

ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE  
ALICIA SCHNIEBS  
*edítoras*

***enseñar y domínar***  
***las estrategias***  
***preceptivas***  
***en Roma***



Instituto de Filología Clásica  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires



**ENSEÑAR Y DOMINAR**

---

**LAS ESTRATEGIAS  
PRECEPTIVAS EN ROMA**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano

*Hugo Trincheró*

Vicedecano

*Ana María Zubieta*

Secretaría Académica

*Silvia Llomovatte*

Secretario de Supervisión Administrativa

*Enrique Zylberberg*

Secretaría de Ext. Universitaria y Bienestar Estudiantil

*René Girardi*

Secretario General

*Jorge Gugliotta*

Secretario de Investigación y Posgrado

*Claudio Guevara*

Subsecretario de Investigación

*Alejandro Schneider*

Subsecretario de Publicaciones

*Rubén Mario Calmels*

Prosecretario de Publicaciones

*Jorge Winter*

Coordinadora Editorial

*Julia Zullo*

Consejo Editor

*María Marta García Negroni - Susana Romanos*

*de Tiratel - Susana Cella- Myriam Feldfeber -*

*Diego Villarroel - Adriana Garat - Marta Ga-*

*marra de Bóbbola*

INSTITUTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA

Director

*Rodolfo P. Buzón*

Director de la Sección de Filología Medieval

*Pablo A. Cavallero*

Secretaría Técnico-administrativa

*Diana L. Frenkel*

Secretario de Redacción

*Andrés Cárdenas*

Bibliotecario

*Martín Pozzi*

© Facultad de Filosofía y Letras – UBA – 2007

Puan 480 – Ciudad de Buenos Aires – República Argentina

ISBN: 978-987-1450-06-0

Caballero de Del Sastre, Elisabeth

Enseñar y dominar : las estrategias preceptivas en Roma / Elisabeth Caballero de Del Sastre y Alicia Schniebs ; coordinado por Elisabeth Caballero de Del Sastre ; edición literaria a cargo de: Alicia Schniebs - 1a ed. - Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2007.

v. 1, 240 p. : il. ; 21x14 cm.

ISBN 978-987-1450-06-0

1. Literatura Latina. 2. Educación Superior. I. Alicia Schniebs II. Caballero de Del Sastre, Elisabeth, coord. III. Alicia Schniebs, ed. lit. IV. Título

CDD 870

Fecha de catalogación: 01/11/2007

ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE  
ALICIA SCHNIEBS  
(EDITORAS)

# ENSEÑAR Y DOMINAR

---

## LAS ESTRATEGIAS PRECEPTIVAS EN ROMA



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



# ÍNDICE

---

Introducción .....	7
<b>SILVANA GAETA</b> <i>Resonare docebit hic latiis Heliconae modiis: didactismo y autoridad poética en los proemios de <i>Annales</i> de Ennio</i> .....	17
<b>ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE</b> Didactismo y poética en <i>De rerum natura</i> .....	35
<b>ALICIA SCHNIEBS</b> Persuasión y magisterio en los discursos tempranos de Cicerón .....	53
<b>MARCELA NASTA</b> Enseñar a obedecer: la legitimación del autor satírico en Horacio, <i>Sátiras I</i> .....	77
<b>GUSTAVO DAUJOTAS</b> Didactismo y metapoética en los <i>Amores</i> de Ovidio .....	99
<b>MARTÍN POZZI</b> Manilio y la enseñanza de las estrellas: sujetos ejemplares, espacios asimétricos .....	117
<b>ANA MARÍA MARTINO</b> Ver, aprender y enseñar a través del discurso iconográfico .....	139

**ELEONORA TOLA**

Una poética del *exemplum*: la *Medea* de Séneca ..... **161**

**JIMENA PALACIOS**

Mujeres infieles, narradores desleales: la ineficacia didáctica  
de los *exempla* en Apuleyo, *Met.* 9.14-31 ..... **177**

**ROXANA NENADIC**

Todos los saberes conducen a Roma: el camino ideológico  
del *De mundo* de Apuleyo ..... **201**

Bibliografía citada ..... **223**

Índice de pasajes citados ..... **237**

Índice temático ..... **239**

## INTRODUCCIÓN

---

Este volumen reúne una serie de reflexiones surgidas en el marco de un proyecto de investigación UBACyT, que estudia las estrategias preceptivas y su articulación dentro de los implícitos ideológicos vinculados con la identidad romana, observables en la literatura y el arte.<sup>1</sup>

La cultura de Roma, entendida como los sistemas en interacción de signos interpretables y valores, implícitos en una forma particular de vida,<sup>2</sup> se concibe a sí misma como creadora y transmisora de un pensamiento ordenado y civilizador. Dicha cultura está a su vez caracterizada por una tensión de fuerzas que pugnan entre la identidad y la alteridad, y es gobernada por una racionalidad que organiza y orienta recursos y sistemas hacia una meta: imponerse *urbi et orbi*.

<sup>1</sup> Pensar en una definición de identidad implica dejar de lado concepciones esencialistas que la consideran un conjunto fijo e inmutable de características, que todo un grupo definido comparte, y que no sufren modificaciones a través del tiempo. No existe 'la identidad' sino más bien, existen modos diversos de organizar el concepto de identidad, es decir, la identidad es siempre construida o inventada. Es una noción relacional y contingente, sujeta siempre a una historización radical, diversa y cambiante, tanto en los contextos sociales en los cuales es vivida como en los sistemas simbólicos por medio de los cuales una sociedad da sentido a sus propias posiciones. Es precisamente porque las identidades son construidas dentro y no fuera del discurso que necesitamos comprenderlas como producidas en lugares históricos institucionales específicos, en el interior de prácticas discursivas específicas, por estrategias e iniciativas específicas. En este sentido, la búsqueda de la identidad implica dos operaciones diametralmente opuestas: a) una operación de separación y b) una operación de asimilación. En efecto, los estudios de MALAMOUD (1989) verifican el hecho de que la identidad no solo se construye en menoscabo de la alteridad, sino que esta última resulta coesencial a dicha identidad. A partir de estas conclusiones LOREAU (1989:15-16) sugiere que la operación teórica que posibilita sacar los cuadros de oposiciones es la 'inclusión', que se propone como lógica superadora frente a otros procedimientos tales como la 'mezcla' o la 'inversión'. Se observa entonces que la identidad resulta una construcción, un efecto, un proceso de producción, una relación, y que, por lo tanto es inestable, contradictoria, fragmentada, inconsistente e inacabada. A su vez, está ligada a estructuras discursivas y narrativas, a sistemas de representación, y tiene estrechas conexiones con las relaciones de poder. Para este tema, cf. HALL (2005:97); REMOTTI (2006).

<sup>2</sup> Cf. GEERTZ (2003:20).

