amigos (y conmigo) / abre los

⁵⁴⁰ Cfr. Francisco José Martín, “Rosas rojas para el Ángel negro. Ontología, ética y estética en la poesía de Francisco Brines” y María Rubio Martín, “Ecos de la tradición clásica en unos poemas de Francisco Brines”. Actas del Congreso “Jaime Gil de Biedma y su generación poética”. Vol II. Compañeros de Viaje. Diputación Gral. de Aragón, 1996.

⁵⁴¹ La numeración de las páginas corresponde a la edición: Francisco Brines, *Poesía Completa (1960-1997)*. Barcelona: Tusquets, 1997.

grandes ojos a la vida / con la avidez preciosa de tus años.” La colisión de las antítesis perviven en el texto de Brines –la noche y el alba, el recuerdo y el olvido, la alegría y la nada, la juventud y la vejez, el destino y el libre albedrío– dotando al poema de una tensión emotiva y estilística completamente personal. La clásica sabiduría y experiencia que rigen desde el poema clásico la voz enunciante dibuja en este texto español un pensamiento en abismo: “La noche, larga, ha de acabar al alba, / y vendrán escuadrones de espías con la luz, / se borrarán los astros, y también el recuerdo, / y la alegría acabará en su nada. / Más, aunque así suceda, enciéndete en la noche, / pues detrás del olvido puede que ella renazca, / y la recobres pura, y aumentada en belleza, / si en ella, por azar, que ya será elección, / sellas la vida en lo mejor que tuvo, / cuando la noche humana se acabe ya del todo, / y venga esa otra luz, rencorosa y extraña, / que antes que tú conozcas, yo ya habré conocido”.

VÍCTOR BOTAS

Nuestro segundo caso es el de Víctor Botas. El autor ovetense había hecho uso de la máscara cultural ya en su segundo poemario titulado precisamente *Prosopon*; su siguiente libro, *Segunda Mano*, nos enfrenta decididamente a una concepción de la escritura como reescritura. Es, junto con *Historia Antigua*, el libro de las variaciones: el lenguaje poético concebido como interrupción y reinicio de un diálogo con la tradición. En él encontramos las reescrituras de Arquíloco, Safo, Anacreonte, Teognis, Simónides, Calímaco, Meleagro y también Catulo, Horacio, Tibulo, Petronio o Marcial. No se trata de repetición, ni de reproducción de un acontecimiento pasado, se trata, más bien, de una mimesis paradójica por la que no se obtiene una copia sino una variación, en el sentido musical del término, en que la misma melodía es planteada bajo un número muy amplio de formas. La repetición no es la puesta en presente de lo pasado, sino la transformación de las categorías del tiempo cronológico repitiendo, en todo caso, el fracaso o la imposibilidad misma de la repetición, a través de una técnica que, como en el *Pierre Menard, autor del Quijote*, de Borges, enriquece el acto de la lectura. Por su parte, el registro irónico de *Aguas mayores y menores* desacraliza escatológicamente la tradición clásica, los epigramas

eróticos de la *Antología palatina*. El poema que aquí nos ocupa, pertenece al mencionado libro, *Historia Antigua*, de 1987. Texto compuesto en endecasílabos fuertemente encabalgados que hace dialogar al Ausonio del título con el intertexto horaciano (*Oda 14*, Libro II). En él un sujeto en primera persona que también se dirige a un “tú” amoroso opone la posibilidad de la repetición cíclica de la historia con su eterno retorno al “tiempo que vuela *-eheu fugaces-* hacia una noche eterna” (234), posibilidad por la que opta el “yo” desestimando el consuelo metafísico: “lo mejor sería / agarrar este instante que se va / con uñas y dientes / (haces bien en reírte: esto es muy serio)”.⁵⁴² Como bien se observa, aquí entra a jugar el humor y el tono menor, ya no el imperativo con su severa admonición sino el modo condicional, que se abre a la duda y la incerteza propias de toda la poesía de Botas.

La escritura intertextual de los 80 se aproxima más a la intencionalidad que orienta al recurso en un Manuel Vázquez Montalbán – recordemos por ejemplo sus *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*– en quien la reescritura paródica de los clásicos se lee dentro del amplio espectro que cubre la operación desmitificadora de la ‘alta literatura canonizada’. En este sentido Luis Alberto de Cuenca declara en una suerte de arte poética que antecede a sus versos en la *Antología Consultada* (de Cuenca, 1998:395):

Mi poesía es figurativa. Mi poesía se entiende. Mi poesía busca moldes métricos y es, casi siempre, epigramática. La poesía es una parte de mi vida; tengo poco que ver con los poetas para quienes la poesía es toda la vida. Alucino cuando alguien dice que ser poeta es una religión, que para escribir versos se necesita estar en trance o recibir señales desde lo alto o de lo profundo. Pienso que es de la sabia conjunción entre sinceridad y claridad de donde surge la emoción poética. Dominio del oficio, rigor en la construcción y oído.

⁵⁴² La numeración de las páginas corresponde a la siguiente edición: Víctor Botas. *Poesía Completa*. Oviedo, Libros del Peixe, 1999.

[...]. No debemos renunciar a la vanguardia pero tampoco a nuestra tradición.⁵⁴³

LUIS ALBERTO DE CUENCA

La poesía de Luis Alberto de Cuenca concibe muy claramente a la intertextualidad como un proceso de reescritura y como sugiere Juan José Lanz, a la traducción como creación. Me referiré muy brevemente a un poema de *Por fuertes y fronteras* (intertexto proveniente, a su vez, del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz), cuyo título, como en los casos anteriores, tomado de Ausonio nos remite al tópico del *carpe diem*, "Collige, virgo, rosas".⁵⁴⁴

Como en el resto de su obra poética, Luis Alberto de Cuenca retorna al estrofismo adoptando en este texto un esquema formal de 14 versos de 14 sílabas. Conserva de algunas de sus fuentes la ausencia de un sujeto explícito y el tono imperativo-admonitorio hacia el objeto femenino. El primer alejandrino reproduce (traduciendo el poema latino que él mismo antologa junto con Antonio Alvar en la *Antología de la poesía latina*, 1981) el verso final del poema de Ausonio: "Niña, arranca las rosas, no esperes a mañana".⁵⁴⁵ La enunciación del tópico horaciano abre, de este modo, el poema, a modo de clave inicial de lectura. De Cuenca conserva también el tono de exaltación vitalista del soneto XXIII de Garcilaso -"Disfruta de la luz y del oro"- pero lo hace apelando a expresiones coloquiales -"Púlete los rosales", "machácate de gusto"-, reactualizando el contexto original de enunciación -"deja las espinas para tus compañeras de colegio"-, incorporando frases del refranero popular -"Y que la negra muerte te quite lo bailado" - y despojando de toda solemnidad a los dioses de la

⁵⁴³ *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología Consultada de la poesía Española.* Madrid, Visor, 1998, p. 395.

⁵⁴⁴ Juan José Lanz le dedica un pasaje a este mismo poema para ejemplificar el procedimiento de transposición temática que subyace al mismo. *Ludismo e Intertextualidad en la lírica española moderna.* Ed. Trevor Dadson y Derek Flitter. University of Birmingham Press, 1998, pp. 148-149.

⁵⁴⁵ En la versión que Alvar ofrece del poema de Ausonio leemos: "Corta las rosas, doncella, mientras está fresca la flor y fresca tu juventud, / pero no olvides que así se desliza también la vida", p. 149.

mitología –"y rinde / tu belleza a ese dios rechoncho y melancólico / que va por los jardines instilando veneno"–, aunque, también es justo reconocer, respetando la nominación perifrástica. Por otra parte, el texto apela a la refactura de versos tomando en este caso como hipotexto, el soneto 30 de Góngora. Donde Góngora dice "goza cuello, cabello, labio y frente", de Cuenca orientando el discurso hacia el ámbito del erotismo y procurando desvincular el placer del imperativo moral repone: "Goza labios y lengua, machácate de gusto / con quien se deje". Pero no sólo se dejan leer en esta escritura los trazos previos de Horacio, Ausonio, Garcilaso, Góngora y, quizá, Sor Juana Inés de la Cruz,⁵⁴⁶ sino que también se perciben huellas borradas y ahora contestadas de Bernardo Tasso en su soneto "Mentre che l'áureo crin v'ondeggia intorno". Mientras los versos finales de todos estos hipotextos mencionados avanzan desde lo estrictamente sensorial hacia lo conceptual y la reflexión que arranca siendo individual aspira a la validez universal,⁵⁴⁷ en nuestro texto de los 80 todo el planteo se clausura en una dimensión personal e intransferible. Sin embargo, esta proximidad al contexto y la realidad actuales no impide que advertamos que el relato de la experiencia del poeta es una experiencia, como ellos mismos lo han reconocido, fingida, figurada, ficticia. Continúa siendo una experiencia mediatizada por la lectura y la reescritura de la tradición. En 1980, Luis Alberto de Cuenca se quejaba en la introducción de la mencionada antología de poesía latina, del desinterés por lo clásico que veía en el campo intelectual: "Lástima -decía- que las condiciones precarias por las que atraviesan el aprecio y reconocimiento de las lenguas clásicas en España, hayan impedido que, junto a nuestro texto, figure el único válido, el original" (p. 9).

⁵⁴⁶ Sor Juana Inés de la Cruz pone en voz de una mujer -Celia- el apóstrofe clásico: "Goza sin temor del hado / el curso breve de tu edad lozana, / pues no podrá la muerte de mañana/ quitarte lo que hubieres hoy gozado". De la Cruz, Sor Juana Inés, *Poesías*. Buenos Aires, Editorial Difusión, 1978, p. 22.

⁵⁴⁷ El terceto final de Garcilaso expresa: "Marchitará la rosa el viento helado, / **todo** lo mudará la edad ligera, / por no hacer mudanza en su costumbre"; Góngora rematará el suyo diciendo: "no sólo en plata o viola troncada / se vuelva, **más tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada**"; el imperativo mandato de Tasso es: "Recojan ¡ah! la necia flor, ¡ah! háganlo pronto, / que fugaces son las horas, el tiempo urge / y veloz a su fin corre **cada cosa**". El subrayado es mío.

Los textos recién comentados revelan esta común inspiración en un poeta de la antigüedad tardía, una figura que vivirá los años finales del Imperio y que, por tanto, se ubica en una época de transición entre el cristianismo (la necesidad de asumir la religión imperial) y el paganismo⁵⁴⁸ subsistente en toda su obra; una obra, por otra parte, que como señala su traductor al francés, Max Jasinski “ha privilegiado la forma sobre el fondo, lo ingenioso, las imágenes raras y los juegos de palabras, los brillantes fuegos del artificio por sobre la naturalidad y que utiliza todas las figuras conocidas de la retórica escolar: quiasmos y zeugmas, aliteraciones y asonancias, oposiciones y simetrías, todo en busca del efecto”.⁵⁴⁹ Pero quizá, en los casos en que el contacto directo entre el autor contemporáneo y su fuente no parece del todo probable, el puente hayan sido aquellos poetas del Siglo de Oro español (pienso en Fray Luis de León quien en el cap. XXXVIII del *Libro de Job*, nos ofrece una traducción de este mismo dístico final: "Coge, doncella, las purpúreas rosas / en cuanto su flor nueva y frescor dura, / y advierte que con alas presurosas / vuelan ansí tus días y hermosura..." o en Francisco de Rioja con su poema “Pura, encendida rosa” que termina diciendo: “Tan cerca, tan unida/ está al morir tu vida, / que dudo si en sus lágrimas la aurora/mustia tu nacimiento o muerte llora”) y del humanismo francés (la poesía otoñal de Pierre de Ronsard y su insistente apelación al motivo de la rosa, especialmente los versos finales del soneto 42 a Helena: “Vive ahora, no aguardes a que llegue el mañana, / corta hoy mismo las rosas que te ofrece la vida”) (Pierre de Rosard, 1998).

En un clásico ensayo de la década del 40 (Eliot, 1947), T S. Eliot exploraba la relación del poeta con el pasado y la tradición y afirmaba: “la tradición implica, en primer lugar, el sentido histórico” y a su vez, “el sentido histórico implica una percepción no sólo de lo que en el

⁵⁴⁸ Gómez Pallarés señala, sin embargo, que “el cuerpo fundamental de la obra de Ausonio puede y debe ser explicada al margen de su condición de cristiano [...]. En una época y en un ambiente donde el inmortal Virgilio es objeto de veneración, de estudio y lectura detalladas, Ausonio reescribe en clave paródica el material virgiliano” (400-401). Joan Gómez Pallarés, *Studiosa Roma. Los géneros literarios en la cultura romana*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2003.

⁵⁴⁹ Ausone, *Oeuvres en vers et en prose*. Traduction Nouvelle de Max Jasinski. Paris, Librairie Garnier Freres, Tome Premier. (VIII-IX).

pasado es pasado, sino de su presencia; el sentido histórico empuja al hombre a escribir no simplemente con su propia generación en la sangre, sino con un sentimiento de que el conjunto de la literatura desde Homero [...] tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo” (p. 13).

El concepto de diálogo intertextual con la tradición resulta, muchas veces, más productivo que el de generación, puesto que, en la práctica, cada generación literaria realiza su propia lectura de la tradición; rescatando y postergando nombres según afinidades y gustos, más o menos azarosos, más o menos condicionados, van conformando un nuevo canon estético.

En estas escrituras constituidas por un cruce muchas veces anónimo de voces, los poetas vistos hacen suyo aquel aforismo de La Bruyère: “Todo está ya dicho y hemos llegado demasiado tarde”; Víctor Botas, por ejemplo, escribe: “y tú, / tú seguirás aquí, / consumiendo ese tiempo que a ti mismo, / a su vez, te consume; / colocando / palabras que no van / a ser leídas nunca / nunca, / porque no dicen nada / que no hayan repetido muchas voces / muertas / que los demás se saben de memoria” (p. 242). Hablar por boca de otros, escribir entre comillas, citar, aún no sabiendo que citamos, y sobrescribir un poema infinito que nadie alcanzará a leer sino a pedazos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Ausone, *Oeuvres en vers et en prose*. Traduction Nouvelle de Max Jasinski. Paris, Librairie Garnier Freres, Tome Premier (VIII-IX).
- Botas, V., *Poesía Completa*. Oviedo, Llibros del Pexe, 1999.
- Brines, *Poesía Completa (1960-1997)*. Barcelona, Tusquets, 1997.
- De Cuenca, Luis Alberto y Alvar, Antonio (eds.), *Antología de la poesía latina*. Madrid, Alianza, 1981, p. 147-149.
- De Cuenca, *El último tercio del siglo (1968-1998)*. *Antología Consultada de la poesía Española*. Madrid, Visor, 1998, p. 395.
- Calvino, Italo, *¿Por qué leer a los clásicos?* Barcelona, Tusquets, 1992.
- De Ronsard, *Sonetos para Helena*. Barcelona, Planeta, 1998.
- Eliot, T.S., “La tradición y el talento individual” en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires, Emecé, 1947, p. 11-22.
- Gómez Pallarés, *Studiosa Roma. Los géneros literarios en la cultura romana*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2003.
- Lanz, *Ludismo e Intertextualidad en la lírica española moderna*. Ed. Trevor Dadson y Derek Flitter. University of Birmingham Press, 1998, p. 148-9.
- Martín, F., “Rosas rojas para el Ángel negro. Ontología, ética y estética en la poesía de Francisco Brines” y Martín, M., “Ecos de la tradición clásica en unos poemas de Francisco Brines”. *Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*. Vol II. *Compañeros de Viaje*. Diputación Gral. de Aragón, 1996.

La “Edad Media Latina”: algunos avatares de traducción

Jorge N. Ferro
SECRET (CONICET)
Universidad Católica Argentina
Universidad de Morón

En el Prólogo a la segunda edición de su *Literatura europea y Edad Media Latina* acuña sintéticamente Curtius (Curtius, 1955: 10) una fórmula feliz, de esas que se nos aparecen como definitivas:

El latín fue la lengua cultural de los trece siglos que median entre Virgilio y Dante. Sin ese trasfondo latino es imposible entender las literaturas vulgares de la Edad Media.

Trasfondo latino y literaturas vulgares, pues, y es en este marco que juega un papel central el hecho de la traducción.

A medida que la brecha entre el latín y las lenguas romances se iba ampliando, se hacía sentir con mayor fuerza la necesidad de traducir. Obviamente, en ciertos sectores de cultura elevada se daba una coexistencia lingüística, tal como lo testimonian las glosas, por ejemplo. Pero al correr del tiempo y al afirmarse el prestigio de las lenguas vernáculas, creció, como género, la traducción. Ciertamente que en

determinados círculos persistió aquella coexistencia, en muy diversos grados y modalidades. Y se avanzó igualmente en la traducción. Si bien, en general, se piensa en las versiones de las obras de los grandes clásicos latinos, nunca dejó de traducirse el latín escrito en los tiempos medievales. Ese latín que se oía, al pasar de los siglos, en los ámbitos académicos, y en la liturgia de la Iglesia; esa lengua en la que se rezaba, se cantaba, y que resonaba en innumerables lecturas públicas y citas varias, y en rúbricas de ceremonias, se comprendía en un arco de alcances por demás variados.

Ahora bien, en ese transcurrir secular se tradujo según circunstancias y necesidades, y con distintos resultados. Sabido es que traducir un texto de cierta riqueza implica necesariamente una ardua negociación, en la que siempre se sacrifica algo para conservar lo que se considera esencial. Y no hay traducción definitiva. Baste considerar la cuestión de las traducciones de la *Vulgata* de San Jerónimo, por ejemplo.

Mirando tan extenso y variopinto paisaje, nos detendremos fugazmente en algunos avatares muy diferentes entre sí de la aventura del traducir, asomándonos apenas a un universo que se nos aparece como fascinante.

I. UN PROBLEMA DE TRADUCCIÓN EN LA ESPAÑA DEL OTOÑO MEDIEVAL

El rey Juan I de Castilla recibe como irresuelta por su padre, el primer Trastámara, la más que espinosa cuestión del cisma de Occidente, que se dirime en Castilla luego de extensas consultas y discusiones optando por la obediencia avinonense. El canciller Pero López de Ayala, en su *Crónica* (1381, cap. 2), cuya edición crítica intentamos, incorpora una versión “en lengua de Castilla” de la carta del rey en que se comunica la decisión, que fuera redactada en latín. Se trata de un lugar muy interesante desde el punto de vista ecdótico, porque pone al editor frente a decisiones complejas.⁵⁵⁰ Estamos pues ante un texto que fuera compuesto y traducido en el siglo XIV

⁵⁵⁰ Nos ocupamos en detalle de este *locus* en Ferro (2005-2006: 241-255).

castellano. Consideremos un *locus* de difícil resolución, donde se plantean -entre otras- las siguientes cuestiones:

a) la “lección auténtica” frente a la “lección correcta”

b) un manuscrito en general deficiente ofrece la “lección auténtica”

El pasaje en cuestión es el siguiente, en latín:

[...] *cum ea sit dignior & officiosa magis frugalitas rei publicae ac cura splendidior in regnante per quam pacis dulcedo humanis non tantum paratur corporibus, sed salus & quies etiam animabus;*

Y éste el texto de la versión que proponemos:

e por que la cura e cuydado de desuiar esto sea mas cargada en aquel que la guia e gouierna la cosa publica, por el qual el dulçor de la paz non tan solamente sse deue aparejar e aprouechar a los omnes que mas aun da folgura a las animalias;

El punto de conflicto que queremos destacar aquí es la traducción de *animabus* por “animalias”, lección “correcta” en la tradición textual de la versión pero evidentemente no “auténtica”. De los manuscritos convidados, el único que trae “animas” es el escurialense X.I.5; el mismo que allí nomás en lugar de “cosa publica” (*rei publicae*) trae “casa publica”.

Lo que puede haber ocurrido, más allá de la explicable confusión en el dativo *animabus* –forma que busca distinguirse del masculino *animis*–, es que el texto castellano traspone la oposición del texto latino *corporibus / animabus* en “omnes” / “animalias”. El manuscrito X.I.5 mantiene “omnes”, de modo que puede suponerse que “animas” puede provenir de un simple error de copia en alguna instancia de la transmisión.

Lamentamos en su momento este descubrimiento del hecho que la lección auténtica conservada en el texto latino se refiriera a “almas” y no a “animales”, porque la referencia del rey influyendo sobre las bestias de su reino resultaba muy sugerente y poblada de ecos míticos y simbólicos (recuérdese el rey herido del ciclo del Graal, cuya incapacidad de generación implicaba la esterilidad de la tierra), y quisiéramos creer que aquí está la raíz del deslizamiento. Sería un

magnífico tema para filología-ficción. En un marco cultural de una conciencia simbólica viva y operante, la realidad material refleja las jerarquías cósmicas, y hay un orden también entre los animales. Así por ejemplo en un texto artúrico veremos que en determinado momento Perceval llega a una isla, y descubre en una altura un león luchando con una serpiente. Y se nos dice:

Tan pronto como alcanzó lo alto de la montaña, vio las dos bestias y pensaba que ayudaría al león porque era un animal más natural y de orden más noble que la serpiente (Alvar, 1980: 126).

Ahora bien, ya más en directa relación con nuestro texto, en este marco de conciencia simbólica el rey resulta también garante de este orden. Una interesante referencia a la cuestión la encontramos en una carta de C. S. Lewis a su amigo Owen Barfield, fechada el 4 de abril de 1949, donde le cuenta haber hallado que Enrique VII había hecho ejecutar en la horca un mastín por haber luchado con un león, lo que constituía una rebelión contra su señor natural. También hizo decapitar uno de sus halcones por pelear con un águila.⁵⁵¹ En este contexto resultaría tentador buscar la subconsciente motivación para el desvío en alguna instancia del proceso de copia. Cosa que nos cuidaremos muy bien de hacer.

II. DOS CASOS DE TRADUCCIONES BIZARRAS

Otro notable avatar en esta historia lo constituyen dos casos que me llegaron en distintas ocasiones por tradición oral, de los que reservaré celosamente el nombre de los informantes. Se trata de conocidos textos litúrgicos cantados, a saber, el *Dies Irae* y el salmo 83, en el marco de comunidades religiosas femeninas españolas durante el siglo XX.

⁵⁵¹ “Henry 7th had some mastiff hanged for fighting a lion. Said they were rebelling against their natural sovereign. [...] Also, had his own hawk decapitated for fighting an eagle”. (Lewis: 1975: 217).

a) *Dies Irae*

Esta magnífica secuencia de la misa de difuntos es conocida por el gran público sobre todo por la versión que oímos en la misa de Réquiem de Mozart. La tradicional atribución de su autoría a Tomás Celano ha sido, previsiblemente, objetada. Y enseguida nos referiremos a una versión en verso de la misma, obra de un poeta argentino –y platense–. Pero recientemente una señora española recordaba en una reunión sus tiempos de pupila en el colegio Sagrado Corazón de Sevilla, y lo bien que allí cantaban. Pero en el caso de los primeros versos de nuestra secuencia, a saber

*Dies irae, dies illa
solvat saeculum in favilla*

la versión entonada por aquellas jóvenes, seguramente heredada en añeja tradición, decía así:

Dale tila, dale tila,
que este muerto no espabila.

b) El salmo 83

Integrado en las lecciones de las horas canónicas, comienza este salmo, pleno de nostalgia desde el exilio del pueblo:

Quan dilecta tabernacula tua, Domine virtutum

Mas sostiene una tradición oral que en la primera mitad del pasado siglo un sacerdote dominico llega a un convento de monjas en Madrid, próximo a una calle de nombre “Candeletas”, y asistiendo al coro de las buenas religiosas oye sin lugar a dudas “**Candeletas tabernacula**”. El dominico comunica a la superiora su perplejidad, y le señala el error. Esta reúne en capítulo a las monjas, e informa finalmente la conclusión al dominico: “‘Candeletas’ se ha cantado, y ‘candeletas’ se cantará”.

III. LÍRICA LATINA TARDÍA EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX

Pero para nosotros quizá lo más significativo de este recorrer estas traducciones mirando desde nuestra tierra es comprobar nuestra fecundidad en este campo, tan alejado en el espacio y el tiempo, y tan poco bendecido por los vientos de las modas. Lo que nos hace suponer que quienes lo cultivaron lo hacían por gusto genuino.

Si pensamos aquí en versiones de textos en verso en latín cristiano, el primer nombre que suele surgir es el de Francisco Luis Bernárdez. Aunque más conocido por su producción lírica original en castellano, reunidos en volúmenes de notable difusión como *La ciudad sin Laura* o *Poemas de carne y hueso*, por ejemplo, entre una producción ingente, sus *Himnos del Breviario Romano* (en cuartetos de endecasílabos) resultan célebres al punto que se han incorporado algunos de sus textos a la edición española del Breviario en uso actualmente. La sencillez y lo remansado de su verso se presta admirablemente a su función litúrgica y orante, y vale la pena realmente ver cómo resuelve muchas situaciones nada fáciles.

Otro caso lo tenemos en Tucumán, donde Sisto Terán publica un estudio sobre la lírica eucarística de Tomás de Aquino: *Santo Tomás. Poeta del Santísimo Sacramento* (1979), que incluye traducciones del *Pange Lingua*, *Sacris Solemnis*, *Verbum Supernum*, la secuencia *Lauda Sion*, y el *Adoro Te devote*.

Pero quizá la figura más significativa en el campo de la traducción, y la menos conocida, sea la de un hombre de esta ciudad, y que fue alumno de esta misma casa que hoy nos cobija. Carlos Sáenz nació en La Plata en 1894, y estudió Derecho en esta misma Universidad, en la que se recibió de abogado. Padre de cinco hijos, trabajó toda su vida en el Banco de la Nación. Murió en Buenos Aires en 1976. Gran lector y poeta él mismo, cuentan los que lo conocieron que siempre trató de ocupar el último lugar. Tras una apariencia simple, había una exquisita sensibilidad y un profundo conocimiento de las lenguas. Y un finísimo traductor de poesía. De las lenguas modernas traducirá a Dante y a Claudel. Pero sobre todo descuella en sus versiones de poetas ingleses: Shakespeare, Francis Thompson (“El lebril del Cielo”,

“Oda solar”⁵⁵²), John Henry Newman (*El sueño de Geroncio*).⁵⁵³ Y del latín: es notable su versión de la cuarta égloga de Virgilio. Traduce a Prudencio, y cantidad de himnos litúrgicos. Sus versiones de textos latinos aparecen dispersas en revistas varias, salvo un único volumen, *El Psalterio en vulgar*,⁵⁵⁴ donde nos dice en su advertencia del traductor (p.13):

Se ofrece tan sólo como una *aproximación poética* (en verso lego y con diversa fortuna) que procura captar el sentido más obvio, y se apoya cuanto es posible en la literalidad de la versión Vulgata, sin ninguna preocupación erudita.

Propondremos mínimos ejemplos de su labor. Si recorremos la colección del primer año de la revista *Número*, que salió durante dos años (enero 1930-diciembre 1931), desprendimiento del primer *Criterio*,⁵⁵⁵ publicación nacida a su vez en el marco de los Cursos de Cultura Católica a fines de la década del veinte, encontraremos traducciones de Carlos Sáenz, algunas con su nombre y otras con la nota “Traducción de *Número*”, pero sin duda de su pluma. Así por ejemplo el ya maltratado *Dies Irae*,⁵⁵⁶ del que rescatamos aquí tres estrofas, a saber:

*Dies irae, dies illa,
Solvat saeculum in favilla;
Teste David cum Sibylla.
[...]
Liber scriptus proferetur
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.*

⁵⁵² Cf. Medrano (2007: 229-266)

⁵⁵³ Buenos Aires, Club de Lectores, 1965.

⁵⁵⁴ Buenos Aires, Dictio, 1980.

⁵⁵⁵ Para los motivos de la aparición de *Número* por desacuerdos con el censor eclesiástico de *Criterio*, Monseñor Zacarías de Vizcarra, cf. De Ruschi Crespo (1998: 163 n. 291) donde se transcribe un elocuente texto de Manuel Gálvez en sus *Recuerdos de la vida literaria*.

⁵⁵⁶ *Número*, 11, noviembre 1930, p. 108.

*Iudex ergo cum sedebit,
Quidquid latet, apparebit,
Nil inultum remanebit.*

La versión de Sáenz conserva los tercetos monorrimos con rima consonante, y apunta al efecto general, sacrificando al metro y al sentido general algún elemento, como por ejemplo en el tercer verso del primer terceto ocurre con la referencia a la Sibila:

Día airado el que en tu riza
Vuele el orbe hecho ceniza
Cual David lo profetiza.
[...]
Verá el mundo el libro abierto
Donde queda al descubierto
Todo humano desacierto.

¿Quién será el que se resista
cuando el Juez al juicio asista?
Nada oculto habrá a su vista.

Más curioso resulta el camino inverso: el volcar al latín un poema en castellano de su amigo Dimas Antuña⁵⁵⁷. Se trata del “Salmo para septiembre”,⁵⁵⁸ que comienza:

Pasaron las lluvias y no vuelven;
Ha pasado el invierno...

Y traduce Sáenz:

*Imber abiit et recessit;
Hiems transiit ...*

⁵⁵⁷ José Luis Antuña Gadea (1894-1968), poeta uruguayo muy vinculado a los Cursos, que firmaba “Dimas Antuña” por su devoción al Buen Ladrón.

⁵⁵⁸ Número, 9, septiembre de 1930, p. 87.

En fin: uno de los más difundidos himnos eucarísticos, atribuido generalmente al propio Santo Tomás de Aquino, el *Adoro te devote*, ha conocido en nuestra tierra al menos dos notables versiones. La del tucumano Sisto Terán, en su volumen citado (pp. 95-96), y la del platense Carlos Sáenz, que lleva por título “Ritmos para la elevación”⁵⁵⁹. Repasemos ahora cuatro versos de cada versión. El original latino dirá:

*Adoro te devote, latens deitas
Quae sub his figuris vere latitas [...]
In cruce latebat sola deitas,
At hic latet simul et humanitas*

Aquí la propuesta de Terán:

Te adoro con fervor, deidad oculta,
Que estás bajo estas formas escondida
[...]
En la cruz la deidad estaba oculta,
Aquí la humanidad yace escondida

Y la de Sáenz:

Postrado te adoro, Deidad escondida,
Que tras las especies celas tu venida

En la cruz velabas sólo tu Deidad,
Y aquí lo haces junto con tu humanidad

La traducción, pues, labor humilde y silenciosa, ancilar, a poco que es considerada con atención presenta siempre perspectivas suscitantes y enriquecedoras. Vaya nuestro recuerdo para quienes a lo largo de los siglos han hecho asequibles, con sus más y sus menos, a tantos lectores y oyentes textos de otro modo inalcanzables.

⁵⁵⁹ *Universitas* 19, 1971, p. 16.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Alvar, Carlos (ed.), *Demanda del Santo Graal*. Madrid, Editora Nacional, 1980.
- Bernárdez, Francisco Luis, *Himnos del Breviario Romano*. Buenos Aires, Losada, 1952.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- De Ruschi Crespo, María Isabel, "*Criterio*": *un periodismo diferente*. Buenos Aires, Nuevohacer, 1998.
- Ferro, Jorge N., "*Que acordamos de lo poner aquí en lengua de Castilla: problemas de la edición de un texto traducido y su cotejo con el posible original*", *Incipit XXV-XXXVI*, 2005-2006.
- Lewis, W. H. (ed.), *Letters of C. S. Lewis*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- Medrano, Juan Manuel y Juan Marcos Pueyrredón (colab.), *Los poetas de los Cursos*. Buenos Aires, Signocruz, 2007.
- Terán, Sisto, *Santo Tomás. Poeta del Santísimo Sacramento*. Tucumán, UNSTA, 1979.

El origen bíblico de Arión en el Libro de Arión de Juan Oscar Ponferrada

Ariel Arturo Herrera
Universidad Nacional de Catamarca

INTRODUCCIÓN

La literatura constituye un espacio textual en el que confluyen diversas culturas de épocas y lenguas distintas, las que pueden interferir en una obra literaria hasta conformarla inseparablemente.

El encuentro de culturas en una obra literaria significa básicamente la presencia *del otro* o *lo otro* como roce, contacto, conflicto o interacción cultural. Cuando en un texto detectamos este fenómeno, es inevitable que haya ocurrido un proceso de descontextualización, desplazamiento y recontextualización; en consecuencia una obra se enriquece porque dentro de ella se abre otra cultura.

En el presente trabajo analizaremos la interacción de algunos elementos de tres culturas que entran en contacto en el *Libro de Arión* (1982) de Juan Oscar Ponferrada (JOP): la griega antigua, la hebrea bíblica, y esta obra de la literatura argentina de fines del siglo XX, que funciona como cultura de recepción. Desde esta perspectiva, la obra es

un tejido complejo en el cual “reside el encanto, pero también la dificultad, del discurso literario, constituido por el espesor de las ‘citas’ y condenado, a través de ellas, a acercamientos culturales sucesivos, siempre matizados, siempre difíciles de delimitar (puesto que el sentido supone el conocimiento de esos espesores culturales transcritos por las citas)” (F. Monneyron y J. Thomas, 2004: 33).

