

AUSTER

Revista del Centro de Estudios Latinos

Nº 4



Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

ISSN 1514-0121

AUSTER

Nº 4

Revista del Centro de Estudios Latinos

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

La Plata
1999

Auster - Revista del Centro de Estudios Latinos
Publicación Anual
ISSN 1514-0121

Impreso en la R. Argentina
1999

Dirección Postal

Canje y Suscripciones:
Centro de Estudios Latinos
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Calle 48, 6 y 7 - (1900) La Plata. R. Argentina
FAX: (54221) 4253790

Correspondencia:
Dirección Editorial
Calle 15 N° 334 - (1900) La Plata. R. Argentina
FAX: (54221) 4253790
E-mail: liagalan@isis.unlp.edu.ar

AUSTER
Revista del Centro de Estudios Latinos
N° 4 - 1999

Director

Dra. Lía M. Galán

Secretaria de Redacción

Prof. María Delia Buisel

Consultor Especial

Dr. Karl Galinsky (Universidad de Texas-Austin, USA)

Consejo Asesor

Dra. Zelia de Almeida Cardoso (Universidad de San Pablo, Brasil)

Dra. Ingeborg Braren (Universidad de San Pablo, Brasil)

Dr. Paolo Fedeli (Universidad de Bari, Italia)

Dra. Maria da Gloria Novak (Universidad de San Pablo, Brasil)

Dr. Narciso Pousa (Universidad Nacional de La Plata, R. Argentina)

Dr. Alfredo Schroeder (UBA, UCA, R. Argentina)

Dr. Alberto J. Vaccaro (UBA, R. Argentina)



Universidad Nacional de La Plata

Presidente

Ing. Luis Julián Lima

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Prof. Guillermo A. Obiols

Vicedecana

Prof. Adriana Boffi

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Gonzalo de Amézola

Secretario de Investigación y Posgrado

Dr. Miguel Dalmaroni

Secretario de Extensión Universitaria

Prof. Carlos Carballo

Area de Capacitación Docente

Prof. Cristian Vaccarini

H. Consejeros Académicos

*Prof. José Luis de Diego, Prof. Ana María Barletta, Prof. Carlos Parenti,
Prof. Norma Delucca, Dra. María Luisa Freyre, Dra. María Julia Bertomeu,
Prof. Evelyn Vargas, Prof. Guillermo Banzatto,
Liliana Gomez, Ceferino Sabatini, Cecilia Abajo, Germán Domínguez*

ÍNDICE

**LOS ESTUDIOS CLÁSICOS EN LENGUA CASTELLANA:
SITUACIÓN Y PERSPECTIVAS / *Lía Galán***

Pág. 11 a 19

**EL DISCURSO DE PITÁGORAS
EN LAS METAMORFOSIS DE OVIDIO / *Karl Galinsky***

Pág. 21 a 40

**DISCURSO MÍTICO Y DISCURSO HISTÓRICO
EN LA IV ÉGLOGA DE VIRGILIO / *María Delia Buisel***

Pág. 41 a 62

JUNO SUPLICANTE / *Silvia Saraví*

Pág. 63 a 84

**LA CONFIGURACIÓN DEL TIRANO
EN LA PRETEXTA OCTAVIA:
PROCEDIMIENTOS Y OBJETIVOS / *Zelia de Almeida Cardoso***

Pág. 85 a 94

**ESTRATEGIAS RETÓRICAS
EN EL PRO MILONE DE CICERÓN / *Paolo Fedeli***

Pág. 95 a 109

CRÓNICA

Pág. 111 a 116

LOS ESTUDIOS CLÁSICOS EN LENGUA CASTELLANA: SITUACIÓN Y PERSPECTIVAS

Al abordar la cuestión de los Estudios Clásicos en castellano, nos encontramos frente a diversos repertorios de problemas. Nos proponemos tratar, en esta oportunidad, dos aspectos generales: la crisis que en este siglo sufren los Estudios Clásicos y los problemas de inserción de sus producciones escritas en castellano, en el circuito internacional del prestigio científico universitario.

No es mi intención tratar aquí la situación particular de los Estudios Clásicos en la República Argentina, que nos llevaría a relatos histórico-políticos, y a problemas enraizados en nuestra historia cultural e intelectual, con sus singularidades distintivas. Al respecto, baste decir que los Estudios Clásicos han tenido, en nuestras Universidades Nacionales, una tradición proporcionalmente extensa en el campo de las llamadas Humanidades, ligada especialmente al pasado hispánico y renovada en este siglo por inmigrantes no hispánicos de educación superior. Estas Universidades – históricamente las de mayor prestigio académico, ya que el desarrollo de universidades privadas es un fenómeno relativamente reciente – ofrecen, en su mayoría, cursos de lengua y cultura griegas y latinas. Muchas de ellas tienen Institutos y Centros de la especialidad, con publicaciones propias. En 1970 se fundó la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, cuyas actividades más importantes han sido la organización de los Simposios Nacionales de Estudios Clásicos (bianuales) y la revista *Argos*, publicación anual de la especialidad. Todo se hace con importantes esfuerzos personales de los profesores pues la investigación ha sido, durante mucho tiempo, un desafío personal y privado más que un empeño institucional y público.

El rumbo seguido por estos estudios en nuestro país y los problemas afrontados no pueden aislarse de una situación general. Creemos que se ha vuelto imperativo el tratamiento de los problemas comunes, que reclaman ajustes en la intercomunicación y, probablemente, la creación de nuevas organizaciones, más simples y flexibles, desburocratizadas y operativas que nos ayuden en la presentación efectiva de los hablantes hispanos como comunidad científica internacional, con incidencia verificable en los escenarios académicos de alta calificación.

No ignoro que nos encontramos en presencia de regiones extensas y plurilingüísticas, en las que conviven lenguas distintas (portugués, catalán, vasco, etc.) para las que es indispensable reclamar un espacio expansible. Pero también es necesario tener en cuenta que existe un público universitario lector, una audiencia y un imperativo editorial de importancia decisiva, en las actuales condiciones de la investigación, a la hora de adjudicar autoridad científica. ¿Qué posibilidades proporcionales de ser citada internacionalmente tendrá una obra crí-

tica sobre temas Clásicos escrita en castellano, frente a una escrita en inglés? ¿Y a cuánto descenderá esta proporción si se escribe, por ejemplo, en vasco?

Sabemos que, en un gran número de casos, la diferencia no está en la calidad de los contenidos, sino en la calidad de la publicación, en el prestigio del sello editorial y en las más o menos ventajosas condiciones de distribución y comercialización. Si ciertas publicaciones no se pueden pensar en nuestro país por lo elevado de sus costos, y no es posible hacerlas en España, donde imperan mejores condiciones editoriales, entonces estaremos obligados, sin duda, a abandonar el castellano y a engrosar las listas de científicos norteamericanos, ingleses o italianos, ya que nadie llegará a saber siquiera que somos argentinos o venezolanos. De este modo, pues, ingresar de lleno en el escenario internacional parece tener como condición, ni más ni menos, que el abandono de nuestra propia lengua.

Retomando, entonces, estas cuestiones generales me limitaré a referir brevemente sólo los aspectos centrales del problema, ya que entendemos que esto es algo que está lejos de resultar novedoso.

Con respecto a la situación general de los Estudios Clásicos, nos parecen particularmente esclarecedores los análisis de Karl Galinsky que hemos publicado en el número 2 (1997) de *Auster* porque tienen interés para nuestros lectores, en su mayoría profesores de Clásicas. El ataque hacia cierta "ideología" de los Estudios Clásicos y el progresivo e insistente rechazo del estudio de la Antigüedad, encontraron a los intelectuales de Clásicas con pocas y eficaces respuestas. Medio siglo atrás, nuestras universidades descansaban todavía en el indiscutido privilegio de sus Estudios Clásicos y, con cierta arrogancia, pocas veces prestaron atención a las críticas y cuestionamientos que se desestimaban como bastos productos de la ignorancia o la necesidad. Clásicas en el bachillerato, varios niveles de Clásicas para las carreras llamadas "humanísticas", Clásicas para todo el mundo; esto era tan natural como que los peces nadan en el agua o que las gallinas pongan huevos.

En tal sentido, y si bien el caso presenta aspectos complejos que no intentamos simplificar, consideramos acertadas las afirmaciones del profesor Galinsky en el citado estudio, al señalar que no hubo una reflexión consistente y una respuesta orgánica para las nuevas corrientes que ocupaban la escena crítica de las literaturas contemporáneas. Así, los Estudios Clásicos, y especialmente los estudios sobre la cultura romana, quedaron a la retaguardia, tratando de alcanzar con no gran éxito las hermenéuticas de moda, de manera desordenada, aislada e incluso incongruente.

Lo que faltó en nuestro país –y según parece en muchos otros lugares- fue una auténtica renovación interna, análoga a la ocurrida en el estudio de las literaturas modernas. En este último caso, y debido al privilegio del que gozaron los

escritores de los siglos XIX y XX, las nuevas hermenéuticas surgieron de ejercicios interdisciplinarios de análisis que sólo en un segundo momento se constituyeron en teoría general, esto es, lo dicho acerca de un repertorio de textos o autores adquirió un carácter más extendido y abstracto hasta convertirse en la teoría de tal o la teoría de cual.

En nuestros ámbitos disciplinares, la escasez de respuestas en las generaciones mayores, que se han aferrado muchas veces a la concepción decimonónica de la disciplina, llevó a los Clásicos de los '60 a correr detrás de las teorías, buscando *aplicar* metodologías de las literaturas contemporáneas al estudio de textos Clásicos, en un afán de mostrar que también el estudio de la literatura antigua podía remozarse. Esto tuvo el innegable beneficio de sacar del sopor hermenéutico a los Estudios Clásicos y obligar a sus estudiosos a una atención más intensa —e incluso dramática— a los aspectos metodológicos de la investigación. Se sumergió, pues, este estudio en el psicologismo, el estructuralismo, la semiótica, la sociología y las teorías del discurso o la estética de la recepción; pero, junto con estos movimientos renovadores, sobrevino una grave crisis de audiencia. Veamos un poco esto.

El tradicional estudio filológico-literario tomó un rumbo microscopista y concluyó analizando el detalle de un detalle. Este material, como sabemos, se fue volviendo progresivamente más inútil para los estudiantes. Hemos visto, por ejemplo, estudiantes que podían saberlo todo de una oda de Horacio, e ignorar casi por completo la oda siguiente o la anterior de un mismo libro. O los que conocen una Égloga de Virgilio e ignoran las nueve restantes. En general, basta echar una ojeada a los índices de revistas de la especialidad para constatar el fenómeno. Por otra parte, quienes se internaron en la terminología habitualmente barroca de la crítica contemporánea, han producido estudios sembrados de tecnicismos abstractos que ciertas veces rozan lo esotérico.

A esto se unió otra práctica, muy bien señalada por el Dr. Pociña en el XVº Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Mendoza – Argentina, 1998): el estudio de los “olvidados”, algo sencillo de justificar, dado que siempre es atendible la noble empresa de corregir la negligencia de la crítica, trayendo a nuestros días escritores que la memoria colectiva, ciertas veces con buen tino, decidió no retener. Esto último ha ofrecido una buena ocasión de refutar la limitación del “*corpus* cerrado” que se atribuye a las literaturas antiguas frente al beneficio de lo nuevo y de lo periódicamente actualizado, en este caso por el trámite de “redescubrimiento”. Así, nuestro campo de estudios es capaz de un crecimiento análogo al de las literaturas nacionales, aunque ofrezcamos algunas veces la impresión de ser clientes del cementerio y profanadores de tumbas.

Entiéndase bien: no hablamos de una falta de interés o productividad en este tipo de estudios, especialadísimos o centrados en textos casi ignotos, que son de consulta obligada para hacer tesis doctorales o investigaciones. Creemos

que la dificultad se encuentra en la progresiva reducción del número de lectores interesados y habilitados para sacar efectivo provecho de estudios de este tipo.

Estas formas hermenéuticas suelen dejar sin diálogo a la audiencia y es una realidad que vivimos como experiencia demasiado reiterada de congresos, jornadas y simposios: la del silencio del auditorio al final de las lecturas, cuando ninguno sabe qué preguntar acerca de los vocalismos dialectales en un poema griego, o de la variedad de instancias abductivas en elegías latinas. Incluso muchos se terminan preguntando si vale la pena empeñar demasiado tiempo y memoria en conocer estos aspectos de la literatura antigua.

Parte de lo mismo son –estamos obligados a decirlo– los estudios intertextuales que rastrean la presencia de las culturas griega y latina en escritores contemporáneos. Por muy científicamente sólidos y dignos del mayor interés que resulten, rara vez inciden en el espectro crítico de los autores modernos. Y es que estos estudios pocas veces cumplen el ciclo de la transmisión, ya que no hay muchos colegas dedicados a las literaturas nacionales o a las teorías literarias con buena disposición para incorporarlos. Por otra parte, la nueva imagen angloamericana del estudiante-cliente en términos de *marketing* obliga a atender la creciente demanda de cursos sobre literatura, mitología, historia, artes de la antigüedad que profundicen mínimamente el estudio de las lenguas griega y latina, o que incluso lo soslayan recurriendo exclusivamente a traducciones, trámite completamente legítimo de acceso a los conocimientos cuando no se tiene el interés de alcanzar una especialidad, sino de acceder a un sector referencial de la cultura y adquirir información acerca de sus producciones.

Cabe preguntarse, entonces, qué tipo de intercomunicación estamos llevando a cabo, cuando los que debieran escucharnos no se interesan por lo que decimos. En teoría, toda convocatoria hecha para estudios intertextuales, en particular bajo el rubro de las relaciones antiguos-modernos, debería dar lugar a un fructífero diálogo entre estudiosos de la literatura, la historia, la filosofía, etc., en sus distintos aspectos, épocas y modalidades de incumbencia, con un correlativo enriquecimiento de ambos sectores que intercambian conocimientos e inauguran campos hermenéuticos en los que seguir haciendo buenas cosechas. En la práctica, - y aquí me referiré particularmente a nuestros medios universitarios argentinos, aunque sabemos que resulta igualmente válido para algunos centros norteamericanos - nadie asiste a una fiesta en casa ajena, aunque siempre se espere que a la propia casa asistan de buen grado gentes de otras regiones, que sienten, por su parte, que se los invita a un picnic en una jaula de leones. Tampoco se puede decir que la concurrencia de los profesores de clásicas a congresos de otras áreas disciplinares sea significativa. En el último Congreso Nacional de Filosofía llevado a cabo, en 1998 en la Universidad Nacional de La Plata, sobre alrededor de 200 comunicaciones consignadas, la representación de filólogos Clásicos – griego y latín – no alcanzó un tres por ciento. Las relaciones se man-

tienen igual cuando se trata de congresos de lingüística, de teoría y crítica literarias, o de antropología. Correlativamente, nuestros congresos de Clásicas pocas veces interesan efectivamente a colegas de otras disciplinas y año tras año vemos disminuir la participación de personas ajenas a la especialidad, e incluso ya puede afirmarse que más del setenta por ciento de los trabajos presentados en nuestros congresos corresponden a graduados en Letras -i.e. literatura-.

Hasta aquí nos hemos referido a problemáticas generales de los Estudios Clásicos. Pasaremos de inmediato a la segunda cuestión. ¿En que situación nos encontramos los filólogos de habla castellana?

En primer lugar se deben tener en cuenta los problemas ya esbozados. Aquí queremos consignar la retracción del castellano como lengua "científica" que lo ha alejado, en términos generales, de las posibilidades protagónicas en el escena internacional. El fenómeno no puede, sin duda, desligarse del estallido de la industria editorial en los países altamente tecnificados y de las especiales condiciones sociopolíticas españolas, en particular del siglo XX. Con escasa reciprocidad, nuestros estudiosos hispanoamericanos se lanzaron al estudio de la bibliografía alemana, inglesa, francesa e italiana, ya que sus respectivos países, en la retaguardia de las revoluciones tecnológicas, han resultado tener - al menos hasta mediados de siglo - reducidas oportunidades de ingresar en el gran mercado de la compraventa de producciones intelectuales. Consecuentemente, estos países se suponen de inferior calificación, en general, para interpretar el pasado clásico. En nuestro país, las tesis doctorales de Clásicas que admiten la calificación de "serias", en especial las que tratan sobre autores estrictamente "Clásicos" (griegos y latinos), presentan no más de un cinco por ciento de bibliografía en lengua castellana, si es que llegan a tal proporción, cosa que por lo general no ocurre. Parece extraño, porque, paralelamente, el castellano ha tenido una significativa expansión en América del Norte y en muchos casos se ha necesitado recordar a los ciudadanos que el inglés es la lengua oficial obligatoria. Sin embargo, la visión de la situación socio-económica de esta expansión ofrece una perspectiva no demasiado alentadora, al menos de momento. Suele tratarse de una multitud deprimida económica y culturalmente, que es masa de trabajo y servicios, cuando no resulta mano de obra para negocios marginales. En tales medios, quienes busquen destacarse en la profesión, seguramente se verán impulsados a escribir en inglés para ser aceptados en el orden internacional (y en el nacional en los EEUU).

La interminable producción de los países altamente industrializados nos ha anonadado con la autoridad de lo impreso. En este abigarrado panorama, la perspectiva del investigador hispano es dura: en cualquier trabajo que emprenda, tendrá que vérselas con una opulenta bibliografía que lo obligará a empeñar un tiempo probablemente más extenso que el que dispongan sus colegas ingleses o alemanes para cubrir el piso requerido de información. No puede evitarse,

entonces, la pregunta acerca de qué estamos haciendo cuando nos entregamos al voraz consumo de bibliografía prestigiosa en lenguas extranjeras. Como parte del problema, incluimos aquí las importantes dificultades que existen, en los países sudamericanos, de acceder a tal información, lo cual significa que al tiempo mencionado de incorporación de esta información, habría que añadirle otro quizás aun más largo de obtención de los materiales exigidos por el imperativo de la erudición. Cumplido esto, los resultados suelen ser poco reconfortantes, si se excluye la tranquilidad de conciencia de estar al tanto de todo. ¿Cuánto de lo leído representa un auténtico progreso en el conocimiento? ¿Cuántos estudios nos han significado, sencillamente, una pérdida de tiempo? No es posible ignorar que mucha de la bibliografía circulante responde a la necesidad del trabajo universitario de publicar anualmente cierta cantidad de material científico, y de justificar años sabáticos o subsidios especiales. En este punto, citaremos las observaciones de Steiner que, más de una década atrás, presentaba el problema en estos términos:

“En el plano de la interpretación y valoración crítico-académica, el volumen del discurso secundario desafía cualquier inventario. Ni siquiera el ordenador y el banco de datos electrónicos son capaces de enfrentarse a él. No hay bibliografía que esté al día [...] En el terreno de las “humanidades” – una rúbrica general que tomaré para abarcar la literatura, la música y las artes, junto con la totalidad de los argumentos hermenéuticos y normativos a que dé lugar-, la enumeración raya en lo grotesco [...] Sólo en el campo de la literatura moderna, se calcula que las universidades soviéticas y occidentales registran unas tres mil tesis doctorales por año ... Cuando se trata de figuras importantes u obras mayores, la “cobertura” –palabra sugerente– interpretativa y crítica desafía cualquier listado [...] Se ha estimado que, desde fines de la década de 1780, se han producido sobre los verdaderos significados de *Hamlet* veinticinco mil libros, ensayos, artículos, tesis doctorales y contribuciones a coloquios críticos y especializados [...] Unos treinta y cinco congresos especializados se celebraron con ocasión del centenario de Víctor Hugo en 1985. Sus actas están en curso de publicación¹

Estamos, como hemos dicho en otra parte, sumergidos en el papelerío, activado más que suplantado por la inserción en los medio informáticos. Lo que en otros sectores sociales se traduce de modo más inmediatamente material (consumo de productos electrónicos, vestimenta, automotores o alimentos), en los ámbitos académicos ha llegado a ser un consumir bibliográfico más angustiante,

¹ G. STEINER, *Presencia Reales*, Barcelona, 1989, pp.38-40. (traduc. castell.)

sutil e insatisfecho. Abrumados por las ediciones, los interminables comentarios que se condenan, se redescubren y se generan, los miles de volúmenes sobre generalidades y particularidades de textos y autores, discusiones, refutaciones y aclaraciones, y sumergidos en el caótico reino de la opinión, nos esforzamos por estar al tanto, por no quedar aislados de estas corrientes donde las argumentaciones van y vienen sin punto de reposo ya que en el reino de la *doxa* nunca hay última palabra.

Como puede verse, hemos intentado resumir aquí nuestra situación general y algunos de los problemas centrales que se nos presentan. A partir de lo dicho, nos resta considerar cuáles pueden ser nuestras posibilidades para el futuro, más allá de las diferencias internas que existen entre los distintos países de habla hispana.

Arriesgamos algunas hipótesis acerca de cuáles podrían ser los sectores de incremento productivo:

1. Necesidad de introducir una presencia consistente en la cultura de masas captando el interés, si no por los Estudios Clásicos, al menos por la lectura de textos y estudios generales de la cultura grecolatina. En la relación piramidal de menor especialización – mayor extensión / mayor especialización – menor extensión de lo producido en Clásicas, con frecuencia hemos puesto el empeño más en la cúspide que en la base, situación riesgosa por cuanto puede conducir a juicios negativos generalizados acerca del interés de lo que hacemos. A propósito de esto, citamos dos observaciones de Galinsky:

... otro resultado, y de ningún modo inevitable, de aplicar la teoría moderna a la poesía griega y romana es el hecho de que las discusiones se han vuelto muy esotéricas y abstractas. Ahora bien, para mí, de nuevo, esto no es un signo de inteligencia o sofisticación superior. La dicotomía que veo en los Estudios Clásicos, y especialmente en la investigación sobre literatura griega y romana, es que la mayoría de las discusiones eruditas - tal como las filológicas del siglo XIX - están muy alejadas de las necesidades de los lectores comunes, incluyendo los numerosos estudiantes no-especialistas en nuestros cursos de lectura. Hay muy pocos ensayos o libros legibles, por ejemplo, que puedan recomendarse a los profesores de Latín de la escuela secundaria que quieren discutir Virgilio en sus clases. No nos podemos dar el lujo de perder contacto con los ciudadanos y lectores extra-académicos².

después que terminó la 2ª Guerra Mundial, tuvimos un gran número de estudiantes, ex-soldados, buscando una educación, y re-

² K. GALINSKY, "La situación de los Estudios Clásicos en los Estados Unidos", *Auster* 3, 1997, 16-17.

sultó claro que fueron necesarios nuevos programas y no precisamente la instrucción rutinaria. No había razón para insistir en que alguien, que estuviera interesado en las obras de los autores griegos y romanos, o en la historia griega y romana, tuviera que conocer Griego y Latín. Estos cursos, entonces, eran cursos de educación general para no especialistas y, como ustedes saben, la mayoría de la gente en este mundo no es especialista en filología griega y romana. Como se pueden imaginar, hubo alguna resistencia, también, a este cambio; muchos profesores de clásicas prefirieron enseñar a un pequeño número de estudiantes en cursos de Griego y Latín y denunciaron que estaba sacrificándose el nivel en los cursos que no requerían ni Griego ni Latín. Pero tenemos que ser realistas: si los departamentos de clásicas no hubieran ofrecido tales cursos, la mayoría de los departamentos de clásicas no existiría y los Estudios Clásicos serían tan marginales como los estudios hititas o asirios³.

2. Incremento de la producción de libros en castellano, sea de buenas y actualizadas traducciones, sea través de estudios científicamente idóneos que, no obstante, puedan incorporar lectores universitarios no especializados.

3. Organización de los especialistas hispanos en redes laxas y ágiles de comunicación, con compromisos no sólo institucionales sino también personales y particulares, en atención solidaria a problemas que se susciten, propiciando las acciones en común y los emprendimientos internacionales. Sin duda, la existencia de Internet puede facilitar la discusión y la búsqueda de consenso para proyectos que se diseñen, pero creemos en un uso selectivo y eficaz de estos medios. Las listas de discusión, por ejemplo, deben significar un medio eficiente de transmitir información, separándose las áreas de intereses a fin de que los participantes no gasten tiempo y terminen cansados de recibir, en sus computadoras, noticias triviales y carentes de toda relevancia. Debería pensarse, en tal caso, en una sección de consultas léxicas, gramaticales y sintácticas, una sección de consultas y comentarios bibliográficos, otra de cuestiones laborales, etc. Pero el problema con estas listas es que no obligan a sus participantes a la intervención, ni los involucran en modo alguno. El anonimato, en este caso, deja librado al interés del participante el aparecer o no aparecer en la cuestiones que eventualmente se traten. Quizás pudiera pensarse en una especie de corporación internacional con cabeceras regionales que centralicen la información particular y tengan la capacidad de organizarla, pudiendo, llegado el caso, planear acciones en común.

4. Generación de equipos multinacionales de traducción de textos grecolatinos, que incluso posibiliten el uso de una *koine* castellana, teniendo en cuenta las variantes regionales del idioma.

³ K. GALINSKY, Op.cit., 13-14.

Sin duda, éstas son sólo una pocas y discutibles posibilidades, pero están puestas como invitación a la imaginación de cada estudioso, ya que, en instancias de necesidad, se vuelve imperativo el ingenio - del que no carecemos - para inventar nuevas, fértiles y atractivas formas para nuestro trabajo.

Dra. Lía M. Galán
Universidad Nacional de La Plata

EL DISCURSO DE PITÁGORAS EN LAS METAMORFOSIS DE OVIDIO

Introducción

Adecuado para el *carmen perpetuum* de Ovidio, el interés por la función precisa del discurso de Pitágoras en el libro 15 de *Las Metamorfosis* continúa de manera incesante. Las discusiones recientes han proporcionado algunas perspectivas nuevas valiosas¹, pero parece útil en este punto dar otra mirada comprensiva a esta parte importante de la *chef d'oeuvre de Ovidio*. Por "comprensiva" no quiero decir un recitado detallado de las interpretaciones anteriores *prima ab origine mundi*. Mi interés es, más bien, la totalidad de los variados aspectos del pasaje. Comenzaré por un breve panorama de algunas de las premisas obvias y luego exploraré algunas de sus ramificaciones.

Primero, con más de 400 versos, este es uno de los episodios más largos de *Las Metamorfosis*. Como se da en el libro final, podemos asumir que tiene algún tipo de propósito programático o, como es siempre el caso con Ovidio, que tiene varios propósitos. Sólo en términos de tradiciones literarias, Ovidio nos ha estado entreteniéndolo en los precedentes catorce libros con un vasto aparato de estilos y géneros; es claro que esta variedad, más que la interpretación en términos de las imposiciones del género, es la significación real del rol del género en *Las Metamorfosis*². Hasta el último libro, no ha habido ninguna disquisición filosófica extensa, ni un discurso todavía más largo que el de Ulises en el Libro 13. Una de las razones, por lo tanto, para que Ovidio incluyera esta fanfarronada filosófica es simplemente para redondear su entera colección de bravura con otra pieza más de bravura.

Segundo, la elección de Pitágoras congeniaba con este propósito y otros varios. Para el tiempo de Ovidio, el pitagorismo se presentaba como una colección sincrética de las enseñanzas de varias escuelas filosóficas, misticismo, especulación pseudo-científica, y sistemas religiosos y espirituales³. En concordancia con esto, el Pitágoras de Ovidio ofrece un fárrago ecléctico en deuda con todos los tipos de enseñanza filosófica: la propia, la de Heráclito, la de Empédocles, y la de los estoicos, junto con alusiones frecuentes a Lucrecio y los epicúreos, sobre todo por necesidad de contraargumentación. El procedimiento encuentra su

¹ Esp. Myers (1994) y Hardie (1995).

² Para la combinación e interacción de géneros en *Las Metamorfosis* véanse los útiles artículos de Horsfall (1979) y Farrell (1992); cfr. Sodalow (1988) 18-25. La reseña de W. S. Anderson al libro de S. Hinds, *The Metamorphoses of Persephone* (Cambridge 1987) en *Gnomon* 61 (1989) 356-8 pone la cuestión del género en una perspectiva relacionada con otras cuestiones de las que debieran ocuparse los estudiosos de Ovidio.

³ Véase Burkert (1961) 236-246 para un resumen conciso y sustancial; más detalles en Ferrero (1955) y, con una excelente colección de fuentes antiguas, Garbarino (1973).

análogo conveniente en la elección, por parte de Ovidio, del material para *Las Metamorfosis*, que es similarmente variado, no doctrinario, ni tampoco consistente. El poema de Ovidio es, "entre otras cosas, una antología de géneros y estilos"⁴; el discurso de Pitágoras es una antología de filosofías.

Y más que eso. Philip Hardie, con su típica erudición y astucia, ha sostenido recientemente que mediante el discurso de Pitágoras, en conjunción con la cosmogonía del Libro 1 y los pasajes históricos en la segunda parte del Libro 15, Ovidio está reclamando su lugar en la tradición épica romana, ejemplificada por Ennio y Virgilio⁵. Según Hardie, Ovidio hace eso ligando filosofía e historia en una clave empedoclea, y volveré sobre este argumento más tarde. Por ahora, déjenme simplemente asentar el hecho obvio, reconocido por Hardie en una nota⁶, de que el colorido empedocleo está ausente en una mitad completa del discurso de Pitágoras, el catálogo de θαυμαστά and παράδοξα (15.259-452). No es sorprendente que estemos tratando otra vez con la invitación típicamente ovidiana a la respuesta del lector⁷, facilitada en este caso por la misma naturaleza del fenómeno del pitagorismo. Algunos lectores arrogantes pueden concentrarse en las evocaciones filosóficas y proseguirlas más allá del texto. Para lectores con una orientación diferente, lo que es memorable son las viñetas de la versión de Pitágoras del *Believe or Not* de Ripley, tales como el nacimiento de ranas verdes del fango (15.375-77), la médula espinal de las personas muertas mutándose en serpientes (15.389-90), y los caballos de guerra en estado de putrefacción generando avispones (15.368).

En tercer lugar, está la cuestión de la relación entre el modo filosófico y científico por un lado, y el mitológico y poético por el otro, tal como se indica especialmente en el gabinete ovidiano de *mirabilia* que son presentados por el mismo filósofo Pitágoras. ¿Están estos modos de explicación meramente yuxtapuestos o uno está privilegiado por encima del otro? Una cuestión similar se plantea en el Libro 1 con la contrapartida del discurso de Pitágoras, la cosmogonía: ¿debe más Ovidio a la filosofía que a la poesía? Estas dicotomías, que a menudo han sido usadas para encuadrar la discusión, pueden de hecho requerir modificación en vista del bajo contenido de ciencia y filosofía propio del pitagorismo romano.

En cuarto lugar, dado que en varios sentidos *Las Metamorfosis* fue entendido como alternativa para la *Eneida*, ¿cómo contrasta el tratamiento ovidiano de la filosofía con el de Virgilio? En Virgilio, el uso más sostenido de modelos filosóficos, incluido el pitagorismo, se da por supuesto en el Libro 6 o, para decirlo con el descuido ovidiano, en el infierno, de donde Ovidio cuidadosamente lo omite⁸. Más aún, Virgilio estudió filosofía con Filodemo y este hecho es relevan-

⁴ Kenney (1986) xviii.

⁵ Hardie (1995).

⁶ Hardie (1995) 205 n.7.

⁷ Un estudio de *Las Metamorfosis* atendiendo a este aspecto es todavía un *desideratum*; para tales aproximaciones y su aplicación a la literatura romana, cfr, Woodman (1992) 208 y n. 17.

⁸ *Metamorphoses* 4.432-80; véase Bernbeck (1967) 4-30 y Galinsky (1989) 82-6.

te para algunas de sus caracterizaciones en la *Eneida* ⁹. La integración virgiliana de mito y filosofía era en varios sentidos una respuesta a Lucrecio, a quien también debemos considerar en este contexto.

Finalmente, y sin entrar en todos los detalles de la narratología, la presentación del tema y de los ejemplos de cambio que hace Pitágoras claramente reclama una comparación con la propia presentación narrativa de Ovidio en el resto de *Las Metamorfosis*. ¿Es el filósofo un contraste para el poeta o un complemento?

2. ¿Por qué Pitágoras?

Para la audiencia romana, la elección de Pitágoras, por parte de Ovidio, como el filósofo arquetípico tenía pleno sentido. Desde el tiempo de Aristóteles, estaba acreditado como el εὐρετής de la misma palabra φιλόσοφος¹⁰. La investigación moderna muestra escepticismo ante este reclamo, pero éste encontró una amplia resonancia en la antigüedad y llegó a ser un artículo principal en los manuales hasta el tiempo de Isidoro de Sevilla; Cicerón proporciona uno de los más largos testimonios en *Tusc.* 5.8-9. En segundo lugar, Pitágoras tenía una afiliación romana que era particularmente adecuada para uno de los principales temas del último libro de *Las Metamorfosis*, la transferencia de Grecia a Roma. El tema se continúa con el relato de la llegada de Asclepio a Roma y, por ese motivo, con el *katasterismos* de Julio César; otro lazo es que uno de los apelativos de Pitágoras, acuñado en Crotona, era “Apolo Hiperbóreo”¹¹ -y por supuesto Apolo era el padre de Asclepio y el dios patrono de Augusto.

El componente romano de Pitágoras necesita algún comentario adicional. Un aspecto es el desarrollo del pitagorismo en Italia y en Roma. El otro es la asociación de Pitágoras y Numa. Mi objetivo, en ambas instancias, es trabajar para definir el horizonte de expectación de los contemporáneos de Ovidio.

Pitágoras, *ortu Samius* (15.60), emigró a Crotona y en la Magna Grecia tuvo la fama de haber instruido a los romanos, junto a los Lucanios, Messapianos y Peucetinos.¹² Los testimonios del continuo interés romano en él incluyen, además del lazo con Numa, la elección de Pitágoras, por parte de los romanos, como “el griego más sabio” a ser honrado con una estatua en el *Comitium* en algún momento en el siglo IV a. C.¹³ , y la *gens* Emilia haciendo derivar su nombre de uno de los hijos de Pitágoras¹⁴ . En cuanto al pitagorismo, Aristóteles lo llamaba

⁹ Cairns (1989) cap. 1-3.

¹⁰ En Heracleides del Ponto; las distintas fuentes son consignadas y discutidas por Burkert (1960).

¹¹ Aeliano *Var. Hist.* 2.26 (citando a Aristóteles); cfr. Iambl. *Vita Pythag.* 140. Otro punto de conexión sería el reclamo de Pitágoras de ser Euforbo reencarnado (*Met.* 15.261), que estaba fuertemente asociado con Apolo en la *Ilíada*. Según Diogenes Laertius 8.21, Pitágoras recibió sus enseñanzas de la sacerdotisa délfica; de ahí *Delphos meos . . . recludam . . . et augustae reserabo oracula mentis* (*Met.* 15.144-5). Sobre *augustae*, véase Bömer *ad loc.*

¹² Aristoxenos fr. 17 (Wehrli) = Porph. *Vita Pythag.* 22; Iambl. *Vita Pythag.* 241; Diog. Laert. 8.14.

¹³ Plinio, *NH* 34.26; Plut. Numa 8.10; cfr. Coarelli (1985) 119-23.

¹⁴ Plut. *Aem.* 2.2; Festus p. 23 L.; cfr. Burkert (1961) 237 n.5 y Maltby (1991) 12-13.

simplemente “la filosofía italiana”¹⁵. Pero, ¿qué era? Las fuentes antiguas reconocen que el viejo, el auténtico pitagorismo, se había extinguido. Esto, sin embargo, no significaba el final de una producción creciente de “pseudo-Pythagorica”, sobre todo en tiempos helenísticos, que obviamente respondía a una demanda considerable. Había, en palabras de Walter Burkert, una inundación de escritos pitagóricos, pero no había ningún pitagórico¹⁶. Para la República tardía, eso había cambiado: Varrón quiso ser sepultado *Pythagorico modo* (Plinio, *NH* 35.160), Nigidio Figulus fue exiliado; y se atribuyó a Sextio el establecimiento de una secta pitagórica que, a pesar de su corta vida, fue *roboris Romani* (Sen. *NQ* 7.32.2)¹⁷.

El carácter del pitagorismo nuevo y romano, sin embargo, era muy diferente del antiguo. Compartía -como lo observé ya de pasada-, una tendencia hacia la convergencia sincrética al incorporar aspectos del platonismo y del estoicismo, en particular debido a la influencia de Posidonio¹⁸. El fenómeno es parte de un panorama todavía más amplio. Por un lado se relaciona con la clase de eclecticismo poético e intelectual que informa, por ejemplo, el pensamiento de Horacio en la primera Oda Romana¹⁹, i.e. una suerte de *Allgemeinbildung* filosófica²⁰. Por otro lado, y en un nivel más popular (pues en contraste con Horacio, Ovidio nunca proclamó *odi profanum vulgus et arceo*) la ciencia dura nunca tuvo atractivo en Roma y la filosofía seria tenía una audiencia limitada. Lo que se demandaba era “lo popular, lo facilitado, y lo grosero... Un romano que inquiriera acerca del cosmos y las fuerzas y leyes que lo rigen, no iba al *Timeo* de Platón, ni a Arquímedes y Eratóstenes, sino a un extracto de cosmología platónica, aristotélica y estoica que, en combinación con algún vistazo aislado y a medio entender hacia la ciencia, hubiera sido reunido en un todo pseudo-científico y puesto bajo el nombre de Pitágoras”²¹. En pocas palabras, la audiencia de Ovidio no se iba a fijar en Pitágoras para la ciencia dura o la filosofía, y tampoco debíamos hacerlo nosotros. Esto no significa que el (Neo)Pitagorismo y su fundador titular hayan sido tenidos en baja consideración o tomados a risa. Las burlas de Horacio a Laberio, tal como las dirigidas a Sócrates por Aristófanes, más bien confirman que Pitágoras y sus supuestas enseñanzas eran un asunto de fascinación local para el gran público. Si Ovidio quiso mezclar un poco de “filosofía” en *Las Metamorfosis*, no pudo haber hecho una mejor elección. Una confirmación adicional de su conveniencia proviene de las decoraciones mitológicas, 28 en total, de la “basilica” pitagórica subterránea en la Porta Maggiore: “La singulière architecture et la proliférante richesse du décor semblent avoir été conçues pour

¹⁵ οἱ Ἰταλικοί: *Met.* 987a10, 31; 988a26.

¹⁶ Burkert (1961) 234.

¹⁷ Sobre los Sextii, véase Ferrero (1955) 360-78; cfr. von Arnim en *RE* II.4.2040-41.

¹⁸ Ferrero (1955) 268-80; Segl (1970) 103-4 (con referencia a Lafaye); Bömer (1986) 269-70.

¹⁹ Cairns (1995) 122.

²⁰ Cf. Bömer (1986) 270-71; Due (1974) 30; Segl (1970) 94-6.