Este funcionamiento de la cultura romana aparece claramente enunciado en la épica ya desde los primeros tiempos, lo cual es un dato fundamental para ahondar en ese mundo pues, como bien dice Conte (1986:142), el código épico es el medio a través del cual una sociedad toma posesión de su propio pasado y le otorga el valor de ser la matriz de su modelo cultural y axiológico. Pensemos tan solo en la definición de la ‘romanidad’ que aparece en el siglo III a.C. en el fragmento V.1 (Skutsch) de los *Anales* de Ennio –“*moribus antiquis res stat Romana uirisque*”–, que, asimilada en su solemnidad a una *sententia*, cobra especial trascendencia en la mención explícita de las costumbres antiguas como fundamento de Roma y condensa en pocas palabras la esencia de los valores republicanos, a tal punto que, según Miles (1988:192), constituye un referente de juicio atemporal que establece una continuidad entre el pasado y el presente. En este sentido, es notable su estrecha consonancia con lo expresado en la *Eneida* virgiliana cuando Júpiter dice a su afligida hija que Eneas, el héroe paradigmático, “*moresque viris et moenia ponet*” (Verg. A. 1. 264), y agrega luego respecto de los romanos “*His ego nec metas rerum nec tempora pono: / imperium sine fine dedi*” (*ib.* 278-279); y “*Romanos, rerum dominos, gentem togatam*” (*ib.* 282). Ambos poetas épicos, aunque distanciados en el tiempo, expresan no sólo el hacer de este pueblo sino su ser y nos muestran una cultura. Si leemos estas líneas en términos de identidad cultural vemos que ese deber ser de la cultura romana es ser una cultura de reglas. En efecto, los romanos se consideran a sí mismos un pueblo que ordena el desorden, que crea un cosmos allí donde hay un caos. Levantar murallas, establecer los *mores*, crear y sostener un estado de derecho, legislar, son formas de imponer un ‘orden’ allí donde no lo hay. A su vez, esta cultura sistematizada, cuya polaridad de base es la oposición ‘ordenado’/‘no ordenado’, lleva en sí misma la idea de su propagación, de esa difusión que la llevará a ser la dueña del mundo, pues se piensa a sí misma como un principio activo que debe propagarse, y todo lo distinto de ella, toda la no-cultura, es un ámbito de difusión potencial para ella.

Los romanos son pues un pueblo que ‘enseña’ el orden y hace de esto la justificación ideológica de su expansión imperial. Desde luego, como sociedad tradicional, jerarquizada y timocrática este modelo responde a los intereses e ideales de la elite dotada del poder simbólico, esto es, del poder de establecer el orden gnoseológico que sustenta la construc-

ción de la realidad.<sup>3</sup> Ahora bien, en los hechos, ese proceso de conquista y expansión que empieza ya en la leyenda fundacional implicó el contacto con otras maneras de pensar el mundo, esto es, con distintas formas de alteridad pues la ‘transculturación’ afectó no sólo a los pueblos dominados sino también al dominante.<sup>4</sup> Pero a su vez, la expansión produjo también una serie de transformaciones y desplazamientos sociales que llevaron a una cierta redistribución de actores sociales y lugares de poder y, con ello, a una tensión interna entre unidad y pluralidad. Este conjunto de factores desencadenó la necesidad de revisar y afianzar la propia identidad mediante una continua apropiación temporal y espacial del saber a efectos de consolidar la ‘romanidad’ no sólo hacia el exterior sino también hacia el interior mismo del pueblo conquistador. Es decir, si pensamos que la identidad cultural implica siempre la disponibilidad de

<sup>3</sup> cf. HABINEK (1998:3); BOURDIEU (2000:67).

<sup>4</sup> Se hace aquí necesario precisar las razones de la elección de este término, ya que existen diversas nomenclaturas orientadas a definir el fenómeno del contacto entre dos o más grupos. En el caso de Roma, una de las primeras nociones fue la de ‘helenización’, que hacía hincapié en el traspaso del elemento griego a la civilización romana. Esta perspectiva, demasiado restrictiva (sólo aplicable al contacto con Grecia) y organizada en términos de conquistador/conquistado (*Graecia capta*), hacía ver que el ‘traspaso’ era unidireccional y simplista, e implicaba que un elemento de la cultura griega era reubicado, sin más, en el marco de la sociedad romana. El término ‘aculturación’, acuñado por los antropólogos culturalistas americanos y definido, según CORDIER (2005:297), como el conjunto de los fenómenos que resultan de un contacto continuo y directo entre grupos de individuos de culturas diferentes y que traen como consecuencia cambios en los modelos culturales iniciales de uno o ambos grupos, introdujo la noción de cultura en el debate y matizó los alcances de la ‘helenización’. Pero, entendido en términos de contacto de culturas, este concepto no daba cuenta ni de la temporalidad ni de los actores particulares involucrados en el proceso. Por ello, a partir de los ’90, se prefirió comenzar a trabajar con la noción de ‘identidad’. El término ‘transculturación’, por su parte, conserva en sí la noción de cultura, esencial para nuestra propuesta, a la que se añade el preverbio *trans* que destaca la idea de traspaso e interacción, la idea de reciprocidad entre dominador y dominado, la constante circulación entre lo idéntico y lo ajeno. Funciona como complemento de la noción de identidad y permite, según afirma CORDIER (2005:302), “définir l’identité dans l’interaction et de rendre compte des faits hybrides, c’est-à-dire de l’imbrication et de la simultanéité de l’altérité dans l’identité”. Asimismo, recientemente DUPONT (2005) ha propuesto la noción de “identidad incluida” (cf. nota 1), es decir, el fenómeno de apropiación del otro conservando o exacerbando su alteridad con el fin de construir la propia identidad, a fin de comprender en particular ciertas operaciones que subyacen en la construcción que Roma hace de Grecia. Así, la presencia simultánea de una Grecia externa –asociada a un espacio geográfico y a determinadas características históricas, filosóficas, literarias– y de una Grecia interna –producto de las prácticas verbales y los procesos operados por los romanos sobre su percepción de ‘lo griego’– se complementan y se retroalimentan dentro del espacio social de la *urbs*.

un patrimonio cultural exclusivo o propio,<sup>5</sup> junto a patrimonios culturales compartidos,<sup>6</sup> desde la perspectiva de la dirigencia, que se consideraba depositaria y transmisora de la identidad cultural de la comunidad toda, la romanización fue un proceso permanente de asimilación y neutralización de la diversidad, interno y externo a la vez, que se concretó a partir de una serie de tácticas apropiadamente combinadas, una de las cuales es la didáctica, que impregnó toda la producción literaria y artística.

Desde un punto de vista general, lo didáctico puede definirse como un fenómeno que se actualiza en la actividad interpersonal de la enseñanza y el aprendizaje fuera o dentro de instituciones acondicionadas para este fin. Sin embargo, en una visión acorde con el análisis de los textos (sean de soporte lingüístico o iconográfico), se hace necesario circunscribir este fenómeno como un acontecimiento discursivo.<sup>7</sup> En este sentido, lo consideramos una instancia en la que se actualiza una discursividad impersonalmente constituida por sus propias condiciones sociohistóricas. Más exactamente es una formación discursiva,<sup>8</sup> es decir, un conjunto de reglas anónimas, histórica e ideológicamente determinadas, que se imponen a los sujetos y que delimitan el ámbito de lo enunciable y de lo no enunciable, así como también una cierta distribución entre los enunciadores y públicos posibles en un momento y en un espacio determinados. La formación discursiva es anterior al acontecimiento en sí mismo, de modo que lo didáctico como discurso es primordialmente una predeterminación, integra la memoria discursiva y se ubica en el plano de la repetibilidad.<sup>9</sup>

Ahora bien, los textos en sí (sean de soporte iconográfico o lingüístico) son unidades complejas y heterogéneas que ofrecen un conjunto de relaciones significativas y que por lo general están atravesados por varias formaciones discursivas de distinta índole que se organizan en torno a

<sup>5</sup> cf. MOATTI (2003), quien señala que el patrimonio cultural no es una herencia natural sino el resultado de una construcción, de una apropiación que, en el caso de Roma, se concreta por las armas, la traducción, la colectivización y un imaginario social y político. Esta construcción, que opera como memoria de la identidad no en términos de archivo sino de reapropiación del pasado, se consolida fundamentalmente hacia fines de la República y comienzos del Imperio.

<sup>6</sup> Cf. DI TELLA-CHUMBITA-GAMBA-GAJARDO (2001:s.v. “Cultura y civilización”).

<sup>7</sup> Tomamos este concepto de BEHARES (2003).

<sup>8</sup> Cf. COURTINE (1994); ORLANDI (1992:36).