El mito de Arión, surgido en la cultura griega, ha sido mencionado o aprovechado poéticamente dentro de las literaturas griega y latina, por autores y comentaristas como Heródoto, Pausanias, Virgilio, Servio, Ovidio y los escolios de Arato y de las *Odas Olímpicas* de Píndaro. En el caso del libro que analizamos, *Libro de Arión*, su autor introduce en el relato conocido de Arión diversos elementos de la tradición hebrea bíblica, conocimiento cuyas fuentes son su formación clásica y la tradición familiar religiosa.⁵⁶⁰ Nuestra hipótesis sostiene que JOP realiza este encuentro intercultural porque pretende dar un origen sagrado al poeta y a la palabra poética en la figura misma de Arión, origen que no encontró en el relato mítico griego ni en las versiones romanas más conocidas, al menos no como los pudo necesitar.

Nos proponemos analizar los elementos en contacto y explicar las consecuencias semánticas y estéticas de la interacción en parte de esta obra. Para esto sólo tomamos los siguientes poemas que tienen en común el tema del origen y de la infancia de Arión: *Dice Arión*; los incluidos bajo el título *Luz y sombra de Arión*, y *Oda confesional*.⁵⁶¹ Primero indagaremos qué información proporcionan las fuentes grecolatinas del mito de Arión; posteriormente revisaremos el *Génesis* bíblico,⁵⁶² buscando los elementos aprovechados por JOP. El análisis

⁵⁶⁰ “Su madre, gran devota de la Virgen del Valle, quiso que entre tantos hijos [diez], Juan Oscar abrazara el sacerdocio y lo inscribieron en un colegio de franciscanos.” José Horacio Monayar, *Juan Oscar Ponferrada: Su vida*, en M. R. Calás de Clark (dir.), *Historia de las Letras en Catamarca* T. II, Catamarca, EDICOSA, 1993, p.113. El interés y conocimiento de JOP por la tradición religiosa judeo-cristiana, muy común en el Norte argentino, lugar de nacimiento y primera formación del autor, también puede atestigüarse en otras de sus obras como *Loor de Nuestra Señora la Virgen del Valle*, 1941; *El trigo es de Dios*, 1947; *Los pastores*, 1970; *Esquiú, cántico por su santificación*, 1987. Sus conocimientos de cultura clásica los aprendió, primeramente, en el Colegio Nacional de Catamarca que impartía una sólida educación humanista cuando él asistió a la educación media.

⁵⁶¹ Respectivamente págs. 11ss., 15 ss., 49 ss.

⁵⁶² En adelante *Gn.*, para distinguirlo de los poemas de JOP titulados *Génesis*, para los que usamos la palabra completa.

central consistirá en destacar la interrelación de los elementos de las culturas y el resultado en el *corpus*.

EL MITO⁵⁶³ DE ARIÓN

Pierre Grimal⁵⁶⁴ resume que Arión era un músico de Lesbos quien, luego de ganar dinero cantando por la Magna Grecia, decidió regresar a Corintio. Los marineros del barco que lo transportaba decidieron asesinarlo para robarle. Le concedieron un último canto que atrajo a delfines, los que lo salvaron de ahogarse. Los marineros lo creyeron muerto. Uno de los delfines lo lleva hasta el cabo Ténaro y de allí se trasladó a Corintio donde narró lo sucedido al tirano Periandro. Luego, cuando los asesinos llegaron, fueron interrogados sobre el paradero de Arión. Ellos mintieron, fueron descubiertos y castigados.

En Robert Graves (mito 87 a)⁵⁶⁵ leemos que Arión era hijo de Poseidón y de la ninfa Onee y que era un maestro de la lira e inventó el ditirambo.

Juan Oscar Ponferrada compone su libro siguiendo fundamentalmente la secuencia básica de la narración: la parte titulada *Luz y Sombra de Arión*, corresponde al origen, al nacimiento; *El Delfín*, al regreso y al incidente con los marineros; y *Cantares de Arión*, a su condición de músico poeta.

Hay dos epígrafes que conducen al lector hacia otra cultura griega, uno al comienzo del libro; el otro, encabeza la parte titulada *El Delfín*. Los dos son del párrafo 23 del primer libro de la *Historia* de Heródoto. El primer epígrafe corresponde a la segunda mitad del párrafo 23; y el segundo, a la primera. El epígrafe que inicia el libro cumple la función de anotar al lector sobre Arión y su profesión:

⁵⁶³ No entraremos en discusión acerca de qué es un mito, sencillamente aceptamos la definición que P. Grimal da en el *Diccionario de mitología griega y romana*, Introd. p. XV: “Se ha convenido en llamar ‘mito’, en sentido estricto, a una narración que se refiere a un orden del mundo anterior al orden actual, y destinada [...] a explicar [...] una ley orgánica de la naturaleza de las cosas”.

⁵⁶⁴ *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires-Barcelona-México, Editorial Paidós, 1991, s.v. *Arión*.

⁵⁶⁵ *Los mitos griegos*, 1996 (8ª reimposición).

“...Este Arión era uno de los más famosos músicos citaristas de su tiempo, y el primer poeta ditirámbico de que se tenga memoria pues fue él quien inventó el ditirambo y dándole este nombre lo enseñó en Corintio...”. Con este epígrafe se pone de relieve que Arión fue un inventor, nombrador y difusor de un género de poesía; es decir, lo que se destaca de Arión es su condición de poeta originario.⁵⁶⁶

En los textos griegos y latinos que sirven de fuente a P. Grimal y R. Graves está destacada la profesión, el suceso con el delfín y el arte encantadora de Arión, no otra cosa, p. ej. Heródoto, *Historia* I.24, Servio, *Comentarios a las Églogas de Virgilio*, Egl. VIII.55: *hic Arion, Lesbius, citharoedus optimus fuit [...] ad eius cantilenam convenere delphines*;⁵⁶⁷ Ovidio, *Fastos* II (79-118) 84: *carmine currentes ille tenebat aquas*;⁵⁶⁸ Higino, *Sobre la Astronomía* II.17: *“cithara sumpta, suam coepit deflere mortem; quo sonitu ducti delphines e toto mari pronatant ad Arionis cantum*;⁵⁶⁹ Higino, *Fábula* 194: *cum autem c<i>tharae sonus et uox eius audiretur, delphini circa nauem uenerunt*.⁵⁷⁰

JOP añade un origen mítico a estos datos, pero con la intervención de otra cultura: la hebrea bíblica.

LIBRO DEL GÉNESIS

La palabra “génesis” está comúnmente ligada al relato de la creación del cielo, la tierra, los animales, las plantas y el hombre. La asociación religiosa es inevitable y llega a formar parte de la cultura más como tradición religiosa que como un conocimiento erudito. De esta manera el *Génesis* bíblico (en adelante *Gn.*) contiene el origen legitimado de todo cuanto existe, frente al propuesto por otras culturas

⁵⁶⁶ Históricamente sabemos que el ditirambo ya existía antes de Arión, en el siglo VII a.C., pero fue gracias a éste, en el s. VI a.C., que logró condición literaria.

⁵⁶⁷ “Este Arión, lesbio, fue un excelente citarista [...] los delfines acudieron a su cantilena”.

⁵⁶⁸ “Él [Arión] detenía las aguas corrientes con su canto”.

⁵⁶⁹ “Tomada la cítara entre sus manos, comienza a lamentar su muerte; los delfines, guiados por el sonido de la cítara, nadan desde todo el mar hacia el canto de Arión”.

⁵⁷⁰ “Como fuera oído el sonido de la cítara y su voz [la de Arión], los delfines rodearon la nave”.

o tradiciones religiosas. En esta herencia cultural-religiosa, el primer hombre fue indiscutiblemente Adán y la primera mujer Eva, como lo relata el *Gn.* 1. 26-27; 2. 21-22.

R. Graves y R. Patai⁵⁷¹ relatan y comentan otros mitos hebreos sobre el nacimiento de Adán y las compañeras que tuvo (mitos 9 y 10). En ellos constatamos que fueron varios los seres que Dios creó para que acompañaran a Adán, pero éste fue el único macho.⁵⁷² Más adelante veremos que Arión no es imitación de algún ser existente ya en el Paraíso. Otro detalle para tener en cuenta es que tanto en estos mitos como el más conocido del *Gn.*, la palabra de Adán es nombradora y celebratoria, no creadora; tampoco tiene poder encantatorio (*Gn.* 2. 19-20), salvo que el nombrar pueda considerarse una capacidad creadora de realidades. Por el contrario, la palabra de Dios sí es creadora, condición que no hereda su criatura Adán; éste no posee un verbo creador ni encantador. Luego veremos que Arión se acerca más a la imagen de Dios que de Adán.

El ámbito del *Gn.* es el lugar y el tiempo originarios de toda creación.

JOP pone en contacto elementos de dos fuentes: del mito griego, la condición de poeta-músico-creador; del *Génesis*, el ámbito sagrado originario de todo cuanto fue creado.

Invencción del origen

JOP busca dar forma al origen remoto de un poeta y de su arte y, a la vez, pretende no dejar ambos en el ámbito de lo profano. Entonces poetiza una biografía de Arión desde el origen. Sin embargo el relato mítico griego parece no proporcionarle todos los elementos para este fin. Para JOP, Arión no posee en la tradición literaria grecolatina un

⁵⁷¹ *Los mitos hebreos*, Madrid, Alianza, 1986.

⁵⁷² Sobre el vocablo Adán en su original hebreo y su significación de *humanidad entera* sin distinción de sexo, no entraremos en discusión debido a que nos parece ajeno a este trabajo.

verdadero origen mítico,⁵⁷³ por lo cual transforma a Arión en un personaje bíblico para completar la biografía mítica.

En la tradición conocida, más importante fueron el arte y el poder de encantamiento de Arión que las circunstancias del nacimiento mismo. Entonces, el *Libro de Arión* resulta una ampliación de la trama legendaria del relato sobre Arión con la interferencia de otra cultura ayuda a completarlo.

En el *corpus* de análisis contamos con dos perspectivas sobre la misma historia, es decir la del mismo Arión y la de un poeta, que resulta fácilmente identificable con el autor del libro. Dentro de la ficción poética esto nos da dos vías de conocimiento: una, sobre lo que Arión sabe y comunica de sí mismo; la otra, lo que el poeta dice de éste. Tanto una voz como la otra se refieren al origen como una creación del Dios bíblico en el ámbito descrito en el *Gn*.

En el primer poema, *Dice Arión*, con sus propias palabras se reconoce como un ser originario de la creación bíblica: “Yo vengo del comienzo / de los siglos. // Conocí las tinieblas. / Vi la primera luz / del Paraíso.” En los últimos tres versos se entiende que fue un ser que existió antes de la creación narrada en el libro del *Gn*, y que asistió al acto mismo de la creación. La palabra con mayúsculas *Paraíso*, por “jardín de Edén”, remite casi exclusivamente a la tradición bíblica. En el mismo poema afirma: “fui testigo / original / de todo lo creado”. De este modo Arión se sitúa como un ser, si no eterno como Dios, sí anterior a los primeros hombres.

En el poema *Filiación* es donde más claramente se puede ver la fusión de elementos de ambas culturas. Ahora el poeta es el que habla. Arión no es hijo directo de Dios ni se le conoce padres ni se sabe de su nombre: “Sin padres conocidos / sin un nombre anterior; / huérfano de sí mismo”. Se parece a Dios a imagen y semejanza en el acto de la palabra creadora, en su condición de poeta. Se diferencia de Adán porque éste tiene un verbo nombrador, no creador. La condición de

⁵⁷³ En el comentario “1” al mito de Arión, R. Graves señala que el hecho de que Arión aparezca como hijo de Poseidón y Onee es un detalle que da colorido mítico a la narración y quizás se deba a una confusión o hermandad del nombre con el del caballo salvaje Arión. En el mismo comentario anota que Arión fue un personaje histórico del siglo VII a.C. del cual sobrevive un fragmento del *Himno a Poseidón*.

poietés es aprendida por Arión debido a que asistió a la creación del mundo, su maestro fue el máximo creador: Dios.

Herederero del Génesis
que él supo ver
de niño
porque creció a la sombra
de Quien todo
lo hizo,
a semejanza e imagen
de Dios
o de su estilo,
todo lo fue sacando,
por amor,
de sí mismo.

Con la expresión “todo lo fue sacando [...] de sí mismo” alude a la *creatio ex nihilo*, que se trata de una idea que no tiene demasiado sustento en ninguna de las dos creaciones relatadas en el texto del *Gn.*,⁵⁷⁴ por lo que se podría ver una interferencia de la voz de la tradición popular arraigada en el autor.

Casi todos los versos que siguen de este poema, desarrollan la capacidad que tiene Arión de crear como Dios, capacidad que se caracteriza porque el deseo pasa a un acto; todo se origina a partir del “hágase” inicial. Es la voluntad convertida en acto por medio de la palabra, por ej.: “Era de su mirada / sola / que nacían las formas / y el color / de las cosas”; otro ej.: “Como sus labios eran / los guardianes / del canto, / el silencio y la música / pendían / de sus labios”; y un ejemplo mucho más claro: “Todo lo fue induciendo / de su ser / virginal; / todo le fue surgiendo / del sentir / y del pensar: / Como la sed, del agua; / como el dolor, / del mal; / como el amor, que nace / de las ganas de amar. / Hasta las estaciones / dimanaban / de su ánimo...”. Este campo semántico del surgimiento o de la *creatio ex...* se repetirá con pocas variantes: induciendo, surgiendo, dimanaban. Así

⁵⁷⁴ W. R. F. Browning, 1998, s.v. *Creación*. Recordemos que la *creatio ex nihilo* la encontramos recién el *Macabeos* 2.7.28.

Arión aparece paulatinamente como un δημιουργός del arte verbal. Esta voluntad creadora está ligada al canto poético, “de él surgía la vida; / esto es, / de su cantar”. En la última estrofa de este poema la intertextualidad es intensa y los elementos de las culturas se fusionan conformando lo que podríamos llamar el Arión bíblico, heredero del poder creador del verbo de Dios. El poeta Arión es la voz de Dios, la que no se oíría sin su mediación: “Dios le confió en secreto / su silencio / interior. / Y él fue sacando el canto / del silencio / de Dios.”

De esta manera JOP, sin romper la estructura básica del relato bíblico de la creación, establece la filiación divina de Arión.

En el poema *Génesis (I)* desarrolla con más detalle el origen bíblico.

Nació súbitamente,
no se sabe de quién
ni en qué instante
ni dónde;
apenas se sospecha
que fue en algún lugar
de la inocencia.

Este lugar espiritual “inocencia” es también un tiempo; es decir un lugar y tiempo paradisiacos anterior al pecado de Adán y Eva. Dios adopta a Arión y le enseña como a un discípulo: “Dios lo adoptó /.../ para enseñarle / acaso / cómo nace la luz”. Este es el punto en que Arión comienza un proceso de enriquecimiento semántico pues lo que se dice de él vale también para la palabra poética; no es sólo enteramente el origen del ser Arión sino también del verbo poético. JOP reorganiza de manera creativa los elementos de las dos culturas en contacto.

En el relato de JOP el mundo habría surgido de la relación tierna entre el padre Dios y el hijo Arión: “Fue para entretenerlo /.../ que Dios creó los cielos / y la tierra; otro ej: como padre primerizo que era, / jugando con el niño / se quedó / una semana entera”. Esta “semana entera” alude al tiempo total que según el *Gn. 2. 1-3* duró la creación. Arión niño aprende a crear observando a Dios crear el mundo: “el pequeño, / miraba atentamente, / cómo se armaba eso, /

pues tal había de ser / su oficio”. Los poetas son dioses en un tiempo sacralizado cuando repiten el acto generativo de Dios.

En *Génesis (I)* estrofa *III* se establece una recreación sintética de los días de la creación que no responde enteramente al orden del relato bíblico. Por Ejemplo:

Creó entonces las aves
los peces
y las bestias;
los unos en el aire,
los otros en el agua
y en la tierra.

Estos versos se corresponden con *Gn.* 1. 20-22 y 24. El siguiente ejemplo se corresponde con *Gn.* 1. 26-27: “Finalmente / hizo al hombre / y a la hembra”.

En los versos “y al varón llamó Adán / y a la varona, Eva”, combina la manera de crear a Eva y la denominación de ésta, es decir *Gn.* 2.23 y 3.20.⁵⁷⁵ Los versos siguientes continúan aludiendo a los versículos del *Gn.*, p.ej., 2. 7 y 9.

La creatividad de JOP se detiene sobre otro detalle; hace que la víbora sea un hijo de la codicia del diablo, la concreción de un pecado, y no el diablo mismo transformado: El diablo ve durmiendo tiernamente al niño Arión el día de descanso; se disgusta y de los retorcijones de su vientre nace la serpiente; esto en *Génesis (I)* versos finales de la parte *III*. En la parte *IV* y *V*, casi hasta el final, se recrea la tentación y expulsión del jardín correspondiente a *Gn.* 3. 1-24.

En *Génesis (II)* parte *III* la mayoría de los versos parafrasean el *Gn.* 3. 1-7 cuando Eva desobedece a Dios y come el fruto del árbol prohibido. En *Génesis (I)* *V* se alude a la expulsión de Adán y Eva del jardín. En ambas partes Arión permanece testigo de lo que acontece a su alrededor “viendo [/.../] crecer todas las cosas / de la vida”.

⁵⁷⁵ Es interesante observar que en vez del término mujer emplea “varona”. Esto nos lleva a pensar que si JOP no llegó a leer el texto latino de la Vulgata, al menos tenía presente una traducción bastante literal, puesto que el texto emplea la palabra *virago*: *dixitque Adam hoc nunc os ex ossibus meis et caro de carne mea haec vocabitur virago quoniam de viro sumpta est* (Vulgata, *Gn.* 2.23).

Cuando Arión, aún niño, ve la expulsión de Adán y Eva, “sintió piedad o miedo”, y se va detrás de ellos “para dar testimonio / del suceso”. La última cita encierra la idea de la función testimonial de la poesía. Pero la del poeta no es una voz cualquiera sino un eco de la de Dios: “En su voz se llevaba / la de Dios / como un eco”.

Recreación, paráfrasis e invención que surge del contacto (fusión) de las culturas dominan estos versos. Predomina el tono del *Gn.*, de un momento originario de todas las cosas.

En *Génesis (II)* la mayoría de los versos establece una alusión intertextual tomando como centro la narración de Heródoto I.23:

Una versión apócrifa
de su andar
por la vida
nació con la leyenda
y está en la historia antigua.
La recogió un maestro
halicarnaso...

En el primer verso, la palabra “apócrifo” puede tener la acepción de profano, popular, un relato del que no se sabe muy bien cuál pudo ser el autor;⁵⁷⁶ en consecuencia esta versión de Heródoto se contrapondría a la del *Gn.*, de carácter sagrada y canónica. En otras palabras, la de Heródoto se trata de la versión profana del origen de Arión (o de la poesía) en contraposición con la de origen sagrado del *Gn.*

Toda la estrofa siguiente (parte *I*) es un elogio a Heródoto: lo llama “un gran maestro”, hace consideraciones que parecen ingenuas como “Nombro al padre Heródoto / en cuyo honor.../ debiera llevar hache / la palabra erudito”, y alude a los nueve libros que componen la *Historia* en la frase “El nueve veces sabio”.

En esta parte del poema ya no está la preocupación por establecer el origen de Arión, sólo se menciona su procedencia política: “apareció en Methymna”. El poeta JOP imagina la vida de éste, particularmente en cuanto a su labor. Se desarrolla el surgimiento y difusión del oficio poeta-cantor, del que Arión resulta ser el padre.

⁵⁷⁶ Vid. Edgar Royton Pike, 1994. s.v. *Apócrifo*.

JOP toma sólo algunos datos de Heródoto I 23-24, que de ya son pocos, como por ejemplo que fue natural de Methymna y citarista; que viajaba y se ganaba la vida cantando; que creó y enseñó el ditirambo y que montó un delfín atraído por su canto. El resto, la mayor parte de la composición, resulta una creación propia.

Entre los elementos que pertenecen al desarrollo creativo encontramos particularmente la imagen metafórica del sembrador que esparce semillas de su canto por todo el mundo. Al respecto, sabemos la preferencia oriental por la expresión parabólica en la literatura pero no creemos que sea fácilmente demostrable; valga destacar la posibilidad. Profundiza esta imagen hasta la mención del mito de Triptolemo: “Triptolemo en el campo, / vio germinar un día / el ditirambo”. Esta mención parece sólo erudita y ornamental, hasta que recordamos que Triptolemo recorría el mundo sembrando trigo,⁵⁷⁷ por lo tanto el ditirambo, es decir, el canto-poesía, fue difundido y desarrollado por doquier gracias a Arión.

Vemos de esta manera que en pocos versos convergen datos históricos, de la tradición mítica y de la invención poética propia.

Paulatinamente el ser Arión, su figura individual, se difumina para representar a todos los poetas como un proto poeta, idea que ya está en Heródoto I. 23:

Le llamaron Arión.
pero tuvo otros nombres
y otros muchas tendría
y seguirá teniendo
mientras viva
[...]
la poesía.

El uso de distintos tiempos verbales, “tuvo” y “tendría”, refiriéndose a las diferentes denominaciones futuras de los poetas, da a los versos un cierto matiz de intemporalidad y hasta de eternidad, puesto que deja la sensación de que todas las denominaciones posteriores ya han

⁵⁷⁷ Pierre Grimal, op. cit. s.v. *Triptolemo*.

ocurrido, y que ahora se las menciona desde una visión panorámica eterna. Esta totalidad va en correlación con el tiempo del relato mítico.

Empleando la imagen del cultivo, se expresa la expansión del canto por todo el mundo. En cada confín por donde anduvo Arión dejó sus herederos de oficio: “se llamaron / poetas. / Todos son de su estirpe”; la palabra poética remite siempre a un estado prístino, original: “Cuando un poeta dice / su primera palabra / uno siente y conoce / que es Arión / el que habla”. La misma voz poética dueña de los versos se siente heredera del primer poeta, lo notamos claramente en la exclamación “¡Oh abuelo prodigioso...!”.

Asistimos a un estadio, al menos inicial, de un proceso de simbolización por el cual Arión equivale al Poeta por excelencia; la combinación de los elementos conforma un nuevo relato con características míticas que explicaría el origen de los poetas y la expansión de la palabra poética.

Consideremos brevemente lo que Arión dice de sí mismo en el poema *Oda confesional*.

No son muchos los datos que se agregan con respecto a los ya conocidos, aunque algunos de ellos merecen repaso valorativo. Sobre su origen, una sola certeza tiene Arión: “Sólo sé que al nacer / el mundo, para mí, / comenzaba recién a amanecer”. Su nacimiento coincidente con el amanecer del mundo es una sencilla metáfora que remite inconfundiblemente a la creación del *Gn*.

La concepción de la poesía como testimonio, o de la función testimonial del poeta, está ligada a la capacidad creadora de la palabra: “De no haber yo nacido, / nada hubiera existido de cuanto yo doy fe”. Hay además otro concepto, central tanto para el Antiguo como para el Nuevo Testamento, que vincula la función de la poesía con la palabra que desoculta, individual y reveladora: “todo cuanto / dice mi corazón / es mi revelación / del mundo por el canto”. Es decir, la palabra poética es una revelación.

Arión se reconoce como hijo adoptivo de Dios y como aprendiz de él: “Por Dios fui recogido / y adoptado / como un niño perdido. / Todo lo concebido y consumado / de El lo tengo aprendido”. También reconoce que su genealogía es la poesía y que su palabra refleja a Dios. Otra certeza que tiene Arión es la de haber conocido el Paraíso de Edén.

Arión sabe que su destino es cantar (“Mi signo era / cantar”) y a continuación se emplea la siguiente imagen de la navegación: “Para que se cumpliera / tuve que navegar / oscuramente / por mi sangre callada”; una imagen de un viaje espiritual que se relaciona con el viaje geográfico que según Heródoto realizó lejos de Methymna (*Historia* I.23-24). No en vano, pocos versos más adelante, emplea un neologismo de raíz griega para la introspección en busca de la voz poética: “como un antroponauta”.

Los últimos versos de *Oda confesional* no sólo la mención de Dios y de ser el eco de su voz son un ejemplo de la presencia de dos culturas, sino también el empleo antitético y polar de dos conceptos que atraviesan la tradición judeo-cristiana: amor y pecado:

Soy un compadecido
espejo
del amor y del pecado.

En estos conceptos podemos interpretar que si bien el poeta es el eco de la voz de Dios, también es el testimonio del pecado del hombre. Esta lectura va en correlación con su origen bíblico.

CONCLUSIÓN

Pudimos ver que en los poemas analizados del *Libro de Arión* de Juan Oscar Ponferrada, entran en contacto, por medio de una selección poética, el mito de Arión narrado por Heródoto en el siglo V a.C. y elementos del *Génesis* bíblico en un texto de recepción que pertenece a la literatura argentina de finales del siglo XX.

Constatamos que el mito griego proporcionó la historia básica sobre un prototipo de poeta cuyo canto tenía cualidades encantatorias, pero no contaba con un origen mítico o divino. El mito hebreo de la creación viene a completar el relato griego proporcionando no sólo un ámbito sino también un origen y un oficio ligado a Dios y por lo tanto sagrado. La palabra adquiere la facultad de crear porque imita el verbo generador de Dios. La poesía es sagrada porque es reflejo este verbo; también es reveladora porque comunica el silencio de Dios. En cuanto al poeta mismo, tiene éste la función de testimoniar la vida espiritual

del hombre, es un *antroponauta*. La palabra poética no sólo es creadora de belleza, y de ahí su encanto, sino también reveladora y testimonial. El oficio de poeta es prístino y sagrado, porque imita el acto creador originario de Dios. Por lo tanto, la indagación de JOP sobre el origen de Arión es también la búsqueda de un conocimiento de la palabra poética y del oficio de poeta.

El análisis demostró que no hay una invención plena sino una reubicación de elementos preexistentes que responden a las dos vertientes que conforman la encrucijada del pensamiento del hombre occidental.

Creemos que Juan Oscar Ponferrada pudo haber comenzado reconstruyendo la biografía poética de Arión como personaje de la cultura griega dándole un origen, una infancia, una formación y el encanto de su oficio, y situándolo en un ámbito bíblico; pero poco a poco todo lo que descubría y decía del Arión, ahora bíblico, era en definitiva su propia concepción, del génesis y función de la palabra poética y del poeta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1975.
- Browning, W. R. F., *Diccionario de la Biblia*. Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Calás de Clark, M. R. (dir.), *Historia de las Letras en Catamarca*, T. II. Catamarca, EDICOSA, 1993.
- Graves, R. y R. Patai, *Los mitos hebreos*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- Graves, R., *Los mitos griegos*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires, Paidós, 1991.
- Heródoto, , *Los nueve libros de la historia*. Barcelona, Grupo Editorial OCEANO, s./f..
- Herodotus, *Historiae*, (ed.) Ph.-E. Legrand, Herodote. Histoires, vol. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1932.
- Monneyron, F. y Thomas, J., *Mitos y literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.
- Pike, E. R., *Diccionario de religiones*. México, FCE, 1994.
- Ponferrada, Juan Oscar, *Libro de Arión*. Buenos Aires, Fundación Banco de la provincia de Buenos Aires, 1982.
- Weber, Robert et al., *Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1983.

Discordia en la Cisplatina: “*La Riverada*”*

VICTORIA HERRERA
*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República Oriental del Uruguay*

Las primeras décadas del siglo XIX sorprendieron a los habitantes del Río de la Plata con fervientes ánimos independentistas, y (aunque una afirmación como la que sigue reclamaría explicaciones más extensas y satisfactorias), comienza entonces un proceso más o menos generalizado de escisión con Europa, y, paralelamente, la búsqueda de formas expresivas adecuadas a las nuevas realidades, capaces de vehicular esos nuevos ánimos y de construir –en el papel– un espacio utópico de conciliación: la nación. Esta poesía patriótica, por germinar al calor de los movimientos emancipadores, presenta ciertos temas recurrentes como ser el de la libertad, la fraternidad y en general,

* Esta ponencia se enmarca dentro de una de las líneas de investigación del Departamento de Filología Clásica de la Facultad de Humanidades (UdelaR) que estudia la presencia de la tradición clásica grecolatina en las letras uruguayas y la obra que les presento surge del relevamiento de folletos y prensa periódica filo portuguesa y brasilera de los años de la Cisplatina, conservada en Biblioteca Nacional y el Museo Histórico Nacional.

todos aquellos valores con los que se pretendió legitimar el sentimiento “nacional” y de independencia. Cuando en 1816 el “Ejército Pacificador”, bajo las órdenes del General Lecor, invadió la Banda Oriental, ésta fue anexada al imperio portugués y convertida en la Provincia Cisplatina. A lo largo de los once años que duró la ocupación luso-brasilera, la poesía patriótica (hasta entonces preocupada en denunciar la crueldad de España), concentró sus esfuerzos en denostar al nuevo tirano, a “ese déspota insolente / que en el Brasil domina” (J. C. Varela en Lira: t. I, 61).

Parte de estas expresiones fueron recogidas en “*El Parnaso Oriental ó Guirnalda poética de la República Uruguaya*”, donde Luciano Lira recopiló predominante aunque no exclusivamente todo aquello que celebraba la lucha por la libertad y la rebeldía al tirano extranjero, elogiando a los personajes que acaudillaron la búsqueda de libertad, entre ellos, Rivera y Lavalleja, héroes de la patria.⁵⁷⁸ Desde luego, Lira prohibió la entrada a la casa de las musas a una gran cantidad de material que no era “políticamente correcto”: composiciones que glorificaban “del tirano la horrenda cerviz” (Acuña en Lira: t. I, 2) en lugar de repudiarla y que, por tanto, no contribuían con ese programa político que fue la construcción de un espíritu “nacional” en el papel. Lo que he dado en llamar “Poesía de la Cisplatina” es justamente parte de todo ese material olvidado: un conjunto de composiciones que

⁵⁷⁸ José Fructuoso Rivera (1784-1854), militar y político oriental. Tras la derrota de Artigas ante las tropas del Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarve, pasó al servicio de Portugal y luego al del Brasil. En 1825 se produce el llamado “Desembarco de los Treinta y Tres Orientales” y comienza la lucha independentista. Después de algunas derrotas, Rivera volvió con sus antiguos camaradas de armas, hecho conocido como “el abrazo de Montzón”.

Juan Antonio Lavalleja (1784-1853), militar y político oriental. Después de 1816, se desempeñó en varias batallas contra los portugueses pero en 1818 fue hecho prisionero y remitido a Río de Janeiro. En 1821 se autorizó su vuelta a Montevideo donde se alistó, entonces, en el Regimiento de Dragones de la Unión, bajo el mando de Rivera y firmó, cuando se proclamó la independencia de Brasil, el acta de reconocimiento del Pedro I, el 17 de octubre de 1822.

En 1824 desertó y junto a algunos jefes orientales que se hallaban dispuestos a secundar una tentativa revolucionaria, orquestó una pequeña expedición que, llegando a la costa oriental, debía iniciar el levantamiento de la Provincia. Lavalleja fue el elegido jefe de la empresa, capitaneando así a los “Treinta y Tres Orientales” que desembarcaron el 19 de abril de 1825 en la playa de la Agraciada.

pretendieron construir otro espacio utópico de conciliación: una Provincia Cisplatina conforme, feliz con su destino.

“*La Riverada o Rivera, y Valleja revolucionando*” es un extenso poema en español, editado en Buenos Aires (1825), compuesto por “un cisplatino fiel, y agradecido al generoso gobierno brasilero” que denuncia el levantamiento de estos generales, Rivera y Lavalleja, como obra infernal que sólo ruina puede traer la pacífica y feliz Cisplatina. Por desgracia, desconocemos el nombre del autor, pero aún cuando supiéramos su identidad, este trabajo no pretende establecer claras e indiscutibles fronteras respecto a la nacionalidad de la composición; el análisis que buscamos hacer de esta obra es filológico, concentrándonos en primera instancia en su estructura, explorando someramente las relaciones significativas de los elementos que la constituyen. En segundo lugar, examinaremos algunas formas poéticas de la composición, echando siempre una mirada a la tradición retórica que la sustenta.