²¹ Burkert (1961) 245; cfr. Hirzel (1891) 1308-11.

défier à jamais toute tentative d'exégèse systématique"²² -una caracterización también adecuada para las *Metamorphoses*.

3. Pitágoras y Numa

La asociación de Pitágoras y Numa era un tópico igualmente fascinante. El testimonio más temprano es el de Aristóxeno²³, lo que no debe llevarnos a creer que los escritos de Aristóxeno llegaron a Roma en el siglo IV e inmediatamente produjeron la aceptación de la historia. Esto concuerda bien con la fascinación helenística por las cosas pitagóricas. Apenas puede haber dudas, sin embargo, de que el relato ganó mayor circulación y estuvo bien establecido en Roma para comienzos del siglo II. Era difícil desalojarlo; como ha sido correctamente observado, los ataques vehementes -sobre este relato- por parte de Cicerón, Dionisio, Livio y otros, son indicadores de la fuerza de la leyenda. Para estos escritores, no había necesidad de machacar sobre el absurdo cronológico, si sólo unas pocas almas extraviadas creyeran que Numa había sido instruido por Pitágoras. El relato de Plutarco es un buen ejemplo de la obstinada longevidad de la historia. Él afronta el problema en el primer capítulo de su *Vida de Numa*, ofrece varias explicaciones y justificaciones, y luego procede, en el capítulo 8, a hacer un recuento de la relación de Numa con Pitágoras, incluyendo una lista de las instituciones romanas deudoras de los preceptos del filósofo. Con todo lo que le gusta el relato tradicional, Plutarco se ve obligado a dejar sentado, en la oración final, que hay una gran dosis de disputa (ἀμφισβητήσεις) acerca de estos temas y que sería provocativo proseguir con ellos.

Uno de los incidentes más resonantes en la tradición del relato tuvo lugar en el 181 a.C. Según el recuento más antiguo, el de Casio Hemina²⁴, el *arca* de piedra de Numa apareció en el Janículo en el curso de una excavación. Contenía también varios libros, y en sus *libris scripta erant philosophiae Pythagoricae-eosque combustos a Q. Petilio praetore, quia philosophiae scripta essent*. En la subsiguiente tradición de los *Annales* tienen lugar los habituales agregados: se dice ahora que los libros, variando en cuanto a su número, consisten igualmente en las leyes pontificales de Numa y en los escritos filosóficos (*Graecos o Pythagoricos*). En el relato de Livio (40.29.2-14), hay dos arcas y son quemados dos grupos de libros, mientras que Valerio Máximo (1.1.12) dice que sólo los libros griegos fueron quemados *quia aliqua ex parte ad solvendam religionem pertinere existimabantur*, versión

²² Sauron (1994) 630.

²³ Véase nota 12, arriba. Garbarino (1973) 63-72 ha reunido convenientemente las fuentes antiguas (20 en total). Para discusiones extensas, véase Ferrero (1955) 142-7; Garbarino (1973) 230-38; Gruen (1990) 158-70.

²⁴ Fr. 37 Peter = Plinio *NH* 13.84-6. Los testimonios (12 en total) en Garbarino (1973) 64-9. La discusión más reciente, que sigue lineamientos diferentes a los míos, está en Gruen (1990) 163-70; cfr. Gruen (1992) 259.

que sigue Lactancio (*Div. Inst.* 1.22.1, 5-6). Plutarco (*Numa* 22.2-3) no pierde la oportunidad de apuntar que Numa seguía la práctica pitagórica al ordenar que los libros (pontificales) que había escrito debían ser sepultados con él mientras que sus preceptos debían ser memorizados y transmitidos. De acuerdo con esto, cuando los libros fueron hallados junto con “otros doce libros de filosofía griega”, el *praetor* los hizo sepultar porque no era *ius o fas* que los mismos se dieran a publicidad (*Numa* 22.8).

Como podía esperarse, el episodio recibió varias interpretaciones, a veces muy elaboradas. Yo me inclino sobre todo a seguir el informe de Hemina, que es el más cercano en el tiempo al suceso y está libre de ornamentación. Sólo habla de los libros pitagóricos hallados con Numa. Los autores posteriores agregaron los libros pontificales porque eran de rigor para Numa, y esto pudo conducir al absurdo de dos paquetes de libros que debían ser quemados. La versión de Hemina, y la acción seguida por el magistrado romano, adquiere sentido en el contexto de charlatanería que produjo “pseudo-Pythagorica” en masa. Lo que importa para nuestro propósito es que la tradición que vinculaba a Pitágoras con Numa estaba extendida, viva, y controvertida.

Ovidio escribió su propia versión contra este telón de fondo y podía esperar que sus lectores estuvieran familiarizados con él. Por lo tanto no tenía que someter la leyenda a la misma crítica abierta, racionalista y cronológica como otros escritores de la República tardía o de la época augustea; sus lectores podían hacerlo por sí mismos. La conclusión de que Ovidio pasa por alto el problema o incluso que aceptó la leyenda ignora al lector implicado y los matices naturales de la poesía. Como tan a menudo, las propias indicaciones de Ovidio no son entrometidas sino plenas de sentido.

Ovidio se aparta de la mayoría de las versiones de la leyenda al no hablar de Numa como encontrándose de hecho con Pitágoras. En su búsqueda de *rerum natura* (15.6), Numa viaja a Magna Grecia. Uno de los *seniores* nativos (15.10) -un narrador ovidiano favorito, especialmente cuando busca distanciarse del relato²⁵- le cuenta acerca de la fundación de Crotona. Los sucesos pertenecen al *veteris aevi* (15.11): Numa y Pitágoras no son contemporáneos. El destinatario, por lo tanto, del discurso de Pitágoras no es Numa, sino *coetus silentum* (15.66); el cambio de Numa por ellos se enfatiza por la repetición de *rerum causas* (15.68), que ahora ya es un tema en el discurso de Pitágoras a ese grupo. Pero ¿qué grupo es? En otros lugares en Ovidio y en la poesía latina *silentes* son los difuntos²⁶. Otra vez el lector tiene la posibilidad de elección entre entender la frase en ese sentido o referida al silencio proverbial predicado por los pitagóricos. Además de no

²⁵ Cfr. *Met.* 8.721-2, con mis comentarios en *Augustan Culture* (1996) 232-3.

²⁶ *Met.* 13.25; cfr. *Hor. Epod.* 5.51; *Lucan.* 6.513; *Sen. Med.* 740; *Verg. Aen.* 6.432; *Prop.* 3.12.33. Sigo a Barchiesi (1989) 76-7 antes que a Bömer *ad loc.* Puede haber más todavía: Platón (*Pluedo* 64 a-b) menciona una tradición (¿cómica?) según la cual los filósofos estaban endémicamente enamorados de la muerte; cfr. los testimonios de la Comedia Nueva bajo el título de “Pythagoristen” (Diels-Kranz 58E).

ser el oyente original, Numa entra en las dos cuentas. Desde la perspectiva temporal de los lectores de Ovidio, Numa está muerto, por supuesto, desde hace mucho tiempo y, en cuanto a su silencio, no escuchamos una sola palabra de él o acerca de él a lo largo del recuento que hace el informante de la disquisición de Pitágoras. Numa reaparece recién al final como el pretendido beneficiario de las instrucciones de Pitágoras (15.479-84):

*talibus atque aliis instructum pectora dictis
in patriam remeasse ferunt ultroque petitum
accepisse Numam populi Latiaris habenas.
coniuge qui felix nympha ducibusque Camenis
sacrificos docuit ritus gentemque feroci
adsuetam bello pacis traduxit ad artes.*

Estos pocos versos compactos no sólo contrastan deliberadamente con la verbosidad de Pitágoras, sino que no hacen nada para establecer a Numa como su seguidor. El principal interés romano en la filosofía era por la ética, y había una gran cantidad de material pitagórico relevante en torno. Ovidio sistemáticamente lo ignora, relegándolo, en el mejor de los casos, a los inarticulados *aliis dictis*. Reduce la ética pitagórica al vegetarianismo -este es el tema de la *peroratio* en los versos 459-78 a los que se refiere *talibus dictis*- y, todavía más importante, “lo presenta en una posición más extrema de la usualmente atribuida a Pitágoras”²⁷. Esto no hace del discurso de Pitágoras una parodia -etiquetas tales son demasiado simples porque el discurso es más que unidimensional- pero reduce la credibilidad de Pitágoras en tanto filósofo. Más aún, el vegetarianismo estridente, por supuesto, *no era una* de las enseñanzas de Numa, ni es probable que hubiera figurado en los escritos de Castor de Rodas (un cronógrafo prorromano, siglo I a. C.) que “aceptaba que las instituciones romanas tempranas habían sido influenciadas por el pitagorismo”²⁸. Una vez más, Ovidio pasa por alto una conexión que podría haber hecho, como lo sabemos por Plutarco. Plutarco (*Numa* 8.8) relata que los sacrificios de Numa “tenían una gran similitud con los ceremoniales de Pitágoras, porque no se celebraban con efusión de sangre, sino que consistían en harina, vino, y las ofrendas menos costosas”. Ovidio rechaza esta tradición de dos maneras. En primer lugar, atribuye a Egeria y las Camenas, y no a Pitágoras, haber ayudado a Numa a establecer *sacrificos ritus* para los feroces romanos²⁹. En segundo lugar, no dice nada de su carácter incruento, ni tampoco atribuye a Pitágoras el origen de los sacrificios incruentos en la versión paralela de los *Fasti* (1.337). De hecho, más adelante en los *Fasti*, en conexión con el oráculo por incubación de Fauno, se lo muestra a Numa sacrificando ovejas y una

²⁷ Rawson (1985) 294.

²⁸ Rawson (1985) 293, sobre la base de Plut. *Quaest. Rom.* 10.

²⁹ Cfr. Barchiesi (1989) 79.

vaca preñada (4.652, 671).

Ferunt, como ha sido observado³⁰, sirve a la vez para tomar distancia y para dar a la historia la pátina de antigüedad. En esta instancia, el primer efecto parece ser predominante: en su catálogo de parejas de maestro y discípulo en *Ex Ponto* 3.3.41-44, Ovidio sólo usa la misma expresión para calificar a Numa y a Pitágoras. Al mismo tiempo, y a lo largo de *Las Metamorfosis*, Ovidio deja espacio suficiente incluso para el verdadero creyente³¹. Aunque no hace a Pitágoras y a Numa contemporáneos, se abstiene de apuntar, como lo había hecho Dionisio con cierta extensión (*Ant. Rom.* 2.59.3-4), que Crotona fue fundada cuatro años después de que Numa accediera al poder. Además, la determinación del alcance de *aliis dictis* queda enteramente por cuenta del lector. Es lo suficientemente elástico como para permitir la inclusión de los tópicos filosófico-científicos que Pitágoras esboza al inicio (*Met.* 15.66-72), pero que deja completamente sin desarrollar³².

4. "Filosofía" en el discurso de Pitágoras

Ovidio no tarda en desengañar al lector de cualquier expectativa por un discurso filosófico serio. El tema primario, concisamente volcado en los versos 177-78 (*nihil est toto, quod perstet in orbe. cuncta fluunt*), es por supuesto heraclíteo, aunque para el tiempo de Ovidio pertenecía a la filosofía popular, si no simplemente al reino de la expresión proverbial³³. Además, en la primera oportunidad (15.186-236) Ovidio ignora los principios cósmicos corrientes de los pitagóricos y otros, y en su lugar hace presentar a Pitágoras algunos ejemplos rutinarios, si no banales, del cambio: i.e. noche, día, las estaciones, y las edades del hombre. El resultado no es una doctrina filosófica compleja, sino una visión cotidiana de lo obvio. La ecuación entre las edades y las estaciones puede remontarse a Pitágoras³⁴, pero claramente era una de sus propiedades intelectuales menos desafiantes. El narrador resulta ser un filósofo; estamos tratando, para usar la frase de Quintiliano para la unidad impresionista de *Las Metamorfosis* (*Inst. Or.* 4.1.77), con una especie, con la apariencia de filosofía más que con algo de sustancia.

De modo similar, la discusión subsiguiente sobre los elementos (237-51) ya era propiedad común de casi cualquier escuela filosófica. Esto se refleja por la variedad de fuentes que los eruditos modernos han identificado, tales como "eclecticismo peripatético", "epicúreo temprano" {"jungepikureisch"}, y estoico, especialmente de Posidonio³⁵. Empédocles también figura en la mezcla, pero di-

³⁰ Por Bömer *ad loc.*

³¹ La historia de Filemón y Baucis es otro paradigma; véase Galinsky (1975) 202.

³² Cfr. Myers (1994) 141-2.

³³ Documentación detallada en Segl (1970) 43-4 y Bömer *ad loc.*

³⁴ Diog. Laert. *Vita Pythag.* 8.10; discusión exhaustiva en Segl (1970) 51 y Bömer *ad loc.*

³⁵ Véase Haupt/Ehwald/von Albrecht (1966) y Bömer *ad loc.*

fácilmente en una posición privilegiada³⁶. Estamos tratando con un eclecticismo -una característica muy augustea- que implica la convergencia de escuelas filosóficas diferentes. En la primera oda romana de Horacio, podían ser llamadas en apoyo del *mos maiorum*; en el discurso de Pitágoras, ilustran que el cambio es un tópico común a todas las escuelas filosóficas. En ambos casos, el esfuerzo es para producir una coloración filosófica y no un intento sectario de tratar exhaustivamente con los principios específicos de una filosofía o de la otra. También ha sido observado que Ovidio, en este pasaje, “utiliza términos (filosóficos) sin preocuparse por el significado que tuvieran en la literatura anterior”³⁷. La falta de preocupación por la terminología, sin embargo, es sólo un resultado de la más fundamental falta de preocupación por el tema mismo: tan pronto Pitágoras proclama que *haec quoque non perstant* (15.237), haciendo eco del tema de *cuncta fluunt* (15.178), como de pronto habla del *mundus* como *aeternus* (15.239), lo que puede ser un chiste. De manera conforme, había usado *aether* en el verso 195 desprovisto de las numerosas connotaciones que el término había adquirido en la filosofía y ciencia anteriores³⁸.

La señal de la “filosofía” de Pitágoras está constituida por sus mandatos, entre los que encuadra su discurso, contra los sacrificios de animales y el consumo de carne animal. Parece que en las enseñanzas de los Sextii, la razón para el énfasis sobre el vegetarianismo no era la metempsicosis, sino la higiene, y evitar la crueldad hacia los animales³⁹. Ovidio sigue ese énfasis: su pintura de la víctima sacrificial (15.130-140) se presenta con inusual simpatía, como lo es el llamado final de Pitágoras (462-69)⁴⁰. Pero no estamos tratando aquí con la filosofía. Se evitan la espiritualidad y la metafísica y aunque Ovidio imprime una nota humanitaria, este vegetarianismo extremo no era parte, como vimos antes, ni de la principal corriente romana ni del legado de Numa.

La negativa de Ovidio a desarrollar la filosofía pitagórica con propiedad ha sido preparado en los libros precedentes y corresponde al contexto general de su esfuerzo por distanciarse de los credos filosóficos. Por ejemplo, en contraste con la crítica racionalista de Lucrecio que negaba la existencia de los *portenta* míticos tales como Escila y los Centauros, Ovidio por supuesto los hace las piezas centrales de algunas de sus propias historias⁴¹. De modo similar, Lucrecio (2.700-703, 707) había rechazado la posibilidad de metamorfosis de humanos en árboles; en *Las Metamorfosis*, las transformaciones de Daphne y de las hermanas de Faetón figura de manera prominente cerca del comienzo del poema. Ovidio deliberadamente eligió estos *exempla* para el contraste porque éstos mostraban a Lucrecio en su punto más doctrinario, una actitud que no informa de manera

³⁶ Segl (1970) 136 n.223; cfr. Bömer *ad* 252-3.

³⁷ Segl (1970) 47 (con referencia, por ej., a *quattuor genitalia* en el verso 239).

³⁸ Segl (1970) 45-7.

³⁹ Sen. *Epist.* 108.18; véase Haussleiter (1935) 296-9 y Ferrero (1955) 374-5.

⁴⁰ Galinsky (1975) 141-3.

⁴¹ Lucr. 2.700-29; 4.732-45; 5.878-924; véase Myers (1994) 145-7.

consistente el tratamiento del mito por parte del poeta epicúreo⁴². Deberíamos tener presente, por supuesto, que Ovidio es no canónico en todos los sentidos y no sólo con respecto a los filósofos y a los poetas filósofos: mientras que la pintura, por ejemplo, de delfines sobre los árboles y los jabalíes en las aguas es la marca oficial del mal artista en el *Ars Poetica* (29-30) de Horacio, no les lleva mucho tiempo a estas viñetas materializarse en la descripción ovidiana del diluvio (*Met.* 1.302-3, 305).

5. Poesía y Filosofía: la paradoxa y la cosmogonía

Como lo ha notado la mayoría de los comentaristas, casi la mitad del discurso de Pitágoras, el catálogo de *mirabilia* y *paradoxa* (15.259-452), prácticamente no tiene base en el pitagorismo, ni en el antiguo ni en el nuevo. La conexión más estrecha que podemos hacer es con el tratado de (Pseudo)Socion sobre la paradoja de ríos, fuentes y estanques⁴³, pero el punto más importante es que el tratamiento precedente del pitagorismo que hace Ovidio ha dado el tono: no debemos esperar ahora una exploración de los fenómenos en términos de ciencia probatoria y de filosofía. La relación de la paradoxografía con la ciencia griega corresponde a la de la pantomima con la tragedia griega: cualquier cosa seria y sustancial se elimina en favor de recortes pequeños, fácilmente digeribles, concentrados en lo fascinante y sensacional⁴⁴. Ambos desarrollos son el resultado del gusto de un público amplio, y Ovidio conocía a su audiencia. Para su tiempo, la ciencia y la pseudo-ciencia estaban entremezcladas en la Grecia helenística y en Roma, y la abundante colección de Plinio el Viejo proporciona un testimonio continuo⁴⁵. Aun cuando la distinción entre las dos pueda resultar más clara para nosotros que para los contemporáneos de Ovidio, el *De Rerum Natura* de Lucrecio había mostrado que el pensamiento racional y científico no era incompatible con la poesía. Luego, la presentación de un contraste elaborado entre modos filosóficos y poéticos no es uno de los objetivos del discurso de Pitágoras. En su primera parte, Ovidio nivela la filosofía al punto de que resulta indiferenciada de las ideas generalizadas, populares, mientras que en la segunda parte simplemente yuxtapone, más que opone, explicaciones científico-filosóficas y poético-mitológicas en su largo catálogo de sucesos milagrosos.

Franz Bömer y Sara Myers han documentado exhaustivamente este procedimiento con ejemplo tras ejemplo⁴⁶. Me limitaré, por lo tanto, a unos pocos comentarios adicionales. Uno concierne a la mención de la fuente de aguas mara-

⁴² Gale (1994); cfr. adelante, sección 6.

⁴³ Segl (1970) 57 con n.265; Crahay y Hubaux (1958) 286.

⁴⁴ Véanse las colecciones de los paradoxógrafos griegos en Westermann (Amsterdam 1963) y Giannini (Milan 1965). Cfr. Galinsky (1996) 265-6 sobre las afinidades de la pantomima y *Las Metamorfosis*; de allí el camino conduce al Ovidio "bouffon" del siglo XVII (Moog-Grünwald [1979] 124-56).

⁴⁵ Cfr. Myers (1994) 150-52 con n. 79.

⁴⁶ Bömer (1986), esp. *ad.* 15.324; Myers (1994) 152-9.

villosas cerca del pueblo de Clitor en Arcadia (15.324-8). Cualquiera que bebiere de ellas se abstendría de beber vino a perpetuidad. Ovidio comprime la explicación científica en un verso; de hecho, no es tanto una explicación como una observación de hecho: *seu vis est in aqua calido contraria vino* (324) ["hay una fuerza en el agua que se opone al calor del vino"]. Luego pasa a resumir el relato mitológico (325-8):

*sive, quod indigenae memorant, Amythaone natus,
Proetidas attonitas postquam per carmen et herbas
eripuit furiis, purgamina mentis in illas
misit aquas odiumque meri permansit in undis.*

La explicación mitológica es cuatro veces más larga que la científica. Sin embargo, antes de interpretar esto como que Ovidio privilegia a la poesía por encima de la filosofía natural, necesitamos mirar solamente a Vitruvio. Vitruvio trata de fenómenos tales en la primera parte del Libro 8, concerniente a la hidrología. En algunos casos, incluyendo el de las fuentes de Clitor que impiden el vino, ni siquiera se molesta en sugerir una causa científica. En cambio, simplemente cuenta la historia, expandiéndola, en el caso de Clitor, hasta citar completo el epigrama de diez versos que estaba inscripto en el lugar (8.3.21). Si un escritor prosaico de pernos y tuercas como Vitruvio, quien subrayaba que un arquitecto debía estudiar filosofía con diligencia (1.1.3), pudo llegar a darse cuenta de que la filosofía natural no podía ir muy lejos en tales instancias, otro tanto haría Ovidio.

Más aún, la mención de explicaciones alternativas para fenómenos maravillosos tiene un precedente amplio en *Las Metamorfosis* 1-14, incluso aunque no estén inmediatamente colocadas una con la otra⁴⁷. Ovidio le avisa al lector atento en su misma introducción de Pitágoras. Los temas del sabio incluyen *quae fulminis esset origo, / Iuppiter an venti discussa nube tonarent* (15.69-70). En cuanto a la causa del relámpago, Ovidio ya presentó una causa naturalista en 1.56 (*cum fulminibus facientes fulgora ventos*) sólo para proceder a pintarlo como el tradicional equipamiento mitológico de Júpiter (1.197, 253); los rayos son ahora *tela... manibus fabricata Cyclopum* (1.259). Asombra poco, entonces, que Pitágoras realmente no tenga nada más que decir sobre el asunto. También se dan explicaciones duales similares para la creación del hombre (1.78-83, cfr. 1.363-4), el soporte del éter y del aire sobre la tierra (1.26-31, 2.293-7), y la causa del arco iris (6.61-4, 11.589-90). Una explicación no es mejor que la otra.

Tampoco lo es su credibilidad, y esto produce otro punto en común entre la poesía y la filosofía. Justo antes de que el filósofo empiece a hablar, Ovidio comenta que sus enseñanzas pueden ser aprendidas, pero no conjuntamente creí-

⁴⁷ Cfr. Little (1970) 349-55. Un procedimiento emparentado es el uso frecuente de Ovidio del "lenguaje de la física para describir mitos de la naturaleza más fabulosa" (Myers [1994] 49, con una discusión de varios ejemplos en pp. 47-9; cfr. adelante, sección 6.

das: *primus quoque talibus ora / docta quidem solvit, sed non et credita, verbis* (15.73-4)⁴⁸. En su posición, los versos se refieren al discurso entero, pero no a los mandatos de Pitágoras acerca del vegetarianismo o la metempsicosis. Ovidio, a su turno, en su apología a Augusto explícitamente caracteriza el asunto principal de *Las Metamorfosis* como algo que no debe ser creído (*Trist.*2.63-64):

*inspice maius opus, quod adhuc sine fine tenetur,
in non credendos corpora versa modos.*

*(Mira mi obra mayor, que todavía está inacabada, mira
los cuerpos que fueron transformados de manera increíble).*

La aseveración se refuerza con la enumeración de *mirabilia* como *adynata* en *Tristia* 4.7.11-20: la mayoría son mitos que aparecen en *Las Metamorfosis*⁴⁹. Con seguridad, hay una distinción entre maravillas naturales, tales como la fuente de Clitor, y las transformaciones de los cuerpos humanos, desde que la primera tiene una existencia verificable y reclama una explicación, sea científica o mitológica. Pero Ovidio deliberadamente hace borrosa esta línea salpicando, a lo largo del discurso de Pitágoras, referencias a los mitos que ha contado antes, y dejando de dar, en el caso de las Simplegades (15.337-9), una razón "científica". De manera similar están incluidas las transformaciones de lo inanimado en animado (375-7), y de elementos en descomposición a materia viviente (368, 389-90). Varias afirmaciones de descreimiento, por lo tanto, son parte constitutiva del discurso de Pitágoras (282-3, 359, 389-90). No es posible apostar a la *fides poetica* ni a la *fides philosophica*. Como resultado, la inmortalidad poética de Ovidio, sobre la que voy a volver, no se basa en el reclamo tradicional del *vates* de haber revelado la verdad, sino en la verdadera predicción del *vates* -y esta es la única verdad que pueden poseer- de que Ovidio y su fama serán inmortales (15.878-9):

*perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.*

Para volver desde el final al comienzo del poema: siendo la obertura de Ovidio a *Las Metamorfosis*, la cosmogonía (1.5-75) es más poética que filosófica. Este pasaje introductorio y el discurso de Pitágoras han sido correctamente considerados paralelos temáticos⁵⁰, pero es importante también estar alerta acerca de las diferencias. Como el discurso de Pitágoras, la cosmogonía no se amolda a

⁴⁸ Primero puede haber una referencia a la tradición de que Pitágoras era el *εὐρητής* de la palabra "filósofo"; véase nota 10, arriba. También puede ser relevante Calímaco, *Iambus* 1 (fr. 191) versos 62-3: οἱ δ' ἄρ' οὐκ ὑπήκουσαν, οὐ πάντες con la aguda enmienda de H. Lloyd-Jones: οἱ Ἴταλοὶ δ' ὑπήκουσαν, οὐ πάντες, con las observaciones ulteriores de M. L. West en *CR* 21 (1971) 330-1.

⁴⁹ Cfr. Little (1970) 347-8.

⁵⁰ Cfr. la referencia de Pitágoras a *magni primordia mundi* en *Met.* 15.67.

la simple matriz de poesía (mitológica) vs. filosofía (natural). Su modelo sugestivo es mucho más enfáticamente poético: es la descripción homérica del escudo de Aquiles, *imago mundi*, como ha sostenido recientemente Stephen Wheeler⁵¹. Pueden agregarse dos breves observaciones a su argumento acumulativo. Primero, leyendo la cosmogonía de Ovidio en cierta medida como poetología, él identifica *deus et melior natura* (1.21) con “una figura para el poeta” (117); yo argumentaría que esta noción está sacada de la frase de Ovidio en el *sphragis* (15.875) de que *melior pars mei*, exactamente su *esprit créateur* y las obras por él producidas⁵², escaparán al olvido y continuarán viviendo por siempre. En segundo lugar, como apunta Wheeler, para el tiempo de Ovidio ha habido una confluencia de poesía y filosofía en la interpretación del escudo de Hefesto, que había llegado a ser considerado como una alegoría de la creación del universo por un demiurgo. La primacía pertenecía, por supuesto, a Homero, en términos puramente cronológicos. “Como resultado de este tipo de exégesis, los poetas romanos llegaron a ver el escudo como un modelo primario para describir el origen y la estructura del universo”⁵³. Yo agregaría que la elección de Ovidio del escudo homérico como un modelo, por consiguiente, realza de manera sugestiva su ubicación de *Las Metamorfosis* directamente en la tradición homérica, más que en la de Empédocles. La visión antigua era que todas las formas literarias tuvieron su origen en Homero. El era el “Océano” -cuán curiosamente relevante es esto para la descripción del escudo- del que fluían todas las corrientes literarias⁵⁴. Con el tiempo, se habían ido separando, pero *Las Metamorfosis* fue el gran intento de Ovidio para volver a reunirlos. A esta luz, el procedimiento de Ovidio de presentar “no meramente una cosmogonía, sino una serie” y “sugiriendo que el proceso cosmogónico es tal que continuará a lo largo del poema: *ad mea tempora*”⁵⁵ asume su verdadera dimensión. Es su programa poético de recrear y reunir las variadas formas literarias que se originaron con Homero.

La filosofía es asimilada y subordinada a este propósito. Como en el caso del discurso de Pitágoras, se han hecho numerosos intentos de identificar las fuentes filosóficas en la cosmogonía de Ovidio. Una vez más, Ovidio incluye alusiones suficientes para prestar un colorido filosófico a la pieza. Al mismo tiempo, y apropiado para el poeta de metamorfosis que cambió muchas tradiciones poéticas, hace también algunos cambios en los principios filosóficos recibidos. De manera significativa, estos cambios se aplican a Empédocles y su doc-

⁵¹ Wheeler (1995), con amplias referencias a la investigación anterior. Como siempre en la poesía augustea, coexisten varias inspiraciones; véase Helzle (1993) para el aspecto calimaqueo de la cosmogonía. La cosmogonía resulta entonces una ilustración inmediata del programa poético anunciado en los versos 1-4: la combinación de *carmen perpetuum* con *carmen deductum*.

⁵² Véase Bömer *ad loc.*

⁵³ Wheeler (1995) 98, resumiendo a Hardie (1986) 66-70, 346-58.

⁵⁴ Documentación en Williams (1978) 87-9, 98-9; cfr. Galinsky (1996) 262. Cfr., con referencia a la *Eneida*, Cairns (1989) 150 y Hardie (1986) 22-4.

⁵⁵ Myers (1994) 27.

trina del Amor y la Discordia⁵⁶. En la primera instancia, y también en contraste con el canto de Orfeo en Apolonio (*Argonautica* 1.497-511), Ovidio presenta a la Discordia no activando la evolución del cosmos, sino perpetuando el caos. Lo que crea el orden no es un principio filosófico abstracto, sino un creador benevolente que es fácilmente asimilable, como hemos visto, al ποιητής: *deus et melior natura* (1.21). De manera similar, a pesar de toda la importancia del amor como tema en *Las Metamorfosis*, Ovidio lo excluye como agente filosófico-natural de su cosmogonía. Aquí como en el discurso de Pitágoras, se evita igualmente el énfasis en la filosofía seria.

6. Ovidio, Virgilio y Lucrecio

Como cabía esperar, el discurso de Pitágoras es relevante para otro aspecto mayor de *Las Metamorfosis*, i. e. la comparación constante que Ovidio pide al lector que haga entre su poema y la *Eneida* de Virgilio. Una dimensión, como hemos visto, es que *Las Metamorfosis* es un heredero de Homero incluso más abarcador que la *Eneida*, porque Ovidio fue capaz de incorporar géneros tales como la comedia, la pantomima, y el burlesco, que no eran convenientes para la épica nacional romana. Otra dimensión es la habitual inversión. En *Eneida* 6, Virgilio tuvo que compensar la incredibilidad del mito infundiéndole una fuerte dosis de filosofía seria. Sabemos por Cicerón, Propertio y otros que la creencia en la mitología corriente del mundo subterráneo, tales como el barquero, las ranas, y los pantanos, estaba en baja marea para la intelectualidad romana⁵⁷. De allí que Virgilio se acercara laboriosamente a varias tradiciones filosóficas para hacer a Hades significativo mientras proporcionaba otra indicación hacia el final, a través del acertijo de la Puerta de los Sueños Engañosos, de que no todo su relato, y especialmente los θαυμαστά menos espirituales, era para ser tomado literalmente⁵⁸. En contraste, Ovidio humaniza completamente el mundo subterráneo en el Libro 4⁵⁹, lo compromete a Pitágoras en un extenso recitado de θαυμαστά, y minimiza absolutamente cualquier peso y significación de la filosofía en el discurso de Pitágoras. El señalado descarte, por parte de Pitágoras (15.154-5), del mundo subterráneo como un "nombre vacío" (*nomina vana*) y "materia para los poetas" (*materiem vatium*) -todo mientras se dirige al *coetus silentium*, destinado a recordar el mundo subterráneo- se aplica igualmente a la atrevida remitologización de Hades por parte de Virgilio y a la reiterada elección del mismo como tema por parte de Ovidio; además del Libro 4, Hades aparece en los Libros 5, 10 y

⁵⁶ Wheeler (1995) 95-7.

⁵⁷ Cic., *Tusc.* 1.48; Prop. 2.34.53-4, sólo unos pocos versos antes de la famosa referencia de Propertio a la *Eneida* (61-66).

⁵⁸ Cfr. Wlosok (1990) 386-7.

⁵⁹ Véase la penetrante y agradable discusión en Bernbeck (1967) 10-26.

14⁶⁰). Más adelante, como hemos visto, Ovidio alegremente admite el punto principal de Pitágoras, al asentar que los mitos que cuenta “no son para ser creídos”⁶¹, pero por supuesto los cuenta de todos modos y anuncia que será inmortal por eso.

Al plantear cuestiones que son centrales para su obra, Ovidio apela al lector para que reflexione sobre la naturaleza de la poesía mitológica y para que lo compare, en este aspecto importante, con sus dos mayores predecesores romanos, Virgilio y Lucrecio. Ya he comentado el caso de Virgilio; ¿qué pasa con Lucrecio?

Se ha sostenido tradicionalmente que Lucrecio, por sus ostensibles ataques a los mitos, desmitologizaba el mito y que Virgilio y Ovidio luego lo remitologizaron. En realidad la actitud de Lucrecio es más compleja⁶². El quería ser un epicúreo y un poeta, y ser poeta significaba que debía usar el mito, lo que parece haber sido una de las razones por las que Epicuro había rechazado la poesía. Lucrecio procedió a combinar estos dos elementos, hasta entonces irreconciliables, inventando su propia “teoría” epicúrea del mito sobre la base de varias diferenciaciones. En forma paralela a la teoría epicúrea de que las sensaciones guardan alguna relación con la realidad (externa), postuló que los mitos tenían una *hypnoia*, un fenómeno subyacente que necesitaba explicación. En ambos casos, el problema no es la realidad o el fenómeno en sí, sino las inferencias e interpretaciones defectuosas, en este caso, los mitos tradicionales. El mito, entonces, puede ser mantenido por su poder para atraer y encantar a los lectores, con tal de que la *vera ratio* se señale al mismo tiempo. “Los pasajes mitológicos en *DRN*”, por lo tanto, “actúan como una herramienta poderosamente polémica y didáctica: a un mismo tiempo, Lucrecio es capaz de disponer satisfactoriamente de teorías rivales sobre el mito sustituyendo su propio relato acerca de sus orígenes y naturaleza, y de usar el mito de manera didáctica para ilustrar y realzar su propia argumentación”⁶³. Lucrecio, entonces, se apropia del mito, que antes era engañoso, para sus propósitos filosóficos; de aquí su uso de los “mitos” de Venus y la plaga para encuadrar su poema -justo como Ovidio lo hace con los episodios ostensiblemente “filosóficos” de la cosmogonía y de Pitágoras.

Esto es sólo parte de la respuesta de Ovidio a Lucrecio. Otra parte involucra las yuxtaposiciones de explicaciones mítico-poéticas y filosófico-naturales que hemos observado. Estas yuxtaposiciones son frecuentes en Lucrecio, y tie-

⁶⁰ Libro 5: Ceres y Proserpina (341ss.); 10.40-48 (Orfeo); 14.101-53: Eneas y la Sibila. Sólo 20 versos de sus observaciones de descarte, Pitágoras lanza el reclamo de ser *vates* (15.174: *vaticinor*); su tóxico, el vegetarianismo, se asigna como *materies vatium*.

⁶¹ *Trist.* 2.63-4, arriba citado. La frase no puede restringirse a significar “cuerpos transformados de manera asombrosa”; cfr. Luck *ad loc.* y Little (1970) 347-8. Ovidio no corría grandes riesgos por que había una fuerte tradición de que no debía esperarse “veracidad” por parte de los poetas; para documentación véase Feeney (1991) 5-56 y Myers (1994) 49-51.

⁶² Véase el estudio perspicaz de Gale (1994) sobre el que se basan mis observaciones siguientes. Cfr. Myers (1994) 53-59.

⁶³ Gale (1994) 230.

nen una razón más profunda: la demostración de la *vera ratio*. El tema es examinado en su apología de la poesía (1.921-50, repetido en 4.1-25): *id quoque enim non ab nulla ratione videtur* (1.935). Lo reencontramos en los exempla nucleares de la Magna Mater (2.596-645) y Phaeton (5.396-415). Las dos veces, la versión mitológica tradicional se adjudica a *veteres Graium poetae* (2.600, 5.405). Las dos veces Lucrecio enfatiza que *longe sunt tamen a vera ratione repulsa* (2.645) y *procul a vera nimis est ratione repulsum* (5.405-6). La diferencia con Ovidio es clara: para Ovidio no hay *vera ratio* en el mito y la filosofía seria es prácticamente inexistente en el discurso de Pitágoras. En el catálogo de θαυμαστά las yuxtaposiciones, por lo tanto, resultan un mero recurso literario sin significación profunda⁶⁴. Y así como Lucrecio se había apropiado del lenguaje y de la evocatividad de la mitología para sus principios filosóficos, Ovidio usa el lenguaje lucreciano de la filosofía natural para algunas de sus más fantásticas transformaciones⁶⁵. La inversión es completa: estos *portenta* se revisten ahora como si fueran fenómenos que pueden explicarse en los términos de la ciencia racionalista. Un paradigma es la transformación de Lichas (9.216-25):

*dicentem genibusque manus adhibere parantem
 corripit Alcides et ter quaterque rotatum
 mittit in Euboicas tormento fortius undas.
 ille per aérias pendens induruit auras,
 utque ferunt imbres gelidis conscrescere ventis,
 inde nives fieri, nivibusque molle rotatis
 adstringi et spissa glomerari grandine corpus,
 sic illum validis iactum per inane lacertis
 exsanguemque metu nec quicquam umoris habentem
 in rigidos versum silices prior edidit aetas.*

Estamos ante apropiaciones e inversiones múltiples a partir de Lucrecio. El tiro en el v. 218 retoma un poco la “pseudo-ciencia en la que confiaba Lucrecio (DRN 6.177-9, 306-7)”⁶⁶, con un venerable pedigree que incluía a Leucipo, Demócrito, y tal vez a Anaxágoras⁶⁷. Ovidio trata este “hecho científico” de manera concordante dándolo vuelta: presenta el tiro congelando y endureciendo más que calentando⁶⁸. Ovidio procede a explicar la petrificación actual de Lichas como un fenómeno meteorológico; el modelo es Lucrecio 6.495-523 y 527-34. Más aún, él imita e invierte a Lucrecio distanciándose de este suceso revestido ahora con la filosofía natural: *ferunt* (220), que apunta al préstamo de la explicación de

⁶⁴ El comentario de Aristóteles τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδὺ (*Poet.* 1460a17) es muy a propósito.

⁶⁵ Véase Myers (1994) 47-9.

⁶⁶ Kenney en Melville (1986) 390.

⁶⁷ Véase Leonard y Smith (1961) *ad loc.* Como Bömer observa (*ad Met.* 9.218), hay también un elemento de anacronismo.

⁶⁸ Véase Bömer *ad Met.* 9.220 con referencia a *Met.* 2.727-9.

Lucrecio, y *prior edidit aetas* (225) corresponde al distanciamiento del mismo Lucrecio con respecto a los relatos mitológicos de los *Graeci vates*. Esto también proporciona el contexto más amplio para el uso de *ferunt*, por parte de Ovidio, para desaprobando la influencia de Pitágoras sobre Numa (15.480).