<sup>9</sup> Cf. PECHEUX (1975).

una que oficia como dominante. En este sentido, en Roma es preciso distinguir entre textos que se inscriben explícitamente en el género literario didáctico, como es el caso de las obras de Lucrecio y Manilio, y que hacen de la discursividad didáctica su formación dominante, de otros donde lo didáctico aparece inserto, subsumido u opacado en otro tipo de discursos, como es el caso por ejemplo de los pertenecientes a los géneros literarios épico y dramático, o bien de las obras de arte de carácter celebratorio o conmemorativo. Sin embargo, en un caso como en otro, la peculiar manera en que cada uno de estos textos instancia la formación discursiva didáctica permite vislumbrar los rasgos constitutivos del discurso didáctico en Roma.

En este sentido, la formación discursiva didáctica de soporte lingüístico se caracteriza por una serie de rasgos relativos al contexto de enunciación, a las particularidades y funciones de emisor y receptor, a los tipos de procedimiento discursivo y a una serie de elementos lexicales y morfosintácticos. El contexto de enunciación responde lógicamente a las reglas de circulación de los discursos de cada grupo humano, pero supone siempre una relación asimétrica entre los sujetos interactuantes pues el emisor-maestro está en una situación de jerarquía y autoridad respecto del receptor-discípulo.<sup>10</sup> A su vez, para gozar de esa jerarquía y autoridad, el emisor-maestro debe ser un sujeto socialmente legitimado para practicar la función de enseñar, lo cual requiere de parte de él que cumpla con el requisito de saber aquello que enseña. En cuanto a los tipos de procedimiento discursivo, se destacan el explicativo, el argumentativo y el directivo<sup>11</sup> y, como peculiaridades lexicales y morfosintácticas, merecen mencionarse, entre otras, la presencia de términos reforzadores de la modalidad epistémica, como por ejemplo los adverbios aseverativos, y componentes morfosintácticos propios de la modalidad deóntica como las formas verbales yusivas, la deixis de segunda persona, el vocativo, etcétera.<sup>12</sup> En lo que hace a los textos de soporte iconográfi-

<sup>10</sup> Con los términos ‘maestro’ y ‘discípulo’ designamos de manera general a los individuos participantes en un proceso de enseñanza/aprendizaje que, en los hechos, pueden ser actores sociales de muy diverso tenor –padre/hijo, ancianos/jóvenes, jefe/subordinado, etc.– y no sólo la díada maestro/alumno propia del ámbito escolar.

<sup>11</sup> Para el tema de los procedimientos discursivos, cf. CIAPUSCIO (1994:112-115).

<sup>12</sup> Corresponden a la modalidad epistémica las aseveraciones que afirman o implican que una cierta proposición o conjunto de proposiciones es sabida o creída. La modalidad de-

co, se debe tener en cuenta que las imágenes juegan un papel esencial en el fenómeno didáctico por su capacidad de transmisión ideológica y su eficacia de alcance mediático universal. Tienen en efecto una peculiar capacidad operativa para persuadir y convencer, declaran y presentan lo que está ausente, lo escondido, lo incognoscible y su significado va más allá del propio signo, de ahí que persistan a pesar de la destrucción, muchas veces operada, de lo representado.<sup>13</sup>

A su vez, en el caso de Roma, uno de los rasgos destacables de esta formación discursiva didáctica que tiende a romanizar, mediante la enseñanza, todo aquello que pueda ser objeto de apropiación cultural para afianzar su poder y sus valores, es el uso del *exemplum*, que constituye modelos y paradigmas de comportamiento abiertos a la forma narrativa que constantemente reciben una nueva contextualización y una dinámica intertextual.<sup>14</sup> Al respecto, Roller (2004:4-6) sintetiza los rasgos sobresalientes de lo que llama ‘el discurso ejemplar’ en la cultura de Roma, vinculando para ello actos, audiencias, valores y memoria. Estos cuatro componentes se pueden esquematizar brevemente distinguiendo en primer lugar, una acción o acto emprendido y cumplido, que es o será importante para la comunidad romana en su totalidad y que admite una categorización ética, la que incluye valores sociales cruciales. Por otra parte una audiencia, que opera como testigo, observa dicha acción y, tras calificarla, la integra en una determinada categoría ética (*uirtus, pietas, gratia*, etc.) y juzga si dentro de dicha categoría es buena o mala. Esta audiencia que por su condición de espectadora y su evaluación es considerada primaria, estima el suceso como importante para la comunidad y lo transforma en *res gesta*. En tercer lugar la conmemoración, no sólo del hecho sino de sus consecuencias para la comunidad, se lleva a cabo me-

óntica, por su parte, se relaciona con las nociones de obligación y permisón. Cf. LYONS (1981:236-237).

<sup>13</sup> Para este tema, cf. FREEDBERG (1989).

<sup>14</sup> Según GOLDHILL (1997:70) “First, examples themselves are narrativized –told as narrative– and as such are open to the plays and openness of the narrative form [...] The example’s narrative form always threatens to produce an excess of signification beyond the controlling lines of the case it is designed to illustrate. Second, the positioning of examples *within* a narrative not only produces the interplay of the narrativized example in tension with the framing narrative, but also requires a recognition of the constant recontextualization and realignment of the example [...] This leads to my third point: this constant recontextualization also involves an intertextual dynamic, as the exemplary narrative is construed within a tradition of exemplification”.

diante un *monumentum* –que puede ser narrativo, plástico, geográfico, etc.– competente para construir audiencias secundarias o sea personas no testigos, que conocen el hecho por este medio. Estas audiencias secundarias, a su vez, emiten juicios que pueden coincidir con los de los espectadores primarios, pero están siempre sujetas a sus propios referentes culturales y temporales. Finalmente la imitación supone que cada espectador, sea primario o secundario, debe reproducir el hecho de tal modo que, si es positivo, ha de superarlo y si es negativo, evitarlo.

Ahora bien, los constituyentes de lo didáctico en el discurso literario –en tanto instancia textual de la mencionada formación discursiva– fueron objeto de reflexión ya en la misma Roma<sup>15</sup> y en los últimos años han sido abundantemente tratados por la filología clásica, sobre todo a partir de los estudios sobre la poesía didáctica en particular, tratando de clasificar el estatuto de la misma y sus eventuales características. Este tema, que ha generado y que aun genera variadas polémicas respecto de su definición y sus alcances –que entrañan desde propuestas más o menos abarcoradoras hasta la completa negación de su existencia– está lejos de resolverse de manera definitiva, y este es, quizás, uno de los motivos que explican el notable incremento de los estudios que lo tienen por objeto. El desarrollo de nuevas formulaciones teóricas acerca de los géneros discursivos en general y los literarios en particular hace más que necesaria una nueva lectura y una puesta a punto de aquello que tradicionalmente se conoce como “género didáctico”. A su vez, el fuerte peso en la tradición de autores como Hesíodo, Lucrecio, Virgilio y Ovidio, y la importancia que sus obras han tenido y tienen en el desarrollo literario posterior y contemporáneo, refuerzan la necesidad de buscar nuevos abordajes teóricos, literarios e ideológicos de la mencionada especie textual.