La estructura discursiva de los poemas patrióticos compilados en “*El Parnaso Oriental*” descansa sobre una retórica épica binaria que contrapone semántica e ideológicamente dos redes léxicas básicas cuyos núcleos son “América” y “Europa”. Ambos núcleos oscilan sobre el eje esclavitud/independencia y a ellos se asocia una serie de elementos que desarrollan esta antítesis básica. El nuevo continente se relaciona en el discurso con los conceptos de “libertad”, “fraternidad”, “justicia” y toda una constelación de elementos deseables como ser “concordia”, “valentía”, etc., mientras Europa se perfila como la contraparte despótica y entonces, suscita ideas como “opresión”, “tiranía”, “injusticia” y, por supuesto, expresiones comúnmente solidarizadas a este núcleo son “crueldad”, “cadenas”, “sangre” y “locura”. Lógicamente, las estrategias empleadas contra España fueron también válidas contra Brasil y Portugal y en general, contra cualquiera que pusiera en cuestión la libertad oriental: “Un poderoso império / dijo: ‘haya cadenas, / yo quiero en cautiverio / ver al Oriente; es mío’ / Así dijo el Brasil” (Elías en Lira: t. I, 92).⁵⁷⁹

⁵⁷⁹ Además, J. C. Varela en Lira: t. I, 51- 55; J. C. Varela en Lira: t. I, 56-60; J.C. Varela en Lira: t. I, 61- 90; Ángel Elías en Lira: t. I, 93- 95; Acuña en Lira: t. I, 115, etc.

La estructura discursiva que articula la poesía de la Cisplatina en general y “*La Riverada*” en particular, funciona de manera idéntica a la poesía patriótica recogida en “*El Parnaso Oriental*”: se fundamenta también sobre dos redes semánticas primordiales saturadas de elementos negativos o positivos, dependiendo de la índole de los núcleos. Sin embargo, en estos poemas, el eje que articula la oposición es el de anarquía/ paz, asociados al estado de caos reinante en la Banda Oriental antes de la ocupación lusitana y al advenimiento del nuevo régimen, respectivamente. En “*La Riverada*” se elogia a los invasores y se retoma el tema de la Edad de Oro asociándola a la presencia brasilera en la Provincia Cisplatina:

“los campos [...] que fueron antes / depósitos de impios y rebeldes, / de locos asesinos, hoy se cubren / de simples labradores, que cogiendo / de sus manos sudosas las espigas / alzan sus ojos vendiciendo al Cielo”.

Aunque la estructura y la maquinaria retórica son esencialmente las mismas, pronto se evidencia una única y radical diferencia con “nuestra” poesía patriótica: la inquietud del poeta por mostrar que *monarquía* y *tiranía* no son lo mismo, en realidad, una de las principales preocupaciones del discurso oficial durante la ocupación luso- brasilera. En “*El Parnaso Oriental*”, “cetro”, “trono” y “monarquía” son términos correferenciales de “tiranía” e igualmente negativos: “en fatal servidumbre sufrimos / de dos cetros el peso y poder” (Acuña en Lira: t. I, 2).⁵⁸⁰ Por el contrario, en la composición que nos entretiene, el monarca es excelso y su “Gran Trono”, protector del pueblo Oriental. El emperador Pedro es enaltecido como heraldo de la paz social y política, poseedor de toda una serie de formidables virtudes, entre las que figuran su “Imperial Clemencia” y las “bondades más tiernas”. La imagen de Pedro es paternal y su “cuerdo” gobierno se asocia con “el sendero de la justicia y las leyes”. Por último, el monarca es sometido a una violenta contraposición (de la que obviamente, sale victorioso) que viene a reforzar la idea del buen

⁵⁸⁰ Además, Araúcho en Lira: t. I, 12; J. C. Varela en Lira: t. I, 52-53; J. C. Varela en Lira: t. I, 57

soberano: se lo compara a él y su régimen con la con la miseria, el flagelo y el terror de la anarquía, y en tanto a él lo definen misericordia y justicia, a Rivera y “Valleja”, solamente “muerte, ruinas, rebelión”. El antiguo tópico del buen rey (el príncipe sabio y generoso) subyace a estos versos proponiéndose como alternativa al único rey que “*El Parnaso Oriental*” conoce: el déspota.

La estructura de “*La Riverda*” descansa sobre la antítesis establecida entre un idílico estado de paz, trabajo y prosperidad por un lado, y por otro, la rebeldía, la locura sediciosa y el derramamiento de sangre previo a la ocupación de la región por parte de los “lusitanos”. En efecto, con el “Imperio”,

“el gozo y la abundancia han penetrado / los más pobres hogares; ni un lamento, / ni una queja se escucha: todos, todos / se llaman venturosos, y corriendo / coronados de olivas, y laureles, al templo de la Paz queman inciensos, / cantan himnos, y ofrecen de sus frutos / las feraces primicias del Eterno”.

La Edad de Oro, explica Grimal, es el tiempo en que, reinando Cronos en el Cielo, la humanidad vivía en paz, despreocupada, libre de contrariedades y miserias, disfrutando la abundancia que los suelos prodigaban generosa y espontáneamente.⁵⁸¹ El hombre no conocía el sufrimiento de la muerte ni la vejez, pues cuando llegaba la hora, apenas “se sumía en un dulce sueño” (Grimal: “Edad de Oro”). Con la llegada de Zeus al trono celeste, los dioses se retiran del mundo y esta beatífica edad del hombre, llega a su fin.

En la trama lírica, los elementos mitológicos asociados a la benéfica presencia portuguesa son Paz y Religión, diosas que abandonan sollozando la Provincia al final de la composición, como otrora los dioses se retiraron del mundo, poniendo así fin a la Edad de Oro. Por su parte, la Discordia y las Furias se identifican con el estado de caos y de anarquía previo a la llegada portuguesa a la región, y son las artífices del desorden y la injusticia que provoca la partida de Paz y Religión. Similares asociaciones encontramos a lo largo de “*El*

⁵⁸¹ Hes. Trab. 106 y ss.; Verg. Ecc. IV; etc.

Parnaso Oriental” pero, lógicamente, con signos políticos distintos: el campo, la labranza, la prosperidad, la fertilidad del suelo se asocian, o son consecuencia, de Independencia, Libertad, Paz y Concordia, en tanto el conflicto, la miseria y elementos como sangre, lamentos, etc., son resultado de la presencia de Discordia, “de la Ignorancia / del Feróz Despotismo, / de la Anarquía y ciego Fanatismo” que atentan contra la soberanía del pueblo Oriental (Varela en Lira: I, 139).⁵⁸²

Se advierte sin dificultad una abrumadora cantidad de elementos tomados de la tradición grecolatina que irrumpen en la trama en “*La Riverada*” junto a una pléyade de personajes míticos.

La mitología sintetiza figurativamente las eternas cuestiones humanas estableciendo un vínculo entre los temas y personajes de la antigüedad y lo referido por el poeta en sus versos. En el mito clásico hay una singular mezcla de perduración y de movilidad: pueden cambiar las versiones, las figuras que concretan la atención y la manera de enfocarla, pero hay siempre elementos esenciales inalterables (del Corral: 86). Son justamente éstos los que hacen de la mitología un fuerte elemento referencial. Al respecto, explica Boileau, “cada virtud se vuelve una divinidad: Minerva es la prudencia, Venus la belleza. No es ya el vapor el que produce el trueno; es Júpiter armado que quiere atemorizar a la tierra” (III, 168- 171).⁵⁸³ Por supuesto, el recurso no es extraño a nuestra poesía patriótica, en la cual Astrea o Minerva aparecen como benefactoras de la asamblea constituyente o como protectoras de algún varón insigne que lidera la lucha contra la opresión; asimismo, son varios caudillos que pasan por ser hijos o favoritos de dioses, cercanía que les confiere el atributo al cual la divinidad se asocia: “Rayo de Márte, el hijo de la gloria / Impávido Rivera” proclama Acuña (en Lira: t. I, 118) y en “*La Riverada*” es

⁵⁸² Además, relacionando abundancia y Paz / miseria y guerra u opresión: Hidalgo en Lira: I, 48; Elías en Lira: I, 99; Acuña en Lira: I, 106; Arufe en Lira: I, 132-33; Acuña en Lira: I, 148-49 y 153-54; Anónimo en Lira: I, 161; Acuña en Lira: I, 214-215 (Canto Secular); Acuña en Lira: I, 219; Arufe en Lira: II, 56-57 Otras referencias acerca de Paz, Concordia y **Discordia** en “*El Parnaso Oriental*”: Varela en Lira: I, 183; Acuña en Lira: I, 190; Carrillo en Lira: II, 64; D.A.R en Lira: II, 75.

⁵⁸³ “Chaque Vertu devient une Divinité. / Minerve est la Prudence, et Venus la Beauté. / Ce n’est plus la vapeur qui produit le tonnerre; / C’est Jupiter armé pour effrayer la Terre.”

Brasil la entidad “robusta, cuyo esfuerzo / arranca al mismo Marte de las manos / de valor los rayos”.

Además de lo meramente referencial, Boileau atribuye al empleo de estas fórmulas cierta naturaleza ornamental: “en medio de este cúmulo de nobles ficciones, el poeta se dispersa en mil hallazgos –dice Boileau–: adorna, realza y engrandece todo [...] Sin todos estos adornos, el verso languidece, la poesía muere o se arrastra sin vigor y el poeta no pasa de tímido orador o historiador insípido” (III, 177-195).⁵⁸⁴ Apelando a este aspecto ornamental del mito, el “cisplatino fiel” describe, por ejemplo, la llegada de “los claros rayos de purpúreo Febo”: sin duda, la expresión es mucho más lucida que la explicación, y la referencia mitológica le permite al verso levantar un vuelo que difícilmente alcanzaría la expresión “estaba amaneciendo”.

Ciertamente, los poetas de la antigüedad grecolatina se sirvieron del valor referencial y estético del mito rodeando a sus héroes o personajes de atributos divinos, mostrándolos como favoritos de los dioses o comparándolos con ellos,⁵⁸⁵ sin embargo, el neoclasicismo simplificó la referencia (en realidad muy compleja), del mito grecolatino reduciendo los nombres de los dioses al concepto de algunos de sus atributos o características. El fatigado recurso condujo a una rígida estandarización que redundó en esa eficaz economía que es en la poesía neoclásica, la apelación mítica pero que terminó por estereotipar algunas expresiones como la de “*los claros rayos de purpúreo Febo*” para referirse al alba.

Si bien la figuración mitológica o “máquina” es uno de los recursos más insistentes (si no el más) de esta estética, ha sido también muy discutido. Explica Martínez de la Rosa: “cuando vemos á Venus desvelarse por recrear á los Portuguezes en una isla deliciosa, mientras ellos iban á llevar al Oriente la verdadera religión; ó á la misma diosa que acude á favorecer á Vasco da Gama, que había implorado el favor

⁵⁸⁴ “Ainsi dans cet amas de nobles fictions, / Le Poëte s’égaye en mille inventions, / Orne, élève, embellit, aggrandit toutes choses [...] Sans tous ces ornemens le vers tombe et languet, / La Poësie est morte, ou rampe sans vigueur: / Le Poëte n’est plus qu’un Orateur timide, / Qu’un froid Historien d’une Fable insipide.” Estas consideraciones, a pesar de haberlas formulado el preceptista francés para la épica, son también válidas para la lírica.

⁵⁸⁵ Hom. II. I, 206-215; XI, 225-240; XXII, 188-200; XXIII, 273-280; etc. Pind. Pí. II, etc.; Hor. C. III, 131 1-12; III, 5, 1-4; IV, 4, 1-12; IV, 14, 1-8; etc.

de Jesucristo en una tempestad, no podemos menos de sentir el abuso que hizo Camoens de la mitología en asunto que no lo toleraba” (p. 260). Sin duda, el poeta que sitúa en una misma obra a las Erinnis, Neptuno, Marte, al “Eterno” y una “Religión” (que difícilmente sea la griega o la romana), no atiende tanto a lo verosímil que pueda resultar la conjunción, como a lo decorativo y expresivo de ciertos elementos consagrados por la tradición que hacen inequívoca y concreta la referencia, sea o no sensato.

En sentido extenso, la figuración mitológica comprende desde la antigüedad la personificación divina o alegórica de ciertos conceptos como Victoria, Libertad, Paz, etc: “En donde Eunomia mora / y sus hermanas bellas: / la Paz encantadora / y la firme Justicia, que robusta / Los estados sostiene” (Pind. Ol. XIII).⁵⁸⁶ Los romanos, como explica Ogilvie, “concibieron a los dioses como fuerzas que llevaban a término la adecuada realización de los procesos naturales y de las actividades humanas” (Ogilvie: 149). Algunas de estas fuerzas fueron identificadas por los romanos con seres míticos (Apolo, Júpiter) pero otras, nunca pasaron de ser un concepto elevado a una categoría divina, como *Pax*, *Concordia*, *Virtus*, *Fortuna* e incluso la propia *Roma*. El recurso no es desconocido a la poesía patriótica latinoamericana de comienzos del siglo XIX que abusó de la representación de la patria como una entidad femenina de características divinas (De Torres: 38-39).

Otra figura recurrente de la poesía patriótica es *Discordia*. La diosa, Ἐρις entre los griegos, pasaba por hermana o compañera de Ares y según Hesíodo, era una de las fuerzas primordiales junto a Nix, la noche (Hes. Teog. 255 y ss.). Aunque tiene magras participaciones en algunos relatos míticos, e incluso, se le atribuyeron algunos hijos (Πίνοξ y otros.), Eris y Discordia nunca pasaron de ser realmente la personificación de la abstracción que sus nombres designan: ellas son el origen de todos los males que normalmente se asocian a la guerra y sus consecuencias (Grimal: “Eride”). En “*La Riverada*”, Discordia pronto se perfila como la gran antagonista de Paz y Religión, sembrando caos y destrucción en la próspera Cisplatina.

⁵⁸⁶ También Pind. Pí. VIII, 1 y ss.; Hor. C. I, 24, 6-8; I, 35, 20-21.

Los primeros versos de la obra sitúan al lector en el Averno, cuyo nombre el autor atribuye al hecho de ser “un negro lago, que aun las aves / no pueden transitar”. La explicación transparente el conocimiento que el “*cisplatino fiel*” tenía de la “*Eneida*”: en el canto VI, Eneas desciende a los infiernos, cuya entrada, según el Mantuano, defienden un espeso y tenebroso bosque y un lago negro cuyas emanaciones son tan pestilentes “que no hay pájaro alguno que pueda volar sobre él; y de ahí que los griegos hayan dado a este paraje el nombre de Averno” (Verg. Aen. VI, 237-242).⁵⁸⁷

En semejante escenario, las Furias se lamentan por la creciente escasez de llanto, de terror, de rencor que ha generado el notable deterioro en que se halla el gremio infernal; exhortando a las demás, exclama una de ellas “corramos á las armas: impidamos / del mortífero Cancer los progresos” identificando las furias este “cáncer” con la paz lograda en suelo cisplatino:

“el Lusitano poder, que en otro tiempo / pacificó con
tropas numerosas / el Cisplatino Estado, ya lo ha puesto /
en quietud general”.

Surgen de pronto dos nombres y con ellos, la esperanza en la demoníaca asamblea, en este “Congreso feroz”: “Valleja” y Rivera, “caudillos del perjurio,/ de la ingratitud malvada, y reveldia”, caudillos que podrían devolver

“el vicio, / la confusión, los llantos, los lamentos, / las
heridas, la sangre, las rapiñas, / homicidios, calumnias, é
incendios, / guerra, profanacion, y cuanto ofrecen / seme-
jantes escenas”.

La inquietante acumulación de elementos negativos que se asocian a la oposición política se contraponen a la bonanza, paz y prosperidad

⁵⁸⁷ “Tuta lacu nigro nemorumque tenebris,/quam super haud ullae poterant impune uolantes/tendere iter pennis: talis sese halitus atris/faucibus effundens supera ad conuexa ferebat./ unde locum Grai dixerunt nomine Avernum”.

relacionadas al régimen brasilero, confirmando una vez más la lógica estructural binaria de la composición.

Para los romanos, las Furias eran entidades infernales que pronto fueron asociadas a las Erinias o Euménides griegas. Estas primitivas y violentas divinidades nacieron de la sangre derramada cuando Urano fue mutilado por su hijo, Cronos. Explica Grimal que en un principio el número de Erinias era indeterminado; sin embargo, la tradición se ocupó especialmente de tres de ellas: Alecto, Tisífone y Megera, seres femeninos, alados, con serpientes entremezcladas en sus cabellos, y que armadas con látigos y antorchas, abandonan el Erebo donde habitan para perseguir a los seres humanos en la tierra (Grimal: "Erinias").

En el séptimo canto de la "*Eneida*", Juno, que veía con malos ojos el éxito de los troyanos y la simpatía que habían despertado en suelo itálico, invoca a Alecto y le ordena que envenene el corazón de Amata, esposa del rey Latino y madre de Lavinia. Cuando la Furia llega al Lacio encuentra a Amata durmiendo y entonces, nos cuenta Virgilio, que "arranca una de las serpientes que forman su cabellera y la desliza por el seno de la reina"; inmediatamente, la sierpe comienza a destilar su veneno en el pecho de la mujer (Verg. Aen. VII, 370-380).⁵⁸⁸ En "*La Riverada*", son de la cabellera de Megera las serpientes que envenenan el corazón de Rivera y Lavallega, pero a diferencia de la reina Amata, los conjurados están despiertos de manera que el auxilio infernal es presentado como prenda de un pacto realizado entre la furia y los caudillos:

"al punto se desprenden / dos Vivas pardas del cavello,
/ y a los conjurados las entrega; los rebeldes reciben, y al
momento / cada monstruo horrible se introduce / con
horrisonos silvos en sus pechos".

Si la esposa de Latino es sólo una víctima más del odio que Juno siente por Eneas, no teniendo más culpa que la de haber sentido el callado resentimiento aprovechado por la diosa, Rivera y Lavallega son, como se insiste a lo largo de la obra, verdaderos traidores, minis-

⁵⁸⁸ "Huic dea caeruleis unum de crinibus anguem/ conicit inque sinum praecordia ad intuma subdit"

tros y ejecutores de Discordia y Rebelión pero por decisión propia, detalle que hace su crimen (que líricamente es contra Paz y Religión, recordemos), aún más terrible e imperdonable.

Si Discordia es la que desencadena el conflicto entre griegos y troyanos, es también a lo largo de la “*Eneida*”, la fuerza que alimenta el odio de Juno: la diosa no ha podido olvidar la afrenta de Paris y se conjura contra los que han logrado escapar del triste destino de la ciudad de Príamo. Hostigando a Eneas y sus compañeros, Juno pretende consumir su venganza y evitar la fundación de esa gran ciudad cuyo destino será gobernar el mundo, en lo que es, líricamente, el triunfo póstumo de Troya sobre Grecia. Salvando las obvias diferencias, se percibe en el poema del “*cisplatino fiel*” un intento de establecer analogías. En “*La Riverada*”, Discordia pervierte los ánimos de Rivera y de Lavalleja haciendo de estos dos caudillos fuerzas de destrucción irracional, capaces de causar la ruina si no del poderoso imperio del Brasil, al menos de una floreciente parte de él: la provincia Cisplatina.

Los resortes discursivos que estructuran esta composición son los mismos que los de la poesía patriótica compilada por Luciano Lira, indudablemente “uruguaya”. En ambos casos, el discurso se organiza de acuerdo a una distribución binaria de “buenos” y “malos”, representados por el o lo encomiado y su antagonista, respectivamente. Estos dos elementos, son, a su vez, epicentros de dos redes semánticas, una de las cuales nuclea términos de signo positivo y otra que aglutina elementos de carácter negativo. Esta estructura funciona de forma idéntica en los poemas de la Cisplatina en general (y particularmente en “*La Riverda*”) y en “*El Parnaso Oriental*”, diferenciándose únicamente el nombre del “bueno” y el “malo”.

Highet definió con el término “*clasicismo*” la aplicación artística de los principios estéticos grecolatinos, al margen de cualquier límite impuesto por la periodización literaria (Highet: t. II, 363- 365). La influencia clásica, explica el autor, se transmite fundamentalmente a través de tres canales: la traducción, la imitación y la emulación (Highet 1954: T. I 171). Si a esta definición nos atenemos, comprobamos que moldes clásicos que encorsetan los versos de “*La Riverada*”: gran parte de los recursos expresivos y algunos de los temas que desarrolla el poeta (como el de la Edad de Oro) ya están incluidos en la tópica del discurso panegírico de la antigüedad clásica; todavía, el

“*cisplatino fiel*” emplea algunos pasaje de la “*Eneida*” para articular su obra y reforzar simbólicamente las intenciones políticas revolucionarias de Lavalleja y Rivera, faena que no es otra cosa que el impulso que describió Highet como “emulación de lo clásico”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- La Riverada o Valleja, y Rivera revolucionando. Poema que escribió un Cisplatino fiel, y agradecido al generoso gobierno brasilero.* Buenos Aires, Imprenta de Hallet, 1825. Folleto de la colección del Dr. P. Blanco Acevedo (B/5/24). Museo Histórico Nacional.
- Virgilio, *Aeneid*, Cambridge, Harvard University Press [The LOEB Classical Library], 1954 (2 vol., ed. bilingüe; trad. H. Rushtone Fairclough).
- Boileau, *Arte Poética*. Buenos Aires, Clásica, 1953 (bilingüe; trad. Ramón Alcalde).
- Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. México, F. C. E., 1955 (trad. M. F. Alatorre y A. Alatorre 1947).
- Del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid, Gredos, 1957.
- De Torres, María Inés, *¿La nación tiene cara de mujer?* Montevideo, Arca, 1995.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires, Paidós, 1999.
- Hight, *La tradición clásica*. México, F. C. E., 1954 (trad. A. Alatorre).
- Howatson, *Diccionario de la literatura clásica*. Madrid, Alianza, 1991.
- Luzán, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y sus principales especies*. Ed. digital a partir de la de Zaragoza, Francisco Revilla, 1737 y la de Madrid, Antonio Sancha, 1789 y cotejada con la edición crítica de Russell P. Sebold (Barcelona, Labor: 1974); disponible en *Cervantes Virtual*: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/2358395321458163_9787891/index.htm, 2006.
- Martínez de la Rosa, Francisco, “Poética” en *Obras poéticas y literarias*. Paris, Baudry, 1845.
- Ogilvie, *Los romanos y sus dioses*. Madrid, Alianza, 1995 (trad. Álvaro Cabezas).

Notas sobre la oda en la poesía de Ángel González

Verónica Leuci
*Universidad Nacional de Mar del Plata*⁵⁸⁹

Al abordar la obra del poeta asturiano Ángel González (1925-2008), uno de los principales exponentes de la fecunda generación del “medio siglo” español, resulta, sin duda, llamativa la insistente presencia de tipos textuales, tópicos, géneros, moldes, temas provenientes de la tradición poética, diseminados en poemarios en los que sobresale un irreverente ejercicio escriturario, caracterizado por el uso constante del elemento lúdico, la ironía o la parodia. Esta segunda esfera, la más trabajada desde la crítica, ha ceñido los cauces gonzalianos en el estrecho margen de la “antipoesía” o la “poesía lúdica”, sin observar que su obra, a la vez, establece nítidas conexiones con la tradición poética

⁵⁸⁹ Este trabajo fue escrito en el marco de la Beca de Estudiante Avanzado otorgada por la Universidad Nacional de Mar del Plata, dirigida y co-dirigida por las Dras. Laura Scarano y Marcela Romano, respectivamente. Forma parte de un proyecto mayor, titulado “Miradas transversales sobre la lírica española”, inscripto en el grupo Semiótica del Discurso, con sede en el Celehis y el Departamento de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

que, llegan, incluso, hasta los clásicos, brindando a través de nuevas modulaciones, “respuestas personales” a “interrogaciones clásicas y siempre vigentes”, estableciéndose entonces, como señala el poeta García Montero, un “diálogo abierto, interesado y singular con la tradición” (p. 15). Así, la entrada retórica permite advertir las vinculaciones que, desde la contemporaneidad, realiza su poesía respecto de la tradición heredada, a partir de la remozada y actualizada escritura de, por ejemplo, madrigales, sonetos, elegías, églogas, odas y canciones. El propio González alude a esta pervivencia ineludible de la historia literaria en su poesía, que convierte, de modo deliberado o inocente, la “escritura” en “reescritura”, transformando el poema en un *palimpsesto* en el que conviven, sin contradicciones, lo clásico y lo moderno (Ruiz Pérez 2004: 285-286). Dice en “Divagación sobre los clásicos”:

Para empezar, les debemos el ser; sin ellos no seríamos lo que somos; ni siquiera seríamos. No sé si somos concientes de que escribir es reescribir, volver a decir lo ya dicho por otros, presentándolo bajo una luz nueva, añadiendo tal vez una inflexión, un tono de voz único, inconfundible, que en algunos casos merece ser oído.⁵⁹⁰

En esta instancia, nos enfocaremos en la reescritura gonzaliana del género *oda*, a partir de su conocida “Oda a los nuevos bardos” incluida en el poemario *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, de 1977. Este poema es uno de los exponentes más interesantes de los “procedimientos narrativos” preferidos por González a lo largo de los distintos poemarios, en este caso, *la parodia*, que funcionará en distintos niveles: por un lado, en la propuesta crítica de un discurso poético en boga que se reconoce como “otro” y, luego, en el plano retórico, en una reapropiación singular que resignifica las propuestas canónicas.

⁵⁹⁰ Ángel González, *50 años 243*, citado en Ruiz Pérez, 2004: 286.

I- TRADICIÓN Y REESCRITURA

El género *oda*, como pocos, ha suscitado un amplio espacio de reflexión y debate en torno al intento de delimitación de un modelo único, distinto y constante. En la serie española, se ha propuesto el Siglo de Oro como el ámbito de recuperación e imitación de los modelos clásicos –en especial, el horaciano– y, a la vez, la instauración de un nuevo paradigma a partir de la reformulación renacentista garcilasiana, en su “Ode ad florem Gnidi” y de la línea meditativa y reflexiva fijada por Fray Luis.⁵⁹¹ Sin embargo, es dificultoso de acuerdo con diversas líneas críticas delimitar un espacio preciso y estable para la oda. Pedro Ruiz Pérez, por ejemplo, ha estudiado esta difuminación de los límites claros para el género, en especial, en cuanto a su superposición o confusión con la canción, con la cual se comparte, asimismo, etimológicamente un mismo campo léxico.⁵⁹² Con el remoto modelo horaciano, y con los más lejanos ecos anacreónticos y pindáricos, el género encuentra entre los autores auriseculares distintas variantes, como las de Fray Luis, el ya mencionado Garcilaso, Francisco de la Torre o Francisco Medrano. No obstante, aún en el período se advierte un desinterés por la formalización de la oda como concepto genérico (Ruiz Pérez, 278), constantemente distorsionado en los límites con la

⁵⁹¹ En su estudio “Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro”, señala Begoña López Bueno algunas distinciones entre ambos modelos de imitación, afirmando que “fray Luis se fija en el experimento garcilasiano de la *Ode* llevado por el porte clásico del poema, único hasta ese momento [...] Ahora bien, este seguimiento del ejemplo de Garcilaso es muy relativo, pues fray Luis y los otros creadores de odas acuden directamente a Horacio, al tiempo que tienen presente la tarea de su mejor discípulo en vulgar hasta ese momento, Bernardo Tasso. Como es sabido, Garcilaso no había seguido en su oda la orientación temática más propia de Horacio, prefiriendo el exhorto a una desamorada, asunto éste que, aunque autorizado por Horacio [...] no iba en la dirección más característica, ni de Horacio ni de Tasso, y desde luego tampoco en la dirección más característica del horacianismo que tomará la oda española posterior, que monopolizará la orientación reflexiva moral, orientación que desde luego permeabilizará la poesía de fray Luis en su práctica totalidad” (López Bueno, 1993: 188).

⁵⁹² “La eliminación de los rasgos distintivos entre la oda y la canción pone de manifiesto un modelo de confluencia, apreciable nítidamente en la inclusión indiferenciada de ambos modelos –que comparten en muchas ocasiones denominación, temas, moldes estróficos y diseños retóricos– en la variedad temática del espacio lírico” (Ruiz Pérez, p. 278).

canción, práctica que encuentra a Fernando de Herrera como su principal exponente.⁵⁹³

En este sentido, parece atinado, en primer término, aproximarnos a la noción de *género* y a los principios de conformación del mismo que, de acuerdo con López Bueno, responden a dos vertientes que, a la vez, pueden presentarse interrelacionadas: por un lado las *constantes retóricas* (forma exterior) y por otro las *constantes semióticas* (forma interior), que podríamos equiparar con la estructura externo-formal y con el “contenido”. Estas constantes no son inmutables, sino que van cambiando y necesitan permanentes redefiniciones según los contextos en que se instauran. Los géneros, por tanto, responden a una configuración histórica: su existencia tiene lugar desde el momento en que existe una combinación de *constantes* y *variantes*, en el marco de una evolución diacrónica que modifica el sistema establecido para crear una nueva red de relaciones (López Bueno, 1992: 99-100).

Siguiendo, pues, este criterio amplio, que permite contemplar variaciones diacrónicas e individuales, es posible aislar la oda en una formulación distintiva. En el plano métrico, habría que señalar una tendencia a la estructura estrófica, encauzada con preferencia en formas aliradas. Luego, en el marco de la enunciación, la oda presenta un emisor marcado y un destinatario idealizado y una relación entre ambos caracterizada por el *respeto*. La temática se refiere a las virtudes morales o a la reflexión filosófica. A partir de estos elementos, la

⁵⁹³ En sus *Anotaciones a Garcilaso* (1580) Herrera neutraliza la diferenciación entre *oda* y *canción* e, incluso, cambia el nombre de la oda garcilasiana por el de “Canción V”. En este sentido, apunta Claudio Guillén a tal frecuente con-fusión, y afirma que “la edición príncipe de las obras de Boscán y Garcilaso, la de 1543, no incluía para “Si de mi baxa lira” más título que ODE AD FLOREM GNIDI; y no obstante algunas de las siguientes la titularon “Canción V”, por la sencilla razón que venía después de las canciones II, III y IV. Es práctica que perpetúan la mayoría de las ediciones actuales de Garcilaso. No están en lo cierto, pues el poema no cerraba un ciclo sino que abría otro. La edición príncipe ordenaba los poemas de manera clarísima, en dos partes, sin solución de continuidad, pero fácilmente reconocible para el lector de la poesía italiana y latina. Al principio iba el breve cancionero petrarquista –los sonetos y las canciones–, y tras la última de éstas, la IV, seguían los géneros grecolatinos cultivados ahora en lengua vulgar: la oda, las dos elegías, la epístola y las tres églogas. El poema a la Flor de Gnido no daba fin a la primera parte, como si fuera una canción más de origen petrarquista, sino inauguraba la segunda, como tal oda horaciana con título de oda. Herrera, al titular la de Garcilaso “Canción V”, es fiel a su teoría unitaria de la canción y la oda” (p. 168).

oda adquiere sus marcas distintivas en: a) contenido filosófico o moral, b) marco amistoso, c) celebración d) de un bien presente o por venir (Ruiz Pérez, 1993: 280-286).⁵⁹⁴

Ahora bien, en manos de González estas líneas son reformuladas a partir de un título que circunscribe al poema en un molde específico y que, no obstante, actualiza en el lector las convenciones que le permiten identificar el género para desacralizarlas, invertirlas, reformularlas. En este sentido, es posible hablar de parodia en el *plano formal*, en tanto se construye un texto parodizante que tiene en cuenta a un discurso parodiado (Jitrik, 1993), que funciona como hipotexto: en este caso, una serie genérica históricamente reconocible, en su globalidad y en las individualidades, que nos reenvía hasta la Antigüedad clásica.

El texto pues remitirá a los principios de formación tradicionales del género –en especial, en sus constantes semióticas– para lograr su propuesta *irónica* que, en dialéctica relación, permite el sí y el no a la vez. El paratexto presupone y actualiza aquellos postulados que han sido diacrónicamente los que delinearon el género: la relación amistosa entre emisor y receptor y, en especial, el tratamiento de *respeto* en cuanto a planteos mayoritariamente filosóficos o morales. A la vez, a esta presuposición se añade la denominación que se otorga al receptor desde el título, merced al vocablo “bardos” que nos remite a un tiempo remoto, antiguo y a una categoría en desuso (tal como la elección del género, en la irrupción moderna del versolibrismo). En este marco, reformulando y desacralizando las convenciones, en el poema, como veremos, se despliega una crítica mordaz e irónica respecto de un destinatario que se repudia en cuanto a su amoralidad poética, ahistoricismo, formalismo, antirrealismo.

⁵⁹⁴ Ruiz Pérez establece una clara distinción entre los rasgos distintivos de la oda y de la canción, contrastando diferencias netas entre ellas: “contenido filosófico o moral/temática amorosa; marco amistoso/amada como receptora; celebración/queja; bien (o superación de un mal) /penas (p. 286). Asimismo, en su artículo amplía su campo de estudio y establece la caracterización de distintos modelos (oda, elegía, epístola, sátira, canción) de acuerdo con diversas variantes: emisor, destinatario, relación entre emisor y destinatario, temática, relación del objeto respecto al emisor, cauce métrico, sintaxis poética, tradición y modelo(s) y desarrollo histórico [ver Ruiz Pérez, 281].