En este punto podemos sacar algunas conclusiones. El tratamiento que hace Ovidio del discurso de Pitágoras se ve de la mejor manera, no tomándolo como el centro filosófico unificador de *Las Metamorfosis*, sino como una contribución a la discusión corriente sobre los roles del mito y la filosofía en la gran tradición poética. Uno de los usos que hace Ovidio de este extenso pasaje es para llamar la atención sobre sus objetivos poéticos y su lugar en la tradición poética⁶⁹. Ovidio no se limita a escribir épica empedoclea; en todo caso, ubica su poema en la tradición originada con Homero, una tradición que él metamorfosea a través de su poema por medio de numerosas innovaciones. El discurso de Pitágoras y los pasajes relacionados en *Las Metamorfosis* realzan la naturaleza de la contribución de Ovidio y sus diferencias tanto con respecto a la insistencia de Lucrecio sobre la *vera ratio* cuanto con respecto al revestimiento del mito, por parte de Virgilio, con gran significado espiritual, moral e histórico. Ovidio hace poco caso del componente histórico, *i.e.*, la conexión de Pitágoras y Numa, y banaliza la filosofía. El didacticismo de Lucrecio y de la filosofía en general se desinflan por la vibrante dislocación del modo “hiperdidáctico” del discurso⁷⁰, marcado por una profusión de sentencias protrépticas y pronunciamientos didácticos⁷¹, y la doble minimización de un contenido filosófico y de un destinatario sustancial -este último, como hemos visto, no es Numa, que recibe los divagues de Pitágoras sólo de segunda o tercera mano, sino el sombrío *coetus silentium* (15.66). El discurso mismo de Pitágoras, por lo tanto, es un vehículo dudoso para que el poeta plantee un reclamo serio a la épica empedoclea. Al mismo tiempo, Ovidio usa el discurso de Pitágoras, a manera de contraste, para llamar la atención una vez más sobre su contribución distintiva a la poesía mitológica en gran escala. Esta radica, para reafirmar obstinadamente lo que dije hace más de una veintena de años, en el reino de la narrativa⁷².

En términos de narrativa, la presentación que Pitágoras hace del cambio es-

⁶⁹ No puedo dejar de enfatizar que este es sólo un aspecto del pasaje. Es legítimo para los académicos estar atentos a aspectos de poetología, género, y cosas semejantes en *Las Metamorfosis*, con tal de que nos demos cuenta de que estas no son las razones inmediatas de la popularidad y atractivo del poema a través del tiempo. El interés creciente por este aspecto de *Las Metamorfosis* es gratificante; véanse las colecciones recientes de Martindale (1988), Anderson (1995), y Walter y Horn (1995). Como lo afirmé al comienzo, el valor de entretenimiento de los *mirabilia* y el carácter tópicico de “Pitágoras” asegurarían a Ovidio un público amplio.

⁷⁰ Barchiesi (1989) 77, 80-82.

⁷¹ Por ej., *animos advertite* (140); *animos adhibete* (238); *mihi credite* (254); *tollite . . . nec fallite . . . nec includite . . . nec celate . . . perditte . . . perditte* (473-8); *nonne vides* (361, 382); *magna . . . canam* (146-7); *doceo* (172); *vaticinor* (174); *docebo* (238).

⁷² Galinsky (1975) 104-7. Cfr. Kenney (1982) 435: “Si *Las Metamorfosis* es en algún sentido significativo... sólo puede serlo por la fuerza del tratamiento que Ovidio hace de su material, los mitos mismos.

tá diseñada para invitar a la comparación con la presentación que hace Ovidio en los libros anteriores del poema. Con seguridad, el discurso de Pitágoras no es una pieza de poesía deliberadamente mala; Dryden y otros la escogieron para el elogio, y E. J. Kenney ha observado que “la velocidad y fluidez de la escritura compiten con el tema”⁷³. La razón es simple y no debe ser sobredeterminada por narratologistas “llevados por su entusiasmo hiperfuncionalista”⁷⁴. Como siempre, Ovidio lo hace de dos maneras (aunque, como pudimos ver por la utilización del mito que hace Lucrecio, Ovidio no era el único). Es el narrador *al fondo* que demuestra, mediante su manejo del discurso de Pitágoras, que puede asimilar la “filosofía” a su poema mitológico tan fácilmente como cualquier otro tema, género, estilo o tradición. El narrador de frente es Pitágoras. El punto básico es que Ovidio, al presentar el tema a través de Pitágoras de esta manera particular, nos alerta ante el hecho de que el material podía presentarse de otras maneras. Como hemos visto, esto es cierto de su deficiencia para desarrollar las múltiples conexiones, discutidas por otros escritores, entre Pitágoras y la Roma temprana, y está implícito en su negativa a desarrollar un discurso filosófico significativo. Ovidio no hace más que una inclinación a ambas tradiciones: él también sabía, como Cicerón lo había señalado⁷⁵, que la filosofía y la oratoria se consideraban unidas; de ahí que la longitud del discurso de Pitágoras sea un *contrapposto* continuo a la estrechez de su contenido filosófico propio. Pero, como ya lo hemos visto en varias ocasiones, el discurso también retoma los primeros catorce libros. Hay una referencia tras otra a relatos que Ovidio ha contado antes: los Cíclopes, Lucifer, Hercules, Scylla, Salmacis, los Centauros, Phoebus, Myrrha, Phaethon, Aurora, el mundo subterráneo. Estos son indicadores constantes de cómo tales relatos podían contarse de manera diferente. O tomemos un tema como el cambio de sexo: Pitágoras simplemente menciona la *hyena* (15.408-10); Ovidio cuenta las historias de Iphis y Caeneus extensamente y con *gusto*. La polifonía ovidiana se reemplaza por la monotonía de la taxonomía pitagórica.

Al mismo tiempo, Ovidio usa el discurso de Pitágoras para recordar el desafío que él mismo enfrenta al entretejer una masa de materiales a menudo heterogéneos. La solución de Ovidio fue crear transiciones imaginativas y a veces deliberadamente violentas, mientras que las de Pitágoras carecen de ese brío y pueden resultar mecánicas y sin arte, un aspecto que ha sido repetidamente comentado; el conector *et quoniam*, por ejemplo, se usa dos veces aquí (15.143, 176) y no aparece en ninguna otra parte en *Las Metamorfosis*. A lo largo de los mismos versos, estoy todavía convencido de que Pitágoras, u Ovidio a través de Pitágoras, se va dando cuenta de que la atención del lector puede estar oscilando debido al modo narrativo de Pitágoras. Al menos esta es la fuerte sugerencia

⁷³ Kenney (1986) 460.

⁷⁴ Genette (1988) 48. Para una exposición sencilla de los niveles de narración y de textos narrativos encajados véase Bal (1985) 134-48.

⁷⁵ *Orator* 11-19, cfr. 113-19.

de los versos 418-20: "El día se desvanecerá, el Sol sumergirá bajo las olas sus jadeantes corceles antes de que mi relato recuente la suma de cosas que toman formas nuevas" [sobre la traducción de Melville]:

*desinet ante dies, et in alto Phoebus anhelos
aequore tinguet equos, quam consequar omnia verbis
in species translata novas.*

Discutiendo mi observación, Bömer afirma en su comentario (*ad* 418) que no es aburrimiento lo que aquí se sugiere. Más bien, y tomando una frase del investigador italiano Cupaiulo, escribe que estamos tratando, en el tropo ovidiano, de "accorgimenti tecnici e stilistici consueti nella prosa retorica". Esta es una manera incluso mejor de aceptar mi punto de vista.

Una de las principales diferencias es, por supuesto, que el discurso de Pitágoras trata unilateralmente del cambio mientras que la mayoría de las historias en *Las Metamorfosis* no lo hacen; es todavía vigente la observación de Kenney de que el amor o, como yo lo pondría, el amor en todas sus variantes (o *metamorfosis* en ese sentido), más que la metamorfosis pura y simple, es el tema principal del poema. Tan importante que, mientras el filósofo, representado por Pitágoras, proclama que el cambio es el principio que controla el mundo, Ovidio termina el Libro 15 y *Las Metamorfosis* enfatizando que él y su poesía serán impermeables al cambio. *Nihil est toto, quod perstet, in orbe: cuncta fluunt*, dice Pitágoras (177-8). Ovidio, en contraste, trascenderá el *orbis terrarum: super alta perennis / astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum* (875-76)⁷⁶. El contraste es minimizado todavía más en la frase que Pitágoras había usado para introducir su máxima. Él emplea una metáfora bien conocida para la poesía: *magno feror aequore* seguida de *plena ventis vela dedi*, pero sus pretensiones poéticas se transtornan desde el comienzo por otro *et quoniam*, su segundo uso de este conectivo en menos de 35 versos. Una fórmula que puede estar como en su casa, por ejemplo, en el *De Officiis* de Cicerón⁷⁷, pero no en poesía.

⁷⁶ Paratore (1959) 193 ha advertido de pasada el eco de Horacio C. 2.20.1-4 (*ferar... per liquidum aethera... neque in terris morabor*), pero las asociaciones entre la oda y el *sphragis* de *Las Metamorfosis* son más amplias. Además de tratar el topos de la inmortalidad poética (cfr. la referencia a C. 3.30.1 en *Met.* 15.871), la oda congeniaba por su descripción gráfica de metamorfosis, que anticipa varias de las pinturas ovidianas. Está también la alteración habitual del modelo: Horacio, que se transforma en ave, resulta *biformis vates*, pretendiendo la inmortalidad, mientras que Ovidio, el poeta de metamorfosis, concede al *vates* el poder de predecir su inmortalidad. Otra conexión es el reclamo de Horacio de que será conocido entre los bárbaros en los límites del Imperio Romano -precisamente el tipo de lugar en el que Ovidio completó *Las Metamorfosis*. De manera similar, hay todavía otro punto para el ascenso de Ovidio *super astra*: su deificación será todavía mayor que la de Julio César, a quien Venus simplemente *caelestibus intulit astris* (15.846); cfr. Feeney (1991) 249. De manera apropiada, Ovidio termina *Las Metamorfosis* con una llamarada de alusiones que añaden perspectiva a su cumplimiento; el tópico de las clausuras ovidianas es susceptible de nuevos tratamientos.

⁷⁷ *Off.* 122, 132, 138; véase Haupt/Ehwald/von Albrecht (1966) *ad* 15.75 y 143.

7. Conclusión

El discurso de Pitágoras tiene varios propósitos. Pitágoras personifica la confluencia de Grecia y Roma, un tema que da forma al Libro 15 y, en un sentido más amplio, a *Las Metamorfosis* y a la cultura de la época augustea. Pitágoras y su discurso también representan la síntesis de varias filosofías; el pitagorismo, de hecho, había evolucionado hacia tal síntesis, especialmente en Roma para el siglo I a.C. En ese sentido, Pitágoras es el filósofo completo; después de todo, se lo consideraba el inventor del término. Más aún, el discurso de Pitágoras es un *tour de force*, como el poema de Ovidio, pero es un *tour de force* muy diferente. Es una demostración de lo que Ovidio pudo haber hecho a través de *Las Metamorfosis*, pero que no hizo. También sugiere lo que Pitágoras pudo haber hecho y no hizo, tanto en el tratamiento de la filosofía como de la narrativa. El pasaje también es parte del diálogo continuado con sus predecesores romanos: con Ennio, al retomar el colorido pitagórico del comienzo de los *Annales*⁷⁸ y, especialmente, con Lucrecio y Virgilio. Sobre todo, el pasaje es una demostración final de la inversión que Ovidio hace de Lucrecio por medios lucrecianos. Lucrecio había asimilado el mito a su poema filosófico despojándolo de sus perspectivas tradicionales. Recíprocamente, Ovidio asimila la filosofía a su poema mitológico desnudándola de su contenido real. Como en el caso de cualquier creación augustea -y *Las Metamorfosis* es muy augustea, a menos que uno se asocie a las dicotomías habituales- la tarea principal para el intérprete del discurso de Pitágoras es estar atento a la multiplicidad de aspectos y considerar cada aspecto individual, tal como el colorido filosófico, dentro de esta totalidad.

KARL GALINSKY

Universidad de Texas en Austin. U.S.A.

(Traducción: Daniel A. Torres.)

⁷⁸ Debe quedar claro a partir del tratamiento que hace Ovidio de "Pitágoras" y del pitagorismo que el pasaje de *Las Metamorfosis* no proporciona ninguna base para hacer inferencias sobre el pitagorismo de Ennio, cualquiera sea su naturaleza. El punto principal de Ennio era ser la reencarnación de Homero. Al retomar a Ennio, por lo tanto, Ovidio también retoma a Homero, un aspecto que es central para *Las Metamorfosis*.

DISCURSO MÍTICO Y DISCURSO HISTÓRICO EN LA IV ÉGLOGA DE VIRGILIO

Mitos fundamentales e historia

La crítica virgiliana reconoce y valora sin ninguna duda el factor histórico – político en *Geórgicas* y *Eneida*, aunque en las *Églogas* se lo esquivo, subestima o acepta, pero sin extraer todas sus consecuencias; intentaremos esta vía para demostrar que la bucólica virgiliana se distingue de sus precedentes por incluir lo político, considerarlo fundamental y clave decisoria para su comprensión, en lo que reside nuestro aporte, sin desconocer la complejidad de un problema que obliga a numerosos distinguos, en particular los que atañen tanto a la crisis del final de la república como a la relación del mantuano con el poder (llámese éste Polión, Mecenas o Augusto), vínculo temprano y primerizo en las *Églogas*, pero innegable.

Pensada en términos de interés mutuo, los dos extremos de la ecuación pueden salir gananciosos, porque tanto poetas como protectores se necesitan mutuamente en el orden individual y en el político, aunque podría haber una actitud desinteresada, como si un vínculo basado en aspectos nobles, la mutua amistad o admiración no fuera imposible; pero mantenernos sólo en el primer término, manifiesta estrechez de miras por parte del crítico que aplica criterios originados en experiencias políticas recientes extremando paralelos ilegítimos, ya que las situaciones socio-históricas no son idénticas y cada obra es una respuesta no sólo al momento de redacción, sino, en los augusteos de la 1ª generación, la resultante de la experiencia trágica de la guerra civil, al parecer sin término¹.

El factor político² subyace en la *Égloga* I, pero se despliega en magnitud en la IV y V y con desigual importancia en las restantes; bajo esta luz reinterpretaremos los tres mitos básicos del poema que adquieren plena significación inscriptos en la historia romana: *aurea aetas*, *puer*, *Arcadia*.

Esta injerencia llevaría a la *aurea aetas* virgiliana a quebrar la noción cíclica tradicional, porque su instauración en un futuro inminente, depende menos de la ciega ineluctabilidad del ciclo que de la libertad humana ejercitada con la *virtus*; este tratamiento desmitifica e historifica el patrón hesiódico y su secuela aratea, lo que no quiere decir que haya una lectura transparente; ya sabemos del

¹ Cf. las atinadas reflexiones de K. Galinsky en su *Augustan Culture*, Princeton University Press, 1996, p. 244 - 246, quien discierne un vaivén pendular en los comentaristas que van desde el enfatizar la glorificación de Augusto hasta la lectura de subtextos subversivos para con el sistema, sin buscar otras perspectivas o matices.

Véase también la exhaustiva selección bibliográfica sobre el tema al final del volumen. Concretamente para ésta *égloga* el comentario en el cap. III, cf. p. 91-93 y 95.

² BARDÓN, H. *Bucolique et Politique*, Rheinisches Museum 115, 1972, p. 1 - 13. Ve en la intrusión del elemento político una diferencia con el bucolismo teocriteo.

empleo de la ambigüedad, de la alusión o de la elusión en Virgilio.

El *puer*³ es el rasgo más notoriamente romano; de doble φύσις o sea de naturaleza divino – humana, irrumpe en la historia de su tiempo (a diferencia de los héroes griegos), rigiéndola según el muy concreto *mos maiorum*; en relación con estos dos mitos intentaremos resolver la discutidísima inserción de la edad heroica (v. 34 – 36); la consideraremos condición previa, gradual y necesaria del advenimiento áureo y de la madurez del niño, apartándola también del paradigma hesiódico.

La *Arcadia* es el mito menos estudiado de los tres y del poema en general; es estructural y por eso clave para resolver el problema nada sencillo por lo fronterizo, tanto del género literario en que se ubican las églogas en general, como por los corrimientos de las especies líricas y las dificultades específicas de cada égloga en particular.

En la IV, tal vez la menos teocrítea y la más virgiliana en el orden del modelo pastoral, la bucólica resulta traspasada por un nuevo ἔπος, que conserva también trascendido, el marco pastoral en razón del elemento histórico - político : magnitud de los *facta pueri* (v. 54).

La victoria poética de la voz discursiva del propio poeta, sobre los tres contendientes –en otra comunicación⁴ radicamos nuestra contribución en el análisis de sus consecuencias- implica tanto una épica latina propia aquí preanunciada, a coronarse en la *Eneida*, como el advenimiento del nuevo dios de la *Arcadia* previsto en la derrota de Pan⁵: el Daphnis divinizado en olímpica apoteosis de la V égloga.

La *Arcadia* de la IV ég. debe examinarse en el contexto íntegro del poemario, pero es en esta bucólica donde despliega un rasgo culminante ausente del resto.

De todos modos, hay que partir del análisis de la *Buc. I*, cualquiera sea el criterio estructural que se siga para el conjunto (ya que uno no excluye al otro): concéntrico estático según P. Maury⁶, concéntrico dinámico como O. Skutsch⁷ (ambos centrados en torno a la Ég. V), de auxesis o crecimiento siguiendo a J.

³ El *puer* ha ejercido tal fascinación en los comentaristas que ha provocado torrentes de bibliografía intentando dilucidar su misterio y centrandlo en una época (en general, el período entre ambas guerras mundiales) el grueso de apasionadas exégesis; se puede decir que después de la 2ª post-guerra se trataron otros temas de la bucólica completando una visión más abarcadora y en relación con la totalidad del poemario.

⁴ BUISEL, M.D. *Arcadia iudice*. Actas del XIV Simposio Nacional de Est. Clásicos, La Plata, U.N.L.P., 1996, p. 111-119.

⁵ Antiguo e imbatible señor de la Arcadia, creador del canto y la flauta pastoril y protector de rebaños y pastores, tal como se lo ve en la Ég. II, v.31-33.

⁶ MAURY, P. *Le secret de Virgile et l'architecture des Bucoliques*, Paris, Lettres d'Humanité III, 1944, p. 71-147.

⁷ SKUTSCH, Q. *Symmetry and sense in the Eclogues*, H. S. C. P. 73, 1969, p. 153-69.

van Sickle⁸, o bipartito como B. Otis⁹ o W. Clausen¹⁰, o irradial, siendo el poema de apertura programático para todo el contexto.

Égloga I

La dialéctica de los discursos de Tíro y Melibeo comporta un conflicto potencial entre el pastor dichoso con la devolución y conservación de sus tierras y el segundo, desposeído de sus bienes por la confiscación, enfermo y desterrado, conflicto que no se resuelve en el mismo texto pese a la invitación hospitalaria de Tíro y el amparo de la sombra nocturna y protectora, pero transitoria; hay en los versos finales una tensión¹¹ en suspenso y un equilibrio inestable que se proyectan y resuelven en las nueve églogas siguientes, donde el poeta presenta las fuerzas que diluyen la armonía pastoral¹²: la enfermedad, el amor pasional, la muerte o las fuerzas negativas de la historia: la injusticia, las confiscaciones, el exilio, la guerra civil, o expone las que la consolidarán: la música y el canto, el dominio de sí mismo, o prefigura los rasgos históricos que la afirmarán, es decir, la intervención política, por lo cual la pastoral se asienta en la realidad y pierde el sentido de evasión o irrealidad, actitud ésta que, sin embargo, varios filólogos han señalado como primordial; por ejemplo: E. Schmidt¹³, y que tal vez ha desplegado con más vigor y complacencia la pastoral renacentista.

El *turbatur* del v. 12 que afecta a Melibeo, a sus campos y a los desposeídos como él, se enfrenta con el *deus* del v. 6, cuya generosidad se ha prodigado en Tíro con un agradecimiento perenne; ese *deus* es sólo para Tíro, *mihí* (v. 7), y en la medida que sea sólo para una parte y no para todos, el mundo pastoral, con su encanto dichoso y su música beatífica, está ínsitamente quebrado; en el ámbito de Melibeo no es posible ni lo bucólico, ni lo geórgico ni lo heroico que se apuntan en el entorno de Tíro; al final se atisba para Melibeo un alba dramática, peregrina y sin cantos, *carmina nulla canam* (v. 77).

Sin embargo, el universo luminoso, sereno y pleno de música de Tíro no está clausurado en sí mismo; es cierto que el pastor no puede resolver el despoimiento del amigo con su comprensión acongojada y generosa, y ni siquiera indicándole al *deus* que hizo su dicha, dado que es incapaz de devolverle a Melibeo los bienes, el arraigo y la felicidad; esa tarea lo sobrepasa, es misión específica del poder, del *deus*, por eso la instauración de la Arcadia depende de he-

⁸ VAN SICKLE, J. *The design of Virgil's Bucolics*, Roma, Ed. dell' Ateneo, 1978. Tanto en esta obra como en *Reading Virgil's Eclogues book*, A.N.R.W., II, 31 B., 1 Tb., p. 576 - 603, el autor reivindica que el punto de partida compositivo *have been not the single poem, but the very idea of an ensemble*, p. 601, además se debe partir de la totalidad como una reflexión sobre poética *to understand the parts*.

⁹ OTIS, B. *Virgil. A study in civilized poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1964, cap. IV, p. 97-143.

¹⁰ CLAUSEN, W. *Virgil. Eclogues*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. XXII-XXIII.

¹¹ ALPERS, P. *The singer of the Eclogues*, Berkeley, California Univ. Press, 1979, p. 35-95.

¹² PANOFSKY, E. *Et in Arcadia ego*, cap. VII de *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1979, p. 323-348. El autor sólo se refiere al amor y a la muerte como disolventes.

¹³ SCHMIDT, E. *Poetische Reflexion, Vergils Bukolik*, München, W. Funk, 1972, p. 154.

chos históricos, o sea, políticos. Importa equilibrar la interpretación de ambos discursos para no incurrir en una lectura monocordemente dramática y pesimista como M. Putnam¹⁴, quien hace hincapié en las palabras de Melibeo, o entusiástica destacando con exclusividad la celebración julioaugustea de Tí tiro con sus posibilidades de orden y paz, caso B. Otis¹⁵.

En este sentido resultan señeros los análisis de V. Pöschl¹⁶ o F. Klingner¹⁷, quienes hacen justicia a las dos tesis, aunque como nota el segundo¹⁸ los versos finales con la partida del infortunado Melibeo están reservados a Tí tiro, quien participa así del dolor ajeno incorporando la desdicha a su esfera vital idílica y suspendiendo transitoriamente las antítesis y las disonancias.

De todos modos el final es abierto y hay que proseguir el itinerario de temas y motivos en su apartamiento y diversificación por un lado y en su resolución o reconciliación por otro, dentro de una secuencia arquitecturada con lucidez. El estudio de cualquier tema de las églogas debe tener en cuenta lo apuntado en el poema inicial, particularmente en este caso, donde la indagación sobre la *Arcadia* es necesariamente correlativa de lo *bucólico*.

Bucólica y Arcadia: antecedentes y caracterización

La crítica filológica ha dilucidado semejanzas y diferencias entre el bucolismo teocríteo y el virgiliano, con diversas valoraciones hasta la actualidad, desde el estudio básico de Cartault de 1897; también ha distinguido entre la bucólica posteocríteo de *Bión* o *Mosco* y la del mantuano como lo ha hecho G. Jachmann¹⁹, lo cual puede verse en los prólogos de las ediciones de Rose²⁰, Coleman²¹, Coleiro²², Clausen²³ y, entre nosotros, Vaccaro²⁴, pero resulta más discutible precisar los matices entre lo bucólico y lo arcádico.

En realidad, no se trata de dos especies poéticas, sino de grados cualitativos de una misma, donde lo que importa son los rasgos propios del mantuano. La pastoral comporta un paisaje (el *locus amoenus* escenificado con valles, colinas, montes, roquedos, bosquecillos, hayas, matorrales, fuentes, arroyos, grutas, etc.); un tipo humano (pastores músicos, flautistas y cantores, pequeños propietarios rurales, más cuidadosos de las Musas con sus justas amebeas que de sus

¹⁴ PUTNAM, M. *Virgil's Pastoral art*, Princeton, 1970, Introducción y capítulo I.

¹⁵ OTIS, B. *Op. cit.*, cap. IV y *The Eclogues: a reconsideration...*, en *Virgiliana*, Leiden, Brill, 1979, p. 246-259.

¹⁶ PÖSCHL, V. *Die Hirtendichtung Virgils*, Heidelberg, K. Winter, 1964, p. 7-66.

¹⁷ KLINGNER, F. *Virgil, Bucolica Hirtengedichte*, München, D. T. V., 1977, p. 26-37.

¹⁸ KLINGNER, F. *Op. cit.*, p. 29.

¹⁹ JACHMANN, G. *L' Arcadia como paesaggio bucolico*, Maia 5, 1952, p. 161-174.

²⁰ ROSE, H. J. *The Eclogues of Vergil*, Berkeley, Calif. Univ. Press, 1942, p. 1-24.

²¹ COLEMAN, R. *Vergil. Eclogues*, Cambridge Univ. Press, 1977, p. 1-35.

²² COLEIRO, E. *Vergil's Bucolics*, Amsterdam, Grüner, 1979, p. 9-29.

²³ CLAUSEN, W. *Virgil. Eclogues*. Oxford University Press, 1994, p. XV-XXX y 29-60.

²⁴ VACCARO, A. *Canto y contrapunto pastoril*, B. A., Columba, 1974, p. 5-24.

rebaños de cabras y ovejas); dioses (Pan, dios pastoral por excelencia con su sirringa, ninfas, etc.); animales y actividades propias.

En Virgilio estos rasgos son muy flexibles, basta recorrer el poemario para ver ampliado más allá de Teócrito el espectro de divinidades, incluido el mismo Apolo, Sileno, la itálica Pales, la ninfa Aretusa, etc.; la temática de los cantos pastoriles; los bosques de encinas, los frutales, las reiteradas sombras; los bueyes, los toros, las vacas, los pájaros, en fin, ciertos elementos geórgicos; la romanización del paisaje y los personajes que incluye al Mincio natal, a Mantua, Cremona, Roma, al *Caesaris astrum*, al deus de Títilo, a un Daphnis no teocríteo, a poetas como Gallo, Pollión, Vario y Varo.

En suma, la pastoral virgiliana: no es estricta y mera bucólica, sino que se caracteriza por la inclusión progresiva o entrecruzada a distintos niveles de lo geórgico, lo épico, lo cosmogónico, lo elegíaco y por el peso con que la historia hace extrapolar los moldes pastoriles, operando ya, desde un primero o segundo plano o desde el trasfondo con una lectura política hasta entonces ausente de la bucólica²⁵.

Basta empezar con un rasgo formal: el uso del hexámetro²⁶, tomado de *Teócrito*, pero que debe haber estado precedido por una cuidadosa meditación, ya que el poeta desechó los metros líricos o el ritmo yámbico apto para las formas dramáticas y dialógicas, todo lo cual se da en las *Églogas*, y ha preferido el hexámetro dactílico propio del alto estilo de la épica, los himnos cultuales o la poesía didáctica²⁷, otorgándole un tratamiento más leve y alado que el más cercano a lo narrativo del siciliano²⁸ prescindiendo además de la diéresis bucólica.

En la preceptiva calimaquea la pastoral no alcanza ni siquiera al ἐπύλλιον; es una manifestación literaria ἀετὰ λεπτόν, es decir, en pequeña escala, lo que indica que la adopción de ese ritmo por parte de nuestro poeta configura ya una voluntad de superar la pastoral incluyendo, además, temas, imágenes, estructuras, simbolismos ausentes de un estilo *humilis*.

Teócrito no usa los vocablos *Arcadia*²⁹ o *Arcades* con valor genérico. Como si-

²⁵ Dicho de otro modo el diálogo de Tityro y Melibeo *delimiting two contrasting experiences of the civil wars, produces a more social and political version of the pastoral microcosm ...because his contemporary world so obviously intrudes into his pastoral realm*, siguiendo a:

Gutzwiller, K.J. *Theocritus' pastoral analogies. The formation of a genre*, Wisconsin University Press, 1991, p. 181.

²⁶ Observemos que Teócrito empleó en sus hexámetros el dialecto dórico, hablado en Siracusa y en Cos, y no el jonio homerizante típico de la épica, y lo hizo más particularmente en los *Idilios* llamados *bucólicos*., en cambio usó el eólico para los redactados en estrofas sáficas y alcaicas.

²⁷ Sobre la presencia del hexámetro en la lírica arcaica griega cf. Rodríguez Adrados, F. *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.

²⁸ Halperin, D. *Before pastoral: Theocritus and the ancient tradition of bucolic poetry*. New Haven-London, 1983. Sostiene el autor que Teócrito acuñó el vocablo βουκολιᾶός como un término técnico literario para incluir todos sus Εἰδύλλια en hexámetros como una sub especie de la épica; después de Virgilio el vocablo se restringiría sólo a los poemas pastorales de carácter lírico.

²⁹ Cf. *Idilio* II, v.48, en donde Ἀρᾶαδιη indica la región geográfica de Grecia, cuna de la planta hipómanes apta para ensalmos hechiceros? o *Idilio* 22, v. 157, donde la caracteriza como región rica en ovejas.

nónimo de mundo pastoral aparecen por primera vez en *Virgilio*, pero al término de un desarrollo en suelo itálico desde el s. V a. C, cuyo hito más próximo son las Lupercales, fiestas relacionadas con los cultos arcadios del monte Lyceo en los que Julio César fue coronado como nuevo Fauno o Pan, lo que muestra ya una injerencia política en la sensibilidad arcadia ³⁰.

Los vocablos aparecen en tres églogas: IV (*Arcadia*, v. 58-59), VII (*Arcades*, v. 4 y 26) y X (*Arcadia* y *Arcades*, v. 26, 31 y 33), las cuales, observa van Sickle ³¹, están ubicadas a igual intervalo de distancia (3), siendo su total de versos múltiples de 7 (IV, 63; VII, 70; X, 77). Al parecer un empleo numérico deliberado cuyos valores simbólico-pitagóricos se nos escapan.

Pero centraremos esta inquisición sólo en la IV égloga, pues la misma presenta en su grado más alto la relación entre Arcadia e historia y hace al primer término dependiente del segundo y clave decisoria para su significación.

Égloga IV

Esta vinculación está entrañada en los v. 1-3 de función proemial, tanto como el traspasamiento de lo bucólico. El hexámetro inicial señala este deslinde en sus dos hemistiquios:

*Sicelides Musae, // paulo maiora canamus,
non omnis arbusta iuvoant humilesque myricae;
si canimus silvas, silvae sint consule dignae.*

Las Musas sicilianas o teocríteas, es decir, *bucólicas* por excelencia, se insertan en la tradición de dos lamentos pastorales: el *Idilio* 1 de Teócrito por la muerte del pastor Daphnis (v. 64, etc.):

Ἄρχετε βουᾶλ, αἶς, // Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετε ἀοιδᾶς.
Comenzad un canto bucólico Musas amigas, comenzad.

y el *Lamento por Bión* de Mosco de Siracusa (v. 8, etc.); en ambos casos los versos se repiten como estribillos, no así en V. destacando singularidad semántica y solemnidad:

Ἄρχετε Σιαελιαῖαί, // τῷ πένθεος ἄρχετε, Μοῖσαι.
Comenzad, Musas de Sicilia, un lamento comenzad.

³⁰ PERRET J. *Virgile. L'homme et l'oeuvre*, Paris, Boivin, 1952, p. 29-38. Afirmación basada en un estudio de Jean BAYET, a quien cita en pág. 32.

³¹ VAN SICKLE, J. *Op. cit.*, p. 22.

En ambos precedentes las Musas son exhortadas en segunda persona; conviene observar ahora la colocación de las tres invocaciones; sólo en Virgilio *Musae* cae en el primer hemistiquio, casi oponiéndolo al segundo: *paulo maiora canamus*. Aquí el *maiora* señala el crecimiento o superación de lo pastoral, por los grandes temas aquí cantados y sus subsidiarios, pero el *paulo*³² delimita esa auresis conservándola dentro del marco bucólico, restricción que se acentúa por ser adverbio de uso coloquial unido al comparativo, según observación de H. Gotoff³³.

El *canamus* en primera persona no es un plural mayestático, sino que evidencia una participación del poeta en la esfera de la Musa, como una invitación, sin llegar al extremo de algunos que hablan sólo de *notificación* a las Musas. Esta exhortación a un poetizar conjunto evoca ya un rasgo no sólo mítico heroico, sino de arcádica plenitud: la convivencia de dioses y hombres, ya sean pastores poetas o un niño.

Los v. 2 y 3 desenvuelven, a su vez, cada hemistiquio del v. 1,

*non omnis arbusta iuvant humilesque myricae;
si canimus silvas, silvae sint consule dignae.*

el segundo hexámetro, al atributo *Sicelides*, restrictivo de *Musae*; *arbusta* y *myricae* representan la pastoral precedente de sus modelos y a las tres églogas primeras y, por qué no, también a las que no exceden el bucolismo genérico, salvando especialmente a la tríada abarcada por IV, V y VI; el atributo *humiles* deliberadamente alude al estilo *humilis* o bajo en que los preceptistas antiguos incluían a lo bucólico.

El tercer hexámetro despliega los *maiora* en *silvas* y *silvae*; manteniendo la misma imagen botánica y eglógica se eleva el estilo porque el bosque o *silva* sobrepasa el módulo genérico pastoral de los bosquecillos o *arbusta* y de las *myricae*.

Interesante es la relación *silvae-consul*, ya que la función ejecutiva de Polión alude a la realidad histórica y a las pretensiones que ésta impone a la bucólica desbordándola; en la Ég. III (v. 14, 16 y 88) *Pollio* es evocado en cuanto poeta que compone *nova carmina* y protege afable la *rustica musa* virgiliana, no así en la IV, donde interesa marcar la función consular como tarea política que traspasa también la poética, en igual relación con los nuevos y elevados temas que corren desde el v. 4.

Dicho de otro modo, la relación *silvae-consul* es la posibilidad del ἔπος, de un futuro y renovado ἔπος mítico-histórico - en la línea planteada por Nevio o

³² Lo entendemos como modificador de *maiora* y no del verbo *canamus*, *verbum heroicum*, ya destacado por el comentario de J.L. de la Cerda de 1647, porque implicaría una redundancia excesiva contenida ya en el uso épico del verbo.

³³ GOTOFF, H. *On the fourth Eclogue of Virgil*, Philologus 111, 1967, p. 67. Cf. también KRAUS, W. *Op. cit.*, p. 607.

Ennio-, aquí germinal y contenido por el encuadre pastoral, pero desplegado en libertad y sin ataduras genéricas en la *Eneida*.

Temas y estructura

Los 60 versos restantes despliegan *maiora* y *silvae* en tres grandes temas con desigual número de versos, pero en grupos de 7 o múltiplos de 7: la *aurea aetas*, el *puer* y la *Arcadia*, éste con menor extensión, pero en ubicación culminante.

La primera héptada (v. 4-10) contiene dos anuncios sibilinos de cumplimiento inminente: el advenimiento paulatino de la edad de oro y el del *puer* que ya está por nacer, *modo nascenti*.

La segunda héptada (v. 11-17) historifica, romaniza y desutopiza el mito áureo, porque el nuevo período comienza con el consulado de Polión, acontecimiento político ubicable en el tiempo y espacio real y concreto del poeta y, por otro lado, alude a la doble naturaleza del *puer* (v. 15-17), con lo que se muestra el aspecto encarnado o historicado de dos realidades de raíz mítico-divina.

Los 28 versos siguientes (v. 18 - 45), cuatro héptadas, despliegan paralelamente las etapas vitales del niño desde el nacimiento a la *aetas firmata*, con el avance y decantación de la edad áurea hasta su instauración, siempre en un contexto bucólico.

La penúltima héptada (v. 46-52) comienza con la canción de las Parcas y contiene una invocación del poeta al niño, exaltando su divina filiación y el júbilo del cosmos consustanciado con el inminente *venturo saeclo* (v. 52).

La última serie de siete versos (v. 53-59) culmina en un clímax el tema de la *Arcadia* y la triple justa poética con toda su complejidad, integrándolo con el *puer* y en correspondencia con la *aurea aetas* de la primera héptada.

E. Schmidt³⁴ ha negado este vínculo tal vez por destemporalizar a ambos términos o desrealizarlos, viéndolos sólo como poesía irreal. Nosotros intentamos probar esta relación basada en la historificación virgiliana de estos dos mitos la *aurea aetas*, tradicional, y otro acuñado por él mismo: la *Arcadia*.

Aurea aetas

Comencemos por la edad de oro, cuyo primer testimonio literario está en *Hesíodo*; en los *Trabajos y días*, el poeta de Ascra menciona cinco estirpes o razas o γένη (no edades): oro, plata, bronce, héroes, hierro, incluidas en una concepción cíclica del tiempo; las tres primeras son míticas, las otras dos históricas; Hesíodo vive en la última y se lamenta con amargura de no haber muerto antes o haber nacido después (Ἔργα, v. 124-5), ya que el mismo despliegue del ciclo lo hubiera redimido de convivir con la *gens ferrea*; en Virgilio hay elementos hesió-

³⁴ SCHMIDT, E. *Op. cit.*, p. 159.

dicos unidos a la doctrina pitagórica del Gran Año, también cíclica, donde se hablaría de diez y no de cinco períodos³⁵; al poeta no le preocupa insertarse de modo irrestricto, en una de las dos tradiciones, por eso el tratamiento de las referencias básicas es ambiguo y elusivo; sólo le interesa un grupo de elementos mínimos armonizables con su objetivo de insuflar otro contenido a los períodos áureo, heroico y férreo.

Por otra parte este proceso depende de vaticinios sibilinos cumeos, o sea, itálicos, añadiendo la idea etrusca de los *saecula*, con lo que se diseña una romanización del mito.

Las dos héptadas iniciales se ubican en la transición que va de la edad de hierro a la de oro, cuyo advenimiento está próximo, tanto como el del *puer*.

Esta inminencia áurea coloca al poeta latino en una perspectiva plena de esperanza que no se advierte en Hesíodo ni en ningún autor antiguo que incurrió en el tema, puesto que Virgilio ha imaginado la posibilidad de repetición del ciclo una vez cumplido, o mejor dicho de su etapa inicial (más allá nada se adelantaba); el surgimiento del tiempo nuevo -otra diferencia con los modelos-, es su crecimiento graduado acompañando el desarrollo del *puer*.