La integración de los poemas didácticos presenta una serie de características comunes, que tradicionalmente han servido como delimitadores del género. Así, la utilización del hexámetro, la conformación de un diálogo entre un maestro/poeta y un alumno, las digresiones más o menos extensas y las invocaciones a alguna divinidad como legitimadora

<sup>15</sup> cf. Servio (G. 1.pr.26-28): “hi libri didascalici sunt, unde necesse est, ut ad aliquem scribantur; nam praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit”, el *tractatus Collinsianus* y Diomedes (*Ars* 3.483K): “didascalice est qua comprehenditur philosophia Empedoclis et Lucretii, item astrologia, ut phaenomena Aratu et Ciceronis, et georgica Vergilii et his similia”.

del accionar del poeta/maestro se han constituido en componentes que definen la inclusión o la exclusión de una determinada obra dentro del canon didáctico. En este sentido se encuadra la obra clásica de Pöhlmann (1973), quizás la más representativa de esta corriente formalista. El marcado contenido exhortativo de estos poemas ha llevado a un lógico intento por desentrañar las supuestas intenciones de cada autor, lo que a su vez ha permitido la agrupación de estas intenciones en una clasificación tipológica, como es el caso de Effe (1977).<sup>16</sup> En la última década varios autores han reaccionado frente a estos abordajes estáticos y taxonómicos del género didáctico, y sin pasar por alto la especificidad propia de este género, han desarrollado aproximaciones más dinámicas, focalizando sus abordajes en la literatura como sistema, la teoría literaria, los estudios culturales y el estudio de los componentes ideológicos del discurso.<sup>17</sup> Estos aportes demuestran la complejidad y la importancia –literaria, cultural e ideológica– de un género mal llamado ‘menor’, pues indudablemente reformulan y ayudan a caracterizar los fundamentos de cual-

<sup>16</sup> El núcleo de su propuesta es una clasificación triple de la poesía didáctica en poemas ‘didácticos’, que tienen una voluntad explícita por enseñar algo (como el caso de Lucrecio o Manilio), poemas ‘formales’, donde la enseñanza es un pretexto para mostrar el virtuosismo poético (el caso paradigmático de Nicandro) y, por último, los poemas ‘transparentes’, que simulan enseñar pero su objetivo es otro (Virgilio, Arato).

<sup>17</sup> Desde el punto de vista de la teoría literaria, el trabajo más sólido es el de DALZELL (1996), quien tras historiar el problema y revisar las características salientes de los principales poetas, rechaza la idea del género como una taxonomía para clasificar obras, como un conjunto de reglas a obedecer o como un constructo estático, al sostener que el género debe ser una estrategia para operar e “iluminar” los textos. Abordajes literarios interesantes son los de VOLK (2002) y CALCANTE (2002). La primera, rechazando también los recursos formales como exclusivos delimitadores del género, propone un conjunto de cuatro marcas esenciales de la poesía didáctica: la intención didáctica explícita, la constelación maestro-alumno, la autoconciencia poética y la simultaneidad poética. Calcante, por su parte, desde una perspectiva semiótica, propone entender la poesía didáctica como el enfrentamiento de dos retóricas contrapuestas, la propia de lo *mirum*/irracional (la naturaleza inexplicable y sorprendente) y la de lo *non mirum*/racional (las explicaciones de la ciencia), lo que implica en el seno del poema dos modelos antitéticos para aprehender la naturaleza: el mito y la poesía, por un lado, y la razón cientificista, por el otro. El último aporte fundamental lo tenemos en KONSTAN (1993), quien reinterpreta el modelo serviano al proponer la presencia en todo poema didáctico de seis constituyentes: el poeta/maestro, una autoridad que legitima la enseñanza impartida, un receptor personal, una audiencia de receptores a espaldas del receptor personal, el autor y el lector empíricos. Una buena síntesis de la historia del género y sus principales características, si bien particularizado a la figura de Lucrecio, se puede encontrar en el primer capítulo (“The didactic tradition”) de GALE (2003). Asimismo, un abordaje interesante desde la teoría de los géneros en FOWLER (2000b).

quier operación de transmisión y difusión de conocimientos y saberes, temas centrales, en definitiva, del género didáctico.

Si, como antes dijimos, lo didáctico puede ser entendido como un acontecimiento discursivo que aúna institucional e históricamente a las posiciones de sujeto maestro y alumno, consideramos a la poesía didáctica como una especie particular, versificada y con las características antes enunciadas, que ficcionaliza dicha instancia real en el seno de una obra literaria. En el devenir textual los roles de los sujetos históricos se debilitan a la par que su poder se acrecienta, pues el emisor didáctico –llamémoslo *magister*, *vates* o *poeta*– precisa de un poder mayor en la enunciación para convencer a su receptor de la legitimidad que ostenta en tanto *doc-tus*, pero sobre todo en tanto transmisor de los conocimientos; a su vez, la figura del emisor implica necesariamente la construcción del receptor en una posición de inferioridad, de ignorancia y de docilidad. De esta manera, el *magister* al poseer el saber y el poder (y sus correlatos discursivos ‘saber-hacer’ –en tanto que sabe cómo transmitir el conocimiento– y ‘poder-hacer’ –en tanto está legitimado para hacerlo) se constituye en la única voz autorizada dentro del poema, y por este carácter unitario, sin contraposiciones y gracias a la marcada asimetría con sus receptores, es más permeable a las formaciones ideológicas y a la transmisión de valores axiológicos. La poesía didáctica transmite conocimientos, transmite técnicas, pero también, por intermedio de las tácticas puestas en juego (*exempla*, símiles, entimemas, silogismos, etc.) transmite y opaca bajo una forma poética y estilizada, valores y representaciones hegemónicas; en definitiva, las bases pretendidamente homogéneas de una cultura en un momento dado y para un grupo particular.

Ahora bien, la hipótesis de que, entendida como una de las tácticas empleadas por Roma para construir, consolidar y propagar su identidad e imponerla *urbi et orbi*, la didáctica es un rasgo constitutivo de la cultura romana que impregna y atraviesa toda la producción literaria y artística, no puede apoyarse exclusivamente en un género literario particular y restringido como es el caso de la poesía didáctica sino que debe dar cuenta de la presencia de esta formación discursiva en otro tipo de textos de muy diverso tenor y soporte. Es en razón de ello que nuestro trabajo se adentra en el estudio no sólo de los grandes poemas didácticos de Lucrecio y Manilio sino también en el funcionamiento de este tipo de discursividad en la épica (Ennio), la oratoria (Cicerón), la sátira (Hora-

cio), la elegía (Ovidio), la tragedia (Séneca), la novela (Apuleyo), la prosa filosófica (Apuleyo) y la plástica. Consideramos, en efecto, que a partir de este panorama amplio de textos y épocas es posible estudiar de manera integral el conjunto conformado por los actores que intervienen en el proceso didáctico, las estrategias empleadas y el contenido en sí de la enseñanza, de modo de recuperar, a partir de allí, una serie de implícitos ideológicos vinculados con la identidad romana no sólo en términos del sistema axiológico sino en términos de la organización social del saber y, por lo tanto del poder, a lo largo de los distintos períodos abarcados por nuestra investigación.

Agradecemos a la Universidad de Buenos Aires el habernos brindado la oportunidad no sólo de editar este libro sino de haber llevado a cabo la investigación cuyos resultados ponemos a consideración.

ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE, ALICIA SCHNIEBS,  
MARCELA NASTA, ROXANA NENADIC, MARTÍN POZZI,  
ELEONORA TOLA, GUSTAVO DAUJOTAS, JIMENA PALACIOS,  
SILVANA GAETA, ANA MARÍA MARTINO

## **RESONARE DOCEBIT HIC LATIIS HELICONA MODIIS: DIDACTISMO Y AUTORIDAD POÉTICA EN LOS PROEMIOS DE ANNALES DE ENNIO**

---

**SILVANA GAETA**

*Saepe namque melius ipsi discimus, dum Docemus.*  
(Petr. Dam. ep. 2.1.51) (M 144.254)

Lo que hace el poder de las palabras y de las palabras de orden, poder de mantener el orden o de subvertirlo, es la creencia en la legitimidad de las palabras y de quien las pronuncia, creencia cuya producción no es competencia de las palabras. BOURDIEU (2000:72)

### **PALABRAS PRELIMINARES**

Tal vez uno de los pasajes más interesantes para el estudio de la pervivencia de la tradición enniana se encuentre en la *Punica* 12.387-414 de Silio Itálico.<sup>1</sup> En la prolepsis de los versos 410-413 se lee, en boca de Apolo, una profecía acerca del futuro desempeño literario de Ennio:

Hic canet inlustris primus bella Itala uersu  
attolletque duces caelo, resonare docebit  
hic Latiis Heliconam modiis nec cedet honore  
Ascraeo famaue seni.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Para un interesante estudio de este pasaje en relación con la obra de Ennio y Virgilio, cf. CASALI (2006).