II- PARODIA Y CRÍTICA A LA ESTÉTICA NOVÍSIMA

Juan José Lanz ha publicado un interesante trabajo en el que advierte dos niveles de formulación polémica en la crítica gonzaliana respecto de la estética novísima: por un lado, en un plano teórico, a través de su artículo “Poesía española contemporánea” (1980) y, por otro, en la *parodia poética*, que encuentra su enunciación central en la “Oda a los nuevos bardos” (Lanz, 2005: 73). No olvidemos que González publica el poemario coetáneamente a la presencia dominante en la serie literaria peninsular de la denominada “generación novísima”. Este grupo de poetas se agrupa en torno de una estética que repudia los márgenes comprometidos, sociales, “realistas” de las poéticas imperantes en el medio siglo español, de las que González forma parte, como uno de los principales representantes de la segunda promoción de poetas de posguerra. Opuestamente, los jóvenes del 70 comulgan con el famoso verso de Carnero, uno de los poetas más representativos, “Raso amarillo a cambio de mi vida”: *leit motiv* de una tendencia estética decadentista, ahistórica, preciosista y esteticista que asumió el centro en la década.⁵⁹⁵ Y es en este sentido en el que la parodia asume el foco de la escena literaria gonzaliana. La “Oda a los nuevos bardos” se presenta ya desde el título como una crítica a los “jóvenes versificadores”,⁵⁹⁶ como se los nombrará en un poema posterior, englobados aquí bajo la tercera persona plural a través de “bardos” que remite paródicamente a la tradición medieval,⁵⁹⁷ en una

⁵⁹⁵ En su libro de 2001, Marta Ferrari advierte la importancia de la propuesta crítica gonzaliana en cuanto a la coetaneidad del discurso que se parodia: “Si no viejas cronológicamente hablando, las palabras de sus coetáneos, los poetas que comienzan a publicar a mediados del 60 y en los 70 reconocidos como los ‘Novísimos’, emergen en la consideración crítica del sujeto admonitor como palabras pronunciadas por anacrónicos vates que resucitan una estética vacua y trasnochada. ‘Oda a los nuevos bardos’ (*Muestra*) denuncia el boato grandilocuente que rodea a este tipo de quehacer estético anclado en la imitación de viejos modelos –ya el título habla de la reedición de un código caduco– y en el cual el juego con las imágenes no pasa de ser un entretenimiento ornamental y gratuito [...] Este gesto condenatorio y prescriptivo nos permite reconstruir, por oposición, una poética ‘otra’, a la que adhiere el propio González” (144-145).

⁵⁹⁶ El poema es “A un joven versificador” y se halla en *Prosemas o menos* (1985).

⁵⁹⁷ Señala Marcela Romano, en este sentido, la utilización temiblemente irónica del uso “bardos” en relación a los poetas Novísimos, en tanto que “nada más alejado de los

caracterización caricaturesca que se constituirá en el trazo imperante a lo largo de los versos.

En el plano semiótico, la parodia puede ser pensada desde dos grandes tendencias, ya que el texto es a la vez dos textos o, si se quiere, el cambio tipográfico permite advertir dos niveles de formulación paródica. Las cuatro primeras estrofas constituyen una *gramática descriptiva* de la estética novísima, en la que son detallados, con una cierta distancia crítica los rasgos más característicos de tal estética (Lanz, 2005: 74). Por un lado, en un nivel léxico, se introduce un campo semántico preciosista que recuerda al primer Rubén Darío: *sedas, cintas, lazos, brocados*. Luego, la sentencia irónica del primer verso –“Mucho les importa la poesía”– es revertida a lo largo de las estrofas en la construcción de un *escenario* que tiene como principales espectadores a los propios poetas en la vanaglorización onanista –“*cisnes cuyo perfil/ anotan sonrientes*”–, en primer término, y a un corro de aduladores “en el oval espejo de las *oes* pulidas / que la admiración abre en las bocas afines” (p. 311).⁵⁹⁸ Esta construcción teatral de la poesía, en la que el texto poético y la labor creadora se exhiben como *representación*, constituye en manos de González el ámbito más crítico de su parodia, en la alusión al gesto autosuficiente respecto de la realidad, en el que el poema establece su propio código de existencia, sin que el criterio de verosimilitud ni la conciencia moral tengan lugar en esa realidad textual (Lanz, 2005: 75).

El decadentismo y el esteticismo serán los ámbitos propicios en el afán formalista de la poesía novísima, y será la presencia de tales estéticas la que clausurará esta primera parte del poema, en la alusión a “el esplendor de un tiempo desahuciado”, para la primera de las esferas, y con la mención del cisne, símbolo por excelencia del esteticismo finisecular. Este elemento es el que inicia la segunda parte del texto, en la cual el cambio tipográfico abre una supuesta intertextualidad, con la aparente inclusión de un poema de “un nuevo bardo”,

‘novísimos’ que la figura de este poeta cuya existencia como tal era justificada por su representatividad social, por su contrato cultural, histórico, político, con los imaginarios colectivos que lo trascendían como individuo” (59).

⁵⁹⁸ Todas las citas corresponden a la edición de *Palabra sobre palabra* consignada en la Bibliografía.

que abandonará el espacio de la tercera persona gramatical en el que lo había posicionado el título para adoptar la voz de la enunciación:

Por el que se deslizan cisnes, *cisnes*
cuyo perfil

– anotan sonrientes –

susurra, intermitente, eses silentes:
aliterada letra herida,
casi exhalada

-puesto que surgida
de la alterida pulcritud del ala –
en un S.O.S que resbala
y que un peligro inadvertido evoca.
¡Y el cisne-cero-cisne que equivoca
el agua antes tranquila y ya alarmada,
era tan sólo nada-cisne-nada! (p. 311)

Aquí, la bastardilla recrea un supuesto poema que ejemplifica la caracterización de las primeras estrofas y es, pues, con la inclusión exagerada del discurso “otro” cuando el sujeto poético de las primeras estrofas abandona la distancia crítica para instalarse en esta nueva voz, a través de la cual la parodia alcanza su grado máximo, al otorgarle “una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena” (Bajtín, 270).

Por último, el poema se clausura con el retorno de aquel yo de la primera parte, que se desplaza nuevamente hacia la enunciación crítica dirigida al “ellos”. “Pesados terciopelos sus éxtasis sofocan” es el verso en el que, yuxtapuestos, confluyen y se cierran –junto al poema– las distintas líneas abiertas a lo largo de los versos. Y “terciopelos” es el vocablo que, sobre el final, adscribe todavía al léxico suntuario que sugiere el final propio del acto teatral en la caída del telón. Los pesados terciopelos culminan, a la vez que el texto de González, la puesta en escena iniciada desde los primeros versos.

El género, pues, implantado en la explicitación del título, supone un extrañamiento o desautomatización respecto del poema: se activan

y retoman los presupuestos, se actualiza una serie poética de larga data para reformularla, invertirla, trocarla.⁵⁹⁹ La grandilocuencia, el afán laudatorio esperable –que remite tanto a la tradición canónica como al tono pretendido por los jóvenes poetas novísimos en sus primeros textos–⁶⁰⁰ serán la cara visible de la inversión que, irónicamente, se logra a lo largo de los versos del poema, en el reemplazo de los anunciados loores por el denuesto y la crítica.

A la luz de la retórica, entonces, la poesía de Ángel González amplía su itinerario poético, poblando sus poemarios con voces y presencias de largo abolengo que atañen, en especial, a la literatura española, muchas veces, en sus refundiciones de los clásicos. Las palabras, las formas, los géneros tradicionales –en nuestro caso, *la oda*– irrumpen en el marco contemporáneo en sus nuevas propuestas de actualización lírica, en busca –como decía González– de “una luz nueva, tal vez una inflexión, un tono de voz único que merezca ser oído”. Así, la poesía y la tradición entretejerán un universo en diálogo, en la lectura y reescritura de materiales tradicionales que no se rechazan sino se retoman y reapropian desde la contemporaneidad, en el avance, *palabra sobre palabra*, hacia un horizonte de novedades personales.

⁵⁹⁹ A este respecto, es importante mencionar el poema anterior a la “Oda a los nuevos bardos”, en la misma sección que éste, que remite nuevamente al género que nos ocupa, titulado “Oda a la noche o letra para tango”. En él, la inversión y desacralización genérica que alcanza su auge en la “Oda a los nuevos bardos” es de algún modo esbozada o anticipada, al presentarse un destinatario –en este caso, “la noche”, símbolo de la tradición, romántica, simbolista o decadentista– desde un lugar de banalización que se aleja del tenor laudatorio esperable. Su primera estrofa: “Noche estrellada en aceptable uso, / con pálidos reflejos y opacidad lustrosa, / vieja chistera inútil en los tiempos que corren / como escuálidos galgos sobre el mundo, / definitivamente eres un lujo / que ha pasado de moda” (p. 309).

⁶⁰⁰ Como señala Lanz, en su ya citado artículo, la “‘Oda a los nuevos bardos’ aludía, en su referencia al género poético, a la ‘Oda a Venecia en el mar de los teatros’, de Pedro Gimferrer, que había cobrado un carácter emblemático entre los jóvenes poetas novísimos como representación de la nueva estética, pero al mismo tiempo ponía de relieve el tono elevado y grandilocuente del género lírico aludido que pretendían establecer los jóvenes poetas en sus primeros textos y que González iba a parodiar en su poema” (p. 74).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- _____, [1979], “La palabra en Dostoievski”. *Problemas de la poética en Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 253-375.
- Ferrari, Marta, *La coartada metapoética. Hierro, González, Carnero*. Mar del Plata, Martín, 2001.
- _____, “Poesía española del ’70: entre la tradición y la renovación”, *Revista del Celehis*, 3, 1994.
- García Montero, Luis, “Prólogo: Soledades y palabras (Sobre Antonio Machado y Ángel González)”, González, Ángel, *Antonio Machado*. Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 15-40.
- González, Ángel, *Palabra sobre palabra*. Barcelona, Seix-Barral, 1994.
- _____, *Antonio Machado*. Madrid, Alfaguara, 1999.
- Herrera, Fernando de, “Anotaciones a Garcilaso”, Gallego Morell, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid, Gredos, 1972.
- Jitrik, Noé, “La rehabilitación de la parodia”, Ferro, R., comp., *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, 1993.
- Lanz, Juan José, “Poéticas en litigio: Ángel González y la crítica de la estética novísima”, *Zurgai*, 59, Bilbao, España, 2005, pp. 72-78.
- López Bueno, Begoña, “La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI”, *Edad de Oro XI*, 1992, pp. 99-111.
- _____, “Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro”, *La oda: Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*. Grupo P.A.S.O, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1993, pp. 175-214.
- Romano, Marcela, *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata, Martín, 2003.
- Ruiz Pérez, Ángel, “Identidad, tradición y clasicismo en Ángel González”, *ALEC*, 29, 1, 2004, pp. 283-306.
- Ruiz Pérez, Pedro, “La oda en el espacio lírico del siglo XVII”, *La oda: Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*. Grupo P.A.S.O, Univ. de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1993, pp. 277-318.

¿Qué es un clásico? Prejuicios e historicidad de la definición⁶⁰¹

Gabriela A. Marrón
Conicet

I. LO CLÁSICO COMO MEDIACIÓN: LÍMITES Y LINEAMIENTOS TEÓRICOS

En *Verdad y Método*, Gadamer desarrolla los fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica⁶⁰² y sostiene que interpretar una obra supone una relación dialéctica entre el horizonte pasado del texto y el horizonte actual del lector. En el marco de ese diálogo, la comunicación se establece a partir de las preguntas que se le puedan formular a la obra desde nuestro punto de vista parcial, ubicado en el

⁶⁰¹ Este trabajo, desarrollado en el marco de mis actividades como becaria doctoral del CONICET, ha sido posible gracias a un subsidio para investigación otorgado por la Agencia Nacional para la Promoción de la Ciencia y la Tecnología, PICT2002 n° 12619, y a otro de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Sur, PGI 24/I137.

⁶⁰² Gadamer, H.-G. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 1990, pp. 270-312.

presente. Cuando el horizonte de prejuicios⁶⁰³ y significados históricos del lector se fusiona con el horizonte al que pertenece el texto, se produce una doble apropiación: el sujeto comprende una obra que, a su vez, lo ayuda a comprenderse mejor a sí mismo.

Como ejemplo paradigmático de esta mediación histórica entre pasado y presente, Gadamer postula precisamente a los “clásicos”. Pero si comprender supone una fusión de horizontes cuya arista es la tradición –de manera que la mediación entre pasado y presente está dada por los clásicos inscriptos en ella–, ¿qué “precomprensión” opera para definir la categoría de texto clásico? En esta línea se inscriben las dos contradicciones detectadas por Jauss⁶⁰⁴ con relación a la propuesta gadameriana: plantear la comprensión como una actividad reproductiva y no productiva⁶⁰⁵; y no permitir aislar el interrogante al que la obra clásica responde, ya que los clásicos le hablarían a cualquier época como dirigiéndose a ella en particular.⁶⁰⁶

En *Verdad y Método* dos citas puntuales se revelan como los criterios de autoridad contemplados por Gadamer para explicar lo que se entiende por “clásico”: una de Hegel⁶⁰⁷ y otra de Schlegel.⁶⁰⁸ Del primero proviene la idea de que los clásicos se conservan porque se significan e interpretan a sí mismos; del segundo, la noción de que dichas obras perviven debido a que su elocuencia inmediata es ilimitada. Como señala Jauss,⁶⁰⁹ el pensamiento de Gadamer se inscribe en la tradición humanista que le fue contemporánea, cuyo sustrato es el concepto platónico de *mimesis* que atribuye al arte la

⁶⁰³ Gadamer sostiene que la hermenéutica sólo puede hacer justicia a la historicidad de la comprensión en la medida en que asuma el carácter esencialmente prejuicioso de toda interpretación y se libere de las inhibiciones ontológicas del concepto científico de verdad. Por lo tanto, utilizamos el término en el sentido de “juicio” (*Urteil*), sin una connotación previa necesariamente positiva o negativa, cfr. Gadamer, H.-G. *op. cit.* nota 2, p. 275.

⁶⁰⁴ Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Galimard, 2002, p. 67.

⁶⁰⁵ Gadamer, H.-G. *op. cit.* nota 2, p. 301.

⁶⁰⁶ Gadamer, H.-G. *op. cit.* nota 2, pp. 294-295.

⁶⁰⁷ “Denn die klassische Schönheit hat zu ihrem Inneren die freie, selbständige Bedeutung, d. i. nicht eine Bedeutung von irgend etwas, sondern das sich selbst Bedeutende und damit auch sich selber Deutende.” Hegel, *Ästhetik* 2, 2, 1.

⁶⁰⁸ “Eine klassische Schrift muß nie ganz verstanden werden können. Aber die, welche gebildet sind und sich bilden, müssen immer mehr draus lernen wollen.” Schlegel, *Kritische Fragmente*, ed. Minor, 20.

⁶⁰⁹ Jauss, H. R. *op. cit.* nota 4, p. 68.

función de reconocimiento. Este contexto promueve el residuo normativo que subyace tras su definición de clásico y le impide reflexionar sobre el hecho de que las obras “clásicas” no pertenecen a esa categoría desde el momento de su composición, sino que adquieren dicho estatus con posterioridad, una vez que son admitidas en el canon. Gadamer nos proporciona una herramienta teórica sumamente valiosa para abordar las tensiones de la mediación textual entre pasado y presente; tan adecuada, que permite incluso observar la historicidad y los prejuicios de su propia propuesta.

2. (IN)DEFINICIONES DE UN LOCUS DISCURSIVO

De las diversas estrategias que la tradición exegética en torno a la noción de “clásico” nos ha legado para explicar la canonización de ciertos textos, hemos seleccionado dos que permiten observar con bastante claridad la retroalimentación existente entre la herencia de la tradición y la opinión de los críticos: el argumento etimológico y la fundamentación estética.

EL ARGUMENTO ETIMOLÓGICO. En 1941 Jorge Luis Borges⁶¹⁰ comienza su ensayo *Sobre los clásicos* haciendo referencia a la etimología del término y señalando lo inútil que resulta, para explicar su significado actual, saber su derivación del sustantivo *classis* (flota), que luego adquirió el sentido de “orden”. Al proceder de esta forma, rompe con una tradición que de Sainte-Beuve⁶¹¹ en adelante, había hecho de la referencia a Aulo Gelio una suerte de condición *sine qua non* a la hora de definir qué es un “clásico”:

Los romanos denominaban propiamente *classici* no a todos los ciudadanos, sino sólo a los de la primera clase, que poseían al menos un ingreso equivalente a una determinada cifra. Los que tenían un sueldo inferior eran designados *infra*

⁶¹⁰ Borges, J. L. “Sobre los clásicos”, en *Obras Completas*, tomo II. Buenos Aires: Emecé, 1993, pp. 150-151 (=Borges, J. L. “Sobre los clásicos”, *Sur* 85, 1941, pp. 7-12).

⁶¹¹ Sainte-Beuve, C. A. “Qu’est-ce qu’un classique?”, en *Causeries Du Lundi*, tomo III, Paris, Garnier, 1860, pp. 39-55.

classem, es decir, por debajo de la clase por excelencia⁶¹². En sentido figurado, la palabra *classicus* es utilizada por Aulo Gelio⁶¹³ y aplicada a los escritores: un escritor de valor y de marca, *classicus assiduusque scriptor*, un escritor que cuenta, que vale, que no se confunde en la masa de los proletarios.⁶¹⁴

La definición elaborada por Matthew Arnold en 1880 se sustenta en el mismo recorrido etimológico: “[una] obra [que] pertenece a la clase de las mejores (ya que este es el verdadero y correcto significado de la palabra *clásico*)”.⁶¹⁵

La estrategia borgeana, en cambio, descarta el periplo etimológico como criterio de autoridad y reconoce en “lo clásico” una categoría de significado cambiante.⁶¹⁶ De la misma forma, Curtius señalaría en 1948 que la definición de las *Noches Áticas* debía leerse en función de los criterios que la habían configurado y no reformularse acríticamente en lengua romance, como lo hiciera Sainte-Beuve.⁶¹⁷ Si bien para los romanos del siglo II el escritor clásico constituía un parámetro normativo en términos gramaticales, dicho significado no tendría por qué hacerse extensivo al matiz semántico actual de la palabra. No

⁶¹² Cfr. Aulus Gellius, *Noct. Att.* 13, 1-3: “*Classici* dicebantur non omnes, qui in quinque classibus erant, sed primae tantum classis homines, qui centum et uiginti quinque milia aeris ampliusue censi erant. *Infra classem* autem appellabantur secundae classis ceterarumque omnium classium, qui minore summa aeris, quod supra dixi, censebantur. Hoc eo strictim notaui, quoniam in M. Catonis oratione, qua Voconiam legem suasit, quaeri solet, quid sit *classicus*, quid *infra classem*.”

⁶¹³ Cfr. Aulus Gellius, *Noct. att.* 19, 8: “Ite ergo nunc et, quando forte erit otium, quaerite, an *quadrigam* et *harenas* dixerit e cohorte illa dumtaxat antiquiore uel oratorum aliquis uel poetarum, id est *classicus assiduusque aliquis scriptor, non proletarius*.”

⁶¹⁴ Sainte-Beuve, C. A. *op. cit.* nota 11, 39. Cfr. Curtius, E. R. *Literatura Europea y Edad Media Latina*, tomos I y II. México, FCE, 1955 (1948¹), 353: “Cuando Sainte-Beuve discutió en 1850 la cuestión de qué cosa es un *clásico*, lo que hizo fue parafrasear las palabras de Aulo Gelio”.

⁶¹⁵ Arnold, M. “General Introduction”, en T. H. Ward, *The English Poets. Selections with Critical Introductions by Various Writers and a General Introduction by Matthew Arnold*, 4 vol., Londres, Macmillan and Co., 1880, 7 (= Arnold, M. “The Study of Poetry”, en *Essays in Criticism: Second Series*, Londres y Nueva York, Macmillan and Co, 1888).

⁶¹⁶ “[Determinados] libros [...] prometen una larga inmortalidad, pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente.” Borges, J. L. *op. cit.* nota 10, p. 151.

⁶¹⁷ *vide supra*, nota 14.

obstante, que durante generaciones la tradición vinculase la categoría estética de “clásico” con una lectura literal de la definición de Aulo Gelio contribuyó a la permanencia de dicha concepción normativa. El lente de la subjetividad es “un espejo deformante”,⁶¹⁸ ya que la *sensibilidad* estética de los sujetos no es otra cosa que la educación social de sus *sensaciones*.⁶¹⁹ En el plano sincrónico, el lenguaje y las instituciones sociales preconfiguran la red intersubjetiva de representaciones en que las personas se encuentran inmersas, aquello que podríamos denominar su “horizonte histórico”.⁶²⁰ Pero ese horizonte presente no surge al margen del pasado,⁶²¹ por lo que en la diacronía de su conformación operan la historia, la tradición y los prejuicios legitimados por ellas. No resulta curioso, entonces, que uno de los criterios con los que Eliot caracterice al poeta clásico en 1944 sea precisamente el de “modelo lingüístico”:

Pero cuando el gran poeta es a la vez gran poeta clásico, no solamente agota una forma, sino la lengua toda de su época; y la lengua de su época, en la forma en que él la emplea, será la lengua llevada a su perfección.⁶²²

⁶¹⁸ “Der Fokus der Subjektivität ist ein Zerrspiegel”, Gadamer, H.-G. *op. cit.* nota 2, p. 280.

⁶¹⁹ Bozal, V. *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.

⁶²⁰ Gadamer, H.-G. *op. cit.* nota 2, p. 298.

⁶²¹ Gadamer, H.-G. *op. cit.* nota 2, p. 311.

⁶²² Eliot, T. S. “¿Qué es un clásico?”, en *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires, Sur, 1959, 63 [La conferencia fue leída en 1944]. También Curtius sostenía algo similar: “En su sentido más estricto, el imperio de Virgilio tiene las mismas fronteras que la lengua latina; termina donde ésta acaba”, Curtius, E. R. “Virgilio”, en *Ensayos Críticos acerca de Literatura Europea*, tomo I. Barcelona: Seix Barral, 1959, 15-35. (= Curtius, E. R. “Zweitausend Jahre Vergel”, en *Neue Schweizer Rundschau*, XXIII, 1930, pp. 730-741. En realidad, ambos críticos quedan anclados en la “falacia clásica” heredada de los eruditos alejandrinos, cuya admiración por las grandes obras literarias del pasado fortaleció la creencia de que la lengua en la que habían sido escritas era intrínsecamente más *pura* y más *correcta* que el habla cotidiana coloquial de Alejandría. Cfr. Lyons, J. *Introducción a la Lingüística Teórica*, Barcelona, Teide, 1971, pp. 9-10: “Durante más de dos mil años este prejuicio se ha conservado sin oposición. Su mayor dificultad estriba en que los términos en que normalmente se expresa esta suposición –de la *pureza* y la *corrección*– son tomados en sentido absoluto, [cuando en realidad] carecen de significado si no es en relación con algún punto de referencia dado”.

Esta afirmación suma al problema de la definición de “clásico” la cuestión de qué se entiende por “lengua”. Eliot⁶²³ sostenía que las condiciones de una lengua y las circunstancias históricas del pueblo que la hablaba, podían no dar lugar a que se esperase un período clásico y un autor clásico. Su observación elude la categoría de poder. No es la variedad lingüística en sí misma la que posee mayor o menor potencial para la composición de una obra clásica, sino el devenir histórico de la conformación del campo literario,⁶²⁴ con sus instancias institucionales de regulación, aceptación y rechazo. Lógicamente, las lenguas juegan un rol trascendental en dichos procesos, pero no por poseer determinadas características que las hagan más o menos aptas para generar “clásicos”, sino por constituir en sí mismas un capital simbólico.⁶²⁵

LA FUNDAMENTACIÓN ESTÉTICA. Afirmar que una determinada obra es “clásica” destacando propiedades tales como su *belleza, estilo, sobriedad o elegancia* constituye un viejo lugar común, en el que la definición de “clásico” y la pregunta por la “especificidad” de la literatura convergen. Al respecto, resulta ilustrativa la crítica desarrollada por P. Bourdieu en “La génesis histórica de la estética pura”,⁶²⁶ cuando sostiene que determinar si es el punto de vista estético lo que crea el objeto artístico o son las propiedades específicas del objeto artístico las que suscitan la experiencia estética resulta equivalente a la eterna disquisición del enamorado: *¿Es linda porque la quiero o la quiero porque es linda?* La pregunta de si el clásico trasciende por poseer determinadas características puntuales, o si es el particular acercamiento estético del lector a ese texto lo que perpetúa su canonización no parece pertinente. Ninguna de ambas vías proporcionaría una respuesta satisfactoria, ya que, como todo análisis que asimila la experiencia estética a una suerte de trascendente histórico, dejaría a un lado las condiciones sociales de producción (o invención)

⁶²³ Eliot, T. S. *op. cit.* nota 22, p. 51.

⁶²⁴ Bourdieu, P. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 319-320.

⁶²⁵ Bourdieu, P. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 171-172. Acerca de la lengua como capital simbólico, cfr. Bourdieu, P. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal, 1985.

⁶²⁶ Bourdieu, P. *op. cit.* nota 24, pp. 419-457.

y reproducción (o inculcación) de las disposiciones y clasificaciones que intervienen en la percepción artística.⁶²⁷

Sería imposible abordar en profundidad el desarrollo histórico de la estrategia de definición del “clásico” como fuente de placer estético⁶²⁸, pero nos interesa hacer referencia a la existencia de dos aspectos recurrentes –y casi complementarios– en el razonamiento de quienes se han valido de ella para abordar la cuestión de “lo clásico”: por un lado, el énfasis en la experiencia individual del lector y su encuentro personal con el texto; por el otro, la insistencia en el carácter colectivo del reconocimiento de una determinada obra como clásica.⁶²⁹

En el primer caso nos hallamos ante el recurso de la subjetividad extrema, ya que sería el lector individual quien sostendría el estatus clásico de un texto. Borges, por ejemplo, afirma que la gloria de un poeta depende de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas.⁶³⁰ Y algo similar sucede con definiciones como las de Ítalo Calvino, que hacen referencia al carácter personal del clásico⁶³¹ y al diverso impacto que una misma obra clásica puede tener en distintas etapas de la vida de una persona.⁶³² Todas recurren al mito de la subjetividad absoluta, obviando la construcción social e histórica que subyace tras la educación de la percepción artística de un sujeto.

Por otra parte, la insistencia en el carácter colectivo del reconocimiento de una determinada obra como clásica también permite justificar la existencia de disensos en el marco del consenso general acerca de qué se entiende por clásico. Burns es un clásico en Escocia; al sur del Tweed interesa menos que Stevenson, afirma Borges.⁶³³ A Balzac

⁶²⁷ Bourdieu, P. *op. cit.* nota 24, p. 423.

⁶²⁸ Como ejemplo de la complejidad del tema, si bien no con relación puntual a los clásicos sino al arte en general, cfr. Capdevila i Castells, P. *Experiencia estética y hermenéutica. Un diálogo entre Immanuel Kant y Hans-Robert Jauss*, Barcelona, UAB, 2005, particularmente el apartado titulado “Definición del placer estético”, pp. 67-71.

⁶²⁹ “Pleasure is a delicate social event before it becomes an individual feeling”, Porter, J. I. “What is “Classical” about Classical Antiquity? Eight Propositions”, en *Arion* 13.1, 2005, p. 47.

⁶³⁰ Borges, J. L. *op. cit.* nota 10, p. 151.

⁶³¹ Calvino, I. *Perché leggere i classici*, Milano, Oscar Mondadori.

⁶³² Calvino, I. *op. cit.* nota 31.

⁶³³ Borges, J. L. *op. cit.* nota 10, p. 151.

en Francia se lo comienza a leer en la escuela, pero si se hiciese un sondeo en Italia su lectura ocuparía los últimos puestos, sostiene Calvino.⁶³⁴ Reconociendo esta dificultad, T. S. Eliot⁶³⁵ proponía distinguir entre el clásico “relativo” y el “absoluto”, es decir, entre la literatura “que puede llamarse clásica con relación a su propia lengua y la que es clásica con relación a varias otras lenguas”. Ya desde su uso metafórico en las *Noches Áticas* el término “clásico” instauro una estructura relacional. Las nociones de clásico “universal” o “absoluto” reproducen un sistema semejante, pero ahora como polaridades dentro del mismo concepto.⁶³⁶ Abandonada la inmanencia de lo clásico, se erige como parámetro la mirada estética de “sujetos agrupados”. De la definición del clásico como generador de un placer incuestionable y legitimado por la tradición; nos trasladamos a un sistema de relaciones que lo muestra pasible a la opinión.

El desafío consiste, entonces, en establecer el grado de “legitimidad” de los denominados prejuicios legítimos que nos ha legado la tradición. Una obra no nace clásica, ni adquiere dicho estatus de manera repentina, ni lo pierde de manera aleatoria. Si bien es cierto que el canon se encuentra sujeto a una permanente revisión, no menos cierto es que el juicio crítico de los lectores no puede alienarse de la institución literaria y su tradición.⁶³⁷

3. VIRGILIO COMO ARISTA: HORIZONTES Y TRADICIONES

Con posterioridad a la Primera Guerra Mundial, muchos intelectuales europeos desarrollaron una mirada profundamente pesimista acerca del curso de la civilización occidental. En ese contexto de

⁶³⁴ Calvino, I. *op. cit.* nota 31.

⁶³⁵ Eliot, T. S. *op. cit.* nota 22, p. 64.

⁶³⁶ Clasificación que puede vincularse con las nociones de relevancia microcultural, macrocultural y transcultural de las obras literarias. Cfr. Siebenmann, G. “El concepto de Weltliteratur y la nueva literatura latinoamericana”, en *Humboldt* 85, 1985, 57, citado por M. N. Alonso, K. Cerda, J. Cid *et al.*, “Una preferencia bien puede ser una superstición. Sobre el concepto de lo clásico”, en *Atenea* 488, 2003, pp. 11-29.

⁶³⁷ Como ejemplos de análisis puntuales, Steiner, G. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona, Gedisa, 2000; o bien, “De l’Iphigénie de Racine à celle de Goethe”, Jauss, H. R. *op. cit.* nota 4, pp. 230-273.

crisis, W. Jaeger y otros especialistas en estudios clásicos vieron la posibilidad de una suerte de restauración moral a partir de la emulación del espíritu griego y sus valores. Fundaron entonces una serie de publicaciones monográficas, crearon la primera revista académica sobre la antigüedad clásica que existió en Alemania⁶³⁸ y desarrollaron distintos encuentros y conferencias de carácter programático, entre los que se destaca el coloquio desarrollado en Naumburg durante 1930 (*Das Problem des Klassischen*).⁶³⁹ En ese mismo año, al cumplirse el bimilenario del nacimiento del autor de la *Eneida*, Curtius publicaba un ensayo titulado “Zweitausend Jahre Vergil” en la revista *Neue Schweizer Rundschau*,⁶⁴⁰ donde hacía referencia al extrañamiento de Virgilio que se advertía en Alemania, y lo atribuía, proféticamente, a un estado de preparación garante de un cambio Intinente.⁶⁴¹ Ese cambio, que desplazaría la hegemonía griega elevando a Virgilio a la categoría de clásico europeo por excelencia, tardaría un tiempo en configurarse, pero a fines de la Segunda Guerra Mundial, cuando Eliot pronuncie la conferencia inaugural de la recientemente fundada *Virgil Society*,⁶⁴² estará ya legítimamente instituido.

El ascenso de Virgilio y descenso de Homero en el canon literario europeo vino a invertir una relación de fuerzas históricamente cristalizada.⁶⁴³ Piénsese, por ejemplo, en el mínimo espacio que Hegel concede a la *Eneida* cuando analiza en su *Estética* la evolución de la épica y reduce las características del género a las de aquellas obras

⁶³⁸ *Die Antike. Zeitschrift für Kunst und Kultur des Klassischen Altertums.*

⁶³⁹ En el prólogo a la primera edición alemana de la *Paideia* (1933), por ejemplo, Jaeger sostiene: “Esta exposición no se dirige sólo a un público especializado, sino a todos aquellos que, en las luchas de nuestros tiempos, buscan en el contacto con lo griego la salvación y el mantenimiento de nuestra cultura milenaria.” Jaeger, W. *Paideia*. México, F.C.E., 1957, VII.

⁶⁴⁰ Curtius, E. R. *op. cit.* nota 22.

⁶⁴¹ Curtius, E. R. *op. cit.* nota 22, p. 18.

⁶⁴² Asociación fundada en 1944 con el propósito de promover el interés por Virgilio como símbolo de la cultura occidental. La conferencia aludida es “What is a classic?”, pronunciada por su presidente, cfr. Eliot, T. S. *op. cit.* nota 22.