V. emplea el adverbio *paulatim* (v. 28) para indicar esta perfectibilidad en aumento hasta su plenitud simultánea con la *firmata aetas* (v. 37), plenitud, según W. Clausen, *immune to deterioration*³⁶.

Esta postura evidencia un rasgo original al que debemos añadir otro inmediato: la *aurea aetas* de la IV égloga no es *mítica*, sino *histórica*, ubicable en el tiempo y el espacio, por eso no figura con este carácter en la Eg. VI en el discurso de Sileno³⁷, puramente mítico sobre los orígenes del mundo.

Comienza en el consulado de Polión, quien no necesita atribuirse la paternidad³⁸ del *puer* para ser recordado; su gloria reside en la coincidencia entre el inicio de su consulado y los grandes y áureos meses.

Espacialmente se centra en Roma y se extiende a través del mundo enseñoreado por la *maiestas* romana.

Podemos preguntarnos qué modelo áureo tenía en mente V. y qué correspondencia con la realidad histórica podría plantearse en los años 40 a. C.

La idealización de la primitiva república asentada sobre una región abarcarla y con población numéricamente controlable, no se concedía en la época de

³⁵ A esto se debe agregar la observación de J.-P. BRISSON en *Rome et l'âge d'or*, Paris, éd. La Découverte, 1992, p. 84-88, aportando un comentario de Proclo a Platón sobre una teogonía órfica basada en la sucesión de seis reinos divinos (el 5º es el de Zeus y el 6º el de Dionysos), sin repetición cíclica porque el de Dionysos es el último y el definitivo representando un término absoluto.

³⁶ CLAUSEN, W. *Op. cit.*, p.125.

³⁷ La referencia de Sileno sobre los *Saturnia regna* (VI, 41) con su carácter mítico pretérito e irreversible está inserta en un despliegue de sucesos ubicables en un tiempo primigenio sin carácter histórico.

³⁸ Como creen J. Carcópino, J. Gagé, J. Echave-Sustaeta y otros que suponen que el niño sería Salonino o los que se inclinan, siguiendo a Asconio Pediano por Asinio Gallo como E. Paratore, H. Hommel, R. Waltz, K. Kerényi, etc.

Ambos son hijos de Polión, aunque R. Syme desconoce el nombre de Salonino en un hijo del cónsul.

Virgilio, con la vasta extensión territorial que iba del Atlántico hasta el Éufrates, ni con el crecimiento de la ciudadanía concedida más allá de la península impidiendo formas directas de gobierno y quitando representatividad a las asambleas, la complejidad administrativa aumentada por el tiempo y las comunicaciones, la ingobernabilidad de las provincias más lejanas o más díscolas, las guerras entre caudillos, etc.

Cicerón analiza la crisis

El espíritu lúcido de Cicerón había realizado en el *De re publica* un análisis clarividente de la crisis y de sus causas posibles; al examinar las formas de gobierno, el arpinate advertía que si bien la mixta (I, 29, 45 y I, 35, 54) es la más aceptable, el recorte de poder tan amplio infligido por Bruto a la monarquía en la naciente república afectaba la ejecutividad de los cónsules, siendo ésta la magistratura más debilitada y por eso expuesta a las mayores ilegalidades; de ello era consciente por propia experiencia del ejercicio consular el mismo Cicerón y también lo habían visto y lo veían Mario, Sylla, Pompeyo, César, Antonio, Polión, Meceñas, Octavio, etc., de allí que con ciertas restricciones el *unicato*³⁹, en gravísimas circunstancias, no fuera mal visto, siendo la institución de la dictadura (no leer la palabra con criterios actuales) o ejercicio del *imperium* por un magistrado único sin colega, una posibilidad viable; pero en las circunstancias críticas de las guerras civiles la brevedad del plazo concedido al *dictator* resultaba ineficaz.

El juramento antimonárquico impuesto por L.J.Bruto a fines del s. VI a.C. pesaba como una maldición y la institución real había sido deshechada como tal del imaginario romano o, mejor dicho, del imaginario aristocrático⁴⁰ por políticamente incorrecta, pero un poder ejecutivo fuerte⁴¹ era requerido por la gravedad de los acontecimientos; ¿cómo encontrar una fórmula legalmente viable? La monarquía helenística resultaba un paradigma eficiente, pero demasiado ligada al recuerdo del rey destronado; la figura de Rómulo era más rescatable y podría verse más como *Servator rei publicae* o *Pater Patriae*⁴².

Cicerón, pensando en sí mismo, propone el gobierno del *optimus princeps civitatis*, en consonancia teórica con sus aliados o contrarios políticos que se pensaban a sí mismos como los posibles salvadores.

³⁹ GRENADE, P. *Autour du 'De re publica'*. R.E.L. 29, 1951, p. 162-183. La conclusión está empañada de parcialidad. Cf. el estudio más ecuánime de P. BOYANCÉ, *Études sur l'humanisme cicéronien*, Bruxelles, Latomus, 1970, cap. VIII, *Cicéron et César*, p. 160-179.

⁴⁰ OLTRAMARE, A. *La reaction cicéronienne et les débuts du Principat*. R.E.L. 10, 1932, p. 58-90.

⁴¹ En *De re publica* I, 35, 54, Cicerón pone en boca de Escipión su elección de la monarquía (salvada su preferencia por la forma mixta) como forma simple por su paternalidad, nobleza, superioridad y también prudencia. Históricamente, salvo Tarquino el expulsado, los reyes anteriores fueron justos y practicaron la *virtus*, que es lo que hace a la esencia del gobernante. Ver hasta el final del libro I la continuación de la disputa y su argumentación.

⁴² ALFÖLDI, A. *Der Vater des Vaterland im römischen Denken*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

La fórmula *imperium nullum nisi unum* acuñada en I, 38, 60 habla por sí sola, pese a todas las máscaras con que se la revista, de lo que el autor pensaba como salida para esos tiempos aciagos.

Resulta así el arpinate un precursor teórico⁴³ del Principado que no pudo efectivizar en su persona y que Octavio (que rehusó deliberadamente considerarse un nuevo Rómulo) resolvió combinando otra forma mixta, la del *Princeps* con el mantenimiento de todas las magistraturas republicanas, aunque el deslinde entre *princeps* y *consul* no siempre se realizó con claridad al coincidir ambas magistraturas en él durante un cierto tiempo.

Todo esto en lo que hace a los aspectos formales, ya que el *quid* de la crisis tiene su motivación más profunda en la falta de *virtus* en el ejercicio de los cargos; el que ejerza la suprema magistratura debe ser *optimus* en la posesión y práctica de la *virtus*, dado que *corruptio optimi, pessima*.

No se ha estudiado con tanta dedicación la relación existente entre la meditación ciceroniana y el esquema propuesto por V. que apunta a esta combinación mixta de Principado y República (el niño *reget orbem*, v.17, como *Princeps*, pero antes, cuando le llegue su tiempo, deberá cumplir con los *magnos honores* republicanos, v. 48) centrada en la práctica de las *virtutes* dirigenciales, toda ella encaminada a una formulación bastante inmediata, no percedera o menos percedera de gobierno.

La *aurea aetas* de la égloga con su veste mítica tradicional no debe impedirnos ver que lo que Virgilio desea no es un imaginario de evasión⁴⁴, sino un período de gobierno efectivo, lo suficientemente dotado de *auctoritas* para ordenar, pacificar y conciliar fuerzas en pro de un objetivo común, entrevisto en las lumbres fugaces de la tregua de Brindis.

El paradisiaco estado de indolencia⁴⁵ no es completamente tal, apunta a connotar la *aurea aetas* como un orden social justo anticipando la nítida reelaboración del mismo tema en las *Geórgicas*, porque la *virtus* requerida para su plenitud no es un rasgo ínsito en el *puer* y en la generación áurea al modo hesiódico, sino algo que se aprende y se practica con esfuerzo, al parecer el único trabajo del que no estarán eximidos los romanos del tiempo nuevo.

El *puer*

El segundo elemento entrañablemente virgiliano es el niño de naturaleza

⁴³ D'ORS, A. Cf. su introducción, traducción, apéndice y notas a su edición *Sobre la república*, Madrid, Gredos, 1984. Cf. también LEPORE, E. *Il 'Princeps' ciceroniano e gli ideali della tarda repubblica*, Napoli, 1954.

⁴⁴ Como quiere J.-P. BRISSON en *op. cit.*, p. 188-192, para quien V. crea una ficción poética, dependiente de la situación histórica, no de una estructura (como interpreta el mito hesiódico J.P. Vernant), ficción desenmascaradora (¿o encubridora?) de lo que Brisson califica de tiranía augustea; de allí que los textos virgilianos que desdicen de esta opinión son atribuidos a otras voces discursivas sin explicitar las marcas de tales portavoces.

⁴⁵ Así lo ve Galinsky para la IV Ég. en *op. cit.*, p. 93.

heroica, es decir, de doble origen, divino por su padre celestial (*magnum Jovis incrementum*, v. 49) y humano por su madre; el nacimiento mortal (v. 8) lo inserta *hic et nunc* en la convulsionada Roma de la década del 40 a. C. , y lo promete a una carrera política brillante en la plenitud de su edad.

El párvulo y su vínculo con la edad de oro no tienen precedentes y, si los hubiera⁴⁶, su tratamiento no tiene parangón constituyendo una creación sin paradigma del estro virgiliano.

La discordancia, que sí existe y es muy notoria, reside en el modo de relación del *puer*⁴⁷ con la *aurea aetas*, sintácticamente mediatizada por el pronombre relativo *quo* del v. 8, aunque es evidente que no es un mero espectador de los acontecimientos, sino el destinado a regirlos:

*Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo,
casta fave Lucina.*

El *quo* ofrece más de una posibilidad sintáctica que acrece o debilita el lazo entre ambos:

- a) Si el *puer* es el agente de quien depende el advenimiento áureo, el *quo* es ablativo causal o instrumental.
- b) Si la edad de oro adviene por el ineludible ritmo cíclico del universo, entonces el niño coexiste con ella sin ser su causante en una relación accidental o simultánea, sobreviniendo los tiempos nuevos aunque el niño no existiese; en ese caso se trata de un ablativo absoluto temporal al que hay que suplir *nascente* como lo hace Servio o de circunstancia concomitante.

Creemos que la *aurea aetas* virgiliana tiene características tan peculiares y distintas de sus modelos que nos inclinamos a considerar al *puer* como un agente **causal**⁴⁸, e ineludible de la misma porque es portador del elemento decisivo e historicificante: la *virtus* adquirida con esfuerzo y no míticamente llovida del cielo.

Por otra parte, este niño ha desencadenado una bibliografía oceánica por encima de otros τόποι del mismo poema; podemos organizar tal problemática

⁴⁶ Es el caso de E. NORDEN en *Die Geburt des Kindes*, Leipzig, B.G.Teubner, 1924.

Es interesante la observación de G. RADKE en *Fachbericht - Vergil*, Gymnasium, Band 64, 1957, p.161-189, señalando que el tema del *puer* no es ninguna novedad, oponiéndose a todos los comentaristas, pues veinte años atrás ya se hablaba de un niño maravilloso esperándolo con público conocimiento de sus padres, C. Octavius y Atia, progenitores del futuro Augusto, afirmación basada en Suetonio, *Vita divi Augusti*, 94, con lo que contribuye a la identificación de Augusto con el *puer*, proveniente de Junio Filargirio, acompañado por J.Penn, Th. Pluss, H. Wagenwoort, F. Ribezzo, M. Poplawsky, H.Rose, F.Klingner, B. Otis, I.Ruiz Arzalluz, etc.

⁴⁷ RUIZ ARZALLUZ, I. *Augusto, Nerón y el 'puer' de la cuarta égloga*, *Aevum*, anno LXIX, 1, 1995, p. 115-145.

⁴⁸ PÖSCHL, V. *Virgil und Augustus*, A.N.R.W. II, 31, 2, p. 710-727, aquí p. 721. No da razones de esta causalidad.

alrededor de los siguientes puntos: naturaleza⁴⁹, identidad, realidad o símbolo, relación con la edad de oro y de los héroes, etc.

Aunque no coincidamos con H.Hommel⁵⁰ en cuanto a la identidad propuesta, sí lo hacemos en cuanto a su análisis sobre la naturaleza: el *puer* no es exclusivamente ni divino ni humano, sino doblemente divino-humano⁵¹.

La mayoría de los intérpretes, cuya lista es abrumadora lo consideran sólo humano y eluden como pueden el escollo representado por los v. 7, 15-16, 49, 60, 62-63 defendiendo diversos niños históricos con mayor o menor coherencia.

Pero el asunto es más complejo, porque está claro que tiene una φύσις teantrópica, es decir, es poseedor de una doble naturaleza como Dionysos, Heracles, Aquiles, Rómulo, Remo o Eneas, etc.; su filiación de madre humana es incuestionable, pero en el caso del padre, V. desliza una doble progenitura.

El padre divino se anuncia en v. 15-16,

*Ille deum vitam accipiet divisque videbit
permixtos heroas et ipse videbitur illis*

cuyos verbos en futuro no se refieren a una apoteosis final *post mortem*, que tampoco negamos, sino en el contexto del *modo nascenti* (v. 8) indican la recepción de la vida divina a partir del nacimiento.

El v. 49 identifica a Júpiter con esta paternidad

Cara deum suboles, magnum Iovis incrementum!

En apoyo, otros hexámetros también rubrican el hecho excepcional; así 18-25 y en especial el 23

Ipsa tibi blandos fundent cunabula flores

⁴⁹ Para el estado de la cuestión cf. los siguientes repositorios:

NISBET, R.G.M. *Virgil's fourth eclogue: easterners and westerners*, BICS 25, 1978, p. 59-78.

COLEIRO, E. *An introduction to Virgil's 'Bucolics'*, Amsterdam, Grüner, 1979, p. 219-250.

KRAUS, W. *Vergils vierte Ekloge: ein kritisches Hypomnema*, A.N.R.W., II, 31, 1, 1980, p. 604- 645.

BRIGGS, W.W. *A bibliography of Virgil's 'Eclogues' (1927-1977)*, A.N.R.W., II, 31, 2, 1981, p. 1265- 1357.

DELLA CORTE, F. et alii. *Enciclopedia Virgiliana*, art. Puer, t. IV, Roma, 1988.

He ordenado las *quaestiones disputatae* en dos artículos: BUISEL, M.D. *La naturaleza del 'puer' de la IV Égloga*, R.Ec.P. XCII, 1991, p. 505-521 y *Sobre la identidad del 'puer' de la IV Égloga*, B.A., Actas del VII Simposio Nac. de Est. Clásicos (1982), 1984, p. 93-105 y a ellos me remito para no sobredimensionar este punto.

⁵⁰ HOMMEL, H. *Vergils 'messianisches' Gedicht, Wege zu Vergil*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, p. 368-425.

⁵¹ Un motivo de controversia ya favorable, ya adversa, lo constituye la interpretación cristiana del poema basada en dos presupuestos: 1) la extensión de la revelación del Λόγος a los pueblos gentiles, según Justino (*Apología* I, 46, 2-3), pero sin la precisión concedida al pueblo hebreo y 2) la doble naturaleza teantrópica del niño, analógica con el Niño Jesús. Por eso Klingner (*op. cit.*, p. 82) sostiene que los cristianos no sólo no se equivocaron, sino que tienen derecho a interpretarla así.

indican un prodigarse único de la tierra y la cunita en flor para con el recién nacido (*tibi*), no por automatismo áureo, sino como reconocimiento a un ser de tal filiación. También podemos alegrar los v. 52, 60, 62-63

Incipe parve puer, risu cognoscere matrem;

.....
*Incipe parve puer: qui non risere parenti,
nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est.*

adoptando la *lectio* y explicación de F. Klingner⁵² para el tema de la sonrisa, que confiere coherencia a todo el conjunto; todos los niños después de un tiempo sonríen como respuesta a la sonrisa materna, pero sólo el hijo de un dios/a sonrío al nacer⁵³ antes de que su madre lo haga, dando reales señas de su naturaleza dual, por la que merecerá los privilegios de la comensalidad o el lecho divino.

Los dioses rara vez⁵⁴ dejan sin cubrir el honor de la humana elegida, y si no tiene esposo la proveen de uno, ej. Alcmena-Anfitrión o Leda-Tíndaro siendo en ambos casos Zeus el cónyuge celestial; en el caso de Creusa-Xuthus, Apolo es el verdadero padre de Ion en la obra de Eurípides.

Nuestro caso no presenta violencias para la madre; amada por el padre de los dioses, su hijo semidivino es aceptado, a sabiendas o no, por un padre putativo de noble índole moral y genealógica, que adopta al niño y lo educa con su ejemplo y el de sus antepasados. El rol del padre tutor es más evidente en la infancia y la puericia y se va diluyendo suavemente a medida que el *puer* va creciendo y dando señales de su raíz divina; para que su manifestación sea plena, la relegación del padre terreno es casi condición *sine qua non*, pues aunque el progenitor no desmerezca ante el hijo adoptivo, ontológicamente es inferior a él.

Los v. 17 y 26 pueden referirse a este innominado progenitor putativo:

pacatumque reget patriis virtutibus orbem.

.....
At simul heroum laudes et facta parentis,

En efecto, el adjetivo *patriis* en v. 17 puede indicar un padre singular, en este caso, el adoptivo, o en plural encubrir a éste y antepasados.

Parentis, siguiendo a Klingner⁵⁵, ya que algunos manuscritos traen la lección *parentum*, presenta la última alusión al padre histórico en la edad escolar del niño educado en la *virtus* tanto con textos míticos e históricos como con el ejemplo paterno.

⁵² KLINGNER, F. *Op. cit.*, p. 74.

⁵³ OTTO, W. *Das lachende Gotterkind* en *Das Wort der Antike*, Stuttgart, Klett, 1962, p. 42-82.

⁵⁴ Cuando falta el padre humano la madre arrostra grandes dificultades que pueden costarle la vida, ej. Sémele, madre de Dionysos, vía Zeus o la vestal Rhea Silvia, madre de Rómulo y Remo por Marte.

⁵⁵ KLINGNER, F. *Op. cit.*, p. 72.

Otra postura plantea el tema de la realidad o irrealidad del *puer*.

Aceptando que el niño virgiliano es real se marca la fuerza del factor histórico-político en la elaboración de la bucólica y esto la han señalado tanto los que creen en su naturaleza sólo humana como en su doble φύσις.

En cambio, otros exégetas consideran al niño una alegoría o símbolo por lo que es inútil buscar una identificación concreta ya que no tendría existencia real⁵⁶.

Entonces, ¿qué es? Las respuestas son múltiples.

Para Norden⁵⁷ es una representación del Aión egipcio; en la misma línea del sabio alemán se entronca Andreas Alföldi⁵⁸ quien supone difundida en Roma desde el s. II a.C. la creencia de que un dios oriental Αἰών Πλουτώνιος o *Saeculum Frugiferum* identificado con Apolo o Júpiter inauguraría una era de abundancia material; Alföldi ve en el párvulo virgiliano una representación de Júpiter niño acompañando su tesis con análisis numismáticos.

W. Berg⁵⁹ sostiene que es un símbolo de la misma poesía del autor al igual que M. Bollack⁶⁰.

En cambio W. H. Kolster⁶¹ lo ve como un emblema de la paz de Brindis, junto con J. Préaux⁶², P. Boyancé⁶³, H. J. Mette⁶⁴, etc.

Para K. Büchner⁶⁵, G. Pascucci⁶⁶, J.-P. Brisson⁶⁷, K. Galinsky⁶⁸ se trata de un niño imaginario, representación simbólica de la misma *aurea aetas*.

La edad de los héroes

El problema que ocasiona la inserción de la *aetas* heroica entre la férrea y la áurea ha descolocado a muchos intérpretes, entre ellos a G. Jachmann⁶⁹, quien en el pasaje (v. 32-34) ve una ruptura o recaída temporal y, por ende, composición

⁵⁶ Considero que la falta taxativa de signos de identificación no niega su realidad, porque al poeta le interesa señalar su doble naturaleza, o sea qué es y no quién es con nombre y apellido.

⁵⁷ NORDEN, E. *Op. cit.*

⁵⁸ A. ALFÖLDI ha entregado una serie de ocho artículos sobre este tema empezando por *Der neue Weltherrscher der vierten Ekloge Vergils*, *Hermes* 65, 1930, p. 369-384 y siguiendo por los siete publicados en *Chiron* de 1973 a 1979 bajo el título general de *Redeunt Saturnia regna*.

⁵⁹ BERG, W. *Early Virgil*, London, Athlone Press, 1974.

⁶⁰ BOLLACK, M. *Le retour de Saturne*, Paris, R. E. L., t. 45, 1967, p. 304-24.

⁶¹ Citado por E. COLEIRO en *op. cit.*, p. 224.

⁶² PRÉAUX, J. *La quatrième Bucolique de Virgile*, *J.E.* 36, 1963-4, p. 123-143.

⁶³ BOYANCÉ, P. *La religion de Virgile*, Paris, 1963, P. 131.

⁶⁴ METTE, H. J. *Vergil, Bucol. 4. Ein Beispiel 'generischer' Interpretation*, *Rheinisches Museum CXVI*, 1973, p. 71-78.

⁶⁵ BÜCHNER, K. *P. Vergilius Maro. Der Dichter der Romer*, P.-W. R.E., Stuttgart, 1959, p. 192.

⁶⁶ PASCUCCI, G. *Lettura della quarta bucolica en Le Bucoliche*, vol. I de las *Lecturae Vergilianae*, Napoli, Giannini, 1981, p. 171-198.

⁶⁷ BRISSON, J.-P. *Op. cit.*, p. 101.

⁶⁸ GALINSKY K. *Op. cit.*, p. 92: *The miraculous child ultimately is no more than a symbol or personification of the new age.*

⁶⁹ JACHMANN, G. *Die vierte Ekloge Vergils*, *Annali della Scuola Superiore di Pisa*, n° 21, 1952.

defectuosa del poema; otros como Jeanmaire⁷⁰, Bollack⁷¹ o Benejam-Bontems⁷² hablan de una regresión al tiempo mítico primigenio, aunque después reconocen la última una romanización del mito; regresión negada con los verbos de inminencia en presente o futuro. Querer comprender el período heroico (v. 34-36)

*Alter erit tum Tiphys et altera quae, vehat Argo
delectos heroas; erunt etiam altera bella
atque iterum ad Troiam magnus mittetur Achilles.*

bajo una luz hesiódica nos encasilla en una referencia errónea que complica la misteriosa y difícil limpidez de la égloga; las alusiones literarias existen, tal vez sean muchas más de las que se han rastreado, pero no olvidemos la maestría señera del autor para insuflar vino nuevo en odres viejos y para *ennoblecer* – esa constante de su poesía – las tradiciones prestigiosas.

Creemos que la temática heroica debe repensarse (v. 34-36) en función de la edad de oro⁷³ y con signo positivo, ya que las hazañas guerreras no están vedadas al *puer*; por el contrario, quien las leyó en su infancia (*laudes heroum*), míticas o históricas, unidas a los hechos de su progenitor putativo y terreno (*facta parentis*, v. 26-27) debe realizarlas con anterioridad para alcanzar su ἀρεμή como gobernante; más aún, no se llega a *vir*, a la *aetas firmata* sin la previa realización de este condicionamiento heroico; el precio de la paz es la guerra, como en otra perspectiva indicó *Salustio* por boca de Catilina en *Conjuratio*, LVIII: *nemo, nisi victor, pace bellum mutavit* (ninguno, sino victorioso, cambió la guerra por la paz).

Estos *facta*, además de los definitivamente áureos, son los que el poeta quiere cantar en el v. 54 y son los que exige el convulsionado tiempo que le tocó vivir al mantuano, tiempo que empieza a delinearse después de Actium (31 a. d. C.) dentro de un ordenamiento más equitativo y estable.

Incluso, esta interpretación reclama un *puer* agente y no paciente⁷⁴. A medida que se va haciendo hombre, con su accionar heroico, por él ordenado o insertado en él, contribuye a prescribir los vestigios del antiguo engaño, que no se borrarán pasivamente sólo por el progresivo avance de la nueva edad.

⁷⁰ JEANMAIRE, H. *Le Messianisme de Virgile*, Paris, Vrin, 1930.

⁷¹ BOLLACK, M. *Le retour de Saturne*, Paris, R. E. L., t. 45, 1967, p. 304-24, esp. p. 318.

⁷² BENEJAM-BONTEMS, M.J. *L'art virgilienne dans la quatrième bucolique*, Nice, Annales de la Fac. de Lettres, n° 35, 1979, p. 167-221.

⁷³ Idem. *Op. cit.*, p. 198. La autora opina que la inclusión de los héroes posibilita un contexto épico prestigioso; esto es correcto, pero como explicación literaria, insuficiente.

⁷⁴ BERG, W. *Early Virgil*, London, Athlone Press, 1974, p. 172-5. Este autor niega contra G. JACHMAN la *inconsistencia* del pasaje y que importe una *regresión*. Mejor encaminado, lo ve como una alusión a la épica clásica, como anticipación de la épica virgiliana y especialmente *represents the culmination of the puer's career* (p. 175).

También ALPERS en la op. cit., p. 176: *The rhetorical device here alter, altera, altera, iterum is the perfect way to transfer the past to the future, to make the grandeur of former heroism the guarantee of steady progress toward to destined goal.*

A. Novara⁷⁵, en su estudio tan renovador y sugestivo, señala a propósito de estas dificultades que la historia no se repetirá, ya que la adolescencia del *puer* coincidirá con la nueva guerra de Troya, que será la última y que sirve a la causa de la paz; el uso de *alter* y *altera* (*otro* sólo entre dos) y de *iterum* no implica identidad, sino que la excluye, como también lo sostiene S. Mazzarino citado por A. Novara⁷⁶.

Inserción en la historia

La presencia del *ordo* romano en el mito áureo y en el *puer* inserta estas dos realidades en la historia; así, pues, el *puer* se iniciará en los *magnum honores*, o sea, asumirá los cargos públicos que culminan en el consulado y que implican las hazañas de los v. 34-36.

Por otra parte, no es hijo de Saturno tal como la lógica áurea lo haría suponer, sino de Júpiter (v. 49), que es quien destrona a Saturno; la presencia del padre de los dioses desdibuja los rasgos en exceso utópicos de la *aetas* hesiódica, que Virgilio mantiene en el texto, en lo que atañe a la desaparición de las técnicas, para marcar con la prodigalidad de la tierra el encuadre bucólico; la paz áurea es la *pax* romana, hija de instituciones y proezas hermanadas con la civilización y el derecho, o sea, con una superior noción de la *justicia* ínsita en las *patriis virtutibus* (v. 17).

Por lo tanto, la *aurea aetas* latina presupone un gobernante que la regirá con su *virtus* y un orden político lo más perfecto posible, que no se necesitan en la *aetas* hesiódica; la virgiliana es distinta y superior, confirmando la idea de progreso y, por qué no, el comienzo de la ruptura de la noción cíclica.

¿Cómo llega Virgilio a esta concepción? Según A. Novara⁷⁷, por la lectura platónica del poeta beocio. En el *Cratylus*⁷⁸ el *Político*, las *Leyes* y la *República*, Platón había repensado a Hesíodo, concluyendo que la χρύσειον γένος, la raza de oro significaba la posesión de un alma bella, virtuosa y sabia (cf. *Cratylus*, 398 a); el hombre áureo es el moralmente perfecto que debe regir la ciudad, merecedor de la inmortalidad o de la condición de δαίμων protector de la πόλις. En suma, la ciudad justa gobernada por el justo es superior a la *aetas saturnia*, con lo que Platón da mayor margen a la libertad humana que en el período férreo desea construir una sociedad más ética y perfectible, pues la condición áurea ya no está clausurada en un pasado mítico intransferible⁷⁹.

La mediación platónica fue clave para el poeta latino; su fruto más maravilloso se da en las *Geórgicas* y la *Eneida*, donde el trabajo del labriego o del fundador de ciudades arraiga en una edad de oro sin el encasillamiento del ciclo, pe-

⁷⁵ NOVARA, A. *Les idées romaines sur le progrès*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, t. II, p. 698.

⁷⁶ Idem. *Op. cit.*, p. 698, nota 106.

⁷⁷ Idem. *Op. cit.*, p. 704-706.

⁷⁸ BALDRY, H.C. *Who invented the golden age?* *The Classical Quarterly*, XLVI, 1952, p. 83-92. Comparando las mismas fuentes platónicas no extrae mayores consecuencias.

⁷⁹ Idem. *Op. cit.*, p. 708-712.

ro tiene su comienzo en la IV *Ég.*, que inaugura una coherencia prodigiosa con los otros dos poemas, para los que es magna simiente.

La edad de oro virgiliana necesita del *puer* como agente causal para distinguirse de sus paradigmas anteriores, para valorar los bienes de la civilización y la paz, para introducir la idea de comienzo y crecimiento con la que se diluye el proceso del eterno retorno; al igual que con la edad heroica, Virgilio ha ennoblecido o dignificado el mito áureo arcaico con la confianza en la *virtus* romana capaz de implantar una edad de oro signada con la libertad y la rectitud humanas.

Por eso, después que el niño se haga hombre no empieza, según cree E. Schmidt⁸⁰, una *aetas ahistórica* y puramente mítica. No cabe en el pensamiento de Virgilio un utopismo tan extremo e irreal. En medio de las turbulencias de su época, Virgilio ha confiado como ciudadano en la *virtus* de la dirigencia política, en particular la de sus amigos, y en la del futuro Augusto, incluso en la del hombre común; ese acto de fe civil, unido a otros ingredientes religiosos (vaticinios sibilinos, noción divino-humana del héroe y su apoteosis, creencia en los dioses protectores, etc.) conforma íntimamente su labor de poeta *vates*, por lo que la *égloga* resulta una profecía intrahistórica.

El conocimiento y práctica de la *virtus* que el *puer* semidivino adquiere por la educación y no por ciencia infusa, motivo poco o nada destacado hasta ahora, aunque su filiación jupiterina lo predisponga, son el eje de su vida personal y política, y, en esto, el *puer* tal vez no se distinga de cualquier niño romano educado para la función pública; la *virtus* se adquiere con el conocimiento y práctica habitual de actos buenos y en ellos reside el *quid* de la edad de oro; es esto lo que redime a Virgilio de un utopismo excesivo y de un pacifismo a ultranza, llevándolo a incluir los aspectos eternamente trágicos del poder y de la naturaleza humana.

En la *Ég. IV* no los advertimos con claridad, pero están implícitos porque el ejercicio de la *virtus* supone el enfrentamiento con el mal permitiéndonos discernir los dos tipos de discursos entrelazados en la bucólica: el **mítico-pastoral**, hesiódico y teocríteo –si se quiere utopizante-, y el **histórico-político** de neto niño virgiliano que se permite alterar la tradición mítica insertando un niño único, batallador, regidor del orbe, y subordinarla en función de una intención creativa y liberadora de la *virtus*, capaz de **quebrar el ciclo**; se ven mejor cuando insertamos nuestro poema en el conjunto y observamos que en otras *églogas* el *πάθος* ha superado al *ἥθος* o sea, a la *virtus*, quebrando la armonía del mundo bucólico y tronchando sus posibilidades áureas.

La Arcadia

Llegamos a los v. 53-59 que llevan a primer plano el tema de la Arcadia en

⁸⁰ SCHMIDT, E. *op. cit.*, p. 162.

su forma más plena; anticipados los contenidos arcádicos – sin mencionar este vocablo – en la fuerte antítesis de la Eg. I, la IV amplifica los aspectos positivos, suprime los negativos y liquida la tensión dialéctica, al introducir la idea de un certamen ⁸¹ cuyos contenidos no serán plenamente bucólicos, sino épicos y por eso asegurarán la victoria al poeta anticipando un nuevo ἔπος romano distinto del homérico (*imitatio in opponendo*):

*O mihi tum longae maneat pars ultima vitae,
spiritus et quantum sat erit tua dicere facta
non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus,
nec Linus, huic mater quamvis atque huic pater adsit,
Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo.
Pan etiam, Arcadia mecum si iudice certet,
Pan etiam Arcadia dicat se iudice victum.*

Virgilio vuelve a presentarse en primera persona como lo había hecho, unido a las Musas en el v. 1; acá ellas pasan a un segundo plano, porque no son la *Sicelides* las que se requieren para un canto cuyo contenido no es bucólico.

El poeta anhela que su vida última alcance la plenitud del *puer* y que tampoco le falte la inspiración y demás requisitos para proferir sus hazañas. Otra vez es el niño quien da sentido al mito de la Arcadia y le confiere su encarnadura romana, como había ocurrido con el mito áureo.

La Arcadia es en el espacio lo que la *aurea aetas* en el tiempo: las dos coordenadas se cruzan en el punto donde se yergue el *puer* y los tres mitos se unifican en el tono pastoral también sobrepujado con destreza.

La condición sin par de los *facta* y el *carmen* se asegura en tres justas hipotéticas de Virgilio con Orfeo, Lino y Pan.

Los *facta pueri* previos a su adultez (v. 34-36) consisten en gestas como las homéricas o las de los argonautas cumplidas según el *mos maiorum* latino, de allí que el mantuano, gracias a su nuevo héroe romano, traspasará el ἔπος homérico y el alejandrino de Apolonio de Rodas; todas las posibilidades del ἔπος antiguo grecolatino están asumidas aquí.

Orfeo y Lino no son bucólicos sino épicos o, más bien, teogónicos ⁸² y pasan por creadores del hexámetro dactílico ⁸³; están, además, apoyados por sus progenitores divinos: Apolo, el Musageta, y Calíope, la musa primerísima (Hesíodo: *Teogonía*, v. 79: προφερεστάτη); a Virgilio, explícitamente, no lo asiste nadie, o en todo caso, el aliento de las *Sicelides* se diluye frente al de Apolo y Calíope, pero su *puer* es hijo de Júpiter, y ambos le aseguran un modo de asistencia e inspira-

⁸¹ VAN SICKLE, J. *op. cit.*, p. 74.

⁸² BENEJAM-BONTEMS, M. J. *op. cit.*, p. 116.

⁸³ SCHMIDT, E. *op. cit.*, p. 166.

ción supremo, aun suponiendo que el tema de los tres cantores no fuese distinto, sino el mismísimo *puer* y sus hechos.

De modo semejante ocurrirá con Pan; aquí ya no se trata del hijo de un dios, sino del dios mismo de la poesía bucólica y creador de la flauta pastoral o siringa⁸⁴, que en cualquier justa competirá *more bucolico*, pero allí, ya no en el tema, sino en la forma, aunque Pan sea dios músico, también lo vencerá el poeta latino, puesto que su *ēpos* es un género más elevado que la especie bucólica, lo cual se rubrica con dos elementos que favorecen a Pan: 1) el ser la Arcadia su patria y 2) el tener un juez que, al menos en apariencia, debe favorecerlo: la Arcadia misma, entiéndase ésta como un jurado de pastores poetas –según G. Pascucci⁸⁵–, o como una personificación de la poesía bucólica; no obstante, Pan mismo admitiría su derrota, dando lugar a otra forma señera: el nuevo *ēpos* histórico-mítico romano, que no liquida la forma bucólica, sino que también la sobrepuja y la convierte en modo propio de la épica áurea como señala van Sickle⁸⁶.

Con el triunfo del *puer* y su *virtus* celebrado por Virgilio, desaparece la desdicha de Melibeo, se plenifica la beatitud de Títilo y se prepara la apoteosis de Daphnis, el nuevo dios y nuevo Pan transfigurado de la Arcadia.

Esta intromisión de la historia contemporánea en las églogas constituye una cierta interacción de mito y realidad, destacada por Snell⁸⁷ como rasgo típico de este nuevo paisaje espiritual; a ello se suma un deseo de paz a realizarse en la edad de oro como esperanza escatológica coincidente con los anhelos que Augusto satisfizo *a posteriori*, pero enunciados en un momento en que el joven Octaviano recién empezaba a influir en los acontecimientos⁸⁸.

A su juicio, pues, la égloga ejerce no sólo una influencia sobre la realidad política, sino también sobre la concepción de otros poetas augusteos como el joven Horacio o Propertio. No podemos coincidir con Snell cuando, al parecer, restringiendo su enunciado anterior, señala⁸⁹ que Virgilio se aparta hacia la Arcadia, refugio de su evasión, convencido de la maldad de los tiempos, sin esperanza y aún sin deseo alguno de cambiarlos, salvo con el sentimiento, pero no con la inteligencia y la voluntad; con todo, admite que en *Geórgicas* y *Eneida* se realiza lo que en la IV égloga es –según él– un sueño; para nosotros, en cambio, hay en la IV Ég. una real y gozosa confianza, aunque a nivel profético, de que la *virtus romana* con su *iustitia* esencial a la Arcadia, se proyectan como *reales* en la

⁸⁴ Idem. *Op. cit.*, p. 168.

⁸⁵ PASCUCCI, G. *Lettura della quarta bucolica*, en *Le Bucoliche*, Napoli, Giannini, 1981, p. 191.

⁸⁶ VAN SICKLE, J. *Op. cit.*, p. 137.

⁸⁷ SNELL, B. *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg, Claasen, 1955, cap. XVI, p. 382.

⁸⁸ K.GALINSKY nos señala personalmente que *'it is important enphatize that the Augustan Golden Age is not the Utopia of Eclogue IV; even Vergil modifies this Utopia with the realities of the Georgics'*; para nosotros no es utópico el planteo de fondo de la Ec. IV como lo hemos señalado *supra*, sino, a lo sumo, el marco bucólico exigido por el género, por eso hablamos de doble discurso.

⁸⁹ Idem. *Op. cit.*, p. 384. Hay trad. castellana, Madrid, Razón y Fe, 1965.

historia no lejanamente venidera.

Con mayor coherencia que Snell, J. Perret ⁹⁰ recalca que la voz *Arcadia* concentra en sí toda la originalidad de la pastoral virgiliana, al incluir no sólo un programa literario sino también uno político.

La limitación o restricción de Snell no surge de la IV *Ég.*, sino parece más bien una transferencia a la Antigüedad del esteticismo moderno y de las tesis apolíticas sustentados por buena parte de la filología europea posterior a la segunda guerra.

La insistencia en la historicidad de la inminente *aetas* comporta un doble discurso, donde se insinúa alusivamente la superioridad de la historia sobre el mito ya en el proemio, pero una expresión decisiva se da con el *ab integro* del v. 5 que plantea un escollo para la traducción como para la interpretación; algunos lo pasan por alto como si no existiese; la mayoría, al verterlo por *de nuevo*, recalca la reiniciación del ciclo en forma idéntica (reconozco que Virgilio pareciera prestarse a un equívoco, descartado en una lectura atenta), pero ya hemos visto otras marcas distintivas del apartamiento del determinismo cíclico (ej. el empleo de *alter...altera...altera*, v. 34-5); entendemos por *ab integro* un recomienzo distinto y definitivo, desde una novedad absoluta que veta la repetición idéntica dando lugar a una responsabilidad moral en el ejercicio de la libertad sin la coacción impuesta por el ciclo⁹¹. Servio y Servio Daniel⁹² sintieron extraño el sintagma observando que lo usual sería el empleo de las preposiciones *de* o *ex*, pero no *ab*, con la que el poeta da ese matiz diferencial.