<sup>2</sup> “Este cantará el primero las guerras itálicas con un verso noble y elevará a los generales hasta el cielo, enseñará al Helicón a resonar con los ritmos latinos y no cederá en honor ni en fama al anciano de Ascra”.

Estos hexámetros nos permiten observar que, ya en la antigüedad misma, una de las imágenes más conocidas de Ennio estaba conformada sobre dos ejes básicos: por un lado, se asentaba sobre la idea de precursor (*primus*) y, por el otro, se construía en torno al concepto de *magister* (*docebit*), es decir, de aquel que, luego de haber iniciado un camino, se convierte en guía y medida del arte en cuestión. En muchos sentidos se puede considerar a Ennio como maestro: desde la visión de Silio Itálico, su rol primordial estuvo ligado a la transmisión de un saber que, desde la perspectiva de la formación del canon literario romano, se hallaba con anterioridad en posesión de Grecia y que el propio Ennio se encargó de introducir en el universo cultural latino; por otra parte, en un sentido estrictamente material, el texto enniano se vislumbraba como educativo, en tanto devino un manual de enseñanza, frecuentado por todo romano que hubiera recibido una instrucción escolarizada.<sup>3</sup>

Si recordamos la etimología de los verbos *docere* y *discere*, que a partir de su raíz \**dek-*, reenvía a la idea de ‘adaptarse a algo, particularmente lo que la sociedad considera adecuado’ (Hamp, 1968:285), resulta legítimo puntualizar lingüísticamente la profunda relación que se genera entre la educación –entendida en un sentido muy general– y los modos de construcción de la identidad, tanto en términos individuales como sociales.<sup>4</sup> Así, a partir de esta doble concepción (*primus/magister*), centraremos nuestro trabajo en analizar la forma en que Ennio se construye a sí mismo como maestro encargado de impartir ciertas “enseñanzas” en el espacio particular de los proemios de *Annales* y las operaciones que realiza para erigirse como voz autorizada de un grupo social particular. La posición ideológica de la obra enniana en relación con la aristocracia es un tema clave en los estudios sobre la literatura latina arcaica y, por ello, a nadie sorprendería confirmar la clara función didáctico-social-política que los versos de Ennio ejercieron, tanto en el momento de su puesta en circulación –devenidos vehículo de aculturación y constitución de la identidad romana– como en sus empleos posteriores, en tanto referente literario e instrumento educativo privilegiado. Se trata pues, como sostiene Bettini (1979:106), de un “texto de cultura” capaz de producir y vehiculizar los

<sup>3</sup> Para la relación entre épica y educación, cf. KEITH (2000:8-18).

<sup>4</sup> Cf. “Introducción”.

cambios profundos de la sociedad y de engendrar, asimismo, transformaciones significativas a nivel ideológico, religioso o político.<sup>5</sup>

Asimismo, para comprender el alcance profundo de esta obra, se hace necesario tomar en cuenta la complejidad del campo intelectual de los siglos III-II a.C. Según Gellner (1990), existen tres fuerzas fundamentales que propulsan la movilidad de la historia: la producción (la economía), la coerción (las fuerzas militares y otro tipo de elemento dominante) y la legitimación, que puede darse en el ámbito de la ideología, la cultura, los textos, los discursos, etc. Si nos remitimos a los acontecimientos históricos que involucran al *populus Romanus*, en este lapso temporal se manifestaron estos tres elementos de forma simultánea: un gran crecimiento económico –producto de la incorporación de tierras, nuevas rutas comerciales, de botines, entre otros factores–, la consolidación de un ejército eficaz –fuerza con la cual Roma llevó a cabo, primero la conquista de Italia, luego la del Mediterráneo– y, finalmente, la necesidad de crear medios de legitimación aptos para consolidar la posición de la aristocracia.

Este último punto es de particular importancia ya que, entre los profundos cambios sociopolíticos que afectan la *Vrbs*, se cuentan la propagación de ciertas prácticas asociadas con el helenismo –ajenas al espíritu tradicional romano–, y el comienzo de una crisis de la clase superior, la cual comienza a ver cuestionada su preeminencia en términos de dominio político y cultural. Ante esta realidad, no sería inadecuado considerar que, en la factura de su obra, Ennio pudo haber buscado “educar” al público lector en aquellos valores asociados a una clase que se veía en la exigencia de legitimar su *auctoritas* desde la instauración de un espacio capaz de identificarla como el estamento privilegiado, garante único de los *mores*. En esta última operación es precisamente donde el texto enniano adquiere su verdadera relevancia social y se inscribe con claridad en el campo de la producción literaria de su época, puesto que, como veremos, *Annales* consiguió promover el afianzamiento de un sistema identitario, mediante la producción de un saber común sobre un pasado compartido y, en particular, a través de la institución de lazos de autori-

<sup>5</sup> Cf. BETTINI (1979:106): “La letteratura è una trasformazione della cultura, e, perpendicolarmente all’asse orizzontale dello specifico letterario, agisce anche quello verticale della complessità antropologica.”

dad y credibilidad entre los auditorios y los argumentos creados para su aceptación.<sup>6</sup>

De esta manera, la coexistencia de productores de textos historiográficos pertenecientes a la elite aristocrática, como Fabio Pictor, y de productores no romanos que se propusieron redactar la gran épica nacional (como Ennio) configura un sistema de producción y circulación mixto y de lugares variables en lo que concierne a las estrategias de posicionamiento social y de vehiculización del saber.<sup>7</sup> Por ello, en el espacio de este capítulo, intentaremos reubicar la obra de Ennio en su propio contexto de producción a fin de recuperar ciertos aspectos de la construcción identitaria romana de un período escaso en fuentes directas.<sup>8</sup>

A la luz de estas observaciones, tomaremos como punto de partida –dentro del estudio de las estrategias didácticas que motivan este volumen– el planteo de Konstan (1993) sobre los participantes de la tríada didáctica,<sup>9</sup> con el propósito de centrarnos en la figura del receptor de la obra, no en términos de su existencia física sino, más bien, desde el reconocimiento del receptor implícito que es posible rastrear y descubrir en la textualidad de *Annales*,<sup>10</sup> en la medida en que Ennio como maestro construye a su lector como discípulo.

<sup>6</sup> Cf. PÉREZ-TAYLOR (2006:156).

<sup>7</sup> Otro aspecto interesante de la circulación de saberes está constituido por la relación entre la escritura y la restricción de acceso que el lenguaje literario crea en relación con las personas que poseen el conocimiento para comprenderlo. Sobre el tema de la creación de un lenguaje literario y su relación con el círculo aristocrático, cf. HABINEK (1998:34 y ss.). Respecto de la relación entre escritura y poder, cf. BOWMAN-WOLFF (1996).

<sup>8</sup> Una empresa que nos excede en esta oportunidad –pero que merece, sin duda, un estudio detallado– es la revisión de uno de los grandes temas de la crítica de los últimos setenta años en relación con la literatura arcaica: el grado de clientelismo o independencia existente entre esos autores y las personalidades destacadas que los cobijaron en Roma, como sucede con el caso de Fulvio Nobilior y Ennio. El problema fundamental de este planteo reside en que se detiene en las microestructuras sociales –propias de las relaciones de cada autor–, como la figura de la clientela, y no se ocupa de cuestiones macro, tales como la configuración general del campo intelectual del momento. Esto se explica en la medida en que, como sistema de oposiciones que se define por lo que no es más que por lo que es, el ámbito cultural se ve alterado por la presencia simultánea de todos estos integrantes.