⁶⁴³ “There is a sliding scale of relations that runs through the classical disciplines, starting first of all with the Greek/Roman divide (in favour of Greece, and especially Athens).” Porter, J. I. “The Materiality of Classical Studies”, en *Parallax* 9.4, 2003, p. 63.

que considera su máxima expresión: los poemas homéricos.⁶⁴⁴ Para Hegel, el héroe paradigmático es Aquiles;⁶⁴⁵ el rasgo propio de la epopeya consiste en el conflicto bélico entre naciones⁶⁴⁶ y lo que despierta interés en la acción épica es el triunfo de un principio superior sobre otro inferior: la victoria conseguida gracias a una valentía que deja al enemigo derrotado sin posibilidad de recuperación.⁶⁴⁷

Finalizada la Primera Guerra Mundial, cuando Curtius apele a la unidad europea⁶⁴⁸ e intente recuperar del acervo de la tradición un símbolo cohesivo, su mirada se alejará de este mundo épico homéricohegeliano que tanto idealizaba Jaeger:⁶⁴⁹ el modelo heroico que conduce a la reconstrucción de Europa ya no es el de la desmesura de Aquiles:

Reedificar lo perdido y perecido sobre un suelo extraño y con nuevos materiales, he aquí la voluntad y el proceder de la sabiduría virgiliana. [...] La entera existencia humana se refleja en el errabundeo de Eneas: un peligroso viaje hacia una segunda patria prometida, que está muy lejos de la primera.⁶⁵⁰

⁶⁴⁴ "...aus den vielen epischen Bibeln eine kann herausgehoben werden, in welcher wir den Beleg für das erhalten, was sich als den wahrhaften Grundcharakter des eigentlichen Epos feststellen läßt. Dies sind die Homerischen Gesänge. Aus ihnen vornehmlich will ich deshalb die Züge entnehmen, welche, wie mir scheint, für das Epos der Natur der Sache nach die Hauptbestimmungen ausmachen." Hegel, *Ästhetik* 3, 1, 2.

⁶⁴⁵ "Selbststrache, ja ein Zug von Gausamkeit ist die ähnliche Energie in heroischen Zeiten, und auch in dieser Beziehung ist Achill als epischer Charakter nicht zu schulmeistern." Hegel, *Ästhetik* 3, 1, 2.

⁶⁴⁶ "Im allgemeinsten läßt sich der Konflikt des Kriegszustandes als die dem Epos gemäßeste Situation angeben." Hegel, *Ästhetik* 3, 1, 2

⁶⁴⁷ "...und beruhigen uns vollständig durch den welthistorisch berechtigten Sieg des höheren Prinzips über das untergeordnete, den eine Tapferkeit erficht, welche den Unterliegenden nichts übrigläßt." Hegel, *Ästhetik* 3, 1, 2.

⁶⁴⁸ "El bimilenario de Virgilio [...] podría constituir [...] una integración, una restauración de Occidente. [...] En el testimonio del poeta imperial se esconde un misterio de Europa que nos toca desentrañar" Curtius, E. R. *op. cit.* nota 22, p. 16.

⁶⁴⁹ En el prólogo a la primera edición española de la *Paideia*, publicada en 1942, Jaeger aún sostiene: "Este libro se escribió durante el período de paz que siguió a la primera Guerra Mundial. Ya no existe el "mundo" que pretendía ayudar a reconstruir. Pero la Acrópolis del espíritu griego se alza como un símbolo de fe sobre el valle de muerte y destrucción que por segunda vez en la misma generación atraviesa la humanidad doliente." Jaeger, W. *op. cit.* nota 39, X.

⁶⁵⁰ Curtius, E. R. *op. cit.* nota 22, pp. 21 y 35.

Curtius justifica el estatus clásico de Virgilio recurriendo a algunos de los lugares comunes revisados en el apartado anterior. Insiste en la “perfección estética” de su obra,⁶⁵¹ en que posee una naturalidad “clásica”, en la “intensidad afectiva” de sus palabras y en la trascendencia temporal de su mensaje.⁶⁵² Destaca, a su vez, el vínculo existente entre la belleza de su arte y la lengua en que lo plasmó:

Apenas existe otro material que resista tanto a la erosión del tiempo como [el travertino endurecido por los siglos de que están contruidos el sepulcro de Cecilia Metela y la Basílica de San Pedro]. Su equivalente espiritual lo tiene en el material en que está tallada la obra de Virgilio: en esta lengua latina cuyo manantial son las lagunas de Mantua y cuyos pétreos sillares soportan un poema y un imperio, universales el uno como el otro.⁶⁵³

Similares son las características que le asignaría Eliot en 1944, al afirmar que cualquiera fuera la definición de clásico a la que se arribase, ésta no podría excluir a Virgilio.⁶⁵⁴ Entendía que la condición necesaria para la emergencia de un clásico era la “madurez”, aspecto que debía estar presente en la civilización, en la lengua, en el espíritu y en estilo del autor.⁶⁵⁵ Y a su juicio, el único poeta que reunía de manera cabal todas esas características era el poeta de la *Eneida*:

⁶⁵¹ “El rasgo característico de todas las obras clásicas es la perfección: no la fuerza, ni la inmediatez, ni la pasión. La valoración estética de esta cualidad de lo perfecto es hoy impopular, pero sigue siendo digna de tomarse en consideración.” Curtius, E. R. *op. cit.* nota 22, p. 32.

⁶⁵² “Su naturalidad es clásica y antigua; pero la intensidad afectiva hace su lengua inteligible también para los modernos.” Curtius, E. R. *op. cit.* nota 22, p. 25.

⁶⁵³ Curtius, E. R. *op. cit.* nota 22, pp. 18-19. Además: “Lo intraducible de la belleza virgiliana radica en parte en el material de la lengua latina: pero sólo en parte pues en las traducciones de Horacio o de Ovidio es menos lo que se pierde.” Curtius, E. R. *op. cit.* nota 22, p. 30.

⁶⁵⁴ Eliot, T. S. *op. cit.* nota 22, p. 50

⁶⁵⁵ Eliot, T. S. *op. cit.* nota 22, pp. 52-53 y particularmente 59. Acerca de lo que Eliot entiende por “madurez”, la explicación no podría ser más ambigua: “Es casi imposible definir la *madurez* sin dar por sentado que el oyente sabe ya lo que significa: digamos entonces que, si somos suficientemente maduros, y también personas educadas, podremos

La madurez espiritual de Virgilio, y la de su época, se manifiestan en su conciencia de la historia. [...] En cuanto a la madurez de estilo, no creo que poeta alguno haya logrado mayor dominio de una estructura compleja, tanto por su sentido como por su sonido, sin perder de vista la posibilidad de ser directo, breve y pasmosamente simple cuando la oportunidad así lo requería. [...] Ninguna lengua moderna puede esperar dar un clásico en el sentido en que llamo clásico a Virgilio. Nuestro clásico, el de toda Europa, es Virgilio.⁶⁵⁶

El último argumento que resta ejemplificar con relación a estas justificaciones del carácter clásico de Virgilio es el normativo, el que asigna al poeta una función modélica, ya sea en términos lingüísticos o artísticos. Así lo desarrollan Eliot y Curtius:

Para nosotros, en términos literarios, el valor de Virgilio está en que nos proporciona un criterio. [...] Sin la aplicación constante de la medida clásica, que debemos a Virgilio más que a ningún otro poeta, tenderíamos a volvernos provincianos.⁶⁵⁷

Virgilio, apoyado en el ejemplo de los alejandrinos, ha creado el modelo de toda la poesía artística de occidente. En este alto sentido es Virgilio un esteta. Por tal razón es él, más que todos los demás poetas, un guía y un conductor para la cultura estética.⁶⁵⁸

Lógicamente, no son los rasgos que Curtius y Eliot mencionan como inherentes a su obra los que permitieron la revalorización de Virgilio y

reconocer la madurez dentro de una civilización y una literatura, como lo hacemos en otros seres humanos con quienes tropezamos”, 52.

⁶⁵⁶ Eliot, T. S. *op. cit.* nota 22, pp. 60-61 y 68.

⁶⁵⁷ Eliot, T. S. *op. cit.* nota 22, pp. 67-68

⁶⁵⁸ Curtius, E. R. *op. cit.* nota 22, p. 33.

el desplazamiento de Homero como epicentro del canon.⁶⁵⁹ Pero las particularidades del contexto histórico en que ambos críticos escribieron posibilitaron la emergencia de nuevas lecturas y la configuración de una retórica probatoria al respecto. La impronta de la primera conflagración mundial contribuyó a que Curtius recuperase a Eneas como paradigma simbólico de la restauración y unificación europeas;⁶⁶⁰ los devastadores efectos de la segunda condujeron a la cristalización utópica de esa imagen, sintetizada en la conferencia de Eliot:

En Homero, la lucha entre griegos y troyanos no tiene más alcance que el de una contienda entre un estado-ciudad griego y una coalición de otros estados-ciudades: detrás de la historia de Eneas, en cambio, está la conciencia de una distinción que simultáneamente es una afirmación de parentesco entre dos grandes culturas y, por último, de su reconciliación en un destino que lo abarca todo. [...] [Eneas] es el símbolo de Roma; y lo que Eneas es a Roma, la antigua Roma es a Europa. De modo que Virgilio se coloca en la posición central del clásico por excelencia: está en el centro de

⁶⁵⁹ Tan sólo un siglo antes, Hegel había leído los mismos textos y desarrollado un juicio estético totalmente diferente. No obstante, sería imposible analizar aquí las diversas y contradictorias valoraciones cosechadas por la *Eneida* a lo largo de los siglos, puesto que la bibliografía es copiosa y los ejemplos serían inabordables. Acerca el impacto de Virgilio durante la Tardía Antigüedad y toda la Edad Media, sigue siendo un punto de inflexión el libro de Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Con respecto a las dispares interpretaciones su obra por parte de paganos y cristianos, cfr. Dodds, E. R. *Paganos y Cristianos en una Época de Angustia*, Madrid, 1975. Sobre las lecturas optimistas y pesimistas suscitadas por la *Eneida* en el siglo XX y en el período renacentista, cfr., por ejemplo, Kallendorf, C. “Historicizing the *Harvard School*: Pessimistic Readings of the *Aeneid* in Italian Renaissance Scholarship”, en *HSCP* 99, 1999, pp. 391-403.

⁶⁶⁰ En 1950, cuando prologa la recopilación de sus *Ensayos sobre Literatura Europea*, el propio Curtius señala la inscripción histórica de sus apreciaciones previas sobre Virgilio: “Hoy, todo lo que es anterior a 1939 parece situado ya en la lejanía de la historia. Pero me gusta volver a ello. [...] Hoy no diría de Virgilio lo mismo que dije en 1930. Pero el ensayo mereció la aprobación de competentes críticos, y así puede quedar aquí como homenaje al más grande de los latinos.” Curtius, E. R. *op. cit.* nota 22, pp. 11-12. Nótese, en comparación con lo sostenido por Jaeger en 1942, el profundo desencanto implícito en esta reflexión de Curtius.

la civilización europea, en una posición que ningún otro poeta puede compartir ni usurpar.⁶⁶¹

En términos de Gadamer, el horizonte histórico de pertenencia común a Eliot y a Curtius daría cuenta de los prejuicios implícitos en sus respectivas interpretaciones de la *Eneida* y, consecuentemente, de los criterios adoptados por cada uno de ellos para definir “lo clásico” e incluir a Virgilio dentro de dicha categoría. No obstante, de la misma manera que no podríamos atribuir esta revalorización a características inherentes a su obra, o a una mera disparidad de criterios estéticos; tampoco sería correcto reducirla a simple expresión de un horizonte histórico. También fue determinante que Curtius y Eliot se encontrasen ubicados en el centro del campo literario:⁶⁶² al ejercer el uso de la palabra, ambos se hallaban más cerca del cetro de Odiseo que de las lágrimas de Tersites. Y pese a que la hermenéutica gadameriana constituye claramente un avance cualitativo con relación a los fundamentos teóricos implícitos en los textos críticos de estos otros dos autores, en la concepción de “clásico” subyacente tras las propuestas de los tres se verifica una misma naturalización de la tradición, tendiente a borrar diferencias y suprimir pluralidades.

En un lúcido artículo de publicación reciente J. I. Porter⁶⁶³ intenta responder la pregunta *What's classical about Classical Antiquity?*, destaca que si algo ha heredado la modernidad de esa antigüedad no es la noción de “clásico”, sino más bien la incoherencia inherente al uso de dicho término y señala la necesidad de abandonar la búsqueda ontológica de definiciones conceptuales, reemplazándola por un análisis que permita reconocer los *procesos* a través de los cuales se

⁶⁶¹ Eliot, T. S. *op. cit.* nota 22, pp. 59 y 66.

⁶⁶² Además de haber sido discípulo de Gröber, Curtius era ya entonces un referente en el mundo crítico contemporáneo, rol en el que se afianzaría durante los años posteriores – fundamentalmente a partir de la publicación de *Literatura Europea y Edad Media Latina*–, ocupando, a su vez, cátedras en las Universidades de Marburg, Heidelberg y Bonn. Eliot, por su parte, fue un intelectual universitario que, además de ejercer la crítica literaria, dirigir prestigiosas publicaciones periódicas, y presidir la *Virgil Society* trascendió también como poeta, transformándose (como él lo hubiera denominado) en un “clásico nacional” de la literatura inglesa.

⁶⁶³ Porter, J. I. *op. cit.* nota 29, particularmente pp. 28-29.

genera y legitima lo “clásico”.⁶⁶⁴ Ese ha sido también, de alguna manera, el espíritu rector de este trabajo.

⁶⁶⁴ Porter, J. I. *op. cit* nota 29, p. 38.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, M.N., K. Cerda, J. Cid *et al.*, “Una preferencia bien puede ser una superstición. Sobre el concepto de los clásicos”, en *Atenea* 488, 2003.
- Arnold, M., “General Introduction”, en T. H. Ward, *The English Poets. Selections with Critical Introductions by Various Writers and a General Introduction by Matthew Arnold*, 4 vol., Londres: Macmillan and Co., 1880 (= Arnold, M., 1888, “The Study of Poetry”, en *Essays in Criticism: Second Series*, Londres y Nueva York: Macmillan and Co).
- Borges, J. L., “Sobre los clásicos”, en *Obras Completas*, tomo II. Buenos Aires, Emecé, 1993 (=Borges, J. L., 1941, “Sobre los clásicos”, *Sur* 85).
- Bourdieu, P., *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid, Akal, 1985.
- Bourdieu, P., *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bourdieu, P., *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- Bozal, V., *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor, 1987.
- Calvino, I. *Perché leggere i classici*, Milano: Oscar Mondadori.
- Capdevila i Castells, P., *Experiencia estética y hermenéutica. Un diálogo entre Immanuel Kant y Hans-Robert Jauss*. Barcelona, UAB, 2005.
- Curtius, E. R. (1948¹), *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, FCE, 1955, tomos I y II.
- Curtius, E. R., “Virgilio”, en *Ensayos Críticos acerca de Literatura Europea*. Barcelona, Seix Barral, 1959, tomo I.
- Dodds, E. R., *Paganos y Cristianos en una Época de Angustia*, Madrid, 1975.
- Eliot, T. S., “¿Qué es un clásico?”, en *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires, Sur, 1959.
- Gadamer, H.-G., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, Mohr, 1990.
- Jaeger, W., *Paideia*. México, F.C.E, 1957.
- Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Galimard, 2002.

- Kallendorf, C., “Historicizing the *Harvard School*: Pessimistic Readings of the *Aeneid* in Italian Renaissance Scholarship”, en *HSCP* 99, 1999.
- Sainte-Beuve, C. A., “Qu’est-ce qu’un classique?”, en *Causeries Du Lundi*. Paris, Garnier, 1860, tomo III.
- Lyons, J., *Introducción a la Lingüística Teórica*. Barcelona, Teide, 1971.
- Porter, J. I., “The Materiality of Classical Studies”, en *Parallax* 9.4, 2003.
- Porter, J. I., “What is “Classical” about Classical Antiquity? Eight Propositions”, en *Arion* 13.1, 2005.
- Steiner, G., *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona, Gedisa, 2000.

Arturo Carrera y el tópicus del *carpe diem horaciano*

María Minellono
Universidad Nacional de La Plata

I. INTRODUCCIÓN

Arturo Carrera escribió en el Prólogo de su poemario *Noche y día* (2005) las siguientes reflexiones:

“Que todo nuevo libro mío borre las frivolidades del recuerdo. Que su certidumbre provenga, como el instante de una noche o de un día, de la epifanía de un signo o de un puñado de signos” (Carrera, 9).

La densidad conceptual de la cita nos sitúa como lectores de un texto que se ofrece como expresión milagrosa de lo que permanece oculto e inasible, representado con las imágenes de la liturgia de la revelación; los signos o los puñados de signos de su poesía aluden a referentes que no pueden ser decodificados por ninguno de nuestros

sentidos, ajenos a los mecanismos de la mimesis y al realismo como elección estética. El mundo como categoría que alude nuestro espacio planetario, tanto como la escritura que juega en sus límites y predicados, enmascaran las verdaderas dimensiones del hombre; sólo la metáfora puede palpar, casi a ciegas, los umbrales de la música, el amor y la muerte.

Los simbolistas franceses abordaron el uso de la palabra poética como el instante de captura o hallazgo de la unidad invisible de lo creado, y antes que ellos Baudelaire, en su poema “Correspondencias”, reconoció una red de relaciones entre perfumes y colores que remitirían a un orden accesible sólo por la mediación del símbolo.

La apreciación de Carrera como teórico de su poética incluye, además, la referencia a su adopción de un tópico literario universal, *carpe diem*, acuñado por Horacio en su primer libro de *Odas* (11.8), que le permite, simultáneamente, argumentar la organización binaria de su poemario según una lógica interna que lo desdobra y lo descenra. Titula *carpe noctem* a su primera parte y *carpe diem* a la segunda, pretendiendo arribar a un *continuum* existencial donde se exprese la vida como un incesante “gozar el día”, “carpir el terreno quitando las maleza”, “cortar flores mientras caminamos sin detenernos” y “hasta recortar del manto ubicuo de un dios nuestros nombres posibles”, acepciones que Carrera privilegia sobre otras posibles traducciones del tópico aludido.

Carrera se apropia del *carpe diem* horaciano, de gran resonancia a través de los siglos en poetas como Ronsard, “Soneto a Helena”, Libro II (1875) o Garcilaso de la Vega, Soneto XXIII (1543) para citar los ejemplos más conocidos,⁶⁶⁵ y lo interpela, expande y modifica desde su actual contexto de escritura, con variantes interpretativas que oscilan entre las fáciles tentaciones del epicureísmo, concomitantes con algunas interpretaciones de su formulación inicial, y las azarosas experiencias del hombre contemporáneo.

Conserva de sus antecesores la común percepción del devenir temporal como un flujo acuciante, y de la muerte, su inevitable suce-

⁶⁶⁵ No quiero eludir en esta nómina la referencia realizada por Alejandro Bekes en la edición bilingüe, introducción y notas de *Odas* de Horacio respecto de la “gozosa manipulación que de él hizo Góngora en el Soneto XX”. (Horacio, 2005: 110.

sora, como estímulo o acicate de la vida en sus expresiones más diversas; la valoración de lo mínimo frente a lo inabarcable y misterioso, del instante sobre la complejidad de la existencia humana,

Desde una orilla donde la luz se manifiesta como un arcoiris imperfecto, que “*en alguna parte debe existir en la plenitud de su ser*”,⁶⁶⁶ Carrera organiza los 86 poemas que constituyen el *corpus* de *Noche y día*, alrededor de dos coordenadas espacio temporales y ejes temáticos relacionados respectivamente con la nocturnidad y las horas de la luz. Un día de veinticuatro horas que se reparte entre 48 poemas vinculados con el *carpe noctem*, modificación conceptual del tópico horaciano, y otros 38 referidos al *carpe diem* tradicional.

Dos mitades gemelas que se cohesionan por la sucesión del tiempo que las erosiona, y se disocian por sus rituales específicos: las actividades diurnas o del mundo de la luz, y las ceremonias o irradiaciones fantasmales del mundo de la sombra. Cada poema emerge como un fragmento de ambas totalidades, y el uso inteligente de las imágenes, metáforas y metonimias que nos remiten a una experiencia extraliteraria, probablemente autobiográfica, permiten que el poeta exprese la singularidad de cada hallazgo, tal como el fotógrafo reconoce el *punctum* de sus instantáneas.

Carrera elige selectivamente los referentes de su sistema semiótico: pájaros, peces, hormigas, luciérnagas, delfines, elementos de una serie que nos remite al orden de la naturaleza diurna y/o nocturna, yuxtapuestos con los significantes culturales, los dispositivos de la tecnología (el e-mail, los platos voladores, las máquinas fotográficas los aviones y los paracaidistas) junto a las manifestaciones del arte y la literatura, la música de Eric Satie u Olivier Messiaen, los mitos de Eco y Narciso, las ninfas y los faunos de la mitología clásica, las pinturas de Tiziano o Caravaggio.

Pero sus enumeraciones no se agotan en catálogos más o menos prolijos de la realidad de la cultura occidental; por detrás, por encima o por debajo del mundo reconocible se insinúa otro mundo, difuso, sostenido por el trípode de los ángeles de las epifanías, de la sumisión y de la sed, sustitutivos de los dioses celebrados por Horacio en *Odas*,

⁶⁶⁶ Uso palabras de Paul Klee en su *Teoría de los colores*, citadas por Carrera (Carrera, 2005: 108)

alimentados por los deseos y la necesidad de sentido, única respuesta al nihilismo y al absurdo que acorralan al hombre contemporáneo, incluido el propio Carrera.

En “Carpe Diem” 59, a partir del verso 10, el poeta nos arroja hacia un centro de insinuaciones que fustigan el pesimismo aludido:

.....
Porque el pícaro poeta Horacio dice lo que los poetas
quisiéramos repetir pero tenemos miedo:
“ la parte más noble de nuestro ser
triunfará de la Parca...” (Carrera, 2005: 117).

La aceptación de la trascendencia como categoría intelectual asociada con el mundo de la fama o como convicción religiosa, más difícil de argumentar que cualquier posible agnosticismo, escinden al autor entre la voluntad de decir y la pulsión del ridículo que no puede rozar a Horacio, pero que es probable que alcance a otros poetas, empedañosos doblemente por su picardía y su celebridad.

2. HORACIO, NUEVAMENTE HORACIO

Podríamos pensar que toda cita de autores clásicos o escritores contemporáneos consagrados lleva implícita, cuando no es legítima, una estrategia de validación del propio discurso por la inclusión del “discurso ajeno”. Carrera trasciende este contexto y el gesto de citar como alternativa estratégica de una iluminación de superficie; su vínculo con la poesía de Horacio es previo o simultáneo a la génesis de la escritura de *Noche y Día*.

Sus poemas son resultado de una relación intertextual “densa” donde parafrasea y glosa al maestro, desde las innovaciones propias de una nueva subjetividad, a veces confesional, ajena a la sensibilidad de la lírica latina.⁶⁶⁷

⁶⁶⁷ Los antiguos tenían una concepción diferente de lo que entendemos actualmente por género lírico, mucho más restringida a la poesía destinada al canto con instrumentos de cuerda como la lira, la cítara y el barbitón; su diferencia con otras formas poéticas estaba

La pregunta se instala espontáneamente, por qué Carrera vuelve a elegir a Horacio, “cuyas huellas están en todas partes”,⁶⁶⁸ más allá de la delectación o el gusto personal, razones autosuficientes para justificar su escritura.

Vayamos a la *Oda XI* de Horacio:

Tú no indagues - vedado está saberlo –qué fin a mí o a ti,
Leucónoe, los dioses quieran darnos, ni sondees los números
Babilonios .¡Vale más aceptar aquello que ha de ser!
Ya sean muchos inviernos los que Júpiter nos conceda, o el
último
éste que vemos contra opuestas rocas quebrantar el oleaje
tirreno, sé sensata, filtra el vino y a un breve espacio ajusta
esa larga esperanza .En tanto hablamos, habrá huido
envidiosa
la edad: cosecha el día ,y no confíes mucho en el que vendrá
(Horacio, 2005: 111).

La situación coloquial planteada en el poema, los propósitos de persuasión del emisor de su texto orientados hacia la destinataria implícita de sus consejos, Leucónoe (nombre ficcional, verdadero shiffter de la enunciación), se aproximan en sus planteos, incertidumbres y vacilaciones existenciales y metafísicas, a las preocupaciones que asedian el pensamiento occidental de todos los tiempos. El marco elegido para la escenificación del encuentro de ambos interlocutores, ajeno a la profundidad del tema elegido, trivializado por el vino que acompaña la situación coloquial, acorta las distancias de recepción e

relacionada con el uso del metro, más que con la temática o la intención de los textos .En el Libro primero de *Odas* Horacio empleó trece metros diferentes. Desde una concepción más moderna y laxa serían para nosotros poetas líricos Propercio, Tibulo u Ovidio, quienes desde una clasificación más rigurosa deberían ser catalogados como poetas elegíacos.

⁶⁶⁸ Reproduzco una expresión de Alejandro Bekes en la citada Introducción a *Odas*, donde encontramos una enumeración prolija de los escritores influidos por Horacio. Junto a los más reconocidos por la crítica, Ronsard y Garcilaso, incorpora los nombres de Shakespeare, Borges, Ricrdo Reis, José Luis García Marín y Patrick Leigh Fermor. Destaca además la tarea de sus traductores y distingue entre ellos especialmente a Fray Luis de León.

incorpora con facilidad a lectores de otros horizontes intelectuales, arrastrados también por el devenir temporal que corroe la materialidad de la escena representada. Por otra parte, el valor preformativo del último verso del texto, se recorta como un legado indirecto que puede resemantizarse una y otra vez ante cada nueva situación de lectura o escritura, activada por sus efectos inductivos; siempre puede resultar sensato ajustar “la larga esperanza a un breve espacio” o “cosechar el día sin confiar demasiado en el que vendrá”.

La síntesis conceptual y la belleza y concisión del lenguaje empleados por Horacio se reconocen como muy cercanos a la sensibilidad actual, sin ningún deterioro de la fuerza expresiva que les dio origen, la que vuelve a actualizarse bajo el efecto de una comunicación “tourneriana”,⁶⁶⁹ diferida en el tiempo y el espacio.

Quién es, por otra parte, el poeta, traductor y ensayista Arturo Carrera, nacido en Pringles el 27 de marzo de 1946, y cuáles son sus antecedentes autorales, previos a la escritura de los poemas de *Noche y día*, el último de sus libros publicados, motivo de nuestro trabajo.

La enumeración es extensa. Su producción se inicia con *Escrito con un nictógrafo* (1972), y continúa con *Oro* (1975), *La partera canta* (1982), *Arturo y yo* (1983), *La banda oscura de Alejandro* (1994), *Ticket* (1986), *Animaciones suspendidas* (1986), *El vespertillo de las Parcas* (1997), *Children's corner* (1999), *Tratado de las sensaciones* (2002), *Pizarrón* (2004), *El Coco* (2004) y *Potlach* (2004). Como ensayista publicó *Nacen los otros* (1993) y *Monstruos*, recopilación de la joven poesía argentina, primero en edición digital y después bajo el sello de Tusquet. Tradujo la obra poética de Yves Bonnefoy, algunos poemas de Mallarmé, Michaux, Haroldo de Campos, Maurice Roche y Pasolini. Obtuvo numerosos premios nacionales e internacionales, la Beca Guggenheim (1995) y la Beca Scuola de Siena (1987) para estudiar los poetas italianos del 900. Ha sido traducido al inglés, francés, italiano y portugués.

⁶⁶⁹ Utilizo la categoría conforme es empleada en el ensayo de Michel Tournier “La memoria y el hábito”, incluido en *Le miroir des idées. Essai*, París, Mercure de France, 1994, donde desarrolla a través de la imagen de la pirotecnia, la similitud entre estallido luminoso y explosivo del fuego artificial que acompaña la tarea del escritor, y su efecto diferido sobre el lector que abre las páginas de un libro.

Justifico la abusiva información previa por la necesidad de destacar el perfil de un escritor afiliado a un género que ha cultivado por más de treinta años, con un ritmo constante de trabajo y productividad.

3. LOS POEMAS DE NOCHE Y DÍA

Frente a la densidad del material de este poemario y de la obra poética de Carrera en su conjunto, se impone la necesidad de acotar los asedios críticos, buscando exclusivamente las huellas de un itinerario excéntrico dentro del campo de la poesía argentina, que tiene su estación de llegada en la obra de Horacio, con quien se produjo la simbiosis de “temas que riman, sensibilidades que riman y culturas que riman”, explicación alegórica que emplea Rolando Costa Picazo para fundamentar el comparatismo, sin descalificar la contextualización histórica de vínculos, préstamos y flujos de diferente sentido que circulan entre los escritores y las sociedades de diferentes épocas y espacios territoriales diversos del centro o la periferia..

En el desarrollo de un extenso poema de *Arturo y yo*, titulado “El Campo”, donde no falta la anécdota que irá desapareciendo en forma progresiva en sus textos posteriores hasta reducirse al fragmento, la secuencia o la miniatura (libre, inclusive, de los nexos de la sintaxis), se escenifica un momento de la vida cotidiana de una familia, donde los hijos juegan e interrumpen al padre, que intenta escribir sus poesías. De pronto, en la voz de uno de los niños aparece la línea o el verso que se había negado al trabajo del poeta. Esa expresión casual lo remite de inmediato al universo de los escritores latinos.

.....
Y el campo del ser humano,
el campo de su Eternidad: tomábamos
el té y Martín dijo, como Séneca, la
vida es breve.

Arturito asintió: tan breve
tan dichosamente breve
tan brevísima hembra del colibrí

libando la risa de nuestra eficaz
confianza

La referencia al texto *De la brevedad de la vida*, uno de los *Diálogos* de Séneca fechado en el año 55 d. C., confirma la marcada predilección de Carrera por la cultura latina, que zigzaguea por sus textos sin cristalizar en erudición o retórica, sin invalidar tampoco otras referencias a escritores y literatura diversas: Stendhal, Genet, Sastre o Girri.

Este antecedente sirve como puente a mi aproximación a “Carpe noctem” N° 21; podría ser otro u otros los poemas seleccionados, todos provocan su lectura con igual fuerza:

“Inútil elocuencia de lo anhelado cuando en la memoria
vio y amó –ve y ama
pero tan borrosamente.

¿Qué se multiplica en la tenuidad?

Fotos que rompió. ¿No eran luz?¿ No eran tan
sólo
cuerpos en la luz?

¿Y a través de esas miradas en llamas
sus ojos no pasaban acaso
todos los umbrales del tedio?

(parece que buscamos lo Imposible
para retener ese pasaje):
no la foto,
no el cuadro, no;
ni el disfraz,
ni el cuerpo que
no te cansarías de mirar;

pero para volverlo adentro tuyo
algo “ por animar” en otro templo
casi enriquecido de olvido,
en otra historia en cadenas en apariencia mudas

de ADN.

carpe noctem (Carrera, 2005: 49).

En la antinomia establecida entre la memoria y sus imágenes guardadas borrosamente, se desliza el trabajo del tiempo que desdibuja lo que se vio y amó y aún se ve y ama, bajo la apariencia de una instantánea fuera de foco. La interrogación retórica del v. 4 despliega un catálogo donde se extrema la lucha entre el deseo de apresar los instantes y las personas, y la imposibilidad de retener los cuerpos de la luz, las sombras de la caverna platónica. El poeta encuentra en la fotografía esa doble tensión en la que dos procedimientos, uno de orden químico, la acción de la luz sobre ciertas sustancias, y otro de orden físico, la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico, apresan el *spectrum*, el simulacro de perdurabilidad de las formas. Pero tal como lo plantea Roland Barthes en *La Cámara Lúcida*, en el momento de transformar el mundo tridimensional en un mundo plano, los objetos capturados se convierten en algo que ha sido, un simulacro que ronda la muerte en la orilla del signo⁶⁷⁰.

El v. 5 profundiza aún más la idea de pérdida; las fotos han sido rotas, rotos “los cuerpos de la luz”, y no hay cuadros ni disfraces que retengan esa zona de “pasaje”, ese cuerpo que el poeta no se cansaría de mirar y podría “animar”, sin duda, en el templo que constituye su propio yo, o recobrar, tal vez, en las cadenas de ADN donde podrían existir las secuencias de una historia sin lenguaje. Expandido el tema del tiempo y de la fugacidad de la vida, el v. 22 cierra el desarrollo del poema con la inscripción solitaria del verso *carpe noctem*, rodeado por el blanco de la página. Queda al lector unir ambas zonas asimétricas del texto y remitirlas a la *Oda* de Horacio, aceptar la noche como lo único cierto, y no pensar demasiado en el día venidero y lo que podrá depararnos.

Esta afirmación me lleva a una zona contradictoria de la interpretación del tópico de la *Oda* 11.8., vinculada con la religiosidad de am-

⁶⁷⁰ Barthes enfatiza asimismo sobre el segundo duelo que se produce cuando la persona retratada muere o el edificio guardado en una fotografía es volteado para ser reemplazado por otro. Ver Barthes, 2006.

bos poetas y la posibilidad de una vida trascendente, referida a los dioses latinos, en el caso de Horacio, y a las tradiciones de la cristiandad, en el de Carrera.