Resulta paradójico el destino de Virgilio – y el de otros augusteos como Horacio–, cuyo *obtretractores*, es decir, objetadores y muchas veces calumniadores, lo consideran ya un poeta cortesano ⁹³ al servicio del dominador ocasional, presuponiendo un Augusto *tyrannus*, sin ningún matiz ni desarrollo espiritual o político⁹⁴, ya un esteta evadido, reduciendo gran parte de su obra a un escapismo sentimental sordo y ciego a la esencia noble del poder.

Su *Arcadia*, su *puer* y su edad de oro nos proveen una clave para la comprensión de su obra entera: la importancia que tiene el **poder** en su inspiración. Virgilio contempla las realidades *sub specie aeternitatis* y las transfigura abarcán-

⁹⁰ PERRET, J. *Op. cit.*, p. 29-38.

⁹¹ Wendell Clausen en su comentario ya citado, p. 131, señala para esta expresión: *V. imagines no such cyclical process, no vast regression of time, but a state of constant felicity, a world endlessly redeemed.*

⁹² Peculiaridad registrada también por el *Thesaurus Linguae Latinae*, vol.VII, 1. Fasc. XIII, col 2080 *ad indicandam actionis resumptionem fere pro denuo, rursus*, sin más explicaciones; el subrayado de *fere* es nuestro.

⁹³ MICHEL, A. *Virgile et la politique impérial: un courtisan ou philosophe?*, en *Virgiliana*, Leiden, Brill, 1979, p. 212-245. Cf. también en misma línea la obra de J.-P. Brisson citada anteriormente.

⁹⁴ OTIS, B. *The Eclogues: A reconsideration in the light of Klingner's Book*, Leiden, Brill. *Klingner rightly, it seems to me, insist not only on the fusion of history and pastoral, but on the Augustan significance of the history. In last analysis only Octavian can solve either the personal or the general- historical problems of Virgil*, p. 247.

dolas íntegramente; dicho de otro modo, transfigura el poder romano y los actos justos y salvíficos del imperio naciente, sin negar su naturaleza trágica y tenebrosa.

María Delia Buisel
Universidad Nacional de La Plata

I. Objetivos

La acción épica de la *Eneida*, que describe los penosos esfuerzos (*labores*) de Eneas para llegar a las costas itálicas y cumplir su misión fundadora asignada por el hado, está motivada dialécticamente por la oposición de la diosa Juno a la empresa del héroe: este hombre *insigne en piedad* (10) deberá arrostrar las hostilidades sucesivas y combinadas de las fuerzas naturales, las potencias divinas y las guerras humanas, causadas por *la ira memoriosa de la cruel Juno*¹. En este enfrentamiento centra su enfoque el proemio del poema (1-11); sobre las causas del mismo indaga el poeta en su invocación a la Musa, que concluye refiriendo indubitablemente el origen del conflicto humano al nivel de los designios divinos: *¿Tanta cólera hay en las almas celestiales?*²

Asimismo, la crítica virgiliana ha señalado reiteradamente la estructura bipartita de la *Eneida*, sustentada en diversos elementos, de los cuales nos interesa destacar - en relación con el enfrentamiento ya mencionado - la doble intervención de Juno al comienzo de sendas partes de la epopeya, que J. Perret (p. 128) sintetiza con claridad:

“El principal resorte de la acción de la Eneida es un resorte religioso. Es la cólera de Juno, dice G. Boissier muy justamente, la que conduce los principales incidentes del poema. Al comienzo de cada una de las dos mitades de la obra, Virgilio ha desplegado de manera particularmente magnífica estas intervenciones de la diosa: en el 1º Libro, Juno, Eolo, la tempestad; en el 7º, Juno, Alecto, los furores de la guerra.”

Las afirmaciones anteriores constituyen lugares comunes entre los estudiosos del mantuano: no se trata de interpretaciones sino de descripciones indiscutibles, salvo el valor sustancial o relativo que se le asigne al “resorte religioso” como elemento de la creación poética y del pensamiento virgilianos.

El objetivo de estas líneas es, precisamente, destacar la importancia de un aspecto descuidado por la crítica: las intervenciones de Juno que ponen en movimiento la acción épica “al comienzo de cada una de las dos mitades de la obra” tienen su punto de partida concreto en sendas plegarias de la diosa, cuyo contenido despliega sus consecuencias en la trama argumental y, a nuestro entender, ofrece pautas decisivas para una interpretación más amplia de las relaciones di-

¹ En. I, 3-4: *...multum ille et terris jactatus et alto / vi superum saevae memorem Iunonis ob iram.*

² En. I, 11: *tantaene animis caelestibus irae?*

vino-humanas en la *Eneida*. No se trata, entonces, de insertar en el poema una exégesis religiosa preconcebida, sino de encontrar en las características formales y en la funcionalidad literaria de esas plegarias la razonable y consciente articulación entre la religiosidad romana y la creación poética.

II. Épica y plegaria.

La interrogación señalada abre dos grandes planos en la obra donde se manifiestan sus efectos: 1) En el Libro I, Eolo y sus vientos; 2) Alecto y su *furor* en el Libro VII. Una tempestad marina y otra socio-política, puestas en movimiento por la ira de la diosa, amenazan destruir la iniciativa troyana, en particular, y el universo, en general.

Ambas parecen constituir un eje compositivo y estructural pasible de confrontar. La afrenta a la divinidad de Juno (*numen laesum*), del proemio (8), que es obstáculo, exclusión o exilio, consecuencia de la guerra mítica, se convierte al final en numen conciliador e inaugura un nuevo espacio de acción con la victoria de Eneas, consecuencia de la guerra itálico-troyana, y las promesas de Júpiter en XII 837-39: ... *haré que todos se llamen Latinos. La estirpe que nacerá de aquí, mezclada con sangre ausonia, tú lo verás, sobreparará a los hombres y aún a los dioses por su piedad.*³

La figura de Juno encolerizada, defendiendo ciudades (Cartago, el Lacio) y personas (Dido, Turno) frente a la inevitable llegada de los troyanos, contra los que ha mantenido una larga guerra (47-48) y son, declaradamente, una nación enemiga (67), explica en gran parte su actuación dentro de la política divina de la rivalidad entre los *numina* por sus espacios de poder⁴. Ella es por lo tanto la antagonista de Eneas, pero como diosa requiere las honras y ofrendas correspondientes. Esto está subrayado en dos momentos equidistantes en la obra: 1) en III, 437 y sigs. donde Heleno aconseja a Eneas:

*ruega en tu plegaria, en primer lugar, a la divinidad de la gran Juno, celebra con gratitud votos a Juno y aplaca con ofrendas suplicantes a la poderosa soberana: así finalmente dejando Sicilia llegarás a los confines de Italia.*⁵

y 2) en VIII, 59 y sigs. el dios-río Tíber al mismo:

Levántate, hijo de una diosa, y, al declinar las primeras estrellas, ofrece se-

³ En. XII, 837-839: ...*faciamque omnes uno ore Latinos ./ Hinc genus, Ausonio mixtum quod sanguine surget ./ supra homines, supra ire deos pietate videbis.*

⁴ Para el rol de Juno en la *Eneida* cfr. Buchheit, Vinzenz: *Vergil über die Sendung Roms*. Heidelberg, 1963.

⁵ En. III, 437 y sig.: *Iunonis magnae primum prece numen adora ./ Iunoni cane vota libens dominantque potentem / supplicibus supera donis: sic denique victor / Trinacria finis Italos mittere relicta.*

*gún el rito tus plegarias a Juno y aplaca con votos suplicantes su ira y sus amenazas.*⁶

La *Eneida* es el mejor ejemplo de lo que se ha llamado la obra épica *artificial*, es decir, emprendida por un hombre, deliberadamente, ejercitando el *arte* de componer. Cada palabra y cada giro son seleccionados, sin entorpecer la continuidad narrativa de los trabajos y logros de Eneas. La conexión de sus dos partes está enfatizada por recursos literarios múltiples y variados. Así por ejemplo, la correlación entre los Libros I y VII está ilustrada por sendos símiles con el motivo de la tempestad y su *variatio*. En I,148-53 Poseidón, el dios que ejerce su dominio sobre las aguas, es comparado con el político venerable por su piedad y sus obras, cuya palabra calma el furor de la turba sediciosa; así el dios sosiega la tempestad. Con la imagen cívica del hombre que domina a la multitud revuelta se interpreta un fenómeno de la naturaleza: tempestad y calma marina. Por el contrario, en VII, 586-90 el rey Latino, rodeado por el desenfreno de una guerra inspirada por Alecto, resiste semejante a una roca inmóvil sustentada en su mole en medio del fragor de los vientos y de las olas embravecidas. En este caso y como, por otra parte, es habitual en Virgilio, la naturaleza (*φύσις*) en la imagen de la tempestad sirve de ilustración del estado ético-cívico. Retrospectivamente, desde este punto, la tempestad marina del Libro I parece tener su contrapartida en la *tempestad de Alecto* y, desde allí, anunciar la guerra itálica. Las dos imágenes, cívica y natural, envuelven en forma cruzada (cívica-natural; natural-cívica) la historia originaria de la estirpe (I a VI) y la guerra itálica (*horrida bella* VII, 41) como dolor inesquivable (VII a XII).

Ahora bien, un recurso que la crítica no ha puesto de relieve, refuerza esta conexión y destaca, a la vez, la estructura bipartita de la *Eneida*.

En I, 65-75 y en VII, 331-340, la diosa Juno pronuncia sendos discursos⁷ comparables en estructura, contenido y extensión (11 y 10 versos) que van dirigidos a conmovier a dos deidades: Eolo y Alecto⁸. Están colocados en lugares claves de la obra y son comienzo de dos momentos decisivos de la acción. El primero, desencadena la tempestad marina con que se inicia *in medias res* la acción peregrinante de Eneas; el segundo, da entrada a la guerra itálica. Clasificados, en general, como discursos de persuasión, o **de mandato**⁹ consideramos, sin embargo,

⁶ En. VIII, 59 y sig.: *Surge, nate dea, primisque cadentibus astris / Iunoni fer rite preces iramque minasque / supplicibus supera votis.*

⁷ R. Heinze (p.182) ha señalado su correspondencia.

⁸ *Juturna* es la otra deidad a quien Juno se dirige en discurso directo en XII, 142-153 (*persuasión s/ Highet p.314*) y en XII, 156-159 (*mandato s/ Highet p. 308*).

⁹ Estudios especializados en el tema de la plegaria en la *Eneida* no los registran entre sus modelos: Cfr. Lehr, que comprende 37 plegarias en discurso directo y, aproximadamente, 15 pasajes de plegarias explicadas en la narración. Highet, quien considera los discursos en cuestión dentro de los *informales-emocionales de persuasión*. Hickson no los menciona en su colección de 33 *plegarias de pedido*, 6 *vota* y 9 *juramentos* en la *Eneida*.

que muestran en su composición una serie de motivos pertinentes a la forma de la plegaria¹⁰. Dicha forma ocupa una extensión bastante amplia en la *Eneida*¹¹ y su expresión es notablemente variada ya que son producto de la creatividad literaria y de las emociones de los suplicantes, como afirma Highet (120-121):

“aunque muchas, y tal vez la mayoría, estaban rígidamente codificadas y Virgilio conoció mucho sobre el ritual romano, sin embargo, cuidadosamente evitó el darles la apariencia de fórmulas fijas, que las harían repetitivas y frías.”

Hickson (p. 27) es de la misma opinión pero hace una excepción de la plegaria de Eneas al Tíber (VIII,72)¹².

Lo que importa es descubrir qué visión aporta a la obra ese lenguaje. Su empleo es una perspectiva épica sobre el mundo. En éste conviven dos clases de seres: mortales e inmortales. Dado que los acontecimientos de los hombres se relacionan estrechamente con las actitudes y quehaceres de los seres divinos, la plegaria es una forma común de vínculo entre ambos niveles que opera en el mundo literario de la épica y también en el mundo real de la vida romana. En la vida real o histórica los romanos eran pragmáticos en materia religiosa. Convencidos de la importancia de las fuerzas celestes y de que el éxito humano no era posible más que con su concurso, hicieron un lugar en su panteón a aquéllas que se habían revelado eficientes. Un ejemplo famoso de comienzos del S. IV A.C. es el de Juno Reina: durante el sitio de la ciudad de Veyes, se evocó con promesas a la diosa tutelar de la ciudad. Una vez conseguida la victoria, se transportó solemnemente la estatua de Juno a Roma, sobre el Aventino, donde se le consagró un templo y fue honrada en adelante.

La visión épica que otorga la plegaria puede encontrarse, fuera del género que nos ocupa, en todo autor que se lo proponga, por ejemplo, la que consigue Tito Livio con el recurso de las plegarias en su historia¹³.

La expresión remanida de *aparato divino* (*Götterapparat*), que, como recurso retórico y mostrativo, interviene operativamente en los comienzos y peripecias de las acciones humanas (Williams, G., p.17).¹⁴, pone el acento en el voluntarismo del poeta como si éste pudiera acudir a los dioses como a un dispositivo para hacer avanzar la acción cuando ésta languidece (Cfr. Snell, p.53). Sin embargo, como observa Müller (p. 122) para Homero, en cada caso las intervenciones tienen

¹⁰ Codificación y apoyo esencial para el estudio de la plegaria romana en: Appel, G.: *De Romanorum Precationibus*. Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten. Vol. 7. Gissa, 1909.

¹¹ Highet registra 29; Hickson, 33.

¹² Hickson (p.27) trata la influencia enniana de fórmulas técnicas y estructuras de plegarias oficiales.

¹³ Cfr. el desarrollo del tema en el libro de Hickson.

¹⁴ Denominación que el mismo autor adjudica a una edad ateísta y punto de partida del Cap. 2 “The Gods in the *Aeneid*”.

un significado propio. Por supuesto que resultaría una grosera tergiversación aplicar el concepto cristiano de teología a un texto de la antigüedad grecorromana. Lo que no se puede negar es que Virgilio expresa una concepción religiosa coherente, manifiesta, entre otras cosas, en la característica *pietas*, relaciones del hombre con los dioses y con los otros hombres, que configura un rasgo esencial de Eneas, como ha sido señalado hasta el hartazgo. Sostiene von Albrecht en su *Historia de la Literatura Latina*, vol. II, pp. 681-2:

“Cuando la investigación mitológica comparada¹⁵ descubre en la *Eneida* estructuras indoeuropeas y la historia de la literatura comparada manda a paralelos con el *Mahabharata* hindú¹⁶, muestra con claridad cuán profundamente Virgilio ha penetrado en la esencia del mito en la emulación del espíritu poético teogónico de Homero y Hesíodo¹⁷”.

Las colecciones de plegarias que ofrece la investigación virgiliana, con pocas diferencias de ejemplares de un estudio a otro, muestran siempre previsiblemente un mortal que suplica a un dios. No es novedad, sin embargo, en el epos, la plegaria en boca de una divinidad. En la primera escena divina de la *Ilíada*, A, 493 y sig. la diosa Tetis es λισσομένη, suplicante, (502). Es típicamente homérico que la capacidad de los actos humanos tenga su estímulo entre los inmortales. Como en un encadenamiento natural Aquiles, primero, *dirigió muchos ruegos a su madre* (πολλὰ δὲ μητρὶ φίλῃ ἠηρήσατο..., A, 351). El verbo ἀράομαι (*suplicar, implorar*) es específico de la función de un ἀρητήρ (*sacerdote*). En la *Ilíada* corresponde a Crises y a la formulación de su pedido de venganza por una ofensa o despojo (A, 37-42). Crises pide su resarcimiento directamente a Apolo; Aquiles lo hace a través de su madre divina a la que ruega, a su vez, una plegaria ante Zeus: *ve al Olimpo y ruega a Zeus* (ἐλθοῦσ' Οὐλυμπόνδε Δία λίσαι. A, 394). En el encadenamiento de plegarias la de Tetis, en cumplimiento del pedido de su hijo, está formulada en 503-510.

En el plano divino de la *Eneida*, sólo Juno (I, 64), por única vez, y Venus (I, 666 y VIII, 382) llevan el atributo *supplex*.¹⁸ Austin (p. 46 ad loc.) caracteriza a ambas diosas como *wily*, es decir, astutas. Klingner (p. 387) dice que

¹⁵ G. Dumezil: *Mythe et épopée*, Paris 1968.

¹⁶ G.E. Duckworth: *Turnus and Duryodhana*, en: “TAPhA”, XCII (1961), pp. 81-127.

¹⁷ von Albrecht recomienda G.K. Galinsky 1969 como fundamental para el mito de Eneas.

¹⁸ *supplex*: del *Dict. Étym.* de Ernout: “adjetivo: que se pliega sobre las rodillas (actitud del suplicante); que se prosterna, suplicante. Desde el comienzo ha designado la actitud física del suplicante, ej. Vg. *Ae. X*, 523 *et genua amplectens effatur talia supplex*”. Señalamos tres ejemplos de la obra que muestran su importancia desde el punto de vista de los dioses y en las ocasiones solemnes de los hombres: 1°) Juno: *...et quisquam numen Iunonis adorat / praeterea aut supplex aris imponet honorem?* I, 49. 2°) Iarbas: *dicitur ante aras ... / multa Iovem manibus supplex orasse supinis.* IV, 205. 3°) Eneas: *farre pio et plena supplex veneratur acerra.* V, 745. En el plano humano llevan este adjetivo: Aqueménides, Iarbas, Dido, Ana, Eneas, Ascanio, Mago, Drances, Camila y Turno.

“esta Juno, que en VII rogará a la infernal Alecto, aquí en el Libro I se vuelve, con mala conciencia, poco más que sumisa u obediente frente al dios del viento Eolo y lo seduce con regalos... Esto es más que la astucia que emplea Hera en la *Iliada*..”

Sin embargo, consideramos que en Homero Hera mantiene un carácter autoritario entre sus pares; las otras deidades consienten sus pedidos, entre otras cosas, como le responde Afrodita, *porque duermes en los brazos del poderosísimo Zeus* (Ζηνὸς γὰρ τοῦ ἀρίστου ἐν ἀγκοῖνησιν ἰαύεις. (Σ, 213). También se caracteriza por un rasgo doloso (δολοφρονέουσα, Σ, 197, 300, 301...; Τ, 106; κ, 339; δολοφροσύνη Τ, 97 y 112) especialmente frente a Afrodita, al Sueño y al propio Zeus. Esta perspectiva sólo atenuadamente se puede inferir en Virgilio¹⁹. Pues bien, astutamente o no, lo cierto es que sus pedidos están expresados en el estilo más ceremonioso y solemne de la plegaria. El comentarador antiguo describe objetivamente el acto de pedido inscribiéndolo en la formulación retórica de una petición o demanda (*petitio*). Así Servio *Ad. Aen. I, 65*:

“es del arte de la retórica observar en toda petición estas cosas: que pueda ser superior el que es demandado, que tenga poder, que sea una cosa justa lo que se pide, que la petición tenga medida, que la acompañe una recompensa. Y debe saberse que Virgilio organiza todas las peticiones según este orden porque en este lugar el poder es. “calmar y levantar las olas por medio del viento”. “Una nación enemiga mía” es una petición justa, pues todo lo que pedimos contra los enemigos es justo. “Dispérsalos en el mar” es la medida de la petición. “Tengo catorce ninfas distinguidas” es la recompensa.²⁰

No obstante, a diferencia del ejemplo homérico que hemos tomado como modelo, estas diosas se dirigen a dioses de menor jerarquía. Ahora bien, en la antigua concepción del mundo olímpico un dios no puede mantener solitariamente un enfrentamiento prolongado contra todos los demás. También en la Eneida, como explica Pötscher (p.143 y sig.), los designios de Juno - como los de los demás dioses - son parte de las decisiones de los dioses (*fata deorum*) diversas e incluso enfrentadas, pero que deben finalmente integrarse, *si de alguna manera las decisiones de los dioses lo permiten*,²¹ en la concertación divina general que

¹⁹ Cfr. Klingner (p. 387 y sig.).

²⁰ Servio *Ad Aen. I, 65*: *AEOLE rhetoricum est in omni petitione haec observare, ut possit praestare qui petitur, ut sit possibilitas, ut sit res iusta quae petitur, ut habeat modum petitio, ut sequatur remuneratio. et sciendum est secundum hunc ordinem omnes petitiones formare Vergilium, ut in loco possibilitas est “et mulcere dedit fluctus et tollere vento”. iusta petitio est “gens inimica mihi”; omne enim quod contra inimicos petimus iustum est. modus petitionis est “et disice corpora ponto”. remuneratio “sunt mihi bis septem praestanti c.n.”*

²¹ *En. I,18: si qua fata sinant.*

está representada en los *fata Jovis*. Esta es la forma jurídico-teológica que le da Virgilio al ordenamiento del mundo divino.

Hay, además, otra característica propiamente romana - que queremos subrayar en especial - en el enfoque virgiliano de estas relaciones intradivinas: como las relaciones de la comunidad humana, están concebidas políticamente, en todos los sentidos del término, incluido el de la lucha por los espacios de poder. Juno no puede imponerle a Eolo su voluntad por el mero hecho de ser esposa de Júpiter y diosa principal. Highet (124) establece que

“...un dios no puede obligar a otro dios a obedecer sino que debe persuadirlo por medio de un bello discurso y promesas, ofreciendo razones.”

Las divinidades menores a las que se dirige Juno tienen, no obstante, una cierta autonomía en el respectivo dominio que han recibido de la distribución de privilegios realizada por Júpiter. Dentro del Olimpo greco-latino y, más aún, en el marco del *imperium* de los dioses virgilianos, Juno no puede imponer su voluntad omnímodamente ni soñar con que sus *fata* prevalezcan sobre los de los demás dioses. Por eso necesita promover y defender sus designios con una acción política inteligentemente tomada; por eso debe procurar ganar el apoyo de otras potencias divinas; por eso debe rogar (*supplex*) su ayuda a un dios menor, aunque más poderoso en su dominio, como Eolo, para hundir en las olas los barcos de Eneas. Es el caso también de Venus cuando se dirige suplicante a su hijo Amor (I, 664 y sigs.). En una breve sucesión de versos la cruel Juno poseída por la ira (*saevae...iram ob Iunonis* (4), pasa a ser *supplex* (64) que es la cualidad opuesta de reconocimiento de impotencia, a pesar de ser *regina deorum* (9) y *Saturnia* (23). La escena de Eolo (50 y sigs.) tiene algo de diversión en la representación del dios menor y la visita de la diosa de la tríada Capitolina. Sin embargo la ironía relevante de la decisión del más débil está integrada en el estilo elevado de la epopeya, entre otras cosas, por el lugar de apertura que ocupa y la gravedad de los hechos que surgirán en consecuencia: la tempestad marina, el encuentro de Eneas con Dido y la muerte trágica de ésta.

III. La plegaria de Juno a Eolo (I, 65-75):

65 *Aeole, namque tibi divom pater atque hominum rex*
 et mulcere dedit fluctus et tollere vento,
 gens inimica mihi Tyrrhenum navigat aequor
 Ilium in Italiam portans victosque Penatis:
 incute vim ventis submersasque obrue puppis,
70 *aut auge diversos et disice corpora ponto.*

*Sunt mihi bis septem praestanti corpore Nymphae,
quarum quae forma pulcherrima, Deiopea,
conubio jungam stabili propriamque dicabo,
omnis ut tecum meritis pro talibus annos
exigat et pulchra faciat te prole parentem.*

(Eolo, porque a ti el padre de los dioses y rey de los hombres te permitió apaciguar y levantar las olas por medio del viento, una nación enemiga mía navega por el mar Tirreno llevando su Ilión y sus vencidos Penates a Italia. Infunde violencia a los vientos y destroza sus naves sumergidas, o bien dispérsalos y esparce a todos por el mar. Tengo catorce ninfas de cuerpo perfecto, de las cuales te dedicaré en matrimonio estable, en recompensa por tales servicios, a Deiopea, la más hermosa, para que pase contigo sus años y te haga padre de una hermosa prole.)

Con esta súplica (cfr. *supplex*, v.64, y nota 17) Juno pone en ejecución su plan hostil a Eneas y a los suyos y comienza concretamente la acción de la *Eneida*, pues hasta aquí, en la extensión del proemio, Virgilio había presentado los antecedentes de la situación (12-33) y las maquinaciones de la encolerizada diosa para revertir la afrenta a su divinidad (39-49), que culminan con su visita a Eolo, presentado en sus dominios y con sus prerrogativas (50-63). Analicemos en detalle las palabras de Juno:

Los versos 65 y 66 configuran una invocación formada por el nombre despojado, *Aeole*, como se acostumbra en el pedido a un inferior (Servio *Ad Aen.* I, 65)²² y una construcción extendida a destacar sus potencialidades, introducida por la conjunción *namque* o *nam*, como es característico en las plegarias griegas también el uso de γάρ. Eolo tiene prerrogativas otorgadas por Júpiter, al que Juno alaba de paso en términos de máxima reverencia: *divum pater atque hominum rex* (65). A continuación las enumera: *et mulcere dedit fluctus et tollere vento* (66), dejando ver con exactitud, por la economía del hexámetro, el lugar de su accionar (*fluctus*), en el centro del verso, al que rodean las acciones (*et mulcere ... et tollere*) en forma equidistante, sugiriendo sensatez y justo medio en el arbitrio del poder de parte del delegado, y, al final, el instrumento o subordinado de Eolo: *vento*. Esta invocación alcanza, a través de Eolo, también a Júpiter cuya mención realza, a su vez, al dios menor. Auditivamente, la palabra *rex*, que cierra el hexámetro 65, se liga por el sentido con la primera *Aeole* y este hecho acrecienta la figura del dios.

En la parte narrativa anterior (52-63) Virgilio ha adelantado, justamente, el poder y señorío de este dios: *el rey Eolo en su vasta caverna impone su poder y refrena a los vientos con cadenas y cárcel...Sentado está Eolo en su elevada ciudadela soste-*

²² Servio *Ad Aen.* I, 65: *AEOLE sane antiqui quotiens a minoribus beneficium petebant, a nomine incipiebant, et erat honoratius si nomen ipsius ante praeferrent.*

niendo el cetro y calma sus ánimos y atempera sus iras; si no lo hiciera arrebatarían rápidos consigo mares, tierras y cielo por los aires. Júpiter lo nombró rey para que contuviera en sus límites las fuerzas de la naturaleza, de acuerdo con el orden que aquél resguarda (jussus, 63)²³.

“El papel de Eolo está personalizado - dice Heinze (p. 75-6) - (como es propio de Virgilio) ya no es simplemente *el amigo de los inmortales, el dominador de los vientos*, sino Señor y Guardián de la cárcel, destinado para esta responsabilidad por Júpiter que, como providencia, debe mantener en sus límites las fuerzas naturales. Como rey no vive simplemente en una casa, como en Homero y Quinto, sino que reside en una elevada fortaleza y porta el cetro como símbolo de su dignidad; ya no se habla de la afectividad de su vida familiar, más bien está pensado como soltero, como que la proposición de Juno indica una hermosa esposa para procrear hijos; su arma ya no es más el divino tridente de la leyenda, sino la lanza heroica”.²⁴

En el par de hexámetros siguientes a la invocación (67-68) Juno se implica en el asunto de manera personal para conseguir la complicidad del dios. Expone la amenaza de su propia ruina y la de Italia por el asentamiento de una nación enemiga (*gens inimica mihi*, 67), Ilión y sus dioses Penates. Es un móvil o argumento que justifica el pedido (cfr. Servio *Ad Aen.* I, 65) y también afecta a su τιμή. Se encuentra en plegarias que piden reparación por un despojo o deshonor como por ej. la de Tetis a Zeus: *pero ahora el rey de hombres Agamenón lo deshonoró (ἡτίμησεν) pues arrebatándosela lo privó de su recompensa (Iliada A. 506-7)*. Encontramos otros ejemplos virgilianos del empleo de estas argumentaciones de justificación en la plegaria de Iarbas a Júpiter (IV, 206-218) (clasificada como tal en Highet p. 315); en la de Eneas a Apolo... (VI, 56-76); en la plegaria-voto de Metabo consagrando su hija Camila a Diana (XI, 557-560) (plegaria en la selección de Hickson (p.165) y Highet (p.315); Arrunte a Apolo (XI, 785-793), plegaria en la colec. de Hickson (p. 166) y Highet (p.315).

Los versos 69 y 70 conforman el pedido concentrado en cuatro imperativos: *incute, obrue, age, disice*. Servio *Ad Aen.* I, 70:

“se sabe claramente que hay un arte del pedido: que pidamos, vehementes, cosas mayores para obtener cosas menores, lo que tam-

²³ *En.* I, 52-63: *Hic vasto rex Aeolus antro. / imperio premit ac vinclis et carcere frenat (ventos) /... celsa sedet Aeolus arce / sceptrum tenens mollitque animos et temperat iras / ni faciat, maria ac terras caelumque... / quippe ferant rapidi secum verrantque per auras. /...pater omnipotens... /...regemque dedit qui foedere ceto / et premere et laxas sciret dare iussus habenas.*

²⁴ Esta última: *conversa cuspidem* (I, 81)

bién hace ahora Juno. Pues sabe que ella no puede oponerse a las decisiones de los dioses, pero obra de manera de alejar a ellos (los troyanos) de Italia²⁵.

Además, el verbo *obruo* se emplea en un contexto semejante en VI, 336: *el Auster ha tragado la flota licia (obruit)*; Eneas en la plegaria a Júpiter (V, 692) utiliza este imperativo en un contexto de automaldición *si mereor, demitte tuaque hic obrue dextra (si me lo merezco, precipítame y destrúyeme aquí con tu mano)*. Por otra parte, *disice* aparece nuevamente en el otro pedido de destrucción que Juno dirigirá a Alecto (VII, 339). Es posible decir, entonces, que estamos frente a una formulación de plegaria imprecatoria. Una formulación breve, construida en modo imperativo, es la maldición de Deifobo contra Ulises en los *infern* (VI, 529-530):

*Di, talia Grais / instaurate, pio si poenas ore reposco
(Dioses, renovad en los griegos miserias semejantes, si es justa mi palabra al pedir venganza).*²⁶

Destacado modelo literario es la plegaria de Dido (IV, 607-621), comprendida dentro del soliloquio (590-629) que contiene un mandato a los tyrios (622-627) y se cierra con una nueva imprecación de mayor alcance (628-629): la guerra interminable (evocación de Roma y Cartago). La plegaria de Dido también es, como la de Juno, un pedido de venganza por una ἀτιμία. El pedido propiamente dicho está elaborado en subjuntivo desiderativo (615-621) :

615 *at bello audacis populi vexatus et armis,
finibus extorris, complexu avolsus Iuli
auxilium imploret videatque indigna suorum
funera; nec, cum se sub leges pacis iniquae
tradiderit, regno aut optata luce fruatur,
620 sed cadat ante diem mediaque inhumatus harena.
Haec precor, haec vocem extremam cum sanguine fundo.
Litora litoribus contraria, fluctibus undas
629 imprecor, arma armis; pugnent ipsique nepotesque."*

(empero, ultrajado por la guerra y las armas de un pueblo audaz, desterrado de las fronteras, arrancado de los brazos de Iulo, que implore auxilio y vea la indigna muerte de los suyos. Y, cuando se acomodara a la leyes de

²⁵ Servio Ad. Aen. I, 70: *sciendum sane est artem hanc esse petitionis, ut minora inpetrare cupientes maiora poscamus: quod etiam nunc Juno facit. scit namque se fatis obstare non posse, sed hoc agit, ut eos arceat ab Italia.*

²⁶ Otros ejemplos emplean el subjuntivo desiderativo: cfr. II, 535; III, 273; VIII, 484; XI, 215; etc.

una paz injusta, que no goce de la luz deseada ni de su reino, sino que caiga antes de tiempo y permanezca insepulto en medio de la arena. Estas cosas ruego, esta última palabra vierto junto con mi sangre.... Litorales contra litorales, mares contra mares, armas contra armas, yo impreco; que luchen ellos y también sus hijos.)

Las imprecaciones de Juno y de Dido coinciden en señalar el mar como destino de muerte para Eneas y los suyos. El riesgo de sucumbir en el mar afecta a la naturaleza humana que esencialmente pertenece a la tierra. Así la sombra de Palinuro insepulto ruega a Eneas (VI, 365) que rescate su cuerpo del puerto de Velia y arroje sobre él un poco de tierra²⁷. La relación filial del hombre con la tierra es un tema antiquísimo y perdurante. En Virgilio, p.e., *Geórg.* II, 173-174; *En.* III, 94-96; etc. La tierra, en Homero, es asiento de vivos y muertos,²⁸ y los mortales son los que se alimentan de los frutos de la tierra²⁹, concepción que es fuente, a su vez, de Horacio³⁰. También hay numerosos ejemplos en la tragedia.

Los versos 71-75 están organizados a la manera de un *votum*. Juno promete consagrar (*dicabo* 73) un regalo (*Deiopea*), que pertenece característicamente a la índole del invocado y de condición permanente (*propriam* 73), en recompensa de sus servicios (*meritis* 74). El vocabulario se conjuga de tal forma que puede compararse con la fórmula standard encontrada en ofrendas votivas: *v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito)* y que proponemos leer: *Juno con gratitud libra un voto a Eolo por su servicio*.

La promesa de Juno y sus planes matrimoniales (el verso 73 es pronunciado nuevamente por la misma diosa en IV, 126, en su acuerdo con Venus acerca de la reina Dido y Eneas) hacen pensar en un aspecto semejante al de Hera (*Ilíada* J, 267-268) en su ofrecimiento de una de las Gracias al Sueño³¹. El Sueño acepta pero, a pesar de ser una deidad menor, impone a Hera un juramento solemne por el agua sagrada de la Estigia, ya que en otra oportunidad ella lo había engañado. Agreguemos éste como un ejemplo de prerrogativas que tiene una deidad menor en su esfera de poder. Pero en Virgilio no habría elementos visibles que señalen abiertamente a una Juno dolosa. En cambio, su papel correspondería más bien a una simbiosis de la diosa romana que preside el matrimonio, *Juno secunda* (IV, 45), *Juno Pronuba* (IV, 166), y la diosa protectora de Cartago (I, 734 = *bo-*

²⁷ *En.* VI, 365 y sig.: ... *aut tu mihi terram / inice, namque potes, portusque require Velinos;*...

²⁸ οὐ τις ἐμεῦ ζῶντος καὶ ἐπὶ χθονὶ δερκομένοιο (A, 88); εἰ δὲ τις ἔσσι βροτῶν, οἱ ἐπὶ χθονὶ ναιετάουσιν (ζ, 153); οὐ γάρ πω ἐτέθαιπτο ὑπὸ χθονός εὐρουδείης. (λ, 52).

²⁹ ὅσοι νῦν βροτοὶ εἰσιν ἐπὶ χθονὶ σῖτον ἔδοντες. (θ, 222).

³⁰ Horacio *Od.* II, 14: ...*scilicet omnibus, / quicumque terrae munere vescimur, / enaviganda, sive reges / sive inopes erimus coloni.* (9-12).

³¹ Σ, 267-268: ἀλλ' ἴθ', ἐγὼ δὲ κέ τοι Χαρίτων μίαν ὀποτεράων / δώσω ὀπυιέμεναι καὶ σὴν κεκληῖσθαι ἄκοιτιν.

na) y enemiga de los troyanos (I, 4 = *saeva*)³².

Sintácticamente, la promesa consiste en un simple futuro, construcción que es muy común en Virgilio (Cfr. Hickson, p. 96), en nuestro texto: *dicabo* (73). El primer significado de *dico* es *proclamar solemnemente que una cosa será*; también *dedicar, consagrar a una divinidad; prometer*. En V, 60 Eneas, dirigiéndose a sus compañeros con el objeto de establecer las honras dedicadas al sepulcro de su padre Anquises, despliega esta semántica de promesa solemne preponderante en el verbo: *templis sibi ferre dicatis* (*llevar ofrendas a los templos consagrados para él*).

El verbo técnico, que también se encuentra en otras promesas de la obra, es *voveo*, p.e., en el votum-plegaria burlesca de Mecencio³³. Precisamente, el escolio de Servio *ad Aen.* X, 774 (*voveo*): *consecro et dico*, permite nuestra interpretación del vocablo de promesa utilizado en el pasaje que comentamos. Los imperativos del pedido constituyen una de las dos posibles construcciones de los *vota* que, siguiendo a Hickson (p.98), en la *Eneida* son cinco³⁴: dos en subjuntivo exhortativo y tres son imperativos.

Los ejemplos virgilianos de *votum* que aporta Hickson (*Appendix 2: Votus* p.171-2) coinciden con los de Lehr (p. 24-25) quien además registra: VI, 69 y XI, 557; ninguno de los dos considera la forma en el plano divino de la epopeya.

Ahora bien, Highet (p. 124) afirma que en la *Eneida*, los discursos informales de persuasión se encuentran entre los más importantes. Juno y Venus hacen varios discursos de persuasión tan sutiles y personales que no pueden caer dentro de un esquema retórico: Juno a Eolo (I, 65-75): Eolo lo halla irresistible y soporta realizarlo - como hace Juturna al final (XII, 142-59). Estos dos son fuertemente característicos discursos de persuasión (p. 127). Hasta aquí Highet. Sin embargo, si en un sentido general podemos entender como persuasión, p.e., la conocida plegaria de Safo a Afrodita ya que se busca convencer a la diosa para que se acerque a la suplicante (Kennedy 40), es posible hacer algunas distinciones. La plegaria, que es "pedido" por excelencia, más que persuadir quiere obligar al dios a su voluntad; la persuasión es un recurso y un arte (τέχνη) dentro de la primera. Esta mecánica con su verbo preciso (πειθω) es observable, por ejemplo, en la decisión de Tetis de elevar una plegaria a Zeus (*Iliada* A, 420): αἶ κε πίθηται (*por si se convence*) y alcanzar así la predisposición favorable de una

³² En la *Eneida* Juno lleva los siguientes atributos, ordenados por índice de frecuencia: *Saturnia*: I, 23; III, 380; V, 606; IX, 2, 745, 802; X, 760; XII, 456. *regia*: I, 443; IV, 114; VII, 438; X, 62. *saeva*: I, 4; II, 612 (*saevissima*); VII, 287, 592. *maxima*: IV, 371; VIII, 84; X, 685. *acerba* I, 668; *aspera* I, 279; *atrox* I, 662; *addita* VI, 90; *adlacrimsans* X, 628; *Argiva* III, 547, *bona* I, 734); *conscia* IV, 608; *domina potens* III, 438; *Gabina* VII, 683; *inferna* VI, 138; *iniqua* VIII, 292; *interpretes* IV, 608; *magna* III, 437; *omnipotens* IV, 693; *pronuba* IV, 166; *secunda* IV, 45; *summissa* X, 611; *supplex* I, 64. Observar que ninguno participa de la semántica de *dolus* (δολω).