<sup>9</sup> Cf. “Introducción”, p. 14, n. 17.

<sup>10</sup> Desde este mismo planteo de Konstan, en un trabajo anterior, nos abocamos al estudio de los posibles receptores “reales” de la obra, para lo cual recurrimos a un análisis de variables diversas como la extensión de la alfabetización entre los siglos III-II a.C., la presencia material del libro y la posible existencia de *recitationes* ya en este período. A través de estos elementos, llegamos a la conclusión de que, por el tipo de acceso, el público lector de la obra en sí debía ser el de la clase superior, aunque existían medios para di-

El producto literario, dentro de una perspectiva retórica de la lectura, constituye una forma de comunicación dentro de la cual se encuentran encriptados ciertos mensajes que el lector se ve compelido a interpretar para poder “leer” el texto.<sup>11</sup> En este sentido, aclaramos que la condición de posibilidad de este trabajo está basada en la existencia de una entidad llamada “lector” y en el rol condicionante que éste asume en el momento mismo de la génesis de una obra. Como sostiene Charles (1977:9), la lectura no sólo es una relación construida sino también un vínculo por construirse entre el lector y el texto, en tanto forma parte de él y se encuentra allí inscrita. El tipo de lector sobre el que nos proponemos trabajar es llamado por Prince (1980:9) “lector virtual”, en la medida en que se considera que todo autor –en tanto escribe para alguien diferente de sí mismo– delinea a su narratario en función de un cierto tipo de lector al que dota de características acordes con su propia idea acerca del destinatario.<sup>12</sup> Estudiar al lector implícito en tanto fenómeno textual nos remite, en última instancia, al análisis del autor en este mismo sentido, es decir, como constructo operante desde y sobre el texto.

## LOS PROEMIOS DE *ANNALES*

Debido a su función y posición privilegiada, los prólogos de *Annales* constituyen un material particularmente adecuado para llevar a la práctica lo expuesto en el apartado preliminar. Es cierto que se han realizado ya múltiples trabajos sobre los proemios en la obra de Ennio, especialmente desde la concepción de su poética y la enunciación de su programa literario.<sup>13</sup> Sin embargo, advertimos que no se le ha brindado mayor importancia al hecho esencial de que el prólogo funciona, en términos

fundirla a sectores menos privilegiados de la población, elementos para-épicas, como los funerales gentilicios –con el desfile de imágenes–, las *laudationes* fúnebres y las pompas triunfales, fenómenos de carácter identitario y performativo que cumplían una función cohesiva similar a la de la épica pero con un alcance mucho mayor. Cf. GAETA (inédito).

<sup>11</sup> Para SULEIMAN (1980:8) la lectura es “a process of decoding what has by various means been encoded in the text”.

<sup>12</sup> Cf. PRINCE (1980:9): “Every author, provided he is writing for someone else than himself, develops his narrative as a function of a certain type of reader whom he bestows with certain qualities, faculties, and inclinations according to the opinion of men in general (or in particular) and according to the obligations he feels should be respected”.

<sup>13</sup> Cf. REGGIANI (1979).

concretos, no sólo como un ámbito de reflexión literaria sino también como un espacio de apertura hacia el lector, mediante el cual se pueden comunicar ciertos esquemas interpretativos que ayuden a encausar los múltiples sentidos que subyacen en la obra y legitimar la autoridad poética del autor. Si tomamos en cuenta la especificación de Bourdieu (1992) acerca de que el campo literario es un campo en el cual cada creador está autorizado a instituir su propio *nomos* en un trabajo, trayendo con él la regla de su propia percepción, es posible, pues, considerar los proemios como situaciones privilegiadas para la exposición de pautas de lectura y la explicitación de ciertos principios constitutivos del texto. Desde este lugar, es lícito rescatar la inherente conformación didáctica que caracteriza todo proemio, materializada en la voluntad del autor de establecer un contacto más directo con el lector.

Contamos con tres proemios a lo largo de la obra de Ennio, número que ha despertado numerosas preguntas entre la crítica.<sup>14</sup> Entre ellos, el más significativo y el que más comentarios ha suscitado por su contenido y ubicación privilegiada en la totalidad del *corpus* transmitido es el que encabeza el libro I de *Annales*:<sup>15</sup>

Musae, quae pedibus magnum pulsatis Olympum (fr. i)<sup>16</sup>

Somno leni placidoque reuinctus (fr. ii)

Visus Homerus adesse poeta (fr. iii)

O pietas animi... (fr. v)<sup>17</sup>

<sup>14</sup> La mayoría de los críticos asocia este número a distintas etapas de la puesta en circulación de la obra, cf. D'ANNA (1977:145 y ss.).

<sup>15</sup> Son muchísimos los trabajos que se han realizado sobre el prólogo del libro I. Entre los más importantes se encuentran los de D'ANNA (1977), GRILLI (1965), MARIOTTI (1991:19 y ss.), RONCONI (1974) y SKUTSCH (1968:119 y ss.). Para un estudio detallado sobre la relación de este prólogo con obras griegas es recomendable el estudio de WASZINK (1950), quien concluye que "It is highly probable that Ennius imitated the *Aitia*, though I by no means contest the possibility that he perused the *Theogonia* as well (from which, however, he cannot have borrowed much which he could not also find in the former poem). At all events, his scene on Helicon must have been greatly similar to that in the *Aitia* with one important modification: the substitution of a dream containing the entire initiation by a separate dream-scene on Parnassus." (1950:239). Respecto de la relación con el prólogo de Lucrecio, cf. CUCCHIARELLI (1994) y HARRISON (2002). En lo que hace a una comparación de este prólogo con el libro 13 de la *Punica* de Silio Itálico, cf. BETTINI (1979:152) y CASALI (2006).

<sup>16</sup> Para la numeración de los fragmentos se sigue la edición de SKUTSCH (1985).

<sup>17</sup> El fragmento que se edita tradicionalmente bajo el número iv es, en realidad, un pasaje de Lucrecio (*DRN* 1.120-126) que desvía el eje de nuestro comentario y que, por ese mo-

Desunt riuos camposque remanant (fr. vi)

Terra <que> corpus

Quae dedit ipsa capit neque dispendi facit hilum (fr. vii)

Oua parere solet genus pennis condecoratum,  
Non animam. [et] post inde uenit diuinitus pullis  
Ipsa anima (fr. viii)

Memini me fiere pauom (fr. ix)

Latos <per> populos res atque poemata nostra  
< . . . clara > cluebunt (fr. xi)<sup>18</sup>

La palabra con la que, según la crítica, debían iniciarse los *Annales* y la primera conservada por la transmisión –*Musa*– es ya una clara toma de posición ante el lector. Para comenzar, el autor está advirtiendo a su destinatario que se encuentra en un espacio diferente, si consideramos la oposición que se establece con la *Camena* de Livio Andronico (“Virum mihi, Camena, insece uersutum”, fr. I Mariotti), el referente épico inmediato que todos los lectores debían reconocer a partir de su competencia cultural. Es decir que Ennio produce aquí un desplazamiento desde un *locus* netamente itálico –como surge de la asociación con una divinidad de origen local– hacia otro griego, en principio desconocido para sus lectores, al menos en lengua latina. Asimismo, la invocación consigue ubicar al lector en el género específico en que se inserta la obra –la épica–,<sup>19</sup> hecho que se ve confirmado por el posterior relato del sueño en el que se produce la trasmigración del alma de Homero al cuerpo de Ennio, alegoría que le valió para la posteridad el nombre de *alter Homerus*.<sup>20</sup>

tivo, no lo incluimos en el proemio. Por el mismo motivo no se incluyen las palabras de Servio, *Aen.* 6.748, que conforman el fragmento editado como el número x (“rotam uoluere per annos”). Para un comentario sobre el fr. v cf. BETTINI (1979:114-116).