¿Sólo el vacío rodea al instante y lo consume?

En una zona insular de la poesía argentina de su generación, Carrera sugiere y convive con sentimientos religiosos interrogados de diferentes maneras y con usos procedimentales diversos:

A veces la alusión a Dios es directa:

a) “*Carpe diem 49*”, un extenso poema que desarrolla la aventura de un día de pesca compartido por padre e hijo, incluye entre las precisiones del lenguaje denotativo, el anzuelo, las moscas, los señuelos, las mosquitas y las plumas que acompañan el ceremonial de tender una caña, las siguientes líneas :

“Y habla ante un espejo de agua
(con Dios, con dioses, con cándidos pelitos que vuelan
protegiendo una semilla, y de golpe, se pegan
en el brillo del aquenio de los frutos del cardo)
reflejados pero todavía ingrátidos,
ubicuos
en el juego lacustre: “¿ picó, pá? (Carrera, 2005: 88)

Dios aparece entre los pliegues de lo cotidiano como expresión de un plano trascendente que zigzaguea e irrumpe en el poema, contraponiéndose a la fugacidad del instante y su levedad.

Junto la imposibilidad de fijar los objetos (la almohada de los hijos que duermen y más aún, la edad de la infancia adherida a una pequeña felicidad), se organiza la iconografía de la cultura cristiana, en un sincretismo de tradiciones que dan “espesor” a la experiencia poética, que vuelve una y otra vez sobre sí misma para interrogarse sin arribar a respuestas definitivas.

b) En “*Carpe diem 58*” la imagen de un niño pintado en un cuadro por Seurat, sentado a la orilla de un río, con su sombrero y un pie más corto que otro, primer plano de ficción del texto, se acompaña con la presencia del “ángel de las epifanías” que le hace experimentar, por un instante, “la risa”, “la alegría”, “el esplendor de lo nuevo”, segundo plano compositivo de la obra. Carrera logra la acumulación y el cruce de lenguajes donde los colores de la paleta de finales del siglo

XIX, alternan con los “mensajeros” de la jerarquía celestial, normatizados por el Concilio de Roma del año 745, pero presentes también en el Judaísmo (recordemos el encuentro del arcángel Gabriel con Abraham) y en el Islam (donde Yibril o Yibraíl se dirige a Mahoma en nombre de Dios, para dictarle su revelación, el Corán).

C) Por último, otra referencia cultural acrecienta esta línea argumentativa, asociada en este caso a la música de Olivier Messiaen (1908-1992), compositor francés prisionero en el Campo VIII A de Görlitz, Silesia, durante los años de la Segunda Guerra Mundial, donde compuso y ejecutó con sus colegas, también músicos, el famoso *Cuarteto para el Fin del Tiempo* (1941), inspirado en un pasaje del libro del *Apocalipsis* que cierra el Nuevo Testamento. Messiaen fue un gran estudioso del canto de los pájaros que incorporó a su música, tal el caso de su *Cátalogo de pájaros* para piano (1956-1958).

En los primeros ocho versos de “Carpe noctem” N^o 42 Carrera escribe:

“Vienen a desear conmigo ahora.
Concierto de pájaros a mi alrededor construido
como una opereta fractal de Oliver Messiaen.
Con pájaros en laminillas de sentido milagroso –si
existiera..Fuera de la dureza de la noche,
fuera de la fijeza sonora de la oscuridad
parece el día tan amable
que conoce mi manera de desconocer su lumbre.” (Carrera,
2005: 74)

Las “laminillas doradas” podrían tener sentido milagroso, si éste existiera, tanto como el día “tan amable” alcanzaría a comprender su manera de “desconocer su lumbre”. Lo que se afirma luego se pone en duda, lo que extiende se repliega, la certeza se vuelve paradoja, interrogante y porosidad extrema.

De allí que el discurso poético de Carrera sea leído con certeza por César Aira en el epílogo de *Noche y Día*:

“Un recurso fácil es anular, logrando igualdades de lenguaje farmacéutico y descartando de a pares esto y lo otro, hasta que no queda nada, o queda muy poco. A un poeta esta ma-

niobra no le sirve, porque de los muchos lenguajes del mundo el único que entiende es el de las asimetrías, y siempre le quedan restos. Ni siquiera la palabra y su nombre forman una dualidad equilibrada: por las dos puntas quedan ángulos que asoman y en los que se refleja una luz extraña proveniente de otros nombre y otras cosas (Carrera, 2005: 163).

Esa “luz extraña” a la que se refiere Aira constituye el rasgo más saliente de la poesía de *Noche y Día*, y el componente innovador de los aportes que el poeta construye entre aceptaciones y quiebres de las tradiciones literarias próximas y distantes, en alternancia de imágenes profusas y sobriedades llamativas.

Tratándose de una literatura como la argentina, tan cercana al discurso histórico, político, sociológico e inclusive jurídico, desde sus orígenes hasta la actualidad, el contraste de este texto con su “corpus” orgánico no debería interpretarse como el apartamiento del “conflicto, ni la dilusión ideológica como alternativa de un “arte puro”. Obedece a la necesidad de recuperar otras dimensiones existenciales, desechadas por una retórica que se agota tras la búsqueda de la “conmoción humana” del lector, por encima de su “conmoción estética”, conforme el uso de las antiguas categorías de Ortega en *La deshumanización del arte*, que todavía pueden resultarnos productivas. Una prueba de esta argumentación la encontramos en los poemas “Carpe diem” N° 58 y “Carpe diem” N° 59, donde los episodios referidos la Guerra de Malvinas y a los cuerpos de desaparecidos arrojados desde los aviones al Río de la Plata, durante la última dictadura militar, son tratados fuera de las afectaciones a las que son proclives muchos escritores enrolados tras un realismo contestatario.

Leo como cierre de esta presentación el N° 58, referido a Malvinas, texto que podría encontrar en los poemas de *Radar en la tormenta*, de Alfredo Veiravé, un antecedente valioso como anticipo temático y manifestación de sobriedad estilística..

¿te arrojaste desde el avión
en un paracaídas leve y desde allí
soñaste y exigiste
que el viento no te llevara
a patrias que no coincidieran

con el sentido de la palabra patria?

te arrojaste desde el avión
en un paracaídas leve y desde allí
soñaste y exigiste

que el viento no te llevara
a patrias que no coincidieran
con el sentido de la palabra patria.

¿pisaste un campo minado?

¿atravesaste pantanos?

¿Hiciste salto de rana?

¿ te arrastraste entre piedras
bajo un viento tan veloz que las pulía
y desollaba tu cara hasta sangrarte?

Los versos que en la primera estrofa se formulan como interrogación retórica, se repiten en la segunda como enunciación afirmativa. Sí, hubo una guerra, que se reconstruye en nuestro imaginario con pocas imágenes: piedras pulidas, campos minados y el viento, más que una indicación climática, una apelación para el hallazgo de la palabra patria con minúscula, menuda, íntima, para ser dicha desde la intimidad del yo que desciende desde un paracaídas sobre nuestra conciencia de lectores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós, 2006.
- Carrera, Arturo, *Noche y día*. Buenos Aires, Losada, 2005.
- Horacio *Odas*, edición bilingüe, Introducción, traducción y notas de Alejandro Bekes. Buenos Aires, Losada, 2005.

El epigrama clásico en dos “poetas de la experiencia”: variaciones posmodernas

*Sabrina Riva
Universidad Nacional de Mar del Plata*

En el presente trabajo se analizarán dos ejemplos de la poesía española reciente. Uno de ellos escrito por Luis Alberto de Cuenca y otro por Luis García Montero. Ambos autores pueden ubicarse dentro de la denominada “poesía de la experiencia”: promoción poética surgida en España durante la década del 80, que aboga por una representación de la intimidad ligada al acontecer histórico, en donde los sentimientos y las escenas de la vida privada se cruzan inextricablemente con otras vías y escenarios, esta vez, públicos.

Uno de los subgéneros del epigrama clásico⁶⁷¹ que mayor fortuna ha tenido en la historia de la literatura es el epidíctico, en particular, por su vinculación con el emblema. Dicho subgénero es aquél que contiene un “relato de sucesos reales o presentados como tales a partir de los que se justifica una sentencia”.⁶⁷² Esta modalidad reaparece, aunque a partir de configuraciones retóricas diversas, en poemas modernos como los de los autores anteriormente mencionados, ambos titulados “Epigrama”. En los dos casos dicho paratexto podría parecer paradójico para el lector, debido a que se trata de poemas largos. Sin embargo, esto no es así desde la perspectiva clásica, ya que los epigramas griegos podían llegar a tener esos veinte versos con los que Cuenca y García Montero arman sus textos.

Lo realizado por estos poetas es la mezcla de géneros: es decir, uno de los procedimientos de *variatio* más utilizados en el epigrama clásico. Cuenca combina dentro de la forma de un epigrama epidíctico una lección amorosa y un epitafio, pero el resultado final es la parodia del género clásico, ya que lo construye a partir de un léxico cotidiano y un asunto (la violencia) más asociado con el policial negro, que con la Antigüedad. García Montero, por su parte, combina una lección si

⁶⁷¹ El epigrama es, como sabemos, en sus comienzos una inscripción breve en monumentos u objetos votivos, o en lápidas funerarias. De ahí su concisión y su reducida extensión características. Sin embargo, a medida que pasa el tiempo, el mismo va independizándose de su incipiente grabación y tomando la forma de un contundente producto literario. Amplía sus estructuras y contenidos y, de este modo, se crean nuevos tipos. El que mejor suerte ha tenido dentro de la tradición ha sido aquel perfeñado por autores como Asclepiades y Calímaco. Es decir, el epigrama amoroso. Se trata de unas composiciones en las que el amor se encuentra exento de pasión, es intelectualizado, debido a que la experiencia amorosa se contempla desde fuera. Otro tipo igualmente productivo, que se origina en una etapa posterior de la evolución del género –en concreto, en el ambiente romano del siglo I d. C– es el burlesco. En términos generales, todas sus formas siguen teniendo vigencia hasta el siglo X, momento en el cual se recoge lo fundamental del epigrama griego, en la *Antología Griega o Palatina*, obra compuesta a partir de diversas antologías. Pero la idea más generalizada que circula en la actualidad del epigrama, no proviene del epigrama griego, sino de Marcial. Así a la hora de pensar el género acuden a nuestra mente las nociones de brevedad, reconcentración, de intención humorística, en la que cobra relevancia la agudeza o “punta”: estos son en el presente los elementos primordiales de reconocimiento genérico.

⁶⁷² Ortega Villaro, Begoña. “Versiones, revisiones y (per) versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas” en: Conde Parrado, Pedro y García Rodríguez, Javier eds. *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes - Libros del Peixe, 2005, p. 24.

se quiere de vida con la transcripción y el comentario de otro epigrama dentro de su texto, uno de los compuestos por el poeta Ernesto Cardenal. Se trata de una reivindicación u homenaje de tal escritor, conocido, en especial, por la creación de epigramas.

La poesía actual española –según Begoña Ortega Villaro⁶⁷³– presenta dos tipos básicos de epigramas: el marcialesco y el griego.⁶⁷⁴ El primero posee, entre otras, las características apuntadas como propias del imaginario moderno sobre el género y, por una cuestión de espacio, no nos detendremos en él. El segundo, en cambio, parte de la renovación del de tipo marcialesco. Las características que definen por antonomasia a aquel –la focalización en el tú, el sesgo objetivo y externo, la estructura bipartita– sirven, según dicha autora, para “hablar de sentimientos sin ser sentimental”. Aunque de marcial el epigrama griego ha tomado la “punta”, no hay necesariamente humor, porque está más relacionado con el epitafio. Tal “punta”, en numerosas ocasiones, sirve para replantearnos todo el texto, por medio de concisas sentencias, que suelen presentarse en los versos finales. La renovación formulada, entonces, se origina como resultado del conocimiento que poseen los escritores contemporáneos del epigrama griego de la *Antología Palatina*. Tanto el epigrama elaborado por Luis Alberto de Cuenca, como el de Luis García Montero, que se analizarán aquí, podrían pensarse desde su adscripción a esta segunda modalidad.

En cuanto a L. A. de Cuenca, el mismo no sólo es poeta, sino que lleva a cabo una inestimable labor como traductor de autores clásicos. En un artículo que dedicara al comentario de sus traducciones poéticas confiesa su vínculo con el epigrama:

⁶⁷³ Ver: Ortega Villaro, Begoña. Op. Cit.

⁶⁷⁴ Cabe destacar que la teoría sobre el epigrama se conforma tardíamente a lo largo del siglo XVI y tendrá su plena realización en el siglo XVII, en paralelo a la puesta en boga del conceptismo, que postula la agudeza epigramática como uno de los valores literarios de mayor importancia. En esos momentos el epigrama es concebido como una variante docta del soneto. De ahí que la pervivencia del género en España tenga que ver, también, entre otros motivos, con el hecho de que esa forma estrófica central para la cultura literaria del Siglo de oro, haya recogido los temas y los recursos del epigrama clásico, dejando el terceto final para la sorpresa postrera. Ver: Capón, José Luis. “*Multum in parvo*. La teoría del epigrama en el siglo XVI” en: Vega, María José, Esteve, Cesc y otros. *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, pp. 321-341.

Enfrentarme a Calímaco y, a través de él, a la *Antología Palatina*, dejó en mí una huella indeleble. Toda mi poesía llevaría, a partir de entonces, la inconfundible marca del epigrama alejandrino, que se adaptó estéticamente a mi facultad creadora con la misma doméstica suavidad con que el “guante de ante” se adaptaba a “la blanca mano de azuladas venas” de Felipe IV en el poema de Manuel Machado. Y esa fusión de lo epigramático con mi concepto de la poesía amenaza con acompañarme hasta el sepulcro.⁶⁷⁵

Como ya adelantáramos, en su poema titulado “Epigrama” desarrolla un tipo de *variatio* singular: la mezcla de géneros. En el espacio de un epigrama epidíctico en alejandrinos se conjugan una lección amorosa y un epitafio.

La primera parte del texto, separada del epitafio mediante un espacio tipográfico, presenta la narración de algunas escenas o situaciones en las que el hablante lírico se ha visto envuelto en el pasado, al tiempo que da cuenta del particular proceso psicológico que dicho hablante ha atravesado:

Me gustó imaginar, como a todos los hombres,
Que la chica que amaba se acostaba con otros,
Que se lo hacía incluso con gente de su sexo,
Para darle más morbo y más psicopatía.
Me divertí sufrir con esos disparates,
Pensar que aquellas curvas que tanto me excitaban
Habían sido de tirios y serían de troyanos.
Pero traspasé el límite. Lo tomé tan en serio
Que tuve que vengar mi honor nunca ofendido
En el plano real, que es el que menos cuenta.
Sí. La maté en el mismo lecho en que imaginaba
Que me había engañado tan deliciosamente,

⁶⁷⁵ De Cuenca, Luis Alberto. “Mis traducciones poéticas”, *Ínsula*, N° 717, septiembre de 2006.

Y luego me maté, por si cupieran dudas
De mi amor, silenciando críticas venideras.⁶⁷⁶

El tono explicativo del fragmento se ve acentuado por la aparición de conectores que refuerzan la claridad en el orden de las acciones y que, junto con la proliferación de pronombres y adjetivos posesivos, permiten expresar el ensimismamiento y obsesión de tal sujeto por su amada. En cierto sentido hay una distorsión de la tradición literaria del poder creador del *eros*, ya que el que habla no dota a la mujer de un *plus* de existencia originada en el sentimiento amoroso, sino que de modo más radical, se inventa una historia que luego cree, un mundo paralelo y ficcional que luego reemplaza al real. Escamoteado o extremado el estadio de creación donde el yo inventa, al modo garcilasiano, la imagen de su amada, ésta, por el contrario, no se idealiza, mejor, se transforma en objeto de escarnio y debe ser eliminada.

El erotismo, la muerte y la ficción son los tres ejes semánticos que articulan el sentido del texto. Las fantasías del hablante lírico se disparan en el terreno sexual y es allí, puntualmente en la cama, sinécdoque de la vida íntima según lo establecido por la enunciación, en donde concluirá todo. La ficción es la que permite el pasaje del espacio de lo erótico a aquél de la muerte: es el fin de la existencia, del amor, pero no de lo ficcional en sí mismo, al menos en parte. Si bien el sujeto asiste a la pérdida de su “mundo alterno”, su voz y sus ideas siguen presentes en el epitafio que constituye la segunda sección del poema:

Caminante que pasas al lado de esta tumba,
Que estas palabras guíen tus pasos en la vida.
Por más que te divierte imaginarla en brazos
De alguien que no seas tú, no pierdas el sentido.
Mátala sólo a ella, trocea su cadáver
Y búscate otra chica para seguir soñando.

Aquí una voz casi de ultratumba toma la palabra y aparece el motivo –reiterado en los epitafios de la *Palatina*– de la apelación al

⁶⁷⁶ De aquí en más se citará por la siguiente edición: De Cuenca, Luis Alberto. *Los mundos y los días*, Madrid, Visor, 1999.

caminante o viajero. Con la actitud contraria a un sujeto agónico que viene herido, lo aconseja con un gesto irreverente respecto de la voz tradicional. No le plantea que reflexione sobre sus ensoñaciones o la posibilidad de cometer un crimen, sino que le propone algo mucho más pragmático: que se deshaga del cuerpo –por lo demás, perfectamente reemplazable– y, habiendo realizado el proceso mejor que el hablante, no se suicide. Acepta que ha confundido los planos de la ficción y la realidad, pero en el epitafio eso no constituye un problema: la imaginación gobierna su mundo y hay una concepción moral anárquica, en donde lo que prima es el deseo.

En definitiva, el poema parodia el género clásico: respeta elementos formales, pero el marco de la tradición es llenado con una temática corrosiva, transgresora, que se expresa mediante un lenguaje actual y coloquial. Además, algunos de sus componentes pueden considerarse como afines al policial negro.⁶⁷⁷ Por ejemplo, la atmósfera creada por una venganza como móvil del crimen, aunque los motivos sean ficticios; el crimen en sí mismo; y la recomendación al caminante de “trocear el cadáver” de la chica muerta. Es decir, si bien la forma epigramática se respeta, se despliega sobre la misma una historia que evoca la violencia urbana del *roman noir* y se introducen nuevos matices al mito del poder creador del *eros*.

Con respecto al epigrama de García Montero, dentro de la forma del subgénero epidíctico, se combinan una lección de vida y la transcripción textual y comentario de un epigrama, compuesto por otro escritor, con el que la poesía del granadino mantiene ciertas “afinidades electivas”: el nicaragüense Ernesto Cardenal. Homenaje al poeta de la Revolución Sandinista, estos versos sancionan una reivindicación de aquél a través del título mismo del texto. Si Cardenal fue popularmente conocido, entre otros, por un primer libro de epigramas, García Montero escribe para recordarlo unos versos asimilables a dicho género.

⁶⁷⁷ La asociación con el género policial es pertinente en tanto –según lo que apuntara Begoña Ortega Villaro– la violencia es un tema frecuente en la poesía de Cuenca. La misma tiene por fuentes al cine y la literatura negros. Un ejemplo de ello sería la <<Serie negra>> en *La caja de plata* (1985). Ver: Ortega Villaro, Begoña. Op. Cit., p. 25.

Nuevamente nos encontramos con un poema de tono narrativo, donde su referente es el poeta Ernesto Cardenal y sus textos, presencias que generan un deliberado efecto de realidad, a diferencia del de Cuenca, en el que el relato del sujeto lírico en primera persona se semantiza explícitamente como un constructo ficcional. También este texto cuenta con dos partes bien definidas. La primera describe el contexto de producción del epigrama de Cardenal y a continuación el mismo se transcribe, “el recurso intertextual se convierte de juego retórico, en guiño de complicidad y homenaje, reescritura de una tradición y distorsión de un molde genérico para revitalizarlo desde una mirada renovada”, en palabras de Laura Scarano.⁶⁷⁸

Hace ya algunos años,
Con la ternura de los hombres
Que temen dominar
-no importa si un país o si dos ojos-
En su tierra nocturna, somoza, sometida,
Escribió este epigrama Ernesto Cardenal:
*Muchachas que algún día leáis emocionadas estos versos
Y soñéis con un poeta:
Sabed que yo los hice para una como vosotras
Y fue en vano.*⁶⁷⁹

Nótese que en el sonoro verso “en su tierra nocturna, somoza, sometida” se alude, a partir de unas breves pinceladas, al momento histórico de firme represión que atravesaba Nicaragua y que la palabra “somoza” no sólo finge aludir a una cualidad de esa tierra, sino que – en tanto falsa dilogía– participa del campo semántico creado en otro sentido, al referirse simultáneamente al dictador que el sandinismo derrocará. Esto tiene directa vinculación con el origen del poemario en donde se encuentra dicho texto, ya que *En pie de paz*, el libro en cuestión, fue editado por el Comité de solidaridad con Centroamérica

⁶⁷⁸ Scarano, Laura. *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*. Madrid, Visor, 2004, p. 72.

⁶⁷⁹ De aquí en más se citará por la siguiente edición: García Montero, Luis. “En pie de paz” en *Además*, Madrid, Hiperión, 1994.

en 1985 e implicó un llamado a las naciones, a fin de encontrar vías pacíficas para resolver los conflictos de nuestro continente. De hecho los poemas reunidos bajo ese título son los más declaradamente políticos o sociales de la obra de Montero y poseen cierto aire de familia con aquellos de Miguel Hernández, Rafael Alberti, Gabriel Celaya, Blas de Otero, algunos poetas de la promoción de los años 50 y de latinoamericanos tales como Pablo Neruda, Benedetti, Vallejo o el ya mencionado Cardenal.

La segunda parte del poema cambia de signo temporal. En la misma el hablante lírico reformula los versos de Cardenal en clave profética, pensándolos en un contexto histórico futuro. En una suerte de inversión del proceso de disseminación y recolección, García Montero toma palabras del epigrama de Cardenal y las mezcla en *collage* con las de su autoría,⁶⁸⁰ a partir de combinaciones que reinterpretan las ideas del hipotexto del poeta nicaragüense:

Vosotras, tierras libres, que sin duda
Habitareis mañana el viento de los mapas,
Naciones que al final tendréis esa conciencia
De las muchachas jóvenes que se oponen al águila y el
Amor entregado del que supo
Elegir otro tiempo, otra forma
De mirarse a los ojos;
Si alguna vez, sin miedo, emocionadas,
Soñáis con un poeta:
Sabed que, años más tarde, en Nicaragua,

⁶⁸⁰ Asistimos, pues, a un doble homenaje. Por un lado, se toma la forma utilizada por Cardenal y su tipo de configuración lingüística y temática. Recordemos que en los poemas del nicaragüense existe un cruce entre los elementos históricos y aquellos relacionados con el amor y que el autor se incorpora con nombre propio dentro de la serie de los epigramas. Además, se afirma una idea que en Cardenal sólo circula en un sentido: ama a una muchacha llamada Claudia tanto como a su nación, la pasión en relación con ella la vuelca en cuestiones relacionadas con la política cuando ésta lo rechaza y luego, cuando lo acepta, nuevamente compara su perfil como hombre con aquél del dominador de la otra, el presidente de Nicaragua. Por otro, se citan textualmente las palabras de Cardenal. De esta forma aquello que en el hipotexto se podía inferir, pero quedaba en una instancia ambigua (se habla de las naciones, también de las muchachas, pero no necesariamente una es equivalente de la otra, aunque la vida íntima y la pública se intersectan), en García Montero se aclara o fija.

Ya sin la larga sombra de los sometimientos,
Ernesto Cardenal escribió sus poemas
Para una nación como vosotras
Y que nunca fue en vano.

La operatoria básica que realiza García Montero aquí es la de trasladar la intención erótica del epigrama de Cardenal a una de tipo política. Esto se desarrolla a partir del reemplazo de “las muchachas” por “las naciones”. Es decir, de aquéllas a las que el poeta Cardenal dedica y escribe “en vano” sus versos, por aquellas otras a las que él mismo, una vez convertido en revolucionario, libera, “nunca en vano”.⁶⁸¹

En conclusión, podemos establecer que las citas, las alusiones, las paráfrasis y la reproducción de los esquemas constructivos vistos, en los poemas anteriormente analizados, rehabilitan de manera singular la vieja *imitatio*. Los autores realizan una mezcla de géneros que es, en sí, uno de los procedimientos de *variatio* más utilizados en el epigrama clásico. Todo lo cual se lleva a cabo dentro de la atmósfera de una nueva época, la posmodernidad, que genera como una de sus respuestas posibles a la modernidad, cierto gesto irónico. El mismo –según reflexiones de Umberto Eco– establece que “puesto que el pasado no puede destruirse (su destrucción conduce al silencio), lo que hay que hacer es revisitarlo con ironía... sin ingenuidad”.⁶⁸² Tal gesto puede percibirse especialmente en el texto de Cuenca, mas no de modo tan claro en el caso de García Montero, en el que el uso del género epigramático tiene una vinculación trasparente y “seria” con la poética de Ernesto Cardenal. Mientras el primero, tras la forma de un epigrama epidíctico oculta un epitafio, el segundo también usa ese formato, pero incorpora la cita textual de otro epigrama en su interior.

⁶⁸¹ Cabe destacar que palabras como “ternura” y “conciencia” tienen una connotación política precisa en las teorizaciones de García Montero. La primera fue el lema empleado “para hablar de la solidaridad política así como para trasvasar dos espacios vistos como antinomia (lo privado y lo público): el amor y la política, los sentimientos íntimos y los compromisos revolucionarios”. La segunda según el autor necesita un debate intenso, porque la tradición cultural la identifica con los intereses de una sociedad determinada y él la piensa en un sentido concreto como la “capacidad de los ciudadanos para mantener la libertad intelectual y la singularidad individual”. Ver. Scarano, Laura. Op. Cit., pp. 100, 201.

⁶⁸² Eco, Umberto. *Apostillas a “El nombre de la rosa”*, Barcelona, Lumen, 1980, p. 54.

En definitiva, los poetas mencionados han elegido establecer conexiones con la tradición epigramática, porque la misma les permite la representación de la intimidad sin caer en el sentimentalismo. Además, la expresión reconcentrada y exenta de complejidad características del género, resulta funcional a esta poética actual, figurativa y de efecto realista. Es en tal sentido que se formula una continuidad cultural entre la literatura clásica y la “poesía de la experiencia”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Capón, José Luis, “*Multum in parvo*. La teoría del epigrama en el siglo XVI” en: Vega, María José, Esteve Cesc y otros. *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2004.
- Cardenal, Ernesto, “Epigramas” en: *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*. Buenos Aires, CEAL, 1987.
- De Cuenca, Luis Alberto, *Los mundos y los días*. Madrid, Visor, 1999.
- De Cuenca, Luis Alberto, “Mis traducciones poéticas”, *Ínsula*, N° 717, 2006.
- Eco, Umberto, *Apostillas a “El nombre de la rosa”*, Barcelona: Lumen, 1980.
- Fernández Galiano, Manuel (traducción e introducciones), *Antología Palatina (epigramas helenísticos)*. Madrid, Gredos, 1978.
- García Montero, Luis, “En pie de paz”, en *Además*, Madrid: Hiperión, 1994.
- Ortega Villaro, Begoña, “Versiones, revisiones y (per) versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas” en: Conde Parrado, Pedro y García Rodríguez, Javier eds. *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes - Libros del Peixe, 2005.
- Scarano, Laura, *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*. Madrid, Visor, 2004.

Escandalosa Afrodita: tradición e irreverencia en Jaime Gil de Biedma

Marcela Romano
Universidad Nacional de Mar del Plata

La poética del catalán Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929-1990), uno de los más reconocidos nombres de la fecunda “promoción del medio siglo” español, puede reconstruirse a partir de una singular figura de poeta, la del poeta-lector. Sus textos articulan un entramado dialógico que remite a una vasta enciclopedia de anaqueles superpuestos: literaturas europeas (anglosajona y, en segundo término, francesa), literatura española del Siglo de Oro y literatura clásica. Este último repertorio, al que Gil de Biedma simultáneamente parodia y reverencia, resulta convocado a través de una serie de gestos que asedian la tradición grecolatina desde variadas perspectivas: la cita intertextual, el uso de ciertos tonos, registros, motivos y temas, la invocación a personajes consagrados dentro del imaginario clásico y la apropiación de algunas de sus formas genéricas.

El presente trabajo intentará aproximarse de modo general a estas cuestiones para detenerse, luego, en el análisis de dos textos biedmanos que, trazados al calor de su programa poético, se reapropian de la secular figura de Afrodita en clave irreverente, no sólo en relación con la propia

tradición clásica, sino también respecto del lugar y el tiempo de enunciación en los que estos poemas se escriben: la España franquista.

Cuando muy joven todavía, en los años 50, Gil de Biedma elabora su primer y célebre ensayo sobre Jorge Guillén, luego recogido en el volumen *El Pie de la Letra*, valora, a partir de aquel mundo de objetos que puebla el reposado *Cántico* del poeta del 27, la concepción de la poesía guilleniana como una lúcida "actividad intelectual" (p. 94). Esta praxis, infiere el crítico, distancia el género lírico de la explosión sentimental que presidió la conformación de sus modos de producción y recepción sobre todo desde el Romanticismo. Tono austero, restricción conceptual, ejercicio vigilante de la inteligencia, un modo guilleniano de escribir poesía que el propio Gil de Biedma valorará también en Cernuda, en Eliot y Auden, en Fray Luis y Garcilaso. De la mano de estos poetas, también lectores como él, el catalán va expandiendo y multiplicando los rincones de su biblioteca: aparecen los clásicos.

En la búsqueda –estética y política– de una moral para el lenguaje y de una racionalización genérica de la experiencia individual,⁶⁸³ los clásicos griegos y, especialmente, los latinos son, en muchos sentidos, referentes inexcusables. No sólo porque han atravesado, de diversos modos, el imaginario occidental, y, por lo mismo, se constituyen en paradigmas inapelables, sino porque para Gil de Biedma en particular la presencia de éstos en su escritura resulta funcional a un programa poético absolutamente “moderno”, en donde la poesía y el sujeto que la dice son exhibidos como ficciones, simulacros de experiencia. La *labor limae* que recomendaba Horacio a los díscolos Pisones, el trabajo obsesivo y “lento” sobre la materia poética, la desconfianza respecto de la inspiración, la contención de las formas y del tono, la obligada conjunción de *docere* y *delectare*, son matrices de un ideario poético que Gil de Biedma lee, en sintonía, con las prevenciones de Eliot y Auden, por

⁶⁸³ “Contra la autonomía estética del lenguaje, contra quienes reservan la poesía para sus estupefacciones, contra el exceso de estilo”, ha dicho también Gil de Biedma en adhesión al “realismo” de la poesía medieval en un artículo recopilado por Francisco Rico, “La imitación como mediación o de mi Edad Media”, de 1985. Esta frecuentación de lecturas está demostrada en el análisis que Gil de Biedma realiza en el mismo artículo de tres de sus poemas (“Albada”, “A una dama joven, separada” y “Apología y petición”), la apelación “didáctica” a un género “moralizante” en su libro de 1966 (donde se incluyen estos tres textos), el abundante uso de versos cortos romanceados y, en general, de formas octosilábicas y de arte menor, la apropiación de citas del repertorio oral, etc.

ejemplo, respecto del confesionalismo romántico y las figuras de artista que se imponen en las lecturas posteriores a dicha poética. Como un renacentista, o un neoclásico del siglo XVIII (afín, por otra parte, con el espíritu ilustrado que sacudió el conservadurismo del pensamiento español) el catalán descubre asimismo en esa *tradición de tradiciones* una teoría de las formas (entendidas, estas mismas, como dispositivos de acción no sólo estética sino también política).