³³ *En.* X, 773-776: *Dextra mihi deus et telum, quod missile libro, / nunc adsint! Voveo praedonis corpore raptis / indutum spoliis ipsum te, Lause, tropaeum / Aeneae.*

³⁴ Ejemplos de Hickson (p.98) en discurso directo: I, 332; X, 774 (subjuntivos exhortativos); VIII, 73; IX, 624; X, 421 (imperativos).

fuerza que se siente como superior a la del suplicante. El pedido en algunos casos está sellado por otro recurso persuasivo pero que se estipula como un pacto o voto de cumplimiento prospectivo y contingente al favor recibido. El voto al mismo tiempo que consagra, también acrecienta la buena voluntad del dios. El ofrecimiento de regalos y sacrificios para persuadir a los dioses es natural desde el griego homérico. Si bien Juno tiene un poder superior al de Eolo en el esquema mitológico (como el mismo Eolo lo señala cortésmente en su respuesta de I, 76-80) su actuación es políticamente correcta; los alcances efectivos de su poder no son ilimitados sino relativos dentro de la compleja trama de los *fata deorum*. Esta relatividad es una característica de los dioses imperfectos ya señalada claramente por Homero en *Odisea* α, 78-79: οὐ μὲν γὰρ τι δυνήσεται ἀντία πάντων/ ἀθανάτων ἄεκητι θεῶν ἐριδαινόμεν οἶος. (*pues, (Poseidón) no podrá en absoluto luchar solo contra todos los dioses inmortales*).

Por lo tanto, nuestro texto llena los requisitos para considerarlo una plegaria de pedido de venganza y ofrecimiento de una promesa o voto. Incluso todo el conjunto se asemeja a la hechura literaria de un voto. Además, y fundamental, la fuerza de la plegaria o de la imprecación está en el origen de todos los sucesos de la *Ilíada* y en el origen del conflicto trágico. Así, las imprecaciones de Edipo contra sus hijos. La maldición en la saga tebana tiene su lugar preponderante.

IV. Plegaria y tragedia.

Justamente, la figura de Alecto y su intervención a partir de VII surge de la tragedia: *se suscita de los infiernos la más grande de las Furias; se desparraman serpientes que, como en la escena, dan nacimiento al furor*³⁵. Perret (a VII, 324. p.95, n. 1) propone pensar en Eurípides *Bacantes* y en el personaje de Lisa en *Heracles*.

El espectáculo de una desgracia o catástrofe inmerecida, bajo el peso de la Fatalidad, debida a la intervención de poderes sobrenaturales conmovidos por las palabras apropiadas de un mortal, cuyas decisiones son inescrutables, es un espectáculo trágico que pertenece por naturaleza al acontecer de la vida humana. Ante su vista se produce la comprensión del sentido de la desgracia o dolor humanos, que llegan como consecuencia de una falta de la que se puede ser inocente, en compensación de una injusticia de la que otro ha sido víctima. El sentimiento que está en la base de esa comprensión es el de la piedad que no sólo es una pena (λύπη)³⁶ o respuesta emocional, sino también la intelección de los designios divinos a los cuales el hombre pliega su voluntad. En este sentido podríamos decir que sufrimiento e intelección parecen marcar el itinerario de Eneas.

³⁵ Macrobio *Satur.* 5, 17, 3: ... *et maxima Furiarum de Tartaris adsciscitur; sparguntur angues, velut in scaena parturientes furorem...*

³⁶ Aristóteles *Ref.* II, 8 (1385 b 13): Ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις...

Con respecto a las imprecaciones de Juno y Dido, que estudiamos más arriba, observamos que ambas se despliegan en tragedia no sólo sobre Eneas, sino también sobre todo un pueblo. Así como la imprecación de Juno se extiende abarcando el hilo trágico central (y será complementada por la segunda), la maldición de Dido se efectiviza en la historia por las guerras púnicas y alcanza a todo el pueblo romano que, sin mérito, debe expiar la culpa de sus ancestros. Aquí dejamos meramente señalado este tema, como así también el de los trágicos griegos y las distintas preferencias de los estudiosos con que comparan a Virgilio, para ser objeto de un nuevo estudio pormenorizado³⁷.

En una escena que recuerda el inicio del poema, la figura de la *saeva Jovis coniunx* (287) y sus palabras de suscitación dirigidas a Alecto (331-340) abren el contexto de la guerra itálica (*horrida bella* v.41). Alecto y sus compañeras del Aqueronte, en la segunda parte de la Eneida, son la contrafigura de la tempestad marina de I. El epíteto usado por única vez: *luctificam Allecto* (324), *luctifica* = "luctus + facio": que causa la pena, el duelo, la tristeza, dolor, aflicción..., sugiere textos de la tragedia griega, como, por ejemplo el *Prometeo* de Esquilo, que ha usado Cicerón³⁸.

Su nombre *Allecto*, que no aparece en griego hasta después del período clásico ('Αλήκτω en Orph. Arg. 966 y poéticamente 'Αλλήκτω en Orph. H. 69,2) es el de una de las tres Furias (*dirae deae* v. 324) que los romanos equipararon a las Erinias griegas³⁹. Las otras dos son: Tisífone (*En.* VI, 555 y 571; X, 761) y Megaira (*En.* XII, 846). Su aspecto monstruoso provoca desprecio, odio, de parte de su padre⁴⁰ Plutón y de sus hermanas tartáreas (327). Su función de deidades de los castigos infernales, que escasamente aparece en Homero, se manifiesta en el Tártaro virgiliano (VI 571 sig, 605 sig.; VIII, 669). Pero aquí (VII) su competencia es más bien provocar la lucha y el caos (335) antes que castigar al culpable. Ellas entran en la historia con cierta *autonomía* frente al *numen* olímpico. Dice Perret (a VII, 324, p.95 n.1) que el episodio de Alecto

³⁷ Cfr. von Fritz, K.: *Antike und moderne Tragödie*, 1926. Maguinness, W.S.: *The tragic spirit of the Aeneid*, Presidential address to the (British) Virgil Society, 1955. Fenik, B.C.: *The influence of Euripides on Vergil's Aeneid*, diss. Princeton 1960, inédito, resumido en *Diss. Abstr.*, Ann Arbor, Mich., 1960-61, pp.881-882. König, A.: *Die Aeneis und die Griechische Tragödie*, Diss. Berlin, 1970. Wlosok, A.: *Vergils Didotragödie*, en: *Studien zum antiken Epos*, Meisenheim am Glaes, 1976, pp. 228-250. Wigodsky, *Vergil and early Latin Poetry*, 1972. Pöschl, V.: *Die Dichtkunst Virgils*, 1950. *Virgile et la Tragedie*, en: *Actas del Coloquio "Présence de Virgile"*, Limoges (France), 1978. No ha estado a nuestro alcance el estudio de Hardie, Philip: *Virgil and Tragedy*, en Charles Martindale, ed., *The Cambridge Companion to Virgil*, 1997, pp. 312-326, recomendado por Karl Galinsky, a quien es oportuno agradecer la lectura crítica de nuestro artículo.

³⁸ Cicerón D.T. II. 10. 25: *Sic me viduus pestes excipio anxias, / amore mortis terminum anquirens mali. / Sed longe a leto numine aspeller Jovis. / Atque haec vetusta saeculis glomerata horridis / luctifica clades nostro infixa est corpori, / e quo liquatae solis ardore excidunt / guttae, quae saxa adsidue instillant Caucasi.*

³⁹ ἐρινύς: *Sch. Ad. Iliada* I,454 ἐπεκέκλετ' ἔ. τρεῖς δὲ εἰσιν 'Αλέκτω, Τισιφώνη, Μέγαιρα; οὐκ οἶδε τὸν ἀριθμὸν αὐτῶν ὁ ποιητής.

⁴⁰ Servio *Ad Aen.* VII, 327: *venerationis es "pater": ... nam furiae Acherontis et Noctis filiae sunt.*

“está nutrido de una experiencia absolutamente romana de furor que invadió las almas en el momento de las guerras civiles: *En.* I, 291-296; Horacio, *Epodos*, 7”.

Sin embargo, paradójicamente, sirven, por último, al establecimiento previsto de la ciudad justa. En esto subyace la concepción fundamental del espíritu griego que reconoce en ellas la protección o garantía de un orden del mundo contra las fuerzas caóticas, por eso tienen también un lugar junto al trono de Júpiter, como, p.e., Megaira en XII, 846 y sigs. También junto a Zeus en *Ilíada* I, 454.

Cuando termina la primera parte de la obra, Juno no puede soportar que ella, al mismo tiempo que el mar, haya sido vencida por los troyanos. Estos han conseguido finalmente cobijarse en las márgenes del Tíber (303). Por este motivo, consciente de los límites de su poder, debe rogar a otros *numina* que los *superi*:

*...pero si mis divinos poderes no son suficientemente grandes, no dudaría ciertamente en implorar en cualquier parte. Si no puedo doblegar a los dioses de arriba, moveré a los del Aqueronte.*⁴¹

El verbo *moveo*, que traducimos literalmente, pertenece a la esfera sacra; Norden, al analizar la *Od.* III, 4 de Horacio, comenta ampliamente su semántica junto con otros vocablos del poema⁴². Además, es importante señalar que el poeta, por su parte, lo emplea en VII, 45, cuando recurre a la musa Erato para cantar el nuevo orden de las cosas a partir de la llegada de Eneas a Italia.

Esta decisión de implorar devuelve la imagen de la diosa suplicante de la apertura y anticipa su segunda plegaria. Es oportuno señalar, también, el pasaje de Ovidio *Metamorfosis* IV, 447-473. Allí, en su descenso al mundo subterráneo, Juno suplicante y encolerizada va en busca de las *hermanas nacidas de la Noche* (451-2), a las que, desdeñada, ruega venganza mezclando órdenes, promesas y plegarias, no en discurso directo, sino relatadas por el poeta⁴³. La respuesta positiva de la Furia Tisifone es inmediata (474)⁴⁴.

⁴¹ *En.* VII, 310-312: ...*Quod si mea numina non sunt magna satis, dubitem haud equidem implorare quod usquam est. / Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.*

⁴² Cfr. Norden: *A.Th.* p.149, continuac. de n. 2: *movere* y compuestos: testimonio central es *Serv. Dan.* ad *Aen.* IV 301: *commotis excita sacris (fuera de sí cuando los objetos sacros son llevados en procesión)*. Otros: *Serv. ad VIII, 3.* Catón *De agr.* Varrón *Sat.* 258. Séneca *Med.* 785 ss. Persio 2,75. Estacio *Teb.* III 450. Tab. *Iguv.* VI A 54.

⁴³ Nuestra interpretación se apoya en los siguientes hexámetros: *Met.* 447-452: *Sustinet ire illuc, caelesti sede relicta, / (Tantum odiis iraeque dabat), Saturnia Iuno. / Quo simul intravit sacroque a corpore pressum / ingemuit limen, tria Cerberus extulit ora / et tres latratus semel edidit. Illa sorores / Nocte uocat genitas, graue et implacalibe numen.- Met.* 472-3: *Imperium, promissa, preces confundit in unum / sollicitatque deas.*

⁴⁴ Cfr. Bernbeck, H. J.: *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*, München, 1967.

IV. 1: Plegaria de Juno a Alecto (VII, 331-340)

- Hunc mihi *da proprium*, virgo sata Nocte, laborem,
hanc operam, ne noster honos infractave cedat
fama loco neu conubiis ambire Latinum
Aeneadae possint Italosve obsidere finis.
- 335 Tu potes unanimos armare in proelia fratres
atque odiis versare domos, tu verbera tectis
funereasque inferre faces, tibi nomina mille,
mille nocendi artes. Fecundum concute pectus,
disice compositam pacem, sere crimina belli;
- 340 arma velit poscatque simul rapiatque juventus.

(Virgen hija de la Noche, concédeme tu esfuerzo propio de ti, asísteme: que no cedan mi honor o mi fama debilitados y que los Eneadas no puedan rodear a Latino con alianzas matrimoniales o asentarse en los confines itálicos. Tú puedes armar en guerra a los hermanos unidos y trastornar las casas con odios; tú puedes introducir bajo sus techos látigos de serpientes y antorchas fúnebres; para ti hay mil nombres, mil recursos para herir. Aguzar tu ingenio fecundo, rompe la paz ajustada, siembra las causas de la guerra: que la juventud desee, pida y arranque al mismo tiempo las armas.)

Los cuatro hexámetros introductorios contienen un pedido de atención y complicidad, la invocación intercalada (331-332) y el temor de la diosa expresado en dos deseos negativos (332-334). El precipitado pedido lleva como núcleo el imperativo *da*, “forma que aparece sólo raramente en plegarias reales” según Hickson (p.138). En la obra encontramos dos modelos literarios de plegarias breves encabezadas por él: Eneas a Apolo (III, 85-89) y Palante al Tíber (X, 421-423). En ambos casos, como en nuestro ejemplo, lo acompaña el acusativo. Sin embargo, también en las plegarias se encuentra *da* + *Infinitivo* (Norden VI, p.141). De una u otra forma otros modelos de la *Eneida* son: Anquises ruega después de haber visto la llama sobre la cabeza de Iulo (II, 691); Eneas a Júpiter (V, 689); Eneas a Febo y a la Sibila (VI, 66); Berecynthia a Júpiter (IX, 84); Venus a Júpiter (X, 62); Arrunte a Apolo (XI, 789)⁴⁵

En *Verzeichnis der Sakralwörter*, con que termina su investigación, Lehr (s.n.) registra para *dare* los siguientes lugares: II, 691; III 85 y 89; VI, 66; VIII 106 y 275; X, 421; XI, 789 y refiere a Appel 133 y Kretzer 71. Fordyce en su comentario a 331 (p.125) se detiene en el sentido idiomático conocido de *proprium dare*: como un

⁴⁵ *da deinde auxilium, pater...*(II, 691); *...da flammam evadere...* (V, 689); *...da (non indebita posco / regna meis fatis) Latio considerare Teucros...*(VI, 66); *...Da, nate, petenti quod...*(IX, 84); *Redde, oro, miseris, iturumque revolvere casus da, pater, Iliacos Teucris* (X, 62); *da, pater, hoc nostris aboleri dedecus armis omnipotens.*(XI, 789).

servicio personal y da otros ejemplos. Esta nota agrega muy poco a lo señalado por Plessis et Lejay (p. 587) al mismo lugar. Sin embargo, hay otra expresión idiomática importante de considerar: *...mihi da...laborem*, (331), (*mihi da operam* (332), única vez que aparece en la obra. Su amplio campo de interpretación se extiende desde el pedido de un servicio (*laborem*) y su puesta en obra (*operam*), hasta un llamado de atención del invocado al ruego. Es conocida, en la comedia, la fórmula *date operam* (p. e. Plauto *Mil.* 98) para apelar a la atención y benevolencia del público; en Cicerón, como fórmula de ruego: *te oro, des operam* (*Att.* 3, 1), con similar sentido de *concédeme tu atención o asísteme*, y en el uso forense de *judiciis operam dare* (*Br.* 117) donde sigue el sentido de prestar su concurrencia y aplicación, esta vez, en los tribunales formando parte del jurado. Con este sentido de compromiso y alianza, nuestra fórmula funcionaría como una expresión típica de suscitación semejante al habitual llamado (κλήσις) que se encuentra en las plegarias griegas: κλυθί μεν (Crises a Apolo A, 37), técnicamente semejante a ἐλθεῖν (canto ceremonial de ruego a Diónisos), con el sentido de *prestar atención, dar correspondencia, dar complacencia* (Ziegler: *De precationum apud Graecos formis quaest. sel.*, Dissert Bresl. 1905, 61). Schwenn (p.28) afirma que:

“Los acuerdos etnológicos muestran que la original significación de la invocación κλυθί μεν es volver atento al dios, y no es lícito con Wilhelm Schulze (*Quaest. ep.*, 396) interpretar κλυθί μεν como *escúchame*.

Ciertamente, el verbo *dare* está lejos de emparentarse con la raíz de κλύω y ni siquiera puede presentarse como equivalente; para ello el latín tiene *audire* (*audite preces* IV, 612; VIII, 574, entre otros) con el significado de escuchar y hacerlo con atención, ej.: *alicujus verba audire* (*Cic. Amer.* 9). No obstante, nuestra fórmula se aproxima al modo de dicha apelación (κλήσις) a la atención favorable: *Hunc mihi da proprium, virgo sata Nocte, laborem*. Los demostrativos encabezadores de los hexámetros 331 y 332 y el dativo *mihi* (331), en el segundo lugar del verso, ponen por delante la participación y urgencia personal.

A diferencia del apóstrofe a Eolo, Juno invoca a la Furia utilizando la ἐπίκλησις más significativa de su linaje y posibilidades: *virgo sata Nocte*. Este procedimiento habitual lo encontramos en plegarias como la de Crises (*Iliada*, A 36... κλυθί μεν, 'Αργυρότοξ'...). La clase de divinidad invocada reconoce sus modelos en la tragedia, p. e., Lisa, en Eurípides *Her.*; las Erinias, en Esquilo *Eum.* 321 y 416, son *hijas de la Noche*, así como también las *Keres* de Hesíodo (*Th.* 217)⁶. Servio *Ad Aen.* VII, 327 (cfr. n. 37) precisa esta filiación. La misma seguirá Ovidio en *Met.* 451-2 (*sorores Nocte genitas*). El comentario de Fordyce (p. 124, ad 324) interesa porque señala una fuente latina para la figura de Alecto que es la de la *Discordia* en Ennio. Además, viene al caso comparar las posibilidades y recursos que

⁶ Cfr. Highet (p. 265); Fordyce ad 331 (p.126); West *Hes.Th.* ad 217 (p.229) que añade la referencia a Servio.

Juno alaba en la deidad tartárica con Eris y su prole en el relato hesiódico de los hijos de la Noche (*Th.* 226 y sig.).⁴⁷

Volviendo a nuestro texto, los hexámetros 332 a 334 son dos expresiones apotropaicas que surgen del sentimiento de temor ante el amenazado prestigio personal (τιμή) y la inminente alianza y establecimiento de los troyanos en los confines itálicos. Las mismas apuntan a justificar el llamado a la terrible deidad y preparar la recepción favorable del pedido. El uso de *ne* es el que se encuentra en la plegaria apotropaica, por ejemplo, *ne istuc Juppiter optimus maximus sirit* (*no lo permita Júpiter máximo*), Livio 28.28.11. Algunos ejemplos virgilianos son: Turno a los vientos en X 676-679: ...(*adoro*)... *neque me Rutuli nec conscia fama sequatur* (...yo ruego,... ni los Rútulos ni mi fama vergonzosa me sigan); Berecynthia a Júpiter IX,90: ...*hoc precibus sine posse parentem, / neu cursu quassatae ullo, neu turbine ventii / vicantur*;...(*atiende las plegarias de tu madre, no sean quebrantadas (las naves) por ninguna travesía, ni vencidas por las ráfagas del viento*); Juno a Júpiter XII, 823: ...*obtestor... ne vetus indigenas nomen mutare Latinos / neu Troas fieri iubeas Teucrosque vocari*...(*yo te ruego, ... no mandes que los naturales cambien el antiguo nombre de Latinos, ni se tornen Troyanos y sean llamados Teucros*). Lo que importa es advertir que la fórmula apotropaica supone un *verbum rogandi* expresado o presupuesto mentalmente. La expresión completa la encontramos, también, en la plegaria de Saffo a Afrodita (1 Diehl): ... λίσσομαί σε. μή μ' ἄσσεισι μηδ' ὄνιαισι δάμνα...(2-3) (...yo te ruego, no me dañes con sufrimientos y dolores...), y en Homero: λίσσομαι... μή με κελεύετε... (T 305 sig.) (*yo te ruego... no me mandéis...*).

El tramo comprendido entre el hexámetro 335 y la primera mitad del 338 expone una hechura típica del estilo hímico de alabanza a los dioses ο εὐλογία por medio del anafórico *tu... tu... tibi...* justificativos del pedido y que alaban el poder de las acciones de Alecto y sus innumerables recursos⁴⁸.

Juno centra su alabanza en el poder de Alecto (δύναμις θεοῦ), en primer lugar: *tu potes* (335), fórmula que se encuentra, por ejemplo, en la plegaria a Apolo de Π 515: δύνασαι δὲ σὺ πάντος' ἀκούειν; en la de Eneas a la sacerdotisa de Apolo (VI 117): ...*potes namque omnia*,... etc. Fordyce (ad loc.) considera el *tu potes* como fórmula de plegaria en la cual el hablante justifica su llamado a la persona invocada, abunda en ejemplos y remite a Norden (*A.Th.* p.150 y sigs.). En segundo lugar, Juno completa el elogio del poder por medio de un epíteto honorí-

⁴⁷ Hesíodo *Th.* 226 y sig.: Πόνον...(226) / Λήθην τε Λιμόν τε καὶ Ἄλγεα...(227) / Ὑσμίνης τε Μάχας τε Φόβους τ' Ἀνδροκτασίας τε (228) / Νείκεα τε Ψεύδεα τε Λόγους τ' Ἀμφιλογίας τε (229) / Δυσνομίην τ' Ἄτην τε...(230) / Ὀρκον...(231). (*Esfuerzo... Olvido, Hambre, Dolores... Batallas, Luchas, Asesinatos, Matanzas, Querellas, Mentiras, Flagelos, Polémicas, Desarmonía, Ceguera y Juramento falso*)

⁴⁸ Norden (*A.Th.* p.149) desarrolla el tema de la predicación anafórica de *tu* y *da* como un modelo virgiliano el Himno de los Salios a Heracles en *Eneida* VIII, 293 y sigs: ...*Tu nubigenas, invicte, bimbembris, / Hylaeumque Pholiumque, manu, tu Cresia mactas / prodigia et vastum Nemeae sub rupe leonem. / Te Stygii tremuere lacus, te ianitor Orci / ossa super recubans antro semesa cruento; nec te ullae facies, non terruit ipse Typhoeus / arduos arma tenens; non te rationis egentem / Lernaes turba capitum circumstetit anguis. / Salve, ...*

fico que resume en una expresión indefinida las posibilidades de la deidad invocada: *tibi nomina mille* (337), y lo expande con la mención de sus múltiples recursos: *mille nocendi artes* (338), como, p. e., *quocumque nomine* (Horacio Od. III, 21, 5-6)⁴⁹. Finalmente los imperativos y subjuntivos del pedido (desde la segunda mitad de 338 y hasta 340) atraen, por contraste, las expresiones apotropaicas (332-334) y se anudan con la apelación a la deidad.

La connaturalidad del pedido se evidencia en la articulación estética y temática con la alabanza (335-340). En el núcleo de este fragmento se corresponden: *Fecundum concute pectus* (338) con *tibi nomina mille, mille nocendi artes* (337-8) y del centro a la periferia de manera envolvente y sólo separable en el análisis: *disice compositam pacem, sere crimina belli*; (339) con *atque odiis versare domos, tu verbera tectis / funereasque inferre faces*, (336-7); finalmente *arma velit poscatque simul rapiatque juventus* (340) cierra en forma anular el *Tu potes unanimes armare in proelia fratres* (335) y sella la unidad de alabanza y pedido. Este periplo o algún tipo semejante es propio del estilo de la plegaria y difícilmente se encuentre fuera de él (Cfr. Norden *A.Th.* p.144 y sigs. con respecto a la oda horaciana).

La visión trágica del acontecer humano, en la obra en general y especialmente en la segunda parte, que se obtiene al considerar este discurso como una plegaria imprecatoria se diluye si seguimos el punto de vista de Highet (p. 313 n. 35) que lo clasifica como “mandato” y más precisamente como “persuasión”:

“El rango de Juno podría hacer posible un mandato a Alecto, pero ella da razones para su deseo (332-4) y alaba los poderes especiales de Alecto (335-8), así que su discurso es persuasivo más que yusivo”.

Sin embargo, tengamos en cuenta que tal concepción de las jerarquías no es así de rigurosa y puede discutirse. A pesar de su rango la diosa Juno no es todopoderosa y ella lo reconoce en su decisión de apelar al Aqueronte (310); las razones del deseo son parte incluso de la formulación de una plegaria; la alabanza está compuesta en deliberado estilo himnico; por fin, el mismo autor reconoce que se trata de un discurso persuasivo, y esto fortalece nuestra opinión porque la persuasión, justamente, está en el foco de la plegaria. Highet (loc. cit.) nada dice de los versos 338-40 que son los versos propiamente yusivos. Di Cesare (p.128) destaca el mandato de Juno a Alecto, pero lo caracteriza como *impresivamente ritualístico* (338-340)⁵⁰. Los tres episodios, que tienen su punto de arranque

⁴⁹ Norden *A.Th.* p. 144 y sigs.

⁵⁰ Di Cesare (p. 129) analiza su estructura de correspondencia entre las primeras series de cláusulas y las segundas, que se amplía en la correspondencia entre ambas series y los tres episodios de Amata, Turno y Ascanio: 1. *fecundum concute pectus* (338) se corresponde con *arma velit (juventus)* (340)- Alecto opera sobre Amata quien, a su vez, inflama a las mujeres latinas (341-405).- 2. *disice compositam pacem* (339): *poscatque (arma juventus)* (340) - Alecto sobre Turno, quien se arma y declara la guerra (406-74).- 3. *sere crimina belli* (339): *rapiatque juventus* (340) - Alecto sobre los perros de caza de Ascanio (475-539).

en este discurso de Juno, son producto de la actividad y efecto variados de Alecto, pero el propósito (sigue Di Cesare) es uno solo: caos. Los comentarios de ambos autores muestran cierta indecisión al momento de clasificar el discurso: es un mandato, pero no lo es (Highet); es un mandato, pero impresivamente ritualístico (enfatisa Di Cesare).

Ahora bien, mandato es transmitir a otro un poder, una advertencia o decisión que se implementa repitiendo puntualmente las palabras del mensaje; no modifica necesariamente el curso de la acción, p. e., Iris a Poseidón (*Il. O*, 3 ss. y 173 ss); Juno a Iris (*En. IV ad finem*), entre muchos. Por el contrario, la perspectiva de la plegaria es la del lenguaje que apunta a obtener un resultado positivo e inmediato del pedido, cuando es eficaz. Es evidente que trastorna el curso de la acción en un pasar de plegaria a conflicto y viceversa. El caos que Di Cesare atribuye a Alecto cobra una hondura humanística más profunda si se puede explicar desde el punto de vista de la plegaria, forma obligada incluso entre los dioses en el conflicto del poder de sus *fata*, que se vierte y manifiesta en el acontecer humano.

V. Conclusiones

Hemos visto, entonces, que la plegaria, desde el punto de vista de su funcionalidad, como recurso literario típicamente épico desencadena la acción propiamente dicha de la *Eneida* en ambos inicios de su estructura bipartita. Esta función la encontramos también en la apertura de la *Ilíada*, en la plegaria de venganza de Crises a Apolo⁵¹ y en un lugar preeminente de los *Erga* de Hesíodo⁵², primer texto antiguo que menciona el ciclo diario de una plegaria matutina y otra vespertina. Luego, a partir de su clasificación en plegarias imprecatorias, hemos observado que ambas operan en el origen del conflicto trágico. Precisamente su perspectiva resalta la visión trágica y el designio histórico del hombre romano. En comparación con la primera, la segunda plegaria imprecatoria de Juno⁵³ abre el conflicto de la guerra itálico-troyana. Pöschl (p. 47) confronta los efectos de las dos divinidades invocadas por Juno:

⁵¹ A 37-42: κληῦθί μεν, ἀργυρότοξ', ὅς Χρῦσην ἀμφιβέβηκας / Κίλλαν τε ζαθέην Τενέδοιο τε Ἴφι ἀνάσσεις, / Σμινθεῦ. εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα, / ἢ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πίονα μηρί' ἔκηα / ταύρων ἢ δ' αἰγῶν. τόδε μοι κρήνην ἐέλδωρ / τείσειαν Δαναοί ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν. (*Asísteme, Esmintio, el del arco de plata, que proteges a Crisa y a la sagrada Cilla y reinas con tu poder en Ténédos: si alguna vez coroné tu templo con decoro, o quemé en tu honor ricos muslos de toros o de cabras, cúmpleme ahora este deseo: que los Dánaos paguen mis lágrimas con tus dardos.*)

⁵² Hesíodo, *Erga* 338-40: ἄλλοτε δὲ σπονδῆσι θύεσσι τε ἰλάσκεσθαι, / ἡμὲν ὄτ' εὐνάζη καὶ ὄτ' ἄν φάος ἱερὸν ἔλθῃ.

(*Ruega sus favores con libaciones y ofrendas, tanto al acostarte como al retornar la sagrada luz.*)

⁵³ La primera es la dirigida a Eolo. Habría una tercera a Iuturna (XII,142 y sig.) que aún debe examinarse.

“El efecto de Alecto se muestra como más salvaje y más demoníaco que el de los vientos de Eolo y, mientras la tormenta es un motivo odiseano, aquí Virgilio es independiente de Homero. El poeta osa introducir las fuerzas infernales en la acción”.

Con esta descripción el autor sólo señala las diferencias, sin embargo, al mismo tiempo, nos impulsa a examinar las profundas y diferentes implicancias religiosas, históricas, emocionales, y, por consiguiente, compositivas y estructurales. El hecho sobresaliente es que, en la segunda parte de la *Eneida*, una nueva maldición convoca, esta vez, a las fuerzas infernales y éstas se hacen presentes en la guerra histórica. A través de las *horrida bella* (VII, 41), los *crimina belli* (VII, 339)..., como dolor inesquívable, se entreteje la trama trágica de la historia romana donde el romano comprende que es protagonista y constructor de su sentido, por ejemplo: *Tantae molis erat Romanam condere gentem* (I, 33). Esta línea conceptual de voluntad política y sentido histórico del hombre romano, difícilmente se encuentre en los héroes de Homero y sus sucesores. Así Perret resume (p. 130):

“...los motivos del odio de Juno contra Eneas no podrían ser personales; sin duda Juno persigue en él a una raza que ella detesta y es un resentimiento del género de aquellos que conocen los dioses de Homero, pero lo esencial - y el poeta lo marca fuertemente (I, 12-22) - es que la diosa nutre un vasto designio histórico cuya realización es incompatible con el éxito de Eneas (*fatis contraria nostris fata Phrygum*, VII, 293-4); la guerra que ella hace a Eneas no surge del resentimiento sino de una estrategia con dimensiones de la historia universal; el acuerdo que la desarmará, al menos provisoriamente (X, 11-14), será concebido en términos políticos (XII, 819-40)”.

En fin, a diferencia de Homero, estas plegarias iniciales están formuladas en el plano divino de la epopeya como expresión directa y efectiva de la ira de Juno en su adversidad a los *fata deorum*. De este modo la ira de la diosa, como desprendimiento de su propia decisión enfrentada, se despliega en plegarias que convocan catástrofes en el mundo de los hombres, en dos vertientes: el mar y la guerra en la tierra, coyunturas de las que surgirán los Latinos en la historia, al mismo tiempo que Juno concilie sus propios *fata* con los *fata Jovis*.

Silvia Ester Saraví

Universidad Nacional de La Plata

B I B L I O G R A F Í A

APPEL, G.: *De Romanorum Precationibus*. Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten.

- AUSTIN, R.G.(comment. by): *P.Vergili Maronis Aeneidos. Liber Primus*. Oxford, 1971.
- DI CESARE, M.: *The Altar and the City. A Reading of Vergil's Aeneid*. New York and London. Columbia U.P., 1974.
- FORDYCE, C.J. (comment. by): *P.Vergili Maronis Aeneidos. Libri VII - VIII*. Oxford, 1977.
- HEINZE, R.: *Virgils Epische Technik*. Stuttgart. Teubner, 1965.
- HICKSON, F.: *Roman Prayer Language. Livy and the Aeneid of Vergil*. Stuttgart. Teubner, 1993.
- HIGHET, G.: *The speeches in Vergil's Aeneid*. N. Jersey. Princeton U.P., 1972.
- KENNEDY, G.: *The art of persuasion in Greece*. New Jersey, Princeton U.P., 1963.
- KLINGNER, F.: *Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis*. Zürich und Stuttgart. Artemis, 1967.
- LEHR, H.: *Religion und Kult in Vergils Aeneis*. Diss. Giessen, 1934.
- MUELLER, M.: "Knowledge and Delusion in the *Iliad*". En: *Essays on the Iliad*. Selected modern criticism. Ed. by John Wright. Bloomington and London. Indiana U.P., 1978.
- NORDEN, E.: *P. Vergilius Maro Aeneis Buch Vi*. Leipzig und Berlin. Teubner, 1934.³
- : *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formen-Geschichte Religiöser Rede*. Stuttgart. Teubner, 1956.
- PERRET, J.: *Virgile. L'homme Et L'oeuvre*. Paris. Boivin et C^m, 1952.
- : *Virgile. Énéide*. Paris. Les Belles Lettres, 1977-80 (3 vols.)
- PLESSIS, F. et P. LEJAY (publ. par): *Oeuvres de Virgile*. Paris. Hachette, 1981^m.
- PÖSCHL, V.: *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Äeneis*. Wien. Rohrer, 1964.
- PÖTSCHER, W.: *Vergil und die göttlichen Mächte. Aspekte seiner Weltanschauung*. Hildesheim - New York. Olms, 1977.
- SCHWENN, F.: *Gebet und Opfer. Studien zum griechischen Kultus*. Heidelberg. C.Winters Universitätsbuchhandlung, 1927.
- SNELL, B.: *Las fuentes del pensamiento europeo*. Estudio sobre los descubrimientos de los valores espirituales de Occidente en la antigua Grecia. Trad.: José Vives. Madrid. Razón y Fe, 1965.
- VON ALBRECHT, M.: *Storia Della Letteratura Latina. Da Livio Andronico a Boezio*. Trad.: Aldo Setaioli. Torino. G.Einaudi, 1996 (3 vols.).
- WEST, M.L.(comment. by): *Hesiod Theogony*. Oxford, 1966.
- WILLIAMS, G.W.: *Technique and Ideas in the Aeneid*. New Haven and London. Yale U.P., 1983.

LA CONFIGURACIÓN DEL TIRANO EN LA PRETEXTA OCTAVIA: PROCEDIMIENTOS Y OBJETIVOS

La pretexto *Octavia*, por desarrollar el tema del repudio y de la condenación de la primera esposa de Nerón, explora las acciones del emperador determinadas por el poder autoritario, despótico y opresor que lo caracteriza como tirano.

No estamos en condiciones de comparar la configuración de Nerón con la de otros personajes semejantes para verificar si sus características están de acuerdo con un paradigma previamente establecido: los textos de las pretextas anteriores no se conservan y la pretexto no solamente se diferencia de los textos históricos que tratan de tiranos, por mezclar historicidad y ficción, sino también de las tragedias mitológicas, cuyos tiranos pertenecen a la fábula y son frecuentemente exagerados e inverosímiles en sus configuraciones. Para detectar, por lo tanto, los trazos caracterizadores de Nerón y conocer, en consecuencia, los procedimientos de la construcción del personaje, sólo disponemos del texto de *Octavia*.

En *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld¹ discurre sobre las formas de análisis de las figuras teatrales e intenta demostrar que la determinación de los modelos actanciales permite el establecimiento de la *función sintáctica* del personaje. Refiriéndose a los métodos que pueden emplearse en dicho procedimiento, otorga especial importancia al análisis de los discursos en los que el personaje es sujeto de la enunciación o del enunciado –lo que permite la definición del objeto del *deseo* y del *querer* del personaje– y al análisis de las fases de la acción dramática –lo que posibilita la determinación de la acción principal y la formulación del modelo actancial.

La posición de Anne Ubersfeld presenta puntos de contacto con la de Décio de Almeida Prado que, en su ensayo "A personagem no teatro"², afirma que el carácter de una figura dramática puede ser definido a través de tres elementos: lo que la figura revela sobre sí misma, lo que hace y lo que los otros personajes dicen sobre ella. Para el crítico, los tres elementos en conjunto permiten que el perfil del personaje sea así delineado.

Aunque no se deba olvidar que es necesaria alguna precaución para que se infieran, por los datos mencionados, los trazos fundamentales que diseñan un carácter, no podemos dejar de apoyarnos en esos datos para el análisis de las figuras. Estudiamos, pues, la configuración de la personalidad del emperador con base en tales elementos.

Por representar el factor que deflagra la acción trágica, Nerón ha sido fre-

¹ Cf. Ubersfeld, A. *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1978, p. 143 ss.

² Cf. Prado, D. A. "A personagem de teatro". En: Cândido, A. *et alii. A personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 88.

cuentemente considerado como el personaje principal del drama, aunque Octavia preste su nombre a la pretexto y esté presente del prólogo al éxodo, como la víctima trágica. Segurado e Campos en su ensayo "Séneca, personagem da Octávia"³, intenta demostrar, al discurrir sobre el príncipe, que todos los acontecimientos citados en la tragedia giran alrededor de él: Claudio, Británico y Agripina fueron asesinados por su culpa indirecta o directa; Plauto y Sila son condenados por su orden; Séneca se enfrenta con él; el pueblo se rebela contra sus acciones. Finalmente, en holocausto a su matrimonio con Popea, Octavia sufre el repudio y la condenación al destierro y a la muerte. Para Segurado e Campos, todos los personajes actúan o hablan en función de Nerón. De un extremo de la tragedia al otro, aunque no esté siempre presente, es su figura quien ocupa la escena, imponiéndose al espectador o al lector.

Las observaciones parecen justificadas. Nerón es no solamente el actante principal sino también un sujeto de enunciado casi exclusivo. Cinco de los figurantes, o sea, Octavia, su nodriza, el espectro de Agripina, Popea y la nodriza de la nueva emperatriz, hablan sobre las características de la personalidad del emperador y sobre sus acciones pasadas y presentes, haciéndolo también el primer coro de la tragedia, que se muestra favorable a Octavia⁴. Los datos ofrecidos por tantos discursos son suficientemente válidos, aunque presenten a veces algunas contradicciones.

El discurso de Octavia proporciona importantes informaciones sobre la personalidad del personaje. Según las palabras de la emperatriz, Nerón es sobre todo un tirano. En la primera referencia que hace al esposo, en el monólogo inicial, después de mencionar sus infelicidades anteriores –la condenación y la muerte de Mesalina (10–20), la sujeción a Agripina (21–22), el matrimonio impuesto (23–24) y el asesinato de Claudio (25–33)– Octavia emplea el apodo de *tirano* para designarlo. Le atribuye, por lo tanto, lo que Anne Ubersfeld considera como una *máscara teatral*, elemento de importancia para la *teatralización* del personaje⁵.