<sup>18</sup> “Musas, que con los pies golpeáis el gran Olimpo” (fr. i); “Dominado por un sueño suave y tranquilo” (fr. ii); “Me pareció que el poeta Homero estaba presente” (fr. iii); “¡Oh, piadoso corazón...!” (fr. v); “Faltan y vuelven a llenar ríos, campos” (fr. vi); “Y la tierra recibe el cuerpo que ella misma dio y no tiene un ápice de pérdida” (fr. vii); “La raza adornada con plumas suele parir huevos, no alma. Y más tarde la propia alma les viene a los polluelos de parte de los dioses” (fr. viii); “Recuerdo haberme convertido en pavo” (fr. ix); “A través de extensos pueblos nuestros temas y nuestras brillantes composiciones serán famosos” (fr. x).

<sup>19</sup> Cf. ONG (1975:15): “First of all, it is only honest to admit that even an oral narrator calls on his audience to fictionalize itself to some extent. The invocation to the Muse is a signal to the audience to put on the epic’s listeners cap”.

<sup>20</sup> Sobre la figura de Homero y su relación con el helenismo, cf. BRINK (1972).

Esta operación que a simple vista parece bastante sencilla merece ser observada con más detenimiento. Si efectivamente Ennio perseguía entablar una asociación homérica, como todo el prólogo parece sugerir, ha de considerarse que la reinserción de este término en un nuevo campo intelectual, bajo la percepción de nuevas categorías y de nuevos lectores, produce indefectiblemente nuevos sentidos. Ese movimiento, que parece marcar un alejamiento de mundo latino hacia el griego, comporta en realidad un movimiento pendular de ida y vuelta que nos reinstala en el mismo espacio romano, que si bien resulta conocido, se percibe modificado por la trayectoria emprendida. En otras palabras, la relación establecida con Homero, además de ser genérica, inserta a Ennio dentro del canon de autores latinos, desplazando las posibles conexiones que los lectores pudieran haber hecho entre Livio Andronico –traductor de la *Odisea*– y el padre del *epos* griego. Es importante recordar, en este sentido, que mientras la literatura nacional latina no contó con figuras literarias de probado renombre, su canon de autores se construyó en directa relación con los precedentes helenísticos. De esta forma, Ennio a la vez que se asocia con un texto “clásico” está creando una nueva tradición dentro de Roma.<sup>21</sup>

La figura de Homero se incorpora en el sueño como una referencia de autoridad que funciona, según Aicher (1982:229), como un elemento destinado a hacer inmediatamente más aceptable y plausible para el público romano la calidad innovadora de la propuesta textual. Sin embargo, no sólo la referencia onomástica sino también ciertas construcciones sintácticas, léxicas y prosódicas, relacionadas con modelos de prestigio social, colaboran en la impresión sobre el lector de ciertos efectos de lectura pretendidos por el autor.<sup>22</sup> Así, la recurrencia de términos de rai-gambre homérica o helenizante (*altiuolantum*, *bellipotentis*, *suauiloquenti*, *ueliuolantibus*), la renovación métrica que implicó la aplicación del hexámetro en lugar del tradicional saturnio usado por Livio Andronico y Nevio, así como otros recursos de carácter artificioso, colaboran todos en la actualización permanente a lo largo de *Annales* de este nexo

<sup>21</sup> Para un estudio sobre la conformación del canon literario en la antigua Roma, cf. CITRONI (2002) y (2006).

<sup>22</sup> Cf. BERTAINA (2003:16): “Tanto el léxico como la sintaxis pueden producir algunos efectos de lectura favorables al locutor, tal como la intuición de que sus expresiones se refieren a modelos de gran prestigio social o una visión prometedora del futuro”.

y no dejan que el lector pierda de vista el referente explicitado en la apertura del primer libro. En definitiva, Ennio cuenta con el bagaje cultural de sus lectores, quienes sin duda conocían de una u otra forma la obra homérica, a fin de transformar lo que podría ser considerado un simple ejercicio experimental en un texto autorizado a transmitir la memoria mítico-histórica del pueblo romano.<sup>23</sup>

El sueño que narra el encuentro entre Homero y Ennio –particularmente los fragmentos vi al ix– no deja de despertar asombro por el despliegue de escenas asociadas con el pitagorismo y el orfismo. Si tenemos en consideración que, para transmitir un saber, resulta esencial accionar la posibilidad de intercomprensión entre el enunciador y el grupo selecto de aquellos habilitados para adquirir ese conocimiento, suponemos, entonces, que el lector enniano se encontraba capacitado para decodificar las implicancias filosóficas presentes en el relato.<sup>24</sup> Por otra parte, estos versos permiten vislumbrar los conocimientos literarios del propio Ennio, quien –muy posiblemente– basó este pasaje en las obras de Hesíodo y Calímaco.<sup>25</sup>

El último fragmento del prólogo es sumamente interesante para el análisis crítico de la figura del lector. La autorreferencia a la propia materia literaria es un *tópos* que se halla con frecuencia en los espacios prologales. El uso del término *poemata* remite al reconocimiento autoral de un complejo textual uniforme, presentado al lector como una entidad autónoma, plausible de ser leída como una totalidad.<sup>26</sup> Si aceptamos la propuesta de Skutsch (1985:168), esta distinción advertiría al lector acerca de la diferencia entre esta forma de composición y los antiguos *carmina*, el conjunto de producciones ligadas a manifestaciones poéticas

<sup>23</sup> Cf. CANDAU (2001:121): “La eficacia de esta transmisión –es decir, la reproducción de una visión del mundo, de un principio de orden, de modos de inteligibilidad de la vida social– supone la existencia de productores de memoria ‘autorizados’ para transmitir: familia, ancestros, jefes, maestro, preceptor, guerrero, sacerdote, etc.”.

<sup>24</sup> Cf. GOLDBERG (2005:38): “The complexity of the exercise for writer and reader alike demands a trained response and a literary consciousness that presuppose close knowledge of the books available for reference”.

<sup>25</sup> Cf. REGGIANI (1979:17): “Ne sarebbe derivata una fusione: sul vasto poema di tipo omerico si sarebbe innestata un’altra tradizione poetica, quella didascalica ed erudita di derivazione esiodea, ed il proemio degli *Annales* sarebbe il punto in cui tutte queste tendenze sono presente ed espresse; invocazione alle Muse greche di Omero, Esiodo e Callimaco: il sogno inteso come *aition* dell’opera che sta nascendo; l’erudizione filosofica e, forse, la cosmologia e la cosmogonia”. Asimismo, SKUTSCH (1985:147 y ss.).

<sup>26</sup> Cf. OLLIER (1974).

anteriores, posiblemente *performances* en su mayoría orales producidas en contextos ritualizados específicos.