Así, las alusiones biedmanas a los clásicos van espigándose de diversas maneras a lo largo de una obra breve pero intensa, donde el tono menor, conversacional, se hermana con el atemperado acento de la sentencia, el gesto elegíaco y la reflexión filosófica en una posible “vida retirada”, junto con el hedonismo con que el personaje poético, canalla e idealista a un tiempo, disfruta del culto pagano de los cuerpos y del amor, como también lo hicieron los clásicos.⁶⁸⁴

El amor, columna de las experiencias sentimentales del personaje y escenario desde el cual el tiempo acecha, embarca alternativamente al sujeto en una suerte de militancia promiscua por las amarillentas luces de la "boue" (Baudelaire), la nostalgia de los cuerpos deseados y perdidos y la aspiración, nunca satisfecha, por el amor "celeste". Este ideario se perfila además con el *plus* de su disidencia respecto de la norma sexual permitida, al definirse como homoerótico. Esta poesía de la "diferencia" (erótica), escrita en la España del nacionalcatolicismo, resulta, a todas luces, una provocación. La pertenencia sexual a una minoría expulsada de la moral oficial, como tantas otras minorías (raciales, regionales, incluso genéricas), escenifica, más allá de los pliegues de la intimidad, una lucha política, por la cual la escritura erótica biedmana asume un

⁶⁸⁴ Así llega la sentencia moralizante tras el insulto y la escena de alcoba en la imprecación del célebre poema “Contra Jaime Gil de Biedma”, de *Poemas Póstumos*, “Oh innoble servidumbre de amar a seres humanos / y la más innoble / que es amarse a sí mismo!”; el retiro forzado por el gozador de cuerpos en una imperfecta *aurea mediocritas* en “De vita beata” del mismo libro; la mirada nostálgica por la pérdida del cuerpo joven ante una Venus en “Himno a la Juventud”. Por lo dicho, el “*don de la elegía*”, que caracteriza hondamente la poesía biedmana, no puede dejar fuera a los maestros del género, Catulo y Propertio. Por otro lado, gran parte de la tradición clásica latina llega a Gil de Biedma, como a muchos poetas españoles, por la mediación del Siglo de Oro, cuyas voces son también recuperadas, según hemos anticipado. Velada o explícitamente, desde sus versos nos hablan Góngora, Quevedo, Fray Luis (especialmente), Garcilaso, Rodrigo Caro.

impulso (tal vez, mejor, un efecto) reivindicativo, en conjunto con otras problemáticas sociales sesgadas a lo largo de la obra del autor catalán.⁶⁸⁵

Afrodita, entonces, será una de las presencias mitológicas más aseediadas por los poemas de amorosos de Gil de Biedma.⁶⁸⁶ Diversos textos, de manera directa u oblicua, harán uso de esta figura, pero nosotros nos ceñiremos al análisis de sólo dos: “Pandémica y Celeste” y, en clave paródica, “Epigrama votivo”.

El extenso “Pandémica y Celeste”, de *Moralidades* (1966) constituye el poema que resume en un solo texto los distintos perfiles del amor ensayados por el personaje biedmano y es justamente, su trazado paratextual, título y epígrafe, los dispositivos que programan su sentido. En primer lugar, como ya adivinarán lectores expertos, el título alude a las dos Afroditas presentadas por Platón en el *Banquete*: Afrodita Urania, diosa del amor espiritual, y Afrodita Pandemos, del amor carnal; ambas, conjuntamente, aspectos complementarios del amor total y unificado. El epígrafe de Catulo, procedente de *Carmina VII*, se edifica a partir de dos hipérbolos (figura muy utilizada del discurso amoroso clásico) con la que el poeta latino responde a la inquietud de su Lesbia con respecto a cuántos de sus besos serían suficientes para él. Catulo responde: “Tan gran número como las arenas de Libia [...] o como las estrellas que, cuando calla la noche, contemplan los furtivos amores de los hombres” (p. 47). Esta figura de amplificación desproporcionada no sólo es portadora de una semejanza cualitativa (la incondicionalidad amorosa) sino también, y especialmente en el caso de Biedma, cuantitativa (los múltiples cuerpos por los que es demandada la experiencia erótica, insaciable, del sujeto).⁶⁸⁷

⁶⁸⁵ Para Joana Sabadell, “la inscripción de la diferencia sexual en el texto, como constitutiva de la identidad del sujeto, se da la mano en la poesía de Gil de Biedma con la resistencia política, una oposición que más allá de las proclamas consiste en ocupar un espacio desde la primera persona, desde el sujeto que se representa, se cuestiona y se manifiesta diferente” (p. 118).

⁶⁸⁶ No casualmente una primera edición de algunos textos recogidos por *Moralidades* apareció publicada con anterioridad, en 1965, bajo el sugestivo título *En favor de Venus*.

⁶⁸⁷ En “En el cuerpo se muestra y se ocultan los deseos”, Fernando Hernández dice que la perspectiva gay se apropia del cuerpo como emblema: “La cultura homosexual reinventa el valor del cuerpo con un sentido dionisíaco, que deja abiertas las puertas de todas las transgresiones [...] que van de la romántica fidelidad a la castidad subliminal, pasando por la evitación de las culpas y la lejanía del desasosiego en relación con el sexo [...] El cuerpo es el medio de reclamo, la incitación al consumo de lo que muestra y de sí mismo”. El mismo

En su excelente análisis del poema, Pére Rovira aclara respecto de estas presencias textuales que "el procedimiento es antiguo y eficaz: "la 'autoridad'" dice, "protege, tradicionaliza y disfraza" (p. 302) aunque, como seguidamente agrega, también sirve a Gil de Biedma para asegurar la universalidad de una experiencia que podría cercarse dentro del coto estrictamente íntimo. Por ello, la apelación didáctica, a partir de lo que se vislumbra como una confesión de bar (de modo muy *sui generis*, por cierto) al y con el lector. Este es recuperado, como en Baudelaire, como el par al que obliga también a despojarse de los velos mentirosos de su vida: "Que te voy a enseñar un corazón, / un corazón infiel, / desnudo de cintura para abajo, / hipócrita lector –*mon semblable, mon frère*–". Para Rovira, este pacto inicial permite la apelación al efecto de intimidad como recurso de todo el poema, recurso que con acierto utiliza el autor en gran parte de su producción. Por otra parte, la referencia a Baudelaire, prosigue Rovira, "no hará más que reforzar el procedimiento introduciendo la literatura en el juego" (p. 304).

De ahí en más el poema se detendrá en la representación de los dos amores, al cabo complementarios entre sí. El amor pandémico del "buscador de orgasmos" esencialmente carnal y pasajero, es descripto, como en otros poemas, desde el deslumbramiento por los muchos cuerpos "a ser posible, jóvenes", la argumentación reconciliatoria de las "correspondencias" entre éstos y el alma (o "dulce" amor),⁶⁸⁸ y el inventario de los sitios y situaciones (algunos sórdidos) donde tuvo lugar: el "revolcón", paisajes liminares y ambiguos ("o aquel atardecer cerca del río / desnudos y riéndonos, de yedra coronados")⁶⁸⁹, las "cáma-

autor prosigue diciendo que, con la fatal llegada del SIDA (el "monstruo de dos sílabas" del que habla Goytisolo en su *Carajicomedia*), este imaginario dionisiaco es reemplazado, en los ochenta, por otro apolíneo (14-17).

⁶⁸⁸ La cita biedmana es: "*Que [los misterios del amor], como dijo el poeta, / son del alma, / pero un cuerpo es el libro en que se leen*" (144). Rovira y otros reconocen aquí una alusión al poema "The extasie" de John Donne, con el cual el sujeto justifica que el "ars amandi" sólo es posible cuando se ha estado "*en cuatrocientas noches, / con cuatrocientos cuerpos diferentes*". La lectura de Donne probablemente se origine por su contacto con la poesía cernudiana, al cabo más metafísica, en este tramo temático, que la de Biedma.

⁶⁸⁹ El contraste entre esta escena erótica y el préstamo de Fray Luis (variante del verso de la última estrofa de la "Oda a la vida retirada": "de yedra y lauro eterno coronado") es evidente, sobre todo por el contexto desenfadado que rodea esta reescritura. La "vida retirada" como alternativa propuesta y a medias cumplida será el "pío deseo" conque se

ras" transitorias de lugares transitorios, que metaforizan la fugacidad y la promiscuidad de los encuentros ("de escaleras sin luz / de camarotes, / de bares, de pasajes desiertos, de prostíbulos, / y de infinitas casetas de baños"). Frente a estos "trabajos de amor dispersos" (Shakespeare), la descripción entre lúgubre y festiva se desplaza necesariamente a la íntima sordina "romántica" con al que el mismo Gil de Biedma también se ha identificado: "Aunque sepa que nada me valdrían / trabajos de amor disperso / si no existiese el verdadero amor. / Mi amor, íntegra imagen de mi vida, / sol de las noches mismas que le robo". Este amor ya maduro, último referente y razón de ser de todos los anteriores ("y no hay muslos hermosos / que no me hagan pensar en sus hermosos muslos"), es el amor total, sujeto de otras pasiones, como el conocimiento y las experiencias compartidos. Sin embargo, en la densidad temporal de esa vida retorna, como en la elegía, el *cuerpo del ausente*, "el vivo lejano" cuerpo joven que alguna vez el "yo" y el otro fueron, imágenes añoradas de una juventud en el fondo siempre deseada, como la infancia. La "gracia antigua / fugaz como un reflejo" del cuerpo del amado, figura del deseo buscado mal y a tientas en el amor pandémico y en la memoria del sujeto, es, en definitiva, lo que permite poder vivir, en el presente, "sin belleza, sin fuerza y sin deseo / mientras seguimos juntos / hasta morir en paz, los dos, / como dicen que mueren los que han amado mucho". La ¿reconciliación? entre el amor urano y el carnal parece fraguarse, como vemos, mediante operatorias de desplazamiento y sustitución: en la reconstrucción de la imagen del otro, en los cuerpos jóvenes y en la propia imagen, que regresa glorificada desde la plenitud del pasado. La vejez no es atributo del amor, tal cual lo entiende el personaje poético, y toda relación, en esa instancia, se adivina condenada a la incompletitud.

Si Afrodita ha recibido pleitesía en el poema anterior, que impone, por sobre todos los posibles, un adensado tono elegíaco y reflexivo, será la parodia, como usufructo humorístico y lúdico de la tradición, el mecanismo compositivo clave de "Epigrama votivo" (*Poemas Póstumos*, 1968: 160), texto que lleva, debajo de su título, la siguiente aclaración: "*Antología palatina*, libro VI, y en imitación de Góngora":

Estas con varia suerte ejercitadas
en áspero comercio, en dulce guerra,
armas insidiosas
-oh reina de la tierra,
señora de los dioses y las diosas-,
ya herramientas melladas y sin filo,
en prenda a ti fiadas,
hoy las acoge tu sagrado asilo,
Cipris, deidad de la pasión demótica.

Bajo una nueva advocación te adoro:
Afrodita Antibiótica.

Las voces que el poeta ha tomado prestadas confluyen y se expulsan aquí alternativamente. En primer término, el *corpus* de la *Antología Palatina*,⁶⁹⁰ donde predomina la forma concisa, la agudeza y, dado su carácter a menudo crítico o procaz, el deliberado silenciamiento del nombre del autor, en franco parentesco con los "grafittis" de nuestro folclore urbano. El texto del que se apropia Gil parece ser uno de los epigramas que giran en torno del motivo de la *renuntiatio amoris*.⁶⁹¹ Como fuente posible e ilustrativa puede tomarse el texto de Filitas o Filetas de Cos, escritor entre los años 359-326 a. C., el cual citaremos junto con la aclaración previa introducida por el antólogo Fernández-Galiano:

1 (VI, 20)

Llegada la edad del retiro, una cortesana ofrenda a Afrodita, llamada como tantas otras veces Cipris, con alusión a su culto en Chipre, los utensilios de su oficio, entre ellos un espejo y tal vez un falo artificial:

"Al cumplir por lo menos cincuenta la dulce Nicíade,

⁶⁹⁰ La Palatina recoge, en diversas ediciones, los epigramas helenísticos escritos entre los años 323 a 100 a.C., escritos breves de carácter sepulcral, votivo y erótico, de variada clasificación de acuerdo con su estilo.

⁶⁹¹ Recomendamos la lectura del pormenorizado y documentado estudio de Gabriel Laguna Mariscal, quien menciona específicamente este motivo, y muchos otros presentes a lo largo de la obra *biedmana*.

en el templo de Cipris colgó como ofrenda
sus sandalias, sus bucles postizos, un límpido bronce
que no ha perdido nada de sus fieles reflejos,
su faja preciosa y aquello que un hombre no debe
nombrar y que aquí ves con las artes de Cipris"
(Fernández-Galiano, 31)

La reescritura de la *Antología Griega* no exime, sin embargo, de situar el poema de Biedma en intersección también directa con el epigrama romano, al estilo de Marcial, de cuya intención satírica, efecto burlesco y estructura proviene la idea del epigrama moderno (Ortega Villaró: 13). Pero existe una tercera conexión: Góngora. La primera evocación es clara en el verso inaugural: este epigrama se apropia de comienzos habituales de sonetos gongorinos, como, por ejemplo, el denominado "Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco", dedicado al célebre pintor y fechado en 1615, cuyo primer cuarteto dice: "Esta en forma elegante, oh peregrino, de pórvido luciente dura llave, / el pincel niega al mundo más süave, / que dio espíritu a leño, vida a lino". Es interesante aquí advertir el diálogo entre ambas referencias culturales, dado que, más allá de la cita "seria" del autor del Siglo de Oro español, la "punta" humorística del epigrama marcialesco se conjugará, como veremos seguidamente, con la "agudeza" característica de la poesía barroca en su vertiente satírico-burlesca, y, en menor medida, (justamente, porque está Góngora), con la resolución apretada del asunto.⁶⁹²

Por su parte, es este autor, como se sabe, quien lleva a su máximo despliegue la recreación, en castellano, de la sintaxis y el léxico del latín clásico, además del imaginario que los acompaña. En el primer verso referido, Gil de Biedma irrita, como el cordobés, la dislocación del

⁶⁹² En su excelente estudio sobre el epigrama renacentista, José Luis Capón pone de relieve, precisamente, la confluencia estructural entre el epigrama y algunos géneros del Barroco: "La teoría sobre el epigrama se conforma paulatinamente, a lo largo del siglo XVI, y tendrá su realización plena en el XVII, con el auge del conceptismo, que sanciona la característica agudeza epigramática como uno de los valores literarios principales" (p. 321). Como es sabido (ya el mismo Herrera establece en sus *Anotaciones* la relación) el soneto áureo (llamado en ocasiones "epigramático") será la actualización más frecuente del epigrama durante este período. El segundo terceto, o el verso final del mismo, suele officiar de "punta" epigramática (pensando en textos afines como el que estamos estudiando) en el repertorio satírico-burlesco de Quevedo y el Lope de *Tomé de Burquillos*.

hipérbaton, "cultismo sintáctico", en palabras de Dámaso Alonso, comenzado por el demostrativo "estas" separado largamente, como hemos visto en Góngora, del sustantivo al que predica. A la colección de usos clásicos y áureos contribuyen también algunos adjetivos ("áspera", "varia", "insidiosas"); la perífrasis, figura de ocultación semántica entre las más usadas por esta lengua poética y, por lo demás, constitutiva del poema biedmano, que, de igual manera que el epigrama probable de origen, silencia el nombre de los atributos sexuales entregados a la diosa, aquí "herramientas melladas y sin filo"; el verso bímembre ("en áspero comercio, en dulce guerra"); la elusión tópica, nuevamente, impuesta por el léxico al tema erótico, mediante la utilización traslaticia de vocablos procedentes del ámbito bélico en la alusión también clásica de la *militia amoris* ("dulce guerra"); y, al fin, la elección de una combinación libre de hepta y endecasílabos, próxima a la silva. No es ajena tampoco, en la estilización de esta voz clásica, la variación del motivo de las "prendas". Si bien el tono del epigrama antiguo es más conciso y por lo tanto, carente de la *amplificatio* gongorina usufructuada por Gil, este hipotexto se intersecta con el poema del escritor catalán en la referencia, muy propia del género, a Afrodita, en su apelativo de "Cipris". Por lo demás, la filiación temática entre ambos es evidente. Lo que la ya retirada meretriz deja como tributo a la diosa es lo mismo que "lo que un hombre no puede nombrar" en el poema de Gil: el miembro viril, en este caso impotente o enfermo.

El efecto paródico se activa, en primer lugar, por el enfrentamiento entre la altura del tono (gongorinamente clásica, dijimos) y la procacidad del tema escogido. En segundo término, porque la *Renán-tiatio amoris* es llevada a cabo por el personaje "Jaime Gil de Biedma", homosexual promiscuo espejado –no inocentemente– en aquella meretriz jubilada de su oficio. Finalmente, por la manipulación, descarada, de la imagen soberana de la diosa olímpica. Cipris-Afrodita es mencionada en el poema biedmano a través la más popular de sus advocaciones posibles: la Venus demótica, ya así llamada, como vimos, en "Pan-démica y Celeste". Esta "democratización" de la figura de la diosa se torsiona, y aquí la parodia, en una nueva trasmutación, ahora ya definitivamente humorística, en la "punta" del epigrama, que incorpora elementos del mundo científico del siglo XX y opera, decididamente, en favor de la desacralización. o, por qué no, de la reinención histórica actualizada del mito. Afrodita Urana, Afrodita Pandemos, y una tercera dea, que

Platón no previó: "Afrodita Antibiótica", es decir, la mágica, milagrosa penicilina utilizada contra las enfermedades venéreas al uso.^{693, 694}

En serio o en broma, según hemos visto a lo largo de esta breve exposición, Jaime Gil de Biedma recoge el guante de la *imitatio* para escribirse y escribimos: una poética de la intimidad, una poética del juego, en la que se impregnan el encuentro furtivo y ardoroso de los cuerpos, los desasosiegos elegíacos del alma, el rumor y el olor de las ciudades, la distancia ácida y demoledora del ironista. Por éstas y otras muchas razones, desde la curiosa y sagaz voz contemporánea de Gil de Biedma, nos hablan, también, los clásicos.

⁶⁹³ En el artículo referido, Begoña Ortega advierte la mixtura de registros, burlesco y amoroso, de este "Epigrama" (p. 24). En la "biografía" trazada por el personaje "Jaime Gil de Biedma" a lo largo de la obra poética entera del autor, el tercer y último libro referido, *Poemas Póstumos*, consuma la muerte del personaje, ya "retirado" de su vida bohemia. Este retiro es el que justifica la inserción del epigrama analizado. Para una ampliación de estos tránsitos ficcionales, véase nuestro libro de 2003, en el que ya estaban presentes algunas de las reflexiones espigadas en esta comunicación.

⁶⁹⁴ Hay en la *Palatina* otros epigramas que varían cuestiones presentadas en éste. Así, por ejemplo, uno de Hélide (460, XI 414) que dice, en relación con las enfermedades derivadas de los excesos: "De Afrodita y de Baco, que afloja los miembros, es hija también la podagra, que destroza los miembros" (243) y otro, muy ocurrente y relacionado con el personaje poético de Gil y sus prácticas sexuales heterodoxas: "Jamás cara a cara en el lecho a tu grávida esposa / pongas cuando a la Cipris conyugal te entregues, / pues grande es el bulto allí en medio y no poca la brega/ con el remar de ella y el ajetreo tuyo. / No, sino vuélvela y date a sus nalgas rosadas / pensando que te entregas a Cipris masculina" (Dioscórides, 491, V 54: 260). Agradexco al Dr. Arturo Álvarez Hernández el préstamo de este libro y de otras valiosas ediciones de su biblioteca personal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Dámaso, *Góngora y el Polifemo* Madrid: Gredos, volumen I, 1976.
- Capón, José Luis, “*Multum in parvo*. La teoría del epigrama en el siglo XVI” en: Vega Ma. José, Esteve, Cesc et alii. *Idea de la lírica en el Renacimiento (Entre Italia y España)*. Barcelona, UAB, 2004.
- Catulo, *Poesía*. Prólogo, texto, traducción y notas de Juan Petit. Edición Bilingüe. Barcelona, El Bardo, 1995.
- Fernández Galiano, Manuel (ed.), *Antología Palatina (Epigramas helenísticos)*. Madrid, Gredos, 1978.
- Gil de Biedma, Jaime, *Las personas del verbo*. Barcelona, Lumen, 1998.
- , “*Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén*”, en: *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona, Crítica, 1980.
- , “La imitación como mediación o mi Edad Media”, en: Francisco Rico (ed). *Edad Media y literatura contemporánea*. Madrid, Trieste, 1985.
- Góngora, Luis de, *Sonetos completos*. Edición de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Castalia, 1980.
- Hernández, Fernando, “En el cuerpo se muestra y se ocultan los deseos”, monográfico de *Cuadernos del Norte* sobre cultura gay, Oviedo, 1997.
- Laguna Mariscal, Gabriel, “Jaime Gil de Biedma y la tradición clásica: evocación y apropiación” en *Sincronía* (<http://sincronía.cucsh.udg.mx.lagunainv/02.htm>), 2002.
- Ortega Villaró, Begoña, “Versiones, revisiones y (per)versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas”, en: Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez (eds.). *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*. Gijón, Cátedra Miguel Delibes-Llibros del Peixe, 2005.
- Romano, Marcela, *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata, Editorial Martín, 2003.
- Rovira, Pere, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona, Edicions del Mall, 1986.
- Sabadell Nieto, Joana, *Fragmentos de sentido. La identidad transgresora de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona, PPU, 1997.

Alexander de Klaus Mann: la construcción de una tradición homoerótica clásica y sus proyecciones en la identidad gay

Facundo Nazareno Saxe
Universidad Nacional de La Plata

¿Cuál puede ser la razón para que Klaus Mann construya una novela con Alejandro Magno como protagonista? Este trabajo busca responder en alguna manera a esta incógnita. No es una novela única dentro de la obra del autor alemán. Existen tres textos que se encargan de brindar una versión personal de personajes históricos de diferentes períodos: *La ventana enrejada*, que se encarga de ficcionalizar los últimos días de Luis II de Baviera; *Sinfonía Patética*, que toma al compositor Luis Tchaikovsky; y *Alexander*, con su versión de la vida del emperador macedonio. Estos tres textos conforman un ciclo de novelas que brindan una suerte de “nueva” o “no canónica” versión acerca de la vida de sus protagonistas.

El surrealismo es un elemento clave en la construcción de la narrativa Klausmanniana, Klaus conoce el movimiento surrealista desde sus inicios, a través de su relación con el poeta francés René Crevel. El autor alemán nunca se consideró surrealista, pero está en París en el momento de mayor exposición del surrealismo.

Luego de un comienzo escandaloso en su carrera literaria, con obras como *Der fromme Tanz* y *Anja y Esther*, el autor se atempera en *Kindernovellen*, donde el homoerotismo no está presente más que en alguna reflexión de uno de sus protagonistas.⁶⁹⁵ Luego vendrán los ya mencionados textos del ciclo de personajes históricos. El homoerotismo está presente desde el inicio de la obra Klaus Mann, pero es gracias al creciente influjo surrealista que él encuentra un abordaje del tema liberador y sin represiones; que se logra, principalmente, en la evolución que se atestigua desde sus obras iniciales a las relaciones homoeróticas ficcionalizadas en la novela *Der Vulkan*.

La libertad surrealista le da herramientas para poder abordar la homosexualidad sin prejuicios. Pero no es el surrealismo la única influencia liberadora, es imposible dejar de lado la figura de André Gide. La influencia de Gide es decisiva en el caso de Klaus Mann, quien fue amigo del premio nobel francés y lo consideró su “padre literario”. El autor alemán dejó plasmada su admiración y su relación con el mismo en la obra *André Gide y la crisis del pensamiento moderno*.

Klaus Mann abogó por los derechos de los homosexuales y en su artículo “Homosexualidad y fascismo” nos brindó su posición respecto al homoerotismo como una manifestación de la naturaleza a la que define como “un amor como cualquier otro, ni mejor ni peor. Con tantas posibilidades de lo sublime, enterecedor, melancólico, grotesco, bello o trivial, como el amor entre un hombre y una mujer” (Mann, “Homosexualidad y fascismo”).

En cuanto a *Alexander*, la novela retoma la figura del emperador Alejandro, respetando los hitos históricos de su vida y la mayoría de personajes que lo rodearon. Pero esto es todo lo que encontramos en referencia a veracidad histórica, Klaus Mann reconstruye la vida de Alejandro Magno desde su propia perspectiva, consolidando una operación que se desarrolla en otras obras de su narrativa. Como ya he dicho, Klaus Mann construye un personaje alejado de la “supuesta”

⁶⁹⁵ ¿Qué podía contestar Christiane? Él también hablaba, con naturalidad y desenfado, de perversiones eróticas que le parecían condenables. Y a duras penas podía parar de reír cuando ella demostraba no saber lo que era un travestido. Con frecuencia se irritaba porque ella llamaba ‘anormal’ el amor homosexual, comparándolo con el amor entre hombre y mujer. Tendía a volverse hiriente cuando ella le contradecía. (Mann, Klaus, pp. 66-67)

verdad histórica, Alejandro en la novela de Klaus Mann no ama a las mujeres (“Yo no me acuesto con mujeres”, [Mann, 2005: 152]). Alejandro ama a Clito, Hefestión y Bagoas, entre otros, siendo estos tres personajes la cara visible de su amor por otros hombres. Él es un nuevo Aquiles, con un nuevo Patroclo-Hefestión a su lado, un rey que “era el hijo secreto de Helios y Zeuz” (Mann, 2005: 81).

¿Qué está ocurriendo en esta novela? Klaus Mann está construyendo un personaje homosexual y lo coloca en un universo totalmente masculino, donde los personajes femeninos serán masculinizados (el caso de Olimpia o Roxana, la esposa amazona de Alejandro). Alejandro fundará un imperio, querrá el saber absoluto y en su periplo se transformará en el ser que aborrecía, su padre. Existe un juego muy interesante con la identidad de Alejandro, el rey es visto con la apariencia de otros personajes, se le asimilan rasgos paternos cuando su decadencia se acrecienta, y es libre sólo cuando logra ponerse en la piel de su amado Hefestión.

El amor de Alejandro será en todo momento homoerótico, desde su adolescencia y su intento de seducción de Clito hasta su relación final con el andrógino Bagoas y su encuentro con el Ángel de la armonía, un encuentro teñido de homoerotismo y elementos oníricos que conforman una suerte de raíz de construcciones híbridas surrealistas que se encontrarán luego en la novela *Der Vulkan*, este ángel es un antecedente claro del ángel de los emigrados, presente en la nombrada novela.

El eros homoerótico presente en *Alexander* no desaparecerá en ningún momento, el Alejandro construido por Klaus Mann es homosexual y no hay ambigüedad ni silencio en su conformación como personaje, ni en su no consumado casamiento con la reina amazona Roxana ni en la confusa situación en la que la reina Kandake lo introduce en el mundo de las drogas. Alejandro no duerme con mujeres, las mujeres son su madre y son las constructoras de un mundo que fue destruido por el principio machista, por su padre Filippo (que como principio machista del mundo es arrasador y destructor de ese mundo femenino y también del mundo de Alejandro, el mundo homoerótico, como ocurre en el caso del joven Pausanias, que finalmente será el ejecutor del padre-monstruo de Alejandro).

Es innegable que Klaus Mann ofrece un Alexandro Magno homosexual, enmarcado en un mundo de condiciones homoeróticas,

como lo ilustra el ejemplo de la introducción de la leyenda de Gilgamesh, una versión que retoma los elementos más homoeróticos de la misma. El autor está consolidando una operación que realizó en vida con su trilogía de novelas que abordan personajes históricos.

Con estas novelas Klaus Mann toma personajes históricos discutidos, sobretodo respecto a su sexualidad. Él los construye como homosexuales, como hombres que vivieron una vida homosexual y nunca la negaron. Klaus Mann está construyendo su tradición, está tomando los personajes históricos que tuvieron una suerte de “duda razonable” respecto a su sexualidad, personajes que él puede retomar para construir una imagen de gran pasado homoerótico. Está construyendo su mundo literario con los hombres que marcaron el eros homoerótico como una realidad posible. Klaus Mann elude las discusiones y los coloca como seres capaces de amar a otros hombres, con tragedia y normalidad, una suerte de contradicción clara, pero sin marginalidad: no hay alteridad en Luis II, Tchaikovsky o Alejandro, sobretodo en este último, en el que su mundo es un mundo de jóvenes guerreros que se aman unos a otros. La pareja Alejandro-Hefestión es la pareja reinante, son los nuevos Aquiles y Patroclo, es el reinado de un emperador homosexual que no niega su homoerotismo.

Algo similar ocurre en la novela sobre Piotr Tchaikovsky⁶⁹⁶, el matrimonio y su única “novia” son errores catastróficos en la vida del compositor. El autor se aleja de la supuesta intención histórica del músico y nos acerca su propia posición acerca de la vida amorosa del mismo. En la novela, Piotr, de la mano del adolescente Apukhtin descubre su verdadera naturaleza, y es en sus palabras que la reconoce:

Nunca amaremos a las mujeres... ¡Promételo, Pierre! Es estúpido amar a las mujeres, no es cosa para nosotros; es para los burgueses que quieren tener hijos. Nosotros no transformamos el amor en un negocio tan burdo. Noso-

⁶⁹⁶ En *Sinfonía Patética...* Klaus Mann nos ofrece su visión acerca de la vida del compositor Piotr Ilich Tchaikovsky. La novela se articula como un racconto de los sucesos principales de la vida del músico, pero sin pretensiones de veracidad histórica

tros amaremos sin un fin... debemos amar sin una finalidad... (Mann, Klaus 121).

Klaus Mann reescribe la historia para acercar al compositor a un homoerotismo alejado de la versión histórica,⁶⁹⁷ y lo acerca más a una vida homosexual menos conflictiva y de mayor naturalidad. En la novela, Piotr no niega sus impulsos homoeróticos, los acepta y vive con ellos hasta el final de sus días. De modo tal que Klaus Mann reescribe la vida del compositor ruso para acercarla a su visión de un homoerotismo positivo y alejarla de la visión biográfica.

Tanto en *Alexander* como en otras novelas la alteridad es elidida, ya que el otro se convierte en lo dominante en su universo narrativo, se pierde la noción de un lugar otro para sus personajes. Un ejemplo que ilustra esta apreciación se encuentra en la novela que significa la culminación de su evolución literaria, *Der Vulkan*. En esta obra se construye una sociedad de emigrados en la que no hay rasgos de alteridad, ya que la totalidad de los emigrados son “los otros”. Por lo tanto no se manifiesta conflicto porque la alteridad es lo dominante en este grupo. De modo tal que “el otro” sería uno más dentro del grupo de desarraigados. Una situación similar ocurre con el mundo de guerreros helénicos que constituye el universo de la novela *Alexander*. El universo de esta novela no ve con ojos negativos la homosexualidad del emperador ni su vida junto a Hefestión. Por eso, el homoerotismo de los personajes es un rasgo natural dentro de un universo que define a la alteridad como dominante del mismo.

Klaus Mann retoma una operación común a muchos escritores que tratan el tema del eros homoerótico, construye una tradición mundial desde la que proyectar su mundo narrativo. Él consolida la tradición

⁶⁹⁷ Es llamativo la reconstrucción que se hace del personaje histórico que lo aleja de la idea generalizada por la historia: El amor homosexual unió a Tchaikovski, de cincuenta y tres años, con un joven de veintidós, que era su sobrino. Este amor no podía ser vivido. El medroso y doblegado músico había temido al escándalo durante toda su vida. Hubo matrimonio, sobre todo, porque Tchaikovski era medroso y conservador (Mayer, [AÑO]: 233).

homoerótica que retoma la antigüedad grecolatina como un paraíso perdido homosexual.⁶⁹⁸

Esta construcción de una tradición que rescata figuras del pasado histórico mundial para colocarlas en una suerte de árbol genealógico homosexual se consolida durante el siglo XX, durante el cual escritores de las más variadas vertientes abordan el tema gay y construyen un pasado homoerótico de sus creaciones. Las obras de autores como Klaus Mann, André Gide, Oscar Wilde, Paul Verlaine, E. M. Forster, Luis Cernuda, W. H. Auden, Christopher Isherwood, entre muchos otros, consolidan una tradición que tiene al homoerotismo como eje o punto de contacto de las mismas. Estos escritores serán, a su vez, retomados por generaciones posteriores a la liberación y la lucha de los derechos homosexuales en los años 70. Una vez consolidados estos movimientos, se abordará el tema gay desde una perspectiva revisionista que buceará en los escritores que a finales del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, se encargaron de construir una tradición gay moderna y consolidar una tradición homoerótica clásica con sus raíces en la idea de un pasado grecolatino homoerótico.

Para terminar quisiera decir que en Klaus Mann, la evolución de su obra literaria se manifiesta como una expresión de la libertad de su conciencia y una búsqueda de identidad que se consolida alrededor del homoerotismo como un tema recurrente que fundará las bases de una futura tradición literaria de temática gay.