La definición de tiranía fue estudiada minuciosamente por Jules Labarbe en su ensayo "L'apparition de la notion de tyrannie dans la Grèce archaïque"⁶ y aunque la palabra tenga connotaciones específicas como *usurpación y ejercicio ilegal del poder y absolutismo*, se alió en la práctica a otras ideas. En griego –como también en latín y en muchos de los idiomas modernos– tanto la palabra *tyrannos*, como sus derivadas, tienen valor despreciativo y evocan violencia, brutalidad y crueldad.

Seguramente Octavia confiere al vocablo todas las connotaciones cuando se refiere a Nerón por primera vez, al dirigirse a los manes de Claudio. Su pensa-

³ Campos, J. A. Segurado e. Séneca, personagem da Octávia. *Euphrosyne*. NS Vol. III, 1969, p. 209.

⁴ Hay dos coros en la pretexto: el primer se muestra favorable a Octavia; el segundo a Popea.

⁵ *Op. cit.*, p. 150.

⁶ Cf. Labarbe, J. L'apparition de la notion de tyrannie dans la Grèce archaïque. *L'Antiquité Classique*. Tome XL, 2^{ème} fasc. 1971. p. 471–504.

miento se expresa de forma enfática y patética:

*Coniugis, heu me, pater insidiis
oppressa iaces seruitque domus
cum prole tua capta tyranno (32-33).*⁷

(“Oh! padre mío, yaces en el sepulcro [...]; y tu casa y tu prole yacen en la servidumbre de un tirano”).⁸

En muchas otras ocasiones, Octavia designa al esposo por el epíteto peyorativo, estando implícitas en tal designación tanto las connotaciones usuales de prepotencia y abuso de poder como las de violencia, brutalidad y crueldad.

En el primer diálogo con la nodriza, Octavia deja que su pensamiento se exprese libremente: habla con libertad y franqueza pues las nodrizas en el drama antiguo, personificando usualmente la ponderación, la prudencia y el apoyo, se presentan como confidentes fieles que merecen la confianza de sus hijas de leche⁹. Como esposa desdenada, Octavia recuerda sus sufrimientos y no acepta los consejos de la anciana, que la induce a conquistar al marido con ternura y atenciones. El discurso de Octavia es vehemente en la fuerza de sus imágenes:

*Vincam saeuos ante leones
tigresque truces fera quam saeui
corda tyranni (66-88).*

(“Antes triunfaré de la crueldad de los leones y de la truculencia de los tigres que del pecho de un tirano cruel”).

En su justificación, Octavia presenta los motivos que la conducen a tal vehemencia:

*Odit genitos sanguine claro,
spernit superos hominesque simul
nec fortunam capit ipse suam
quam dedit illi per scelus ingens
infandam parens (89-93).*

(“Odia a los nacidos de ilustre sangre; desprecia a una a hom-

⁷ Fuente de los textos latinos: Sénèque, *Tragédies*, texte ét. et trad. par L. Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

⁸ Las traducciones de los textos latinos son de Lorenzo Riber. Cf. Séneca, Lucio Anneo, *Obras completas*, discurso previo, traducción, argumentos y notas de Lorenzo Riber, de la Real Academia Española, Madrid, Aguilar, 1957.

⁹ Cf. Vilatte, S. La nourrice grecque. *L'Antiquité Classique*. Tome LX, 1991. p. 5-28.

bres y a dioses y no puede él mismo señorear la propia Fortuna, que, a vueltas con un crimen monstruoso, le procuró su madre infame”).

Cuando la nodriza le aconseja que refrene palabras tan furiosas y dichas sin pensar, palabras temerarias que podrían causarle pesado castigo, Octavia afirma que prefiere morir a convivir con la tiranía amenazadora de Nerón. Una vez más el apodo de tirano es empleado por la sufrida emperatriz:

*... poena nam grauior nece est
uidere tumidos et truces miserae mihi
uultus tyranni, iungere atque hosti oscula,
timere nutus cuius obsequium meum
haud ferre posset... (109–111).*

(“pues suplicio más grave que la muerte es para mí, desventurada, ver la insolencia y la truculencia del rostro del tirano, recibir besos hostiles, temer el gesto de aquél cuya misma afabilidad no podría soportar mi corazón”).

Para Octavia no queda duda alguna de que Nerón haya sido el asesino de Británico y tampoco de que el príncipe haya empleado tal recurso para poder asegurar un poder usurpado (112–114); en sus sueños, Nerón la amenaza con una espada, a punto de atravesar su flanco; en la vida real, la desdeña y acepta a la concubina como esposa. Para ella, nada se puede esperar de un hijo que ordenó la muerte de la propia madre (115–130).

Cuando invoca a Júpiter, pidiéndole castigo ejemplar para el esposo, enumera las características que lo definen: el príncipe es despótico, colérico, cruel, impío, políticamente inepto, homicida (matricida y fratricida), orgulloso, disimulado e infiel (227–251). Es odioso por lo tanto y capaz de todos los crímenes.

Las palabras empleadas para calificarlo, marcadas por resentimientos, odio e indignación, por sentimientos exacerbados, por lo tanto, son duras y amargas, pero bastante expresivas: *saeuus* (87; 129), *ingratus* (93), *tumidus* (109), *trux* (109), *scaelestus* (225), *nefandus* (227), *impius* (237), *pestis* (240), *noxius* (244), *nocens* (247), *ferus* (959).

Octavia sale de la escena al fin del prólogo y solamente vuelve en el *exodus* de la tragedia. Al dirigirse a los soldados que la arrastran por orden del emperador, se refiere una vez más a Nerón como tirano, mencionándolo en sus angustiadas preguntas:

*Quo me trahitis quodue tyrannus
aut exilium regina iubet... (899–900).*

“¿Adónde me arrastráis? ¿A qué destierro me envían el tirano o la emperatriz...?”

y más adelante, al contestarse a sí misma, en una visión anticipada de la muerte próxima:

*Me quoque tristes mittit ad umbras
ferus et manes ecce tyrannus* (958–959).

“Y he aquí que a mí también el atroz tirano me envía a las sombras tristes y a los manes”.

El discurso de la nodriza de Octavia, si bien no añade nuevos datos para el conocimiento de la personalidad de Nerón, es bastante especial cuando hace del emperador el sujeto del enunciado. En su soliloquio inicial (34–56), cuando lo considera como responsable por las muertes de Británico y de Agripina (45–46), cuando menciona el odio recíproco de los esposos (46–50) o habla de su miedo de que un nuevo crimen pueda ocurrir en la casa imperial (55–56), su lenguaje es espontáneo y franco, puesto que no hay interlocutores; se manifiesta sin recelos y corresponde a la libre expresión del pensamiento. Sin embargo, cuando dialoga con Octavia, la nodriza se modera y se abstiene de censurar al príncipe, recordando solamente de forma accidental los crímenes por él cometidos. Como su intención es reconciliar a los esposos, reconducir el casamiento fallido a su estatuto legítimo y recomponer la casa de Claudio, amenazada de total destrucción, sus palabras se dulcifican; aunque en su interior no lo considere digno del lecho real (252–256), insiste con Octavia para que intente reconquistar al príncipe.

El discurso del coro favorable a Octavia tiene puntos de contacto con el de la emperatriz desdeñada: los viejos romanos que lo componen recuerdan la muerte de Agripina en el párodos y emplean expresiones como *nati nefas* (310), *facinus* (359), *ingens nefas* (363) al hablar del crimen hediondo perpetrado por Nerón en su condición de hijo. En el último *stasimon*, resaltan una vez más la crueldad del emperador –*saeuus natus* (957)– y lo identifican con una Roma que se complace con la sangre de sus ciudadanos (983).

Si los discursos de la nodriza y del coro nada añaden a las características personales de Nerón mencionadas por Octavia, las declaraciones pasionales del espectro de Agripina, por su especificidad, son de gran importancia para la configuración del carácter del soberano.

La aparición de Agripina ocurre en el primer episodio de la tragedia. Aunque la presencia de espíritus de muertos sea frecuente en la literatura clásica¹⁰, la epifanía observada en *Octavia* es especial en sus detalles. Viniendo directamen-

¹⁰ Cf. Virg. *Aen.* II, 268 ss.; 771 ss.; Prop. IV, vii; Sen. *Aga.* 1 ss.; *Thy.* 1 ss.; *Tro.* 167 ss.; 438 ss.

te del infierno, con una antorcha en su mano ensangrentada, Agripina surge en la escena exclusivamente para hablar de Nerón y maldecir su reciente matrimonio. Es un monólogo largo, sin interlocutores. En verdad, Agripina no es un personaje actante, con poderes de intervenir en la progresión de la acción. Aunque dramático y contundente en su terrible apariencia física, es solamente un personaje–discurso, con todas las características de un *óneiros*¹¹. En el segundo episodio, cuando Popea narra su pesadilla a la nodriza, nos damos cuenta de que la figura presente en la visión onírica de la nueva emperatriz y por ella descrita es muy semejante a la Agripina que se ha presentado en la escena. Es posible que al contemplar el espectro, oyendo sus palabras, los espectadores de la tragedia, sin saberlo, hayan participado del sueño–visión de Popea. Desde tal perspectiva, la aparición de Agripina, que corresponde a un rasgo teatral de gran originalidad, es esencialmente distinta de las otras que ocurren en la dramaturgia grecolatina.

El monólogo de la soberana muerta, profundamente lúgubre y sombrío, tiene una importante función en la caracterización de Nerón. La madre asesinada recuerda la terrible salvajismo del ser por ella engendrado. El odio y el resentimiento hacen que se disponga inicialmente a transformar la ceremonia nupcial que había acabado de unir Popea a Nerón en un rito fúnebre sin precedentes. Agripina recuerda el naufragio,¹² el golpe de puñal¹³ y los actos posteriores de su hijo ordenando que las imágenes de la madre fueran totalmente destruidas. Lo que la hierde de forma particular es la ingratitud de Nerón: el sentimiento se amplía cuando ella deja entrever que había planeado la muerte de Claudio y de Británico para que Nerón pudiera asumir el poder. Sin embargo, al profetizar los castigos que están siendo preparados por la Erinia vengadora para el “tirano impío” (619–623) y la muerte espantosa que lo espera (629–630), el instinto maternal de Agripina despierta, transformando el odio en complacencia. La madre habla entonces de la locura (*furor*) de su hijo, que lo ha arrastrado a crímenes tan hediondos, y también de la función del destino (*fata*) en toda la trama siniestra que lo ha envuelto (633–634). Su ira cede, ante una infelicidad de tan grandes proporciones (634–635), y el afecto misericordioso conduce el discurso.

Las últimas palabras del espectro de Agripina son sorprendentes. Ojalá Nerón no hubiera nacido. Ojalá ella no lo hubiera concebido y alimentado. Ojalá que, cuando encinta, una fiera la hubiera despedazado para que ambos pudieran morir juntos y para que, inocente, el espíritu del niño pudiera disfrutar de paz en la eterna tranquilidad del mundo de los muertos. Agripina asume, por lo tanto, la culpa de haberlo engendrado tal como es, y se considera a sí misma como la

¹¹ O *óneiros*, para Vernant (Vernant, 1973, p. 269), é simplesmente uma imagem de sonho inconsistente e impotente. Como a *psyché*, o *phásma* (aparición) e a *skiá* (sombra), o *óneiros* pertence à categoria dos «duplos». Cf. Vernant, J.-P. *Mito e pensamento entre os gregos*, trad. de H. Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro/EDUSP, 1973, pp. 268–269.

¹² Confróntese el monólogo de Agripina con el párodos de la pretexto (*Oct.* 310–376).

¹³ Cf. Krappe, K. H. La fin d’Agripine. *Revue des Études Anciennes*. Tome XLII. 1940. p. 466–472.

causante de la infelicidad de todos los que han estado a su alrededor (636–645).

Completamente distintas de las anteriores – lo que es perfectamente comprensible – son las posiciones de la nodriza de Popea y de la nueva esposa del príncipe. La nodriza exalta el orgullo del César durante la ceremonia nupcial, cuando, al abrazar estrechamente a su bella mujer, demostró en su rostro altivo una alegría sin par (703–706); Popea lo llama “mi Nerón” y lo considera como un amante solícito, delicado y tierno (714–717).

Recogidos todos esos datos, fundamentales para la configuración de la personalidad del personaje y provenientes de distintos testimonios, nos quedamos un tanto perplejos. Se superponen a la imagen de un Nerón despótico y cruel la de una víctima del *fatum*, movida por un *furor* involuntario, y la de un joven enamorado y cariñoso. Los apartamos entonces por un momento, para intentar completarlos más adelante, y pasamos a analizar al emperador como sujeto de la enunciación y como elemento actante. Solamente con esos complementos tendremos elementos suficientes para componer un perfil.

Las palabras del príncipe, en el curso de la acción dramática, pueden ser divididas en dos categorías: las que deflagran acciones, lo que ocurre cuando discurso y acto se funden en una única identidad, y las que solamente expresan su parecer sobre un tema.

En la primera categoría se sitúan las primeras palabras de Nerón cuando, en el mismo momento que ingresa en la escena, transmite sus órdenes al prefecto de Roma. Son palabras incisivas, autoritarias, secas y duras las que condenan a muerte a los adversarios políticos Sila y Plauto. Acción y discurso se identifican. Las órdenes de Nerón determinan lo que se deberá hacer porque lo que el jefe supremo y absoluto dice no puede ser contestado o desobedecido: expresa su voluntad y tiene fuerza de ley.

Las palabras que Nerón pronuncia enseguida pertenecen a la segunda categoría: criticado indirectamente por Séneca, el príncipe entabla un diálogo con su antiguo preceptor, revelando algunas de sus ideas y confirmando su manera de ser.

Séneca nada afirma expresamente sobre el emperador. Desempeñando la función de un antagonista, se limita a contraponerse a Nerón en una diatriba, donde las cuestiones discutidas presentan carácter ético. Recomienda la ponderación y la clemencia en el ejercicio del poder (440–442)¹⁴ y habla de la importancia de la protección divina (448–452), del sentimiento del deber (453) y de la necesidad del apoyo popular (457–460); Nerón, contrariamente, intenta demostrar que el poder debe caracterizarse por la dureza y que los enemigos deben ser aplastados (443)¹⁵, que no debe temer a los dioses quien puede hacerlos (449)¹⁶ –clara alusión a la apoteosis de Claudio–, que las armas pueden substituir todas

¹⁴ Cf. Sen. *De Const. Sap.* III, 2; XIV, 3; XVI, 2–3 y *De Clem.* I,V,5.

¹⁵ *Extinguere hostem maxima est uirtus ducis* (“Aniquilar el enemigo es la mayor virtud del caudillo”).

¹⁶ *Stulte uerebor, ipse cum faciam, deos* (“Necedad fuera que temiese a los dioses yo que los hago”).

las formas de apoyo (456)¹⁷ y que el pueblo debe ser conducido por el miedo (457)¹⁸. Aunque su posición demuestre una actitud despótica, Nerón defiende sus puntos de vista y se justifica al decir que no puede esperar que los enemigos lo depongan: es necesario que los suprima a todos, incluso a su propia esposa (462–471), responsable, según piensa, de exacerbar los ánimos y fomentar la obstinación del pueblo. Cuando Séneca discurre sobre las cualidades de Augusto, que deberían inspirar al joven monarca, y sobre la posición que éste debería asumir (472–491), espejándose en el pariente ilustre, Nerón contesta, hablando del “otro lado” de la personalidad de Octavio, de su participación en las guerras civiles y de la crueldad que entonces demostró (492–532). La discusión se acalora cuando el filósofo, reflexionando sobre la transitoriedad del amor y la solidez de la virtud, de la fidelidad y de la castidad, aconseja al joven reconciliarse con su esposa. Nerón se opone a Séneca, afirmando que el amor es lo que mueve a todo en la vida y que nada le importa la opinión del pueblo sobre tal tema (566–571). Ante la insistencia del filósofo, el emperador le ordena callar por estar actuando de manera inoportuna con sus observaciones; además, en su posición, ya no necesita que el maestro apruebe las decisiones que tome (588–592).

El diálogo con Séneca demuestra la posición de Nerón con respecto a tres cuestiones de la mayor importancia: el poder, la piedad y el amor. Las palabras del emperador acentúan la imagen de un jefe tiránico y prepotente, y le añaden otros trazos: de una parte, la irreverencia sarcástica con respecto a los dioses y el desacato a un anciano de quien había sido discípulo; de otra parte, sin embargo, la presencia de espíritu, la habilidad retórica, el sentido de realidad y alguna sensibilidad. Al analizar la figura de Nerón, Segurado e Campos¹⁹ asegura que la violencia, la crueldad y la inmoralidad son trazos que lo distinguen. Señala, entonces, un elemento que, aunque referido en otros momentos, adquiere, según su parecer, mayor relieve en el diálogo con Séneca: la brutal sensualidad. Para Segurado e Campos, la finalidad del dramaturgo que compuso la pretexto, al insertar en la obra una discusión sobre el carácter del amor, es demostrar que Nerón era un “obcecado sexual”. Disentimos, en cuanto a este punto, con la opinión del escritor portugués. Aunque aceptemos que en el discurso de Nerón hay, implícitamente, violencia, crueldad e inmoralidad –representadas por lo que dice sobre el poder absoluto y represivo, y sobre la permisión de hacer lo que desee con apoyo de la fuerza–, la presencia de la sensualidad excesiva es algo que se puede contradecir. El príncipe habla de amor como un joven carente, aburrido por su esposa legítima y perdidamente enamorado de una mujer maravillosa que corresponde a su afecto, según su afirmación:

¹⁷ *Ferrum tuetur principem* (“La espada protege al príncipe”).

¹⁸ *Decet timeri caesarem* (“Es bien que el César sea temido”).

¹⁹ *Op. cit.* pp. 210–211.

*Omnes in unam contulit laudes deus
talemque nasci fata uoluerunt mihi* (551–552).

(“Todas las perfecciones reuniólas Dios en una mujer sola y quisieron los hados que esta mujer, como es, naciese para mí”).

Las acciones de Nerón, desde el momento en que confiesa su determinación de desposar a Popea, dejan de ser visualizadas por los espectadores, aunque sea el príncipe el actante por excelencia, de cuya voluntad nace y se desarrolla la trama dramática. El repudio de Octavia y el matrimonio de Nerón y Popea –actos fundamentales para la continuidad de la acción– no ocurren en la escena y no llegan a ser relatados; son solamente insinuados o mencionados.

En el tercer episodio, el príncipe vuelve ante los espectadores y muestra otros lados de su personalidad. Lo hace inicialmente en un monólogo relativamente corto (820–845), al referirse a la sublevación popular que ha seguido al repudio y al casamiento, arriesgando su seguridad personal. Al mencionar los castigos que pretende infligir al pueblo y a Octavia, probable mentora de la sedición, sus palabras se inflaman, indignadas, cargadas de ira, despecho y sed de venganza. Nerón siente odio por la antigua esposa, que “siempre le había sido sospechosa de algún crimen”, y se indigna con el pueblo ingrato que, para él, “no acepta la clemencia” (835), “no desea la paz” (836), y “se deja conducir por la audacia y la temeridad” (837–838), precipitándose en su propia ruina. Las palabras amenazadoras se encadenan. Cuando el príncipe asegura que sojuzgará al pueblo para que no tenga jamás la audacia de levantar los ojos hacia el “rostro sagrado” de la emperatriz (840–842), doblegándolo con castigos para que aprenda a obedecer al “menor gesto de su príncipe” (842–843), su discurso es dictado por la conciencia de autoridad y la cólera exacerbada. El clímax de la indignación ocurre cuando llega la información de que solamente los jefes de la sedición están muertos: Nerón decreta de inmediato, en consecuencia, la prisión, la deportación y la muerte de Octavia.

Las palabras, sin embargo, sólo se concretan en parte, en el cuerpo de la pre-texta. Las órdenes están siendo cumplidas cuando el texto llega a su final. El perfil del emperador se completa, pero las indagaciones permanecen. ¿Qué se puede saber, al fin y al cabo, sobre el carácter de Nerón? Los datos ofrecidos por Octavia y Agripina son dictados, en gran parte por las pasiones y por el resentimiento, aunque el propio príncipe llegue a confirmar algunas de las características mencionadas. Hay actos que le son atribuidos y no son completamente comprobados. El asesinato de Británico parece haber sido parte del plan construido por la antigua emperatriz; la muerte de Agripina y las condenaciones de Plauto, Sila y Octavia tienen la apariencia de las ejecuciones políticas.

Es posible que todo eso suavice, en parte, la imagen de monstruo que usual-

mente acompaña la evocación de Nerón²⁰. Pero el tirano, según la acepción común, se muestra en el texto con todos sus trazos, construido por las palabras que lo componen, retratado por los otros y por sí mismo, y definido por sus acciones y concepciones. No se puede negar que el Nerón de *Octavia* sea despótico, prepotente, intransigente, duro y cruel.

La pretexto, poniéndolo en relieve, opera como un libelo. Muestra, como también lo habían mostrado las tragedias mitológicas de Séneca, que el poder sin límites es pernicioso sobre todo cuando lo ejercen personas que no dominan sus pasiones y las dejan sobreponerse a la razón. El desastre se vuelve entonces inminente, deflagrando la catástrofe y comprometiendo el orden universal que asegura el equilibrio y la armonía.

Ante tales aspectos, la pretexto desempeña una función didáctica y doctrinal, y no solamente artística y poética: señala modelos de comportamiento y sugiere los principios básicos de la filosofía estoica.

Zelia de Almeida Cardoso
Universidad de São Paulo - Brasil

²⁰ Cf. Wankenne, J. Faut-il réhabiliter l'empereur Néron? *Les Études Classiques*, 1981, Tome XLIX, N° 2, pp. 135-152.

ESTRATEGIAS RETÓRICAS EN EL *PRO MILONE* DE CICERÓN

Del delito al proceso

La mañana de 18 de enero del 52 a. C., Milón se acercaba a Lanuvio donde, en calidad de dictador de aquel municipio, debía presidir el nombramiento de un *flamen*; lo acompañaban su mujer Fausta y una escolta de esclavos y gladiadores. Poco antes de Boville, en las primeras horas de la tarde, los milonianos interceptaron junto a la vía Appia a Clodio que volvía de Ariccia, donde se había hecho presente el día anterior para pronunciar un discurso a los decuriones de aquella ciudad (se trataba muy probablemente de una reunión electoral, pues Clodio era candidato a la pretura); Clodio avanzaba a caballo delante de los suyos y era seguido de más o menos treinta esclavos armados con espadas, pero en aquella circunstancia sus fuerzas eran netamente inferiores a las de Milón. Los gladiadores de la retaguardia de Milón fueron a provocar a los esclavos de Clodio: cuando éste quiso contener la riña, uno de los milonianos le atravesó la espalda con la lanza. Mientras el enfrentamiento se generalizaba, Clodio fue llevado por los suyos a una hostería, donde se intentó curarle la herida; Milón, al enterarse de que el odiado rival había sido herido, ordenó a los suyos asaltar el lugar: temía en realidad la venganza de Clodio, si éste fuera dejado con vida. El asalto a la hostería tuvo un rápido final: sacado afuera por la fuerza, Clodio fue muerto por los milonianos y su cadáver dejado a la orilla de la calle.

El encuentro que había llevado al asesinato de Clodio era sólo el último episodio en una larga serie de violencias: la situación se había vuelto crítica en el 53, cuando la candidatura de Milón al consulado coincidió con la de Clodio a la pretura en el 52. Los tumultos habían impedido la convocatoria a los comicios electorales y provocado, en consecuencia, el aplazamiento de las elecciones. Que aspirase al consulado un hombre tosco como T. Annio Milón era en verdad paradójico, si se consideran los orígenes del personaje que provenía de Lanuvio y pertenecía a una familia de linaje samnita por vía paterna. El ascenso del rudo provinciano se había vuelto incontenible cuando los optimates comenzaron a ver en sus gladiadores asalariados una defensa eficaz, que se debía favorecer y estimular, contra la banda de Clodio. Cicerón andaba proclamando que Milón era el único defensor del Estado y también el enigmático Pompeyo estaba dispuesto a servirse de él para oponerse a los *populares*. Gracias a estos méritos el gran mundo de la capital se había abierto a Milón: el matrimonio con Fausta, la hija de Sila, lo había vinculado en el 55 a una de las más nobles familias de Roma.

Temeroso de la reacción de la plebe, Milón no había vuelto a Roma inmediatamente después del asesinato de Clodio; pero había retomado coraje a con-

secuencia de la firme oposición de los optimates en los tumultuosos enfrentamientos, y se había presentado en la ciudad la noche misma del incendio de la Curia. En los días siguientes, como nada hubiese ocurrido, mantiene la candidatura al consulado y prodiga una fuerte suma de dinero a diversas tribus. En el entretiem po se sucedían los *interreges* y continuaban los tumultos, hasta que en el mes de febrero un *senatus consultum ultimum* asignó poderes extraordinarios a Pompeyo; tres días después éste hizo aprobar dos disposiciones legales que agravaron las penas y abreviaron el procedimiento en los procesos *de vi*: los procesos no podían durar más de cinco días; en los tres primeros se debían escuchar los testimonios, en el cuarto se preparaba la acusación y se sorteaban los jueces, en el quinto se pasaba a los discursos de acusación y defensa, que debían realizarse en un solo día y preveían dos horas para la acusación, tres para la defensa; en la segunda mitad de marzo Milón fue acusado *de vi* y de una serie de contravenciones menores; cuando se abrió el proceso, los clodianos se aseguraron el control de las calles de acceso al foro, mientras Pompeyo había dispuesto colocar sus tropas en todos los alrededores y se mantenía a poca distancia en el templo de Saturno.

De la defensa de Milón, nos proponemos aquí retomar los momentos más importantes, para ver cómo el alarde de las figuras retóricas más refinadas no está nunca separado del uso de un léxico que se adecua constantemente a los momentos salientes del debate.-

El exordio (§§1-6)

En el exordio del discurso Cicerón intenta destacar la gravedad del momento y el serio peligro que corre el estado: el motivo del temor está subrayado con insistencia por una serie de *verba timendi* (*vereor... timere ...terret*), en los cuales se aprovecha hábilmente la capacidad del latín para expresar sensaciones de miedo: *vereor* define el estado de sujeción frente a una persona sentida como superior o la dificultad experimentada frente a una situación enojosa; *timeo*, en cambio, expresa el sentimiento de miedo originado en la conciencia del propio estado de debilidad o de incapacidad. Quintiliano (*Inst.* 11, 3, 49) observa que esta parte del exordio se cierra con una especie de reproche del orador a sí mismo (*obiurgatio sui*), donde se expresa la desconfianza en la propia capacidad de mostrar *parem animi magnitudinem*: esto sirve para resaltar la atmósfera de intimidación en la que se desarrolla el proceso y para obtener anticipadamente la benévola comprensión por el giro inquieto de la arenga.

El peligro es tangible y evidente (*oculos, qui... requirunt...cernitis*): de ello son testigos los ojos, a quienes se ofrece el espectáculo insólito de una clara diferencia entre la antigua reunión de los jueces, caracterizada por un cerco de espectadores (*corona*) o por una muchedumbre (*stipati*), y la amenazadora presencia de

gente armada ante el templo. No basta para atenuar el elemento amenazador la consideración de que los soldados deben estar allí presentes para oponerse a la violencia (*contra vim*): se tratará sólo de medidas de seguridad elementales e indispensables (*praesidiis salutaribus et necessariis*) o precautorias; pero su efecto sobre el defensor y sobre los presentes está bien definido por la reaparición de vocablos referidos a la esfera del temor (*terroris aliquid, timere, timore*); en este panorama poco tranquilizante se destaca sin embargo la figura de Milón, *fortissimus vir*, cuyo extraordinario coraje será el hilo conductor de la defensa de Cicerón. En la presentación que del mismo hace Cicerón, Milón es un héroe, frente a cuyo gesto de inquebrantable firmeza, toda lasitud ante el miedo se vuelve un *dedecus* (cf. ya al comienzo *etsi vereor ne turpe sit pro fortissimo viro dicere incipientem timere minimeque deceat, etc.*): también porque Milón no se preocupa tanto de su seguridad personal, cuanto más bien de la del Estado (*cum te T. Annius... perturbetur*).

Cicerón sabe bien que en la presente situación es Pompeyo el árbitro de la política romana y por su orden hay tal despliegue de tropas; sabe bien que, si un peligro amenaza a Milón, éste viene precisamente de la actitud de Pompeyo. De allí que el elogio de aquel *sapientissimus et doctissimus vir*, la exaltación de su papel como garante de la seguridad común, la afirmación de que las medidas defensivas no están dirigidas contra Milón, se convierten en motivos para aclarar de entrada. Los dos superlativos con los que es presentado Pompeyo, están oportunamente aclarados: él es garante de la *justitia* y del sereno proceder del tribunal; su *sapientia* no puede admitir que el furor de una *concitata multitudo* reciba sostén precisamente de su *auctoritas* de hombre público (la *auctoritas* de Pompeyo está en claro contraste con la *temeritas* de la turba excitada). Se debe tener presente que en el lenguaje político de la época, mientras la actitud de la plebe es caracterizada por vocablos que se refieren a la esfera de la locura (*furor, furere, furiosus, amentia, insania, insanire, insanus*), aquél de los *optimates* viene caracterizado por términos de signo opuesto, *sanare, sanus* y *sinónimos*.

En el § 3 las reflexiones iniciales encuentran una lógica y tranquilizadora conclusión: si así están las cosas (*quam ob rem*), esto significa que la tropa de hombres armados tiene una oportuna función defensiva (para subrayar tal concepto aparece por tercera vez el sustantivo *praesidium*). Frente a tal comprobación el orador se siente tranquilo y lleno de coraje (*quieto... magno animo*); es cierto que verá garantizado el silencio durante su discurso de defensa, también porque si se abstiene la masa tumultuosa, la restante *multitudo* es la de los *veri cives*, todos favorables a la causa de Milón. Su presencia vigilante y activa se subraya con *verba videndi* (*intuentes, adspici*, es de observar que *intueri* indica la mirada que se detiene a escrutar con atención e interés) y su confiada espera se caracteriza con *expectantes*: obviamente se trata pues de espera confiada en un resultado favorable a la *virtus* de Milón, en cuanto a que la lucha (*decertari*) por Milón

se identifica con la defensa de los ciudadanos individuales, de sus hijos, de la Patria y de sus bienes: el verbo *favere* por otra parte expresa la simpatía y la benevolencia reservada a cuantos se han distinguido por sus méritos.

Los adversarios son caracterizados con los términos negativos de la lucha política: el suyo es un *genus infestus*, excitado por el furor de Clodio y entregado a rapiñas (*rapinis*) y a toda clase de *exitia*. La connotación de esta masa adversa es desde luego de tipo bestial: para sus acciones nefandas, en efecto, se emplea el verbo *pascere* que define el acto de alimentarse por parte de las fieras o seres inferiores como los esclavos. La masa no puede expresarse con *voces* singulares, sino con un *clamor* indistinto: deberán sacar las consecuencias los jueces, que -al parecer de Cicerón- saben bien cómo Milón había despreciado siempre tales clamores y se había preocupado sólo de la salvación del Estado.

En el § 4 el orador se vuelve hacia los jueces, invitándolos a hacerse de coraje, a deponer los motivos de temor, a pronunciar una sentencia equitativa. En la serie de homenajes en sus comparaciones, Cicerón se sirve de la técnica de la *amplificatio*: los jueces son *amplissimorum ordinum delecti viri*, a cuya *auctoritas* el acusado y el defensor se han inclinado siempre: es de tener presente que la fórmula *amplissimus ordo* se refería normalmente a los senadores, mientras que los jueces pertenecían también al orden ecuestre o al de los tribunos del erario. A los ojos de los jueces, Cicerón atiende a los efectos previsibles de la sentencia: si fuera negativa, resultará de ella una vida en perpetuo duelo (*semper miseri lugeamus*); si, al contrario, se mostrara favorable a Milón, la *fides*, la *virtus*, la *sapientia* de los jueces tendrán por resultado dar nueva vida (*recreemur*) a cuantos han estado perseguidos por *perditissimis civibus*. Con la eliminación de Clodio, por lo tanto, y la absolución de Milón se asistirá a una verdadera refundación del Estado.

En el § 5 el defensor une su suerte a la del acusado (*nobis duobus*) y lo hace con una serie de vocablos aptos para suscitar compasión en la comparación de ambos (*laboriosius, sollicitum, exercitum*). Sirviéndose del esquema bien analizado de la contraposición entre aspiración y realidad, subraya la carencia de lógica de la situación actual: a la legítima esperanza de *amplissima praemia* contraponen la presencia de motivos de temor y la posibilidad de crueles castigos. De tal modo Cicerón crea un contraste entre aspiraciones a los cargos públicos (el consulado para Milón, que ya había sido tribuno en el 57 a. C.), y la perspectiva de exilio, aquí enfáticamente identificado con los *crudelissima supplicia*: es de tener presente, para comprender el énfasis exagerado, que Cicerón había experimentado personalmente el *supplicium* del exilio y no perdía ocasión para recordarlo. El contexto en efecto prosigue con la imagen de un Milón capaz de enfrentar con éxito *tempestates* y *procellae* en los *fluctus* de las asambleas populares (esto es un ejemplo de "alegoría compleja" para Quintiliano, *Inst.* 8, 6, 48): de Milón se subraya la obra continua de defensa de los optimates (los *boni*) contra los sediciosos (los *improbi*); en el lenguaje político *sentire pro* indica tomar partido por alguien.

En el § 6 Cicerón anticipa su táctica: no se basará en los méritos de Milón y sobre los cargos por él ejercidos (*tribunatu, ... gestis*), sino que demostrará a los jueces, de modo irrefutable, que fue Clodio quien tendió la emboscada a Milón. Cicerón, sin embargo, encuentra el modo de aludir, como lo hará muchas veces después, a los múltiples méritos de Milón en lo referente al Estado, a su coraje en el encuentro decisivo con Clodio, al significado de salvación para los romanos que adquiere la muerte del tribuno: lo hace, además, con una frase de efecto, rica en finales similares (*deprecaturi, postlaturi; condonetis, adsignetis*).

La difícil relación con Pompeyo

Como se ha visto precedentemente, después de la eliminación de Clodio, la actitud de Pompeyo, que se había servido claramente en el pasado de la actividad de Milón, se había vuelto más cauta y menos favorable a la causa del acusado: así, las medidas excepcionales tomadas con ocasión del proceso daban a entender que, en definitiva, no se preocupaba demasiado por la suerte de su antiguo sostenedor y aliado, ahora que había salido definitivamente de escena el peligroso antagonista. Cicerón se daba cuenta de todo esto y sabía qué influencia habría tenido el parecer de Pompeyo sobre la actitud de los jueces. La táctica que sigue consiste en unir la suerte de Pompeyo a la suya y en tributarle elogios que constituyen una forma de *captatio benevolentiae*.

Pompeyo ocupa un papel importante en los §§ 18-21, aunque si volver a evocar a Clodio por una tentativa de homicidio en su perjuicio podría parecer una táctica equivocada de parte de Cicerón, visto que Pompeyo vivía con el terror de ser asesinado, en realidad lo de Cicerón fue un golpe maestro. Del hecho estamos informados por Asconio Pediano, en su comentario al § 37 (p.111 Clark): durante el exilio de Cicerón, bajo el consulado de Pisón y de Gabinio, mientras se desarrollaba una reunión en la que tomaba parte también Pompeyo, en el vestíbulo del senado un esclavo de Clodio fue sorprendido con un puñal. Sometido a tortura habría admitido haber recibido de Clodio la orden de matar a Pompeyo. En la exposición de lo acaecido (§ 18) Cicerón fuerza la mano sobre el desenlace del caso por medio de la triple anáfora de *caruit*, con lo que intenta subrayar que un hombre de acción como Pompeyo fue constreñido a encerrarse entre los muros domésticos, bien defendido por *ianua* y *parietes*, no sintiéndose suficientemente protegido por las leyes.

En el § 19 Pompeyo, citado por el recuerdo de la tentativa de homicidio, aparece abiertamente lisonjeado por su función de salvador de Roma, del Estado, de todos. El sustantivo *tempus*, en su cualidad de *vox media*, indica aquí un período crítico para el Estado, no sólo porque César estaba en la Galia y Catón lejos de la patria (en Chipre, y después en Bizancio), sino también – es de suponer – porque Cicerón estaba en el exilio y no podía correr en defensa de la patria.

La suerte de Pompeyo aparece íntimamente ligada a la de Cicerón, según sus dichos, blanco de repetidas tentativas de asesinato por obra de Clodio (antes del exilio, inmediatamente después del retorno, poco después del trágico enfrentamiento sobre la vía Appia). Aquí Cicerón alude al motivo sin descender a los detalles, pero logra plenamente su objetivo con la irónica contraposición de su suerte – y aquella de Druso, de Escipión el Africano, de Pompeyo – frente a la de Clodio y con el extraordinario período donde describe las reacciones ante la noticia de la muerte de Clodio: en esto la *oratio trimembris* (*luget senatus... maeret ordo... civitas confecta est* y, después, *squalent municipia... adflictantur coloniae... agri desiderant*) es retomada por la triple aliteración (*tam beneficum, tam salutarem, tam mansuetum*); por lo demás seis verbos expresan el motivo del dolor (tres para Roma: *luget, maeret, confecta est*; tres para Italia: *squalent, adflictantur, desiderant*), y en ambas series los dos primeros preceden al sujeto, mientras el tercero lo sigue. Notable es también el uso de los sinónimos, porque – como sostiene el mismo Cicerón, (*Tusc.* 4, 18) –, *luctus est aegritudo ex eius, qui carus fuerit, interitu acerbo; maeror aegritudo flebilis...; adflictatio aegritudo cum vexatione corporis*.

El elogio de Pompeyo se termina en el § 21 con la interpretación ciceroniana de su reciente modo de actuar. Es gratificado con una serie de epítetos altamente laudatorios, que a continuación terminan por implicar también a los jueces: no sólo es *homo sapiens*, sino es *alta et divina quadam mente praeditus* y, por eso, puede *multa videre*. Por ser *vir iustissimus*, ha elegido como jueces *ex florentissimis ordinibus ipsa lumina* (es de tener presente que *florens* está constantemente referido a hombres que ocupan un cargo importante en el organismo estatal); y, naturalmente, habiendo individualizado a los mejores (*boni, optimi viri*), no ha podido hacer menos que elegir como jueces a muchos amigos de Cicerón. De tal modo Cicerón da por descontado el apoyo de Pompeyo, que en cambio falló.