⁶⁹⁸ Una visión que, finalmente, se aleja bastante de la supuesta tolerancia que existió respecto a la homosexualidad en el pasado grecolatino, que no ofreció un criterio uniforme respecto a la homosexualidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudrillard, Jean y Guillaume, Marc, *Figuras de la alteridad*. Madrid, Taurus, 2000.
- Blanco-Cambolor, María Luz, “Klaus Mann y la guerra civil española”. En *Revista de filología alemana*, 9, 2001.
- Cahn, Alfredo, “Klaus Mann” en CAHN, Alfredo, *Literaturas Germánicas.*, 1961.
- _____, “Los Mann, una familia de escritores” en CAHN, Alfredo, *Literaturas Germánicas*, Buenos Aires, Fabril, 1961.
- Croyden, Margaret, “Los surrealistas” en *Lunáticos, amantes y poetas. El Teatro Experimental Contemporáneo*. Buenos Aires, Ediciones “Las Paralelas”, 1977.
- Gregor-Dellin, Martin, Epílogo a MANN, Klaus. *Sinfonía Patética. Vida de Tchaikovsky*, pp. 291-296.
- Inge, Stephan, “Klaus Mann” en VVAA. *Historia de la literatura alemana*, op. cit, 1989.
- Jones, James W. (2002), “Mann, Klaus (1906-1949)”. 2002, en *gltq: An Enciclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture.*, En www.gltq.com/literature/mann_k.html, 15 de noviembre de 2006.
- _____, (2002), “German and Austrian Literature: Nineteenth and Twentieth Centuries”, en *gltq: An Enciclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture.* En: www.gltq.com/literature/german_austrian_lit2_19c_20c.html, 21 de marzo de 2007.
- León, María Teresa, *Memoria de la melancolía*. Buenos Aires, Losada, 1970.
- Link, Daniel, “¿Herederás el viento?” en *Otra parte*, 7, primavera-verano, 2005.
- Mann, Erika, “El último año de mi padre” En MANN, Thomas. *Relato de mi vida*, op. cit., 1980
- Mann, Klaus, *Alejandro*, trad. Meritxell Sales i Tomàs. Barcelona, El Aleph, 2005.
- _____, *Die Heimsuchung des europäischen Geistes. Aufsätze*. München, DTV, 1973,.
- _____, *Kind dieser Zeit*, München: Rowohlt, 1967.

- _____, *Novela de niños*, trad. Von Harttung, Roswitha S. Barcelona, Juventud, 1993.
- _____, *Sinfonía Patética. Vida de Tchaikovsky*, trad. Machain, Nélica M. de. Buenos Aires, Emecé, 1984.
- _____, MANN, Erika, 1965, *Rundherum. Das Abenteuer einer Weltreise*. München: Nymphenburger.
- _____, *André Gide y la Crisis del Pensamiento Moderno*, trad. Mirlas, León. Buenos Aires, Poseidón, 1944.
- _____, *Mefisto. La carrera de un oportunista*, trad. Castro Martínez, Araceli. Barcelona, Ultramar, 1981.
- _____, *La muerte del cisne*, trad. Silvetti Paz, Norberto. Buenos Aires, Sur, 1976.
- _____, *El punto culminante (The Turning Point)*, trad. Weiss, Alfredo/Miri, Héctor F. Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1944.
- _____, *El volcán. Una novela de emigrantes*, trad. García Adánez, Isabel. Barcelona, Edhasa, 2003.
- _____, “What’s Wrong with Anti-Nazi films?” en *New German Critique*, New German Critique, 89, Film and Exile, Primavera-verano, 2003.
- _____, “Homosexualidad y fascismo”, en *Orientaciones: revista de homosexualidades*, 5.
- Mann, Thomas, 1980, *Relato de mi vida*, Madrid, Alianza, 2003.
- Matamoro, Blas, “Thomas Mann, en sus diarios” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 371, mayo, 1981.
- _____, “Los diarios de Klaus Mann: en el nombre del padre” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 523, enero, 1994.
- _____, “Thomas Mann en sus diarios (1937-1950)” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 513, marzo, 1993.
- _____, “Thomas Mann: un álbum de familia” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 521, noviembre, 1993.
- Mayer, Hans, “Alternativas: Klaus Mann y Maurice Sachs”, en *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, op. cit.

- Melo, Adrián, *El amor de los muchachos. Homosexualidad y Literatura*. Buenos Aires, Lea, 2005.
- Mondimore, Francis Mark, *Una historia natura de la homosexualidad*. Barcelona, Paidós, 1998.
- Moreno Claros, Luis Fernando (2007), “El hijo del mago cuenta su vida” en *El PAÍS, BABELIA*. En www.elpais.com, 21 de junio de 2007.
- _____, (2006), “Klaus Mann, a la sombra del padre” en *EL PAIS, Reportaje Aproximaciones*, 25 de noviembre de 2006. En www.elpais.com, 21 de junio de 2007.
- _____, (2006), “El orgullo de ser libre” en *EL PAIS, Crítica*, 15 de julio de 2006. En www.elpais.com, 15 de marzo de 2007.
- Muñoz Gascón, Ana (2003), “La mujer como inspiración y eje temático en la narrativa de Klaus Mann”, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, en www.cervantesvirtual.com, 15 de junio de 2007.
- _____, 2001, “*Mephisto, Roman einer Karriere* como inversión de los criterios del Bildungsroman” en *Revista de filología alemana*, 9.
- Naumann, Uwe, *Klaus Mann*. Hamburgo, Rowohlt, 1984.
- Paz, Octavio, “Estrella de tres puntas: el surrealismo” en *Obras Completas. Tomo 2: Excursiones/IncurSIONes. Dominio Extranjero*. México, Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____, “André Breton o la búsqueda del comienzo” en *Obras Completas. Tomo 2: Excursiones/IncurSIONes. Dominio Extranjero*, op. cit.
- Peltzer, Federico, “André Gide a cincuenta años de su muerte” en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, LXV, julio-diciembre, 2001.
- Pettis, Ruth M. (2005), “Mann, Erika (1905-1969)”, en *gbtq: An Enciclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*. En www.gbtq.com/arts/mann_e.html, 15 de diciembre de 2006.
- Rodewald, Dierk, 1993, Introducción a Mann, Klaus. *Novela de niños*, op. cit.
- Spangenberg, Berthold, 1981, “En razón de la presente edición” en Mann, Klaus, *Mefisto. La carrera de un oportunista*, op. cit.

- Veyne, Paul, “La homosexualidad en Roma” en Ariès, Ph., Foucault, M. y otros. *Sexualidades Occidentales*. Buenos Aires, Paidós, 1987.
- Villena, Luis Antonio de (2007), “Klaus Mann, los hijos del padre” en *EL MUNDO, DECADENCIAS*. En www.elmundo.es, 15 de junio de 2007.
- VVAA., *Historia de la literatura alemana*. Madrid, Cátedra, 1989.

*Hermann Broch y Virgilio, el exilio como constante
en la literatura europea.*
A propósito de *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch

*Graciela Wamba Gaviña
Universidad Nacional de La Plata*

La muerte de Virgilio constituye quizá el mayor trabajo de HB en todos los aspectos, desde la cantidad de borradores que le insumió y el trabajo de renovación total de la lírica narrativa que se había propuesto hasta el complicado análisis de la muerte como eje de su desarrollo. La estrecha relación con la circunstancia del exilio se muestra en la carta a Herbert Zand del 12 de febrero de 1947:⁶⁹⁹

El libro no fue escrito como libro, sino como una especie de diario privado, esto es, fue empezado como libro, proseguido como diario y finalmente, convertido de nuevo en libro,. A lo largo de la época del diario creía que nunca más volvería a publicar nada y que acabaría en un campo de

⁶⁹⁹ Lützel, Paul M. Hermann Broch. Una biografía. Valencia, debate,1989;p.177

concentración; era, pues, un enfrentamiento privado con la vivencia de la muerte y con la realidad de la muerte.

Su obra evidencia un esfuerzo por transmitir una compleja experiencia límite, de múltiples facetas biográficas que exige por eso una virtual inclusión de variados recursos heterodoxos.

“*La muerte de Virgilio* es un libro sobre la muerte” –aclara Broch– pero también por lo mismo sobre la vida. Virgilio vivió en un tiempo que, en muchos aspectos, se podía comparar con el nuestro, en un tiempo que estaba pleno de sangre, horror, y muerte, incluso por lo mismo era un tiempo de revolución y de comienzo, un tiempo en que lo venidero se anunciaba. El fenómeno de la muerte se halla entonces en el medio del libro de la vida y pocos se han atrevido a acercar una obra –con excepción de las grandes obras religiosas– tan próxima al fenómeno de la muerte. Entonces quien hace tal abarca también la totalidad de los fenómenos de la vida”.⁷⁰⁰

La elección del poeta Virgilio para la descripción tan arriesgada de un acto de conciencia durante el morir no fue caprichosa ni nacida por curiosidad erudita. Broch se había identificado con él por las circunstancias vitales semejantes entre ambos, pero también veía en esta figura la ambigüedad de un profeta o anticipador de hechos que le permitía aludir a su época. Broch compartía la idea de Haecker de un Virgilio como un pre-hombre cristiano y afirmaba que

eso se evidencia en toda su obra no sólo en la *Égloga IV* [...] y en virtud de esta casualidad que, en su significación espiritual seguramente aventaja a su capacidad literaria, se ha ido transformando en una figura legendaria durante centurias aún milenios, es en un santo no oficial [...] Todo esto apunta a una sustancia metafísica de este espíritu que ha legitimado mis intenciones de convertirlo en el portador de la “iluminación”[...] Aún no será el profeta que daba la nueva verdad pero pertenecía a aquellos que son necesarios para que puedan aparecer los profetas [...] era un pre-profeta y

⁷⁰⁰ Materialien zu..., op.cit; .p.216

como tal se descubrió a sí mismo. Y por ello uno puede sospechar que él era muy solitario.⁷⁰¹

Por cierto que la soledad planteada no se limita a una circunstancial situación biográfica o histórica sino que es propia del hombre creador en su relación con el lenguaje. Al lector de la editorial Rhein de Zurich, Dr. Meyer, le explicaba su concepto a propósito del aislamiento:

“La región reservada de lo poético, autónoma e inasible, se da en este nivel más irracional, en esta región realmente digna de pánico de la vivencia, de hechos oníricos oscuros en la cual el hombre sólo va flotando guiado por afectos primitivos, actitudes infantiles, recuerdos, deseos eróticos, de modo bestial y sin tiempo. Pues en esta región (de lo lírico subjetivo) falta la expresión racional y científica, la palabra ya no vale más en su significación propia, sólo mas con su carácter simbólico o cambiante y el objeto tiene que ser atrapado en su distensión entre palabras y líneas.⁷⁰²

La elección de Virgilio como protagonista de un proceso existencial de tal calibre se fundamenta entonces en los siguientes puntos:

- a) las circunstancias de su muerte,
- b) su compromiso con la realidad política del momento,
- c) su insatisfacción, íntima y arraigada, de no haber podido comunicar todo lo anhelado;
- d) el análisis de una mente creadora de ribetes excepcionales.

La originalidad de Hermann Broch en el enfoque de la figura de Virgilio se basa en la utilización de una leyenda medieval incluida en una edición de la *Eneida* del siglo XVII, para la que el eje de la fantasía estaba en la voluntad de Virgilio de destruir sus obras. La ocasión para tomar este argumento nació cuando en la primavera de 1937 la radio de Viena solicitó su colaboración. El director de la radio Dr.

⁷⁰¹ GW, 8; 217

⁷⁰² GW, 8; p17

Riemerschmid pidió a Broch una narración breve que el autor mismo tenía que leer ante los micrófonos de Radio Viena (17 de marzo de 1937) y así tomó cuerpo la primera versión de la novela sobre Virgilio que se llamo “*El regreso de Virgilio*”.

El tema de Virgilio fue recurrente en ocasión del bimilenio, para 1930 se habían publicado numeroso trabajos sobre el tema especialmente *Virgilio, padre de Occidente* de Theodor Haecker (1931). Durante la época del exilio la dedicatoria de Haecker tenía una llamativa vigencia “en esta época, oh amigos míos, tenemos que pensar a tiempo qué llevarnos de los horrores de la devastación [...] No olvidemos nuestro Virgilio, que cabe en el bolsillo de la chaqueta” (Cita de Thomas Mann en su epistolario 1948-1955).

Con el libro de Haecker Broch no sólo halló un Virgilio con el que se encontraba tentado de identificarse, sino que también parecía compartir la postura filosófica histórica del autor. La concepción del destino en Broch como “fato profugus” se retrotrae a la concepción de Haecker “destino, tú antecedes a todos los dioses”.

En la disertación radial casi no hay citas directas de las obras sino la ejemplificación de una comparación de Spengler en la *Decadencia de Occidente* entre la fase de derrumbamiento de Roma en época de César y de Augusto y la crisis cultural de nuestros días. Broch encontró paralelos entre la época precristiana y la suya: guerras, dictaduras, muerte de formas religiosas, emigración.

“Luego”, relata Broch, “supe de una leyenda, según la cual, Virgilio habría querido quemar la *Eneida* y por ello, aceptando la leyenda, se tendría que considerar que un espíritu como el virgiliano no se impulsaba por tales intenciones desesperadas a causa de motivos nimios sino que toda la confirmación histórica y metafísica de la época actuaba en ese punto”.⁷⁰³

Otro motivo de consubstanciación con esta leyenda se basaba en la amenaza de muerte que padeció en su corta prisión, luego de la Anexión de Austria al Tercer Reich. A la mañana siguiente de la entrada de las tropas alemanas, el 13 de marzo de 1938, Broch fue encarcelado. Aún seis meses después conjeturaba que estaba en una lista de gente para detener, aunque en realidad parece que el cartero de

⁷⁰³ GW, 8, p.243.

Altaussee lo denunció por comunista a causa de la revista que recibía de Moscú *Das Wort*. Siguiendo palabras de Klaus Mann, fue encarcelado por *bolchevique cultural* (1938, ensayo, *El fin de Austria*).

Broch en una carta a Hermann Weigand habla de una preparación para la muerte que ejercitaba como necesaria y concluye “ya no era más la muerte de Virgilio, era la imaginación del propio morir” (GW, 8; 243).

Dentro de la esfera de creación también desempeñaba un papel muy importante la reflexión personal del escritor acerca de su condición de tal. Consideraba en esta carta que la redacción de su Virgilio era un acto último donde se demostraba a sí mismo que, si bien el profeta era capaz de convertir en verdad objetiva su vivencia profética, para su prójimo, eso es, brindar conocimiento, el problema residía en preguntarse si tenía derecho o deber de plasmar sus experiencias personales aquel que no llegaba profeta, aquel que era artista, cuyas visiones místicas no eran completas y no se podían expresar en forma religiosa sino de otra manera, como *Ersatz*. El Artista empleaba símbolos con funciones equivalentes a la de los religiosos pero sin el debido sustento de un sistema de valores que les diera peso real. A través del pulido y tallado del material personal el artista llega a su expresión acabada, preprofética, pero –cito palabras de Broch– “en una época que como consecuencia de su desnuda brutalidad, sólo soporta lo más inmediato, niega toda otra cosa que no sea permanencia, se hace visible la inadecuación plena de la forma expresiva del arte”.⁷⁰⁴

Cuando Broch ya exiliado en Estados Unidos, a comienzos de diciembre de 1938, conoció detalles sobre la “noche de los cristales” en Alemania, sintió preocupación por su madre que estaba todavía en Viena y volvió a escribir “en el *Virgilio* de la forma más encarnizada”, aunque calculaba dos o tres años más de redacción. Estaba seguro de tener un éxito editorial en sus manos como *Los Sonámbulos* pero sin ganancia financiera. En 1940 ya tenía la cuarta versión del libro enriquecida con escenas, reflexiones y recuerdos en un lenguaje arcaizado y mejorado, todavía con el título de “El regreso de Virgilio”. El 22 de abril de 1942 ganó el premio de la Academia Americana de

⁷⁰⁴ GW, 8; p. ,246.

Artes y Letras, siendo el primer extranjero que obtenía el premio de mil dólares. Esta cantidad se empleó para saldar las deudas que había contraído en sus acciones de ayuda a los refugiados de Europa. En los tres años que median entre la primavera de 1942 y comienzos de 1945 se dedicó a la quinta versión y última de la novela, y finalmente se editó en inglés y en alemán. La obra tan esperada llegó en un mal momento a Europa, apareció con un año de retraso en Inglaterra y con dos en Suiza, la traducción francesa se hizo esperar hasta el año 1952. Por restricciones comerciales la novela solo pudo exportarse desde Suiza a Alemania y Austria a partir de 1949.

Sus planteamientos como creador lo inclinaron a acompañar la literatura con ensayos político psicológicos acerca de las masas, en tanto consideraba éstos más importantes y efectivos. Después de *La muerte de Virgilio*, en el año 46 pensaba haber concluido su carrera literaria y estaba convencido de que el arte no tenía lugar en el mundo del terror; sólo había aceptado reelaborar su argumento radial por compromisos profesionales con sus benefactores norteamericanos y europeos. La historia de la novela acompañó su vida de exiliado en Estados Unidos, acosado por las tribulaciones monetarias y frustraciones intelectuales. Pudo concluirla con la asistencia de subsidios y becas como la Guggenheim y luego de la redacción de varios manuscritos y de minuciosas correcciones que colmaron la paciencia de su traductora al inglés. Aún así nunca estuvo satisfecho de los resultados y sintió no poder seguir quitando de la novela aquello que era convencional por temor a hacerla excesivamente esotérica.

El monólogo interior indirecto en tercera persona empleado en esta obra ha nacido evidentemente del de James Joyce en su *Ulises*. La novela del fluir de la conciencia concentra el caos del material acopiado para su construcción en los límites de espacio y tiempo, esto es, nunca más de 24 horas y no más de un lugar como en la tragedia antigua. La limitación espacio-temporal actúa como dique espontáneo del objeto de la narración, esto es, procesos interiores o “psicológicos” (si tomamos este término en su mayor amplitud) librados a su caprichoso fluir. Dublín conforma tanto el escenario de Ulises como el de *Finnegans Wake*, *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf transcurre en Londres, *La muerte de Virgilio* en Brindisi.

Broch se aparta de la línea del monólogo de Joyce, Woolf o Faulkner en el sentido de la unificación o condensación del monólogo en un único personaje o en una única corriente.

“El artista- afirma Broch- vive el mundo en cada momento por primera vez, esto es, como un fluctuante caos primitivo (Ur-Chaos) y cada obra realmente artística es una búsqueda renovada para lograr de un golpe nuevas unidades de verdad. En la esfera de comprensión del yo se encuentra la corriente de átomos de vivencias que fluyen, una corriente de la que sólo sabemos que desemboca en la muerte”.⁷⁰⁵

En el monólogo de Virgilio esos “átomos de vivencias” se enlazan en una única conciencia del poeta moribundo y precisamente el orgullo de Broch consistía en haber podido trabajar sobre el fenómeno de la muerte de un modo original como novelista.

Los símbolos de la muerte operan estéticamente como concentradores de experiencias claves para un creador que aspira a una mística secularizada, donde no hay una estricta trascendencia sino un permanecer casi mágico en el éxtasis contemplativo de la creación.

La estructuración del monólogo en el plano mítico-religioso conduce hacia un estilo donde el lirismo esconde la inconfundible temática de este autor austriaco, la relación entre literatura y cultura, o mejor, la relación entre artista y sociedad. Aquellos problemas que fueron enfocados desde diferentes ángulos en la trilogía *Los sonámbulos* (1929-1930) o, posteriormente en *Los inocentes* (1950) cobran en *La muerte de Virgilio* dimensiones máximas por la altura del protagonista en boca de quien se interpolan las reflexiones del autor. A través de Virgilio el escritor lleva a las conclusiones extremas sus cuestionamientos acerca de la falta de centro o eje para un orden espiritual: Sintetiza una búsqueda de núcleo en un alma exquisita y penetrante que se enfrenta ante un balance fatal: el de haber cumplido la única misión que un creador tiene, o que justifica su condición de tal: convertir el arte en sustituto (*Ersatz*) de esquemas de valores religiosos.

“La revelación de lo divino por el saber acerca del alma propia, que se conoce a sí misma, es la misión humana del arte, su misión

⁷⁰⁵ GW, 8; p.178.

de humanidad su misión de conocimiento y por eso mismo la justificación de su existencia, demostrada en su cercanía a la muerte oscura, que le ha sido impuesta, porque sólo en esa cercanía puede tornarse arte genuino, porque sólo por eso el alma humana se desarrolla en el símbolo” –medita el moribundo Virgilio (p.139).

Precisamente la concepción del *Kitsch* elaborada por Hermann Broch se aplica a esta situación planteada por el protagonista: El arte no puede entenderse como un fin en sí mismo sino como proyectado éticamente. El arte que se encierra en sí mismo es, según palabras de la novela,

traición a lo divino y al arte, traición porque de esa manera la obra de arte se vuelve obra de no-arte, se vuelve un impúdico manto de la vanidad artística, una baratija, en cuya deshonestidad hasta la propia desnudez, narcisistamente exhibida, se falsifica en la máscara.
(p.140)

La altura de la verdadera misión del arte provoca el natural y lógico aislamiento del artista verdadero (Virgilio-Broch) pues no encuentra ubicación en el horizonte de la plebeyez y esta destinado a una soledad donde puede seducirle un esteticismo vano.

Virgilio

sabía de la íntima soledad del hombre destinado a artista, (...) que lo lleva a la soledad aún más profunda del arte y a la mudez de la belleza (...) y por eso sabía también que el peligro del no-arte y de la literatura le había atenazado desde siempre, que por eso (...) realmente ya no podía llamar arte a su poesía; Falta de toda renovación y desarrollo, había sido nada más que impúdico producto de belleza sin creación de realidad. Desde el canto del Etna hasta la *Eneida*, únicamente se había entregado a la belleza, satisfecha de sí y limitada al embellecimiento de lo hacía mucho preimaginado, preconocido, prefigurado sin verdadero progreso interno...
(pp.140-141)

Su decisión de destruir la *Eneida* parte del mismo conflicto de reducción de la belleza a sí misma, por lo cual sus amigos poetas y el mismo César Augusto creen que su firmeza de quemar los rollos solo responde a la obnubilación.

Sólo en su lecho de moribundo Virgilio concibe una cosmogonía platónica donde súbitamente la ley ordena el mundo: “¡no hay más que una ley, la ley del corazón! –exclama. ¡La realidad, la realidad del amor!” (p...245) La ley que da luz al universo del yaciente toma cuerpo en figuras fantasmagóricas que resplandecen ante el mensaje semiangelical que anuncia el lugar del poeta:

“–Has visto el principio, Virgilio, no eres aún el principio; oíste la voz, Virgilio, no eres aún la voz; has oído el latir del corazón de lo creado, no eres aún el corazón, eres el eterno guía, que nunca alcanza su destino, serás inmortal, inmortal como guía, aún no y sin embargo... tu hado sea cual fuere el giro del tiempo.” (p.268)

En el lema “*aún no y sin embargo*” se resumen ideas del arte ético, del símbolo artístico como sustituto del signo religioso, del arte como profecía apenas esbozada por una mente destinada a la clarividencia solitaria.

La superioridad del conocer sobre el crear y del actuar como culminación de la praxis del hombre se pone de manifiesto en el momento más convencional de la novela, el diálogo entre Virgilio y César Augusto quien afanosamente busca evitar la quema de la *Eneida*. Ambos personajes representan dos instancias últimas, Estado y Arte, que se enfrentan en la cuestión de sus resultados efectivos en la realidad. Virgilio no concibe comparar su *Eneida* con las victorias del César a quien le declara:

“No veo las diferencias, también la obra de arte debe servir a la utilidad general y con ello al Estado, y el Estado mismo es obra de arte en la mano de quien debe construirlo.” (p.311)

Ante la tesis del César de que su obra pertenece, es propiedad del pueblo romano y del estado romano aún cuando posee defectos o faltas graves, Virgilio lucha desesperadamente por convencerlo de que

en realidad su obra básicamente no está hecha, carece de completitud para permanecer en la realidad como vida que se sucede, Virgilio reconoce la categoría del arte como un tender hacia el fin para no alcanzarlo: “Estaba ansioso de conocimiento... Por eso quise escribirlo todo. . Esto es poesía; ay, es impaciencia por conocer, tal es su deseo y más allá no puede pasar” (p. 319) Sin embargo su obra no manifiesta conocimiento de la vida pues falta el momento culminante el conocimiento de la muerte. Solo de la perfección de sentido de la muerte brota el inmenso sentido de la vida, la muerte es la meta para la vida, acercarse a ello es vencer la temporalidad.

La única forma de sobrevivir la muerte es con la gloria en la tierra. Pero la gloria ya no del artista sino del Estado que logra imponer la paz. Las palabras de Virgilio resuenan con la contemporaneidad de guerras y exilios: “La paz es el símbolo terreno de la superación ultraterrena de la muerte, tú has detenido la devastación terrenal de la muerte y has colocado en su lugar tu orden de paz” (pp.337-8) le dice a César Augusto.

Desde el punto de vista del símbolo como resumen de una época, el Estado Romano es imagen valedera del espíritu de Roma, en cambio la *Eneida* no ha sobrepasado el conocimiento de la plebe, de superficie, de lo terreno. La obra no beneficia a la comunidad y al Estado en tanto no se compenetra de la totalidad, incluyendo en ello el conocimiento de la muerte, pero tampoco se le pueden imponer cargas que lo anulen como arte, he aquí la crisis de Virgilio-Broch.

Tanto Broch como Virgilio se ubican entre dos épocas, *entre el ya no y el aún no*, en un abismo de temporalidad infranqueable por la mente del artista. No es gloria el fin de los actos humanos en tanto ella sigue atada a la temporalidad, a lo contingente; el hombre no puede vivir atenido a parámetros falsos que destruyen su propia esencia; la gloria no puede ser símbolo totalizador de un absoluto, pero sí lo son la paz y el amor entre los hombres, por eso Virgilio le dice a Augusto que

el orden descansa en la transformación de las edades, descansa en lo terreno; el espacio, oh Augusto, y donde quiera sobre la tierra que se ha logrado crear orden, orden verdadero de ser humano, allí también nació el ineludible deseo de elevar la semejanza visible de ese orden en el

espacio... Como semejanza del orden está la Acrópolis, están las Pirámides, e igualmente el Templo de Jerusalén... Testimonios del esfuerzo por eliminar el tiempo a través del orden en el espacio... (p.339)

Tanto las ciencias, incluyendo y abarcándolas al mismo tiempo la filosofía comparten el abismo de crisis entre dos épocas, pues han perdido su capacidad de llegar hasta los fundamentos, hasta el conocimiento mismo. Como diría el coterráneo de Broch y famoso por su ambigua teoría sobre el sexo y el carácter, Otto Weininger, la Humanidad tiende a afeminarse en su pendiente hacia la decadencia.⁷⁰⁶ Virgilio proclama

La filosofía ha perdido el principio de conocimiento que se ha hundido muy hondo (...) Antaño la filosofía poseía aun el principio del conocimiento sobre el cual construirse (...) pero ya ha perdido definitivamente el suelo fructífero donde echara en otro tiempo sus raíces... El pensamiento ha perdido su virilidad.” (pp.345-346)

Ahora tenemos la transparencia biográfica de un Hermann Broch que resume sus primeros enamoramientos en filosofía con Schopenhauer, Platón y Weininger según confiesa en sus “Noticias sobre una estética sistemática” (1908). De Weininger recordó siempre su gran ética de las pasiones, la necesidad de pensar para diferenciarse fuera de la masa, de la soledad del yo inmortalizado por esa misma situación y, lo que viene al caso, la caratulación del arte como erótico-impulsivo y la ciencia como asexuada.. Otro tanto se puede decir de las ideas de Otto Weininger acerca del valor de lo atemporal y., consecuentemente, la nimiedad de todo lo que pudiera ser mutable. Broch lo define dentro del contexto de Virgilio con relación a la muerte entendida como último término del tiempo, y el valor como superación de la misma. Por supuesto que el cúmulo de lecturas filosóficas, unido a la cantidad de reelaboraciones del texto da como resultado un pensar ecléctico pero personal, aunque siempre signado por la aspiración de

⁷⁰⁶ Weininger, Otto. *Sexo y Carácter*. 2da. Edición. Buenos Aires: Losada, 1945.

convertir a la obra narrativa en un jugoso diálogo platónico como insistentemente declaraba en sus cartas.

Tras una disquisición acerca de la concepción del Estado por Augusto que más se acerca a Hegel y su teoría política (de la cual tenía vasto conocimiento) que al Imperio Romano surge el tema de la Edad Dorada que se aproxima con la llegada de Cristo, de la renovación. Virgilio profetiza

El reino de la creciente piedad no destruye el Estado, lo excede, no anula su raíz popular, la excede... El ordenamiento estatal le corresponde al pueblo, sí, al pueblo pero al hombre le corresponde el conocimiento; por él cumple servicio de su piedad y cuando llegue al conocimiento, se había creado el nuevo reino, el reino de la ley del conocimiento, el reino al que le ha sido concedido garantizar la creación.” (p. 378)

Los momentos más cercanos a su muerte se afinan y deslizan en múltiples sensaciones que lo llegan hacia el centro del conocimiento. Virgilio ha cambiado su postura, calma la culpa por la *Eneida* con una acción mínima sobre la realidad pero que de alguna manera compensa su actividad vacía de poeta; Augusto le ha concedido la liberación de sus esclavos.

Creo necesario remarcar el aspecto más profundo de esta estructura novelesca, la neta decisión de construir un universo mítico, una totalidad no solamente estética, que compromete al creador, no únicamente con su momento histórico, sino con el sentido y misión últimos del arte, *el ser custodio de la verdad*. La alusión a Heidegger no es gratuita ya que precisamente en su ensayo “La pregunta por la técnica” (1953) el filósofo declara que la misión del arte en un mundo deformado por el imperio del pensar técnico es recuperar el sentido dado por Platón a la *texun* poética:

“Al comienzo del destino occidental –nos dice Heidegger- se alzaron las artes en Grecia a la mas elevada altura del desocultar a ellas confiado. Trajeron a la luz la presencia de los dioses, el diálogo del destino divino y humano... (El arte) fue un único desocultar de muchas maneras. Fue devoto (fromm) Tipómos, esto es, obediente a imperar y custodiar de la verdad. Las artes no

surgieron de lo artístico. Las obras de arte no fueron gozadas estéticamente. El arte no fue un sector de una creación cultural. (...). Lo poético esencializa (durchwesen) a todo arte, a todo desocultamiento de lo esencial en lo bello⁷⁰⁷

Broch en su lenguaje propio también declara al esteticismo del arte como *Kitsch* y denuncia la creación comprometida con la necesidad ética de conocer el todo, como lo único que justifica la existencia del arte en un mundo en crisis, sin valores y en peligro. Heidegger concluye el trabajo referido con la famosa declaración: “el preguntar es la devoción del pensar” (*Das Fragen ist die Frömmigkeit des Denkens*); mientras que Broch declara tajantemente:

el hecho es que la obra de arte carente de fin ético no tiene ya más validez y que al creador literario le está definitivamente prohibido dejarse llevar por su inspiración y no ser más que un poeta: dondequiera y como quiera que aparece una obra de arte auténtica, ella porta consigo el principio de formación del ser y es hasta en su más última derivación, expresión, de la voluntad de conocer, que es una exigencia del espíritu.” (GW, I; p.208)

⁷⁰⁷ Heidegger, Martín. “Die Frage nach der Technik” En: *Die Frage nach der Technik*. Pfullingen, Günther Neske, 1962; p.34

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Broch, Hermann, 2000, *La muerte de Virgilio*. Versión de JM Ripalda sobre traducción de A. Gregori. 1ªed. Madrid: Alianza.
- Broch, Hermann, 1957, *Briefe von 1929 bis 1951. Gesammelte Werke*, Band 8 Zürich: Rhein-Verlag.
- Broch, Hermann, 1965, *Der Tod des Vergils*. 3ªed. München: DTV.
- Broch, Hermann, 1955, *Dichten und Erkennen*. Essays. Band I .Gesammelte Werke. Zurich: Rhein-Verlag.
- Lützel, Paul, 1976, *Materialien zu Hermann Broch "Der Tod des Vergils"*, Frankfurt/M:Suhrkamp.
- Menges, Karl, 1970, *Kritische Studien zur Wertphilosophie Hermann Brochs*, Tübingen: Niemeyer.
- Weininger, Otto, 1945, *Sexo y Carácter*. 2ªed. Buenos Aires: Losada.

El estudio del pasado tiene en América, y en especial en Argentina, la particular condición de remitir a la compleja y larga historia de otro continente que necesariamente adoptamos como parte fundamental de nuestra cultura. Del griego al latín y a las lenguas que de él surgen, entre ellas nuestra lengua española, circulamos en un saber heterogéneo y peregrino, cuyas raíces se alejan del espacio que aceptamos como originario para hundirse en otros mundos.

Este libro reúne un conjunto de artículos seleccionados que tienen su origen en las ponencias presentadas en las III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales”, desarrolladas en La Plata entre el 12 y el 14 de septiembre de 2007. En sus páginas la cultura se construye como un espacio de intersección donde florece un diálogo incesante y multiplicado en diferentes direcciones en el que se reformulan y se discuten ideas, conocimientos, creencias, a través de ese vector temporal y espacial que une el universo clásico con nuestra realidad contemporánea.

Comité de Referato:

María Delia Buisel

Gloria Chicote

Santiago Disalvo

Lía Galán

Pablo Martínez Astorino

María Mercedes Rodríguez Temperley

Centro de Estudios Latinos
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
IdIHCS (UNLP-CONICET)
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