Cicerón volverá a Pompeyo a partir del § 61, donde inicia un *argumentum ex consecutione*, en el cual expone una serie de pruebas de los acontecimientos que se suceden hasta la masacre. En esta perspectiva el retorno a Roma de Milón se convierte en un momento fundamental para su caracterización moral y psíquica. El argumento clave está sabiamente preparado por una *gradatio*, o sea una sucesión de imágenes no solamente destacadas por la presencia de la anáfora y el poliptoton (*nullo... nullo... nulla*) sino con intensidad que poco a poco se apaga, después de haber alcanzado la culminación con el participio *exanimatum*. En la segunda parte se asiste a la reaparición de idéntico procedimiento anafórico, en este caso destacado con tono positivo (*quae... qui... quae... qui... quae*). Para hacer el gasto de los espléndidos artificios retóricos está, a decir verdad, la objetividad, porque en realidad Milón regresó a Roma sólo la noche siguiente al asesinato. La atención del orador está enteramente aplicada a aprovechar el regreso altivo e intrépido del inocente, que pasa sin más al foro, mientras la Curia está en llamas, sin traslucir la más mínima turbación ni en el rostro ni en las palabras. En segui-

da el largo período inicial (*neque vero se populo... credenti*) revela otra vez el uso de la *gradatio*, complicada en este caso con un recurso (cuidadosamente descrito por Quintiliano, *Inst.* 9, 4, 55) que prevé la repetición del escalón más bajo antes de acceder al siguiente. Al ser magnificado, es ahora Pompeyo, el que, en la sabia distribución de las imágenes, aparece como el que domina, por encargo del senado, toda la situación. Milón se pone completamente en sus manos, revelando con esta actitud, la más completa confianza en la propia causa. La alusión al comportamiento utilitario y ambiguo de Pompeyo es algo molesta y al mismo tiempo cautelosa: su capacidad de transformar en su favor el estado de precariedad del orden público está diluida para obtener una mayor eficacia de la representación en sintagmas homogéneos, que acaban por dar lugar a un sonoro *homoeoptoton* (*audienti.. metuenti.. suspicanti.. credenti*).

Después que Cicerón trató de implicar (§ 62) también al senado en su punto de vista, recordando cómo los representantes de aquella alta magistratura no habían expresado sino reservas sobre la posición jurídica del acusado, la continuación de sus argumentos se realza con el despliegue de la *prosopopeya*, al dar lugar a personajes muertos o ausentes (Quintiliano, *Inst.* 9,2): con una construcción del lenguaje familiar (*loquor* con acusativo interno sólo atestiguado en Cicerón) se insinúa que aquí nos encontramos ante un nuevo Catilina. El *asíndeton* (*erumpet.. occupavit... faciet*) provoca una aceleración del movimiento y se revela como recurso idóneo para evocar, con toda las imaginables consecuencias, la posibilidad de una acción terrorista, de un verdadero y típico golpe de estado. Obviamente el pasaje sirve para resaltar la ingratitud de los hombres, que no sólo se muestran de débil memoria en relación a los episodios del pasado que han tenido como protagonistas conciudadanos como el mismo Cicerón, sino inmediatamente llegan a sospechar acciones criminales. Desembarazado el campo de previsiones malévolas sobre la voluntad de Milón de retornar a Roma, Cicerón pasa a demoler las insinuaciones y las inferencias que se descargaron en masa sobre su defendido en el momento de su reingreso a la ciudad (§ 64). Frente a estas calumnias Milón ha permanecido imperturbable: su fuerza física y moral es expresada por Cicerón con abundancia de recursos.-

Antes que todo con la selección léxica: *sustinuit* va más allá de la idea de soportar expresada en verbos *ferre* y *tolerare*, porque enuncia contemporáneamente también aquella de la victoria sobre la desventura: la idea de firmeza está reforzada por la *adiectio*, consistente en la geminación de la palabra; aquí aparece aquella forma de la *adictio* que se conoce como *repetitio* (cf. Quint. *Inst.* 9, 3, 29): se da, a saber, mayor fuerza a la afirmación, repitiendo la misma palabra inmediatamente después de un inciso (*ut sustinuit, dii immortales! Sustinuit*). Por lo demás en la continuación *immo vero ut contempsit ac pro nihilo putavit* sustituye el artificio de la *correctio*, que es un modo refinado de volver sobre el concepto, aparentemente para rectificarlo, pero en realidad para reforzar una visión pro-

pia de las cosas.

Cicerón, que ha elegido la vía que conduce a la invalidación de cualquier calumnia en las comparaciones con su imputado, y al descrédito de aquellos que han creído en las infames habladurías por su cuenta, llama ahora (§ 65) la atención sobre la responsabilidad de Pompeyo. El suyo es un modo refinado de inducirlo a una posición de mayor cautela, tanto más necesaria de parte de un hombre que tiene en sus manos el control de la ciudad. *Laudabam* al comienzo de la frase confirma la formulación de una nueva estrategia defensiva: al elogio de la prudente vigilancia de Pompeyo ha seguido una serie de indisimuladas acusaciones de debilidad y de vacilación, más allá del aprovechamiento para fines personales de la incertidumbre general. Todo el período que se inicia con *nimis* es un claro reproche a Pompeyo: Cicerón critica que se haya considerado necesario dar oídos sin dudar a un tabernero y dado crédito a las palabras de los esclavos: ellos en un primer momento habían admitido en estado de embriaguez la existencia de un proyecto para asesinar a Pompeyo, pero en seguida, arrepentidos, habían herido al tabernero con la espada, ordenándole no hablar con nadie. La “ligereza” del comportamiento de Pompeyo está sugerida también por el decurso paratáctico del período, que confiere rapidez a las acciones descriptas: Pompeyo recibe el “chisme” mientras se encuentra en sus propios jardines (una indicación topográfica, no pleonástica ésta, porque proporciona bien la imagen de un Pompeyo que está a la defensiva y que se ha asegurado una situación muy protegida).

Cicerón, que se presenta como persona que goza de su máxima confianza está entre los primeros en ser convocado; el hecho adquiere una impropia dimensión jurídica, en cuanto que *de amicorum sententia* se lleva la cuestión al senado. Con un tono de broma cortés Cicerón promueve la sugerencia de que, si Pompeyo desde lo alto de su cargo alimenta una grave sospecha, hay de qué inquietarse: la conclusión eficaz, es que semejante delación no merecía ser considerada de ningún modo.

En el § 66, con un nuevo ejemplo de *correctio* Cicerón vuelve a insistir sobre el calculado temor de Pompeyo, aprovechando hábilmente el poliptoton (*timebat.. timenda.. timeretis*), pero en la práctica, es sobre todo la ironía una figura de pensamiento que, según Quintiliano (*Inst.* 9, 2, 44), sirve para hacer entender a quien escucha exactamente lo contrario de cuanto se dice. En cuanto pues al senador (un cierto *Publio Cornificio*, según *Asconio Pediano* en su comentario) que “en una tumultuosa sesión del senado”, acusó a Milón de andar armado, la suya era una denuncia gravísima porque Pompeyo había decretado que en el recinto urbano nadie debía encontrarse en posesión de armas. La reacción de Milón a tal acusación, que para Cicerón tiene el carácter de una provocación, se reproduce mediante la escenografía de un *spectaculum*, con una técnica bien conocida para imprimir en la memoria la importancia del acontecimiento. En la ex-

presión conclusiva, gracias a una espléndida antítesis (*tacente... loqueretur*), Cicerón arroja agua sobre el fuego de la maledicencia.

Los esfuerzos del orador están enteramente dirigidos, ahora, a persuadir a Pompeyo de que Milón le ha sido siempre fiel. Puesto que Pompeyo, como se ha visto, no estaba presente en el juicio, sino que bien se había protegido de él, en el no lejano templo de Saturno, Cicerón alzando el tono de la voz, para poder ser oído (§ 67 *te enim apello, et ea voce, ut me exaudire possis*). Con una mezcla de preocupación y de ironía, sostiene Cicerón que no es posible pensar que todas las medidas defensivas propuestas por Pompeyo sean debidas al temor del enfrentamiento con Milón, porque en tal caso sería necesario suponer a éste tan poderoso como para inquietar no sólo el sueño común, sino nada menos que el del estado entero. La exageración de Pompeyo al tomar precauciones está expresada eficazmente por la estilística, gracias a la acumulación de las prótasis, termina con la oposición de *illa omnia a hunc unum* y por el rápido cierre asindético (*constituta, parata, intenta*).

En el § 68 todas las medidas preventivas de Pompeyo son consideradas positivamente; el estado es el gran enfermo, amenazado como está por los clodianos, y Pompeyo, su probo guardián. Palabras típicas del lenguaje médico se insertan deliberadamente: así los miembros del estado son *aeegrae et labantes*, porque están amenazados por *taeterrima pestis* (Clodio), mientras Pompeyo se preocupa en *sanare et confirmare*, así como a su tiempo se preocupó por la *salus* de Cicerón, que le era muy querida.

En el § 69 el discurso de Cicerón se eleva a alturas filosóficas y de las argumentaciones filosóficas recupera también el estilo rico en abstracciones (*infidelitates, simulationes, timiditates*), amén de las reflexiones tradicionales sobre la mutabilidad de la fortuna y la inestabilidad de las amistades. La anáfora de *erit* introduce un llamado severo a no despreciar el apoyo de Milón en vista a la posibilidad de un enfrentamiento interno: Cicerón se convierte en profeta de desgracias para Pompeyo, que no debía, quizá, apreciar mucho la alusión a una posible ruina de su posición y una crisis general. Salvo que, como parece más probable, se trate de una profecía *post eventum*, formulada en la época de la publicación del discurso. Si las cosas son así, Cicerón ha logrado hacerlas evidentes, por lo menos para Cornelio Nepote, que sentencia con enfática convicción (*Att. 16, 4*) que *non... Cicero ea solum, quae vivo se acciderunt, futura praedixit, sed etiam quae nunc usu veniunt cecinit ut vates*.

Clodio versus Milón

Una sección importante del discurso de defensa está constituida por la *narratio* (§§ 24-29), al término de la refutación de los argumentos producidos por los acusadores: en ella Cicerón examina de entrada la conducta de Clodio, para

demostrar que todas sus acciones fueron dirigidas a evitar el consulado de Milón, después de las etapas que precedieron al encuentro sobre la vía Appia. Quintiliano (*Inst.* 4, 2, 57-58) cita la *narratio* del *Pro Milone* como suma 'exploit' del *eloquentissimus* orador y de ella exalta sobretudo el estilo, rico en vocablos del lenguaje cotidiano y en *ars occulta*. Todas las cosas, observa Quintiliano, que *si aliter dicta essent, strepitu ipso iudicem ad custodiendum patronum excitassent*. A partir del § 24 se inicia un verdadero y exacto proceso de demonización en lo que atañe a Clodio, cuyos designios se desplegarán siempre a la luz de su precisa voluntad de destrucción del Estado.

En el § 25 la posición relevante ocupada por *occurrerat* en el inicio y por *videbat* al final esclarece, junto al uso del imperfecto, el objetivo de Cicerón: necesitaba que para los jueces fuese claro que aquel pensamiento había atravesado no pocas veces la mente de Clodio, llevándolo invariablemente a concluir que el consulado de Milón habría sido un obstáculo insuperable para su pretura. El frenético obrar de Clodio está eficazmente expresado por el asíndeton que enlaza los verbos, por lo demás casi todos compuestos con *cum* (*contulit... convocabat... conscribat... conualescebat*). En la presentación que del modo de actuar de Clodio hace Cicerón, cuanto más el tribuno suscitaba desórdenes (*plura miscebat*), tanto más reforzaba la posición de Milón: *convalesco* une al significado del verbo simple la carga del sufijo incoativo para expresar la obtención progresiva de un nivel de seguridad.

En el § 26 un Cicerón 'ecólogo' lamenta la deforestación de los bosques fiscales de Etruria por obra de Clodio: los bosques eran propiedad del Estado, que, sin embargo los concedía a los arrendatarios (los *publicani*) para obtención de leña o extracción de resina. De la devastación y del insensato obrar de Clodio se pasa, por contraste, al sentido de responsabilidad cívica y religiosa de Milón, entregado por completo a los deberes de su cargo como *dictator* en Lanuvio. Su conducta leal es puesta oportunamente de relieve con una adecuada terminología: *sollemne* (de *solus* y *annus*) indica una ceremonia que se desarrolla una vez al año, mientras *prodere* es término técnico del procedimiento de la proclamación. Si Milón se ausenta para cumplir un deber religioso, en la interpretación ciceroniana el viaje de Clodio se configura como una asechanza premeditada en las cercanías de su propio dominio rural. A la premura culpable de Clodio se contraponen en el § 28 la calma del honesto Milón, describiéndose sus acciones más habituales entre las paredes domésticas. Quintiliano (*Inst.* 4, 2, 57) elogia el tono de ingenuo candor con el que Cicerón narra los hechos, para disponer astutamente a los jueces con la propia versión de lo ocurrido: *quam nihil festinato, nihil praeparato fecisse videtur Milo! Quod non solum rebus ipsis vir eloquentissimus, quibus moras et lentum profectionis ordinem ducit, sed verbis etiam vulgaribus et cotidianis et arte occulta consecutus est*. La descripción por separado de los dos personajes cede ahora su lugar a una representación sinóptica de la escena del encuentro. Es ésta la figura

retórica de la *comparatio*, que se desarrolla según la técnica de la confrontación puntual entre detalles singulares que connotan el aspecto exterior de los dos viajeros. Clodio ostenta una vestimenta y un séquito de acompañantes, propios de quien está por cumplir una acción agresiva; Milón, en cambio, parece un tranquilo excursionista: gracias a la ironía, todas las expresiones que a partir de este momento interesan a Milón se deberán leer en función anticlodiana.

En la reconstrucción ciceroniana de los hechos, todo se vuelve para presentar a Clodio como el agresor, los jueces deben entender, del decurso del período, que un atroz Clodio andaba al encuentro de un ignorante y despreocupado Milón. El encuentro sucede delante del predio de Clodio (§ 29): a la deliberada indeterminación del horario se tiene por detrás la detallada descripción del asalto, conforme a la técnica de la *enárghēia*, que hace revivir los acontecimientos narrados con tal vivacidad de modo que a los jueces les parezca estar presentes sobre el lugar del delito. En la descripción ciceroniana de los hechos, la estrategia de los clodianos es militar, incluida la elección de una posición de ventaja (*de loco superiore*) y la dureza de las intenciones (*occidunt*, más expresivo que *interficiunt*). La voz verbal usada por Milón (*defendere*) es el sostén del discurso ciceroniano y se presta bien a dar fuerza a la tesis de legítima defensa como móvil del asesinato de Clodio. En seguida, la descripción se demora sobre los siervos de Milón, a cuyo autónomo accionar Cicerón atribuye la responsabilidad del asesinato de Clodio. Se despliegan así, la *repetitio* (el hacer continua referencia a los siervos para tenerlos siempre a la vista en el discurso), la *circumlocutio* (un giro de palabras para explicar que los esclavos hacen su deber), la *interpositio* (el abrir un paréntesis para explicar que no pretende salirse de la causa), la *reticentia* (expediente magistral, porque, mientras no se habla jamás directamente del asesinato de Clodio, los *verba necandi* tienen siempre como objeto a Milón y los suyos: *Milonem adorirentur... hunc interfectum... Milonem occisum*). A esto se añade la habilidad de silenciar la dinámica real de los hechos (Clodio, herido, fue transportado por los suyos a una hostería, donde irrumpieron los secuaces de Milón que lo ultimaron) y en el desviar la atención del auditorio, haciéndola concentrar sobre el comportamiento de los siervos: está de más decir que su modo de actuar implica una voluntad manifiesta de vengar a su patrón, al que ellos creen muerto (un tema, éste, ampliamente aprovechado en las escuelas de retórica). De todo esto bien se ayuda Quintiliano (*Inst.* 7, 1, 34-37).

Las reglas de la retórica aconsejan hacer seguir a veces a la exposición aquella que, en la sucesión de los argumentos, suele ser la recapitulación definitiva. Es lo que ocurre en el § 30, donde la importancia del procedimiento justifica el énfasis estilístico del contexto, con la aliteración trimembre y el poliptoton (*vi victa vis*), la anáfora del *nihil*, la solemne citación de las cuatro fuentes de las leyes (*ratio, necessitas, mos, natura*), el perfecto gnómico *praescrisit*, la *gradatio* trimembre a *corpore, a capite, a vita*.

La peroración

La peroración a los jueces constituye el aspecto fundamental en cada discurso de defensa, aquel en el que el orador debe reunir los argumentos más adecuados para convencer a los jueces: el defensor no escatima nada, con tal de conmover a cuantos están por emitir un veredicto sobre el acusado. El propósito de Cicerón, en su solemne y conmovedora peroración, es el crear un oportuno contraste entre la dignidad de Milón -que tiene plena conciencia de haber cumplido una acción provechosa para el Estado-, y la propia conmoción unida a la de todos los presentes: en consecuencia no podrá estar Milón para implorar clemencia, pero lo hará el defensor en su lugar. El contraste sobre el que se rige por completo el § 92 es evidente de entrada, en la exhortación a *tribuere misericordiam* a aquel hombre pleno de coraje que, en cambio, no la implora, mientras es el defensor quien suplica y conjura a los jueces. También la actitud de los presentes es antitética: a la ausencia de lágrimas en Milón se contraponen el *fletus* generalizado, a la conmoción de todos, el rostro del acusado que durante la arenga de Cicerón ha permanecido *semper idem*, así como su voz, *stabilis* y *non mutata*. Milón, en suma, se comporta como los gladiadores valerosos, que no imploran piedad en el circo: y entonces hace falta salvarlo, del modo como resultan resguardados los gladiadores que mantienen una actitud de noble altivez.

Quintiliano (*Inst.* 6, 1, 23-27) se detiene largamente sobre la peroración ciceroniana, que tiene para él valor de modelo: subraya la importancia de la *misericordia*, que *iudicem non flecti tantum cogit, sed motum quoque animi sui lacrimis confiteri*. Se logrará el fin deseado recordando las desventuras sufridas por el acusado o las que lo aguardan, si resulta condenado: el resultado de la peroración, en efecto, se redobla *cum dicimus ex qua illi fortuna et in qua recidendum sit*. Por otra parte, observa Quintiliano, *quis ferret Milonem pro capite suo supplicantem, qui a se virum nobilem interfectum, quia id fieri oportuisse, fateretur?* Justamente por este motivo Cicerón *illi captavit ex ipsa praestantia animi favorem et in locum lacrimarum eius ipse successit*. No parece, sin embargo, que la actitud de Milón y la táctica de Cicerón hayan ganado el consenso de los jueces: no sólo nos hace pensar esto el resultado del proceso, sino también las palabras de Plutarco para denunciar el fracaso de la táctica ciceroniana: él, en efecto, testimonia (*Vida de Cicerón* 36) que la actitud de Milón produjo en verdad, el efecto contrario. Milón, aconsejado oportunamente por su defensor, se había presentado con el espíritu inalterable y firme, no había querido dejarse crecer la cabellera ni se había vestido de oscuro: pero precisamente esto, comenta Plutarco, contribuyó no poco a su condena.

En los §§ 93 – 94, como ya en el § 72, Cicerón se sirve de la prosopopeya, fingiendo que sea el mismo Milón quien se dirija a los jueces): éste adoptará acentos nobles, que sin embargo descubren demasiado el conocimiento de un resultado desfavorable del proceso para no despertar la sospecha de una reelabora-

ción *post eventum*. En una patética alocución se suceden el adiós a los conciudadanos, abierto con una *geminatio* enfática (92 *valeant... valeant*), el augurio de vida eterna hacia la patria, aún si ella se mostrara ingrata frente a Milón, que sostiene con orgullo haber sido el artífice de la *tranquillitas* de la *res publica*. Es con ánimo sereno, por eso, que él puede resignarse a la partida hacia el exilio, si lo quisieran los jueces, listo como está para aceptar una nueva patria, con tal que ella sea bien *morata et libera*.

Observa Quintiliano (*Inst.* 6, 1, 26-27), a propósito de la prosopopeya, que los jueces no prestan habitualmente oído a quien lamenta las desgracias ajenas, sino a los sentimientos y palabras del infeliz, *quorum etiam mutus aspectus lacrimas movet*: cuanto más sus razones serían dignas de piedad, *si ea dicerent ipsi*, tanto más logran conmover *cum velut ipsorum ore dicuntur*. Particularmente por este motivo Cicerón, si bien no presentó a Milón con actitud de suplicante y, además, lo alabó por su *animi praestantia*, sin embargo lo hace pronunciar palabras, que tienen la apariencia de *convenientis etiam forti viro conquestiones*: y cita el lamento de Milón sobre sus inútiles hazañas, sobre sus falaces esperanzas, sobre sus vanos pensamientos. Milón compromete también a Cicerón en la prosopopeya, estructuralmente complicada con un paréntesis: y ése, observa Quintiliano (*Inst.* 9, 3, 23), que los griegos llaman paréntesis o *parémptosis*, lo que tiene lugar cuando en el corazón del discurso ocurre una interrupción, porque se ha insertado un nuevo concepto; y cita el ciceroniano *mecum enim saepissime loquitur*. El estilo de Milón se vuelve particularmente elevado, rico como es en *iuncturae* enfáticas (*patriae reddere, studia municipiorum, morti se offerre*), de geminaciones (*illi, illi*), de hendíades (*vox atque defensio*), de vocablos rebuscados (*opitulari* es un verbo típico de Cicerón, como ratifica Séneca, *Epist.* 17, 2 *necdum scis... philosophia quemadmodum...ut Ciceronis utar verbo, opituletur*: en la época de Cicerón se trataba de un raro arcaísmo, con resonancia plautina y terenciana).

En el § 97 la peroración de Cicerón a los jueces alcanza su culminación en la exaltación de la gloria, como máxima aspiración del hombre: para dar mayor énfasis al contexto Cicerón se sirve del poliptoton (*praemiis... praemiorum... praemium*), de la contraposición entre la *vitae brevitatis* y la *posteritatis memoria*, del oxímoron (*absentes adessemus, mortui viveremus*) de la metáfora (los escalones de la gloria, que permiten al hombre subir inmediatamente al cielo). En el § 98 la misma exaltación de la gloria es tomada y desarrollada, con un estilo adecuado, en la posterior intervención de Milón: en sus palabras se hacen presentes no sólo anáforas (*semper... semper*), poliptotos (*meis... meis*) y metáforas (las *faces invidiae*), sino directamente giros poéticos (*lux* como sinónimo de *di dies*). *Vetusta* es también una palabra poética, que remite a la concepción según la cual la sucesión de las edades comporta su envejecimiento y una progresiva senectud del mundo.

El importante motivo de la sólida e indisoluble amistad que une a Cicerón con Milón y constituye motivo de extremo consuelo es retomado en el §100 gra-

cias a la repetición y entrelazamiento de pronombres personales y adjetivos posesivos (*me... tibi... a me... ego... pro te... ego meum... inimicorum tuorum... ego me... pro te... fortunas meas ac liberorum meorum... tuorum temporum... pro tuis in me meritis... meam fortunam, quaecumque erit tua, ducam meam*). Además de increíble fuerza de ánimo, Milón da prueba inmediatamente de sabiduría estoica, pronunciando en el § 101 una serie de máximas sobre la virtud y sobre la muerte que Cicerón retomará también en las *Paradoxa* (2, 18). En la invocación a los jueces, y, después, a los *fortissimi viri* que han derramado su sangre en defensa del estado, a los centuriones y a los soldados, cambia el modo de escribir los períodos de Cicerón, que se expresa con frases breves y deshulvanadas, como para querer reproducir la emoción y la angustia que se han apoderado de él. Dominan, en compensación, los acostumbrados recursos retóricos de la anáfora (*vos, vos apello... vos... apello*) y del asíndeton (*expelletur, exterminabitur, proicietur*).

Afirma Quintiliano (*Inst.* 6, 1, 24) que en las peroraciones dirigidas a los jueces tienen gran peso la edad, el sexo y las pruebas de afecto, es decir los hijos, los progenitores, los padres, y agrega que ahora es el mismo defensor que asume tal deber como hace Cicerón en la defensa de Milón. Bien se comprende, por otra parte, que la actitud inflexible de Milón, continuamente exaltado, no permitía a Cicerón exhibir, como ulterior e importante agregado a la promoción de los afectos, la familia del imputado en lágrimas y duelo.

Sin embargo Cicerón no pierde el ánimo y sustituye la familia de Milón con la suya, volviéndose a sus hijos que llaman padre a Milón y al hermano que estaba cerca en los tristes momentos del exilio: éstos, más que ninguna otra persona, exigen a Cicerón explicaciones por una eventual condena de Milón. Comentan los *scolia Bobiensia* (p. 126 Clark): *opportunissime fortunam Milonis per totam domum suam familiamque communicat, ut congregata per multos miseratio magis commoveat adfectus*.

Al llegar a la conclusión del discurso Cicerón aprovecha todas las armas del *pathos* y sostiene (§ 105) no poder ya continuar porque se lo impiden los lágrimas (*sed finis sit; neque enim prae lacrimis iam loqui possumus*); el confesar que se siente desfallecer por el dolor, por el agotamiento, o por una situación fuertemente emotiva produce, según Quintiliano (*Inst.* 11, 3, 173) un efecto extraordinario: después de haber citado las palabras de Cicerón (*sed finis... possumus*) advierte que tales palabras *similem verbis habere debent pronuntiationem*: Cicerón, por eso, las habrá pronunciado con voz entrecortada por los sollozos. Comprende sin embargo que es necesario un elogio final a Pompeyo, porque los jueces tendrán en cuenta su parecer: en consecuencia da por descontado una actitud benévola de su parte en los careos de la causa por él patrocinada y termina con una alabanza de la *virtus*, de la *iustitia*, y de la *fides* de los jueces, que encontrarán indudable aprobación precisamente por parte de quien los ha elegido con plena conciencia de determinar su *optimum et sapientissimum et fortissimum quemque*.

Epílogo

La conclusión es muy conocida: según el testimonio de Asconio Pediano, 12 senadores votaron por la condena, 6 por la absolución; 13 caballeros por la condena, 4 por la absolución; 13 tribunos erarios por la condena, 3 por la absolución. Es mezquino, sin embargo, atribuir a Cicerón, como hacen las fuentes antiguas, la culpa por la condena de Milón al exilio. Cómo habrán sido realmente las cosas debía ser muy claro para los jueces: el enfrentamiento entre los dos rivales había sido casual, y no existió premeditación por ninguna de las dos partes: Milón, sin embargo, se había vuelto culpable de homicidio al dar la orden de matar a Clodio que, herido, había encontrado refugio en una hostería cerca de Boville. Decisivas, pues, habrán sido las presiones ejercidas sobre los jueces por Pompeyo, cuyas intenciones eran desde hace tiempo evidentes; por lo tanto hay que compartir el juicio de Vellejo Paterculo, quien afirma que *"Milón fue condenado no tanto a consecuencia de la indignación suscitada por su acto, cuanto por la voluntad de Pompeyo"* (2, 47, 5).

Al día siguiente de la sentencia Milón abandonó Roma hacia Marsella, sin presentarse a los otros procesos que lo esperaban y en los cuales fue igualmente condenado por intrigas electorales, por su participación en asociaciones secretas, por violencia; en Roma dejó deudas colosales, alrededor de 70 millones de sestercios. En la lejana Marsella, donde vuelto a la inactividad se consolaba con la buena cocina, comenzaron a llegarle extrañas noticias sobre la venta de sus bienes confiscados: parecía, de hecho, que se hubiera creado una singular sociedad entre Filótimo, un esclavo liberto de la mujer de Cicerón, y el mismo Cicerón para la adquisición de sus bienes en subasta. De esto debió lamentarse con su antiguo defensor y amigo: pero no ha sido probada del todo la acusación por especulación que contra Cicerón han dirigido algunos estudiosos modernos. Milón, sin embargo, era hombre de no contentarse con la buena cocina y los ocios de Marsella: el instinto belicoso, momentáneamente adormecido, renació prepotentemente cuando en el 48 Celio organizó una loca tentativa de insurrección contra el cónsul Servilio, estando César ausente de Roma. Milón se asoció de inmediato a la empresa y, desembarcando en el litoral campanio, se puso al frente de una banda de gladiadores, sus amigos de siempre. Pero la tentativa fue fácilmente rechazada por el pretor Quinto Pedio y Milón pereció en Compsa, en el Sannio, con la cabeza partida por una piedra.

Paolo Fedeli

Universidad de Bari, Italia.

(Traducción de María Delia Buisel)

CRÓNICA

LA RETORICA EN EL MUNDO ANTIGUO - VII° JORNADAS NACIONALES DE ESTUDIOS CLASICOS DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES, UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR, 1 AL 3 DE ABRIL DE 1998

Esta vez organizadas por el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, se desarrollaron las VII° Jornadas Nacionales de Estudios Clásicos. Dirigieron esta organización la Dra. Susana Scabuzzo, y el Lic. Rubén Florio, y la reunión incluyó, además de los consuetudinarios talleres, el dictado de tres cursos de posgrado a cargo del Profesor Santiago Barbero (Universidad Nacional de Córdoba), y de dos invitados extranjeros especiales: "Líneas de desarrollo de la retórica griega", dictado por la Dra. Paola Vianello (UNAM, México), del 30 de marzo al 3 de abril, y "Las artes predicatorias medievales latinas", dictado por el Dr. Antonio Alberte González (Universidad de Málaga, España).

En los Talleres, organizados por áreas, se trabajó sobre pasajes de la *Retórica* de Aristóteles – taller del Area de Griego coordinado por el Lic. Daniel A. Torres – y de *De Oratore* de Cicerón –taller coordinado por la Lic. Alicia Schniebs-. La nutrida concurrencia incluyó representantes de las distintas universidades del país (Buenos Aires, Rosario, La Plata, Córdoba, Comahue, etc.), como asimismo de estudiantes que participaron con entusiasmo de las reuniones. Refrigerios, cenas y recitales propiciaron, asimismo, la comunicación informal de los asistentes en un clima de amable camaradería.

Se aprobó la propuesta de la Universidad Nacional de Rosario para la realización de las próximas Jornadas.

Daniel Torres

XV° SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS. MENDOZA. 22/25-9-98.

El Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N. de Cuyo organizó junto con la Asociación Argentina de Estudios Clásicos el XV Simposio Nacional con la maestría y la experiencia de quienes llevaron a cabo la primera de estas reuniones en 1970, convivio que acuñó el nacimiento de la A.A.D.E.C.; los docentes mendocinos contaron con auspicios y patro-

cinios cuyanos, porteños, consulares, empresarios, etc. y de la Unión Latina.

El acto inaugural, con el imponente fondo de las montañas andinas, se abrió con el discurso de la Presidenta honoraria del XV Simposio, Prof. Hortensia Larrañaga de Bullones, quien al dar la bienvenida a los participantes, destacó la continuidad del acontecimiento con el iniciado en 1970, evocó con nostalgia y gratitud a los fundadores, pocos de los cuales nos acompañaban, pero a los que con su visión y generosidad les debemos nuestra querida Asociación y estos felices convivios; luego habló por la A.A.D.E.C. su presidenta Lic. Elisabeth Caballero de del Sastre, y cerró con un enjundioso mensaje sobre el valor de las humanidades clásicas, el Sr. Decano Dr. Miguel Verstraete.

Los invitados extranjeros brindaron conferencias plenarias y cursillos, disertando los Dres. Enzo Degani (U. de Bolonia): *La poesía gastronómica griega*; Miguel Rodríguez Pantoja (U. de Córdoba, España): *Carmina epigraphica latina*; Francesca Mestre (U. de Barcelona), Aurora López y López y Andrés Pociña, ambos de la U. de Granada y ya familiares por sus visitas; Elaine Fantham (U. de Princeton), sumándose el aporte nacional representado por las Dras. Alba Romano (U.B.A.): *Marginales y marginados en la sociedad romana*; Elena Huber (U.B.A.): *Mujer y espacio en las comedias de Menandro*; A.M.G. de Tobia (U.N.L.P.) y Emilia F. de Tejada (U.N.San Juan).

También asistimos a la presentación de un libro: *Estudios sobre Plauto*, bellamente editado en España, bajo la doble responsabilidad del Dr. A. Pociña, reiterativo visitante de nuestras universidades, y de la Prof. Beatriz Rabaza de la U.N. de Rosario, volumen que brinda un conjunto de artículos realizado por colaboradores españoles y rosarinos como Darío Maiorana y Aldo Pricco.

Se presentaron más de 150 comunicaciones repartidas en 32 comisiones, dos de las cuales, muy entusiastas, dieron lugar a los alumnos aventajados; otras comisiones traspasaron las fronteras de nuestra geografía incluyendo ponencias e intervenciones en los debates de profesores brasileños y chilenos.

La U.N.L.P. participó con la asistencia de profesores, jóvenes graduados y alumnos y con la presentación de numerosas ponencias.

La clausura contó con el amable discurso de la Prof. Laura López de Vega y un suculento almuerzo, muy bien regado por las bodegas patrocinantes y amenizado con la gracia de los sabrosos *cogollitos* dedicados a muchos de los presentes; los *cogollitos*, ecos de la poesía popular cuyana y fruto creativo de las mismas organizadoras del Simposio, le otorgaron una identidad particular al encuentro convivial de feliz memoria para el que regresaba a sus propios lares.

Es de destacar que en estos tiempos difíciles en todos los órdenes, el entusiasmo y la labor ingente e inteligente de los miembros de la comisión organizadora concretó una convocatoria memorable que esperamos se continúe con el XVI Simposio en Buenos Aires, próxima sede para el año 2000.

M.D.B.

**CENTRO DE ESTUDIOS LATINOS: CURSO INTERNACIONAL 1998:
LA LOI ET LA PRATIQUE. DRA. MIREILLE CORBIER, DIRECTORA
DE INVESTIGACIÓN DEL C.N.R.S, DIRECTORA DE L'ANNÉE EPIGRAPHIQUE.**

Con sólo mencionar el grado y uno de los cargos que actualmente detenta la Dra. Corbier, podemos apreciar la importancia de la visitante que nos ha honrado con su capacidad y saber.

El cursillo desarrollado abarcó tres temas :

a) La loi et la pratique: la petite enfance à Rome.

b) Adopter et nourrir ou Adoption et fosterage.

c) Pouvoir masculin et légitimité par les femmes: la domus Augusta sous le Julio-Claudiens.

Las dos primeras desarrollaron a) el estatuto jurídico de la niñez en Roma, un tema no tratado con frecuencia, mostrando una investigación muy profunda y original con numerosos ejemplos textuales de carácter histórico, legal o literario; b) en el segundo punto, el de la adopción, ejemplificó, entre otros, con los numerosos casos que aparecen en la familia de los Escipiones y en otras *gentes*, no siempre patricias, pero debidamente registradas, mostrando todos los matices de la legislación y de la práctica.

c) La última planteó el problema de Augusto, que como *paterfamilias* careció de heredero y sucesor masculino sanguíneo -porque sólo tuvo una hija mujer o sus nietos varones murieron antes que él-, y debió buscarlo de otra manera. Falta de hombres y excedida de mujeres esta 'familia' logró por medio de matrimonios, divorcios y adopciones sucesivas la legitimación de sus herederos, más de una vez hijastros del emperador a suceder; esto también conllevó sus problemas, dado que portadores de una legitimidad potencial fueron varias veces eliminados como peligrosos para los adoptivos. El análisis de cada miembro y sus complejas relaciones, propósitos y consecuencias resultó eximio.

En suma, la Dra. Corbier, que fue acompañada por un intérprete, nos dejó una sola duda: ¿ conocerá con tanta justeza, precisión y hondura su propia familia como conoce la julio-claudiana?

M.D.B.

**CONGRESO INTERNACIONAL-CONTEMPORANEIDAD DE LOS CLÁSICOS:
LA TRADICIÓN GRECO-LATINA ANTE EL SIGLO XXI. LA HABANA, CUBA,
1 A 5 DE DICIEMBRE DE 1998.**

Organizado por la cátedra de Filología y Tradición Clásica de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana y las secciones de Granada y Murcia de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC), se celebró en La

Habana (Cuba) el primer Congreso Internacional *Contemporaneidad de los clásicos: La tradición greco-latina ante el siglo XXI*. Andrés Pociña Pérez, Presidente de la Sección de Granada de la SEEC, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, y Rosa M. Iglesias Montiel, Presidente de la Sección de Murcia de la SEEC, Facultad de Letras, Universidad de Murcia, estuvieron a cargo de la organización en España, en tanto que la Prof. Elina Miranda tuvo a su cargo los aspectos organizativos correspondientes a la Universidad de La Habana. El Comité organizador contó, asimismo, con la colaboración de la Directora del Centro de Estudios Latinos (Universidad Nacional de La Plata), Dra. Lía Galán, que desempeñó tareas de coordinación, como representante de la Argentina. Nuestro país estuvo, asimismo, representado por profesores de las universidades de Buenos Aires, La Plata, Bahía Blanca, Tucumán y Mendoza.

A las puertas de un nuevo siglo, la iniciativa tuvo como objetivo una reflexión sobre la cultura greco-romana en el campo de la comparatística, los estudios de pervivencia y tradición, los problemas, enfoques y métodos de estos estudios, así como también la búsqueda de un espacio de intercambio científico dentro del ámbito iberoamericano. Con este propósito, se propusieron los siguientes temas: 1. Pervivencia clásica en autores contemporáneos iberoamericanos; 2. Problemas y métodos en los estudios de tradición clásica; 3. El estudio de las fuentes literarias y su transmisión; 4. Presencia clásica en las ciudades iberoamericanas, e incluyó un panel, realizado en la Biblioteca Nacional de La Habana, que, con el tema "La enseñanza de los clásicos en Iberoamérica. Enfoques y perspectivas", reunió a representantes españoles – Antón Tovar, y Andrés Pociña, a cargo de la coordinación – y americanos – Luisa Campuzzano (Cuba), Lía Galán (Argentina) –, y se cerró con un interesante diálogo del que participaron los asistentes, en su mayoría docentes universitarios, debatiendo sobre las problemáticas planteadas.

En un ambiente cálido y cordial, propiciado por la amabilidad de los colegas hispano-americanos, por la cautivante historia y geografía de la isla centroamericana, y por el encanto de una ciudad aún no contaminada de ensordecedores vehículos, se desarrollaron las abundantes sesiones, en las que diariamente los expositores dieron muestras de pericia en el tratamiento de obras y autores antiguos y modernos. Actos culturales y artísticos se alternaron con los rigurosamente académicos: una excelente exposición de pinturas, grabados y esculturas, un magnífico coro en un antiguo convento de la ciudad vieja, un recital en el Museo de Cultura Afrocubana, el homenaje a José Martí, fueron algunas de las propuestas para terminar el día de trabajo. En el acto de clausura, tuvimos la oportunidad de disfrutar de la magnífica voz de Aurora López, con un repertorio especialmente escogido para la ocasión.

M.D.B.