Otro elemento destacable es la aparición del pronombre *noster* en el fr. xi (“*Latos <per> populos res atque poemata nostra / < . . . clara> cluebunt*”). Este hecho ha originado una pluralidad de comentarios asociados a la identidad de aquellos a quienes se refiere el posesivo, entre los cuales se destacan los que propugnan un plural mayestático, por un lado, y los que prefieren ver en estas palabras la fusión de los poemas de Ennio y Homero, por el otro. Si bien, en principio, ambas interpretaciones son factibles debido al estado del texto, no sería desacertado proponer una lectura inclusiva del pronombre y derivar de allí el hecho de que el lector romano, perteneciente a la clase aristocrática, percibiera su propia inclusión en ese posesivo, particularmente si se considera el marcado tono expansionista que implica la divulgación por los pueblos de la materia narrada en un momento político tan particular. Desde esta posición proemial, Ennio (u Homero, subsidiario de la figura del poeta mesapio) predice para su obra, que en realidad se erige como la obra de toda la romanidad –ya que lo que él va a cantar es ni más ni menos que la historia de todos sus lectores– la misma capacidad de expansión a la que está llegando Roma con sus ejércitos. Asimismo, desde una perspectiva hermenéutica, estas palabras revelan el logro de la futura condición de “clásico” que adquirirá la obra de Ennio, si concebimos que sea la iterabilidad garantizada de su posterior apropiación por un público de lectores/oyentes cada vez más numeroso lo que constituye la condición de la existencia de un texto en tanto clásico.<sup>27</sup>

Si leemos este fragmento a partir de lo sugerido en la “Introducción”<sup>28</sup> acerca de la idea de propagación que lleva implícita la cultura romana –como principio centrífugo que busca su irradiación hacia aquellos espacios de difusión potencial todavía no dominados por su ordenación del mundo– se vuelve patente la conclusión de que la conquista que lleva adelante Roma no sólo es militar sino también cultural y que *Annales* se torna, desde esa misma óptica, un instrumento primordial para la consecución de esos objetivos.

<sup>27</sup> Cf. MARTINDALE (1993:28).

<sup>28</sup> Cf. “Introducción”, p. 8.

Siguiendo con esta misma línea de análisis, corresponde ahora discutir el proemio del libro VII, leído tradicionalmente por la crítica como la enunciación del programa literario de Ennio a la luz de la polémica con sus predecesores.<sup>29</sup> La lectura más generalizada del mismo señala que se trataría de una mención directa a Nevio<sup>30</sup> y una clara toma de posición en relación a su estatus de nuevo referente literario.

Scripsere alii rem  
 Vorsibus quos olim Faunei uatesque canebant (fr. i)  
 [Cum] neque Musarum scopulos  
 Nec dicti studiosus [quisquam erat] ante hunc  
 Nos ausi reserare (fr. i<sup>3</sup>)  
 Nec quisquam sophiam, sapientia quae perhibetur,  
 In somnis uidit prius quam sam discere coepit (fr. ii)<sup>31</sup>

Como se puede observar en estos hexámetros conservados, las palabras de Ennio resultan reveladoras de su permanente autorreferenciabilidad, peculiaridad que ya señalamos en el análisis del primer prólogo. En razón del papel destacado que ocupa este proemio en relación con el lector, encontramos ciertas operaciones que se hace imperativo señalar.

No hay duda de que Ennio, al diferenciarse del tiempo de los Faunos y los vates y considerarse el primero en ascender hacia las Musas, se adjudica a sí mismo (como después lo haría a su vez la posteridad) un lugar fundacional y reafirma la singularidad de su obra. Según Ong (1975: 11), para que un autor se vuelva realmente original debe no sólo proyectar la audiencia anterior sino también alterarla. Así, tomando en consideración las relaciones de poder ínsitas en la *praxis* literaria, se vuelve viable el estudio de este prólogo como un punto de inflexión a partir del cual se produce un redireccionamiento del lector a fin de encarar una nueva etapa de la composición. Posiblemente, la necesidad de entablar un vínculo diferente con el receptor haya surgido a partir de ciertas críticas que pudo suscitar la puesta en circulación de la primera parte de

<sup>29</sup> Cf. REGGIANI (1979).

<sup>30</sup> Existe una gran discusión en torno a si Ennio narró o no la primera guerra púnica, cf. TIMPANARO (1995).

<sup>31</sup> “Otros escribieron el tema con versos que en otro tiempo cantaban los Faunos y los vates” (fr. I); “Cuando ni los montes de las Musas, ni antes de éste había nadie estudioso de la elocuencia, nosotros nos atrevimos a abrir...” (fr I<sup>3</sup>); “Nadie en sueños vio la *sophia*, que llaman sabiduría, antes de comenzar a estudiarla” (fr. ii).

*Annales*, si aceptamos que la obra no fue conocida desde el principio en su totalidad sino más bien divulgada por etapas. Así, al admitir que, dentro de un entramado social de textos, se producen conflictos entre las formas en emergencia y las ya existentes,<sup>32</sup> para construir un nuevo lector resulta esencial deconstruir al receptor anterior y “educarlo” en nuevos hábitos de lectura, destinados a lograr que oriente su mirada, para que pueda tener una perspectiva diferente sobre una obra que se proclama original.

La confrontación literaria aludida sólo puede ser entendida a partir del conocimiento de la obra de Nevio, pues de otra forma no podrían reponerse los componentes de esta disputa. Para llevar a cabo esta asociación, Ennio apela a otra de las funciones del lector, que es la de poner en práctica las estrategias de reconocimiento de la intertextualidad, dado que sólo el destinatario, bajo su mirada asociativa, es capaz de efectuar las operaciones requeridas para recuperar ciertas estrategias y volverlas significativas a la luz de su caudal de conocimientos anteriores.

Al respecto, según Weimann (1988:434), todo proceso de apropiación y autoconformación conlleva inevitablemente ciertos mecanismos de rechazo de todo aquello que no es propio, no tanto por un deseo particular de menospreciar lo ajeno sino más bien como parte inherente de la construcción de la identidad. Asimismo, como mencionamos antes, la complejidad del campo literario arcaico acarrea la necesidad de entablar complejas negociaciones entre sus integrantes, en una constante pugna por ocupar ciertos espacios de poder, tratativas que –a menudo– no se resuelven en la coexistencia de ambas partes sino en la remisión al olvido de una de ellas.<sup>33</sup> De esta manera, la mutación que opera Ennio sobre Nevio al convertirlo en poeta arcaico<sup>34</sup> no debe ser entendida necesariamente como el reflejo de una polémica real sino, más bien, como una respuesta –estructuralmente lógica desde el punto de vista textual– a las exigencias de conformación de un nuevo canon literario latino, que re-

<sup>32</sup> Cf. ANGENOT (1998:72): “Si admitimos desde ya, que siempre que existe un cierto sistema de discurso social compuesto, en particular, por una división regulada de campos y géneros discursivos, esta sincronía debe admitir el surgimiento de puntos de vinculación y de conflicto y de las formaciones ideológicas emergentes y de otras en receso, arcaicas”.

<sup>33</sup> Cf. GOLDBERG (2005:37): “Roman poets from the very beginning of the written record entered into and freely acknowledged complex negotiations first with the creators of their Greek models and then increasingly with their Roman compatriots”.

<sup>34</sup> Cf. HINDS (1998:55 y 69).

querían del abandono de las formas literarias anteriores en pos del surgimiento de otras nuevas.

Ahora bien, según la interpretación de Bettini (1979:126 y ss.), en el fragmento ii (“Nec quisquam sophiam, sapientia quae perhibetur, / In somnis uidit prius quam sam discere coepit”), Ennio estaría presentándose a sí mismo como un elegido, puesto que, antes del sueño descrito en el primer proemio, era ignorante y sólo se inició en los secretos de la sabiduría a partir de su conversión en discípulo de Homero,<sup>35</sup> como lo confirma un pasaje de Frontón (*ad Antoninum de eloquentia*, 2.12): “magistra Homero Calliopa, magister Enni Homerus et somnus”.<sup>36</sup> Sin embargo, es interesante hacer notar que el círculo de enseñanza no se detiene en Ennio sino que él mismo se convierte en *magister*, como vimos, para aleccionar a su público en ciertas prácticas relacionadas con el helenismo y en los valores sostenidos por la aristocracia. Tanto en este prólogo como en el anterior, podemos observar, entonces, un doble direccionamiento textual, en parte hacia el lector/receptor de la obra, en parte hacia Ennio/autor como lector, en el sentido de que no sólo aparecen ciertas claves de lectura sino también una referencia eficaz a los códigos literarios sobre los que esas lecturas están basadas.<sup>37</sup> Detrás de estas palabras se vislumbra, entonces, el carácter excepcional de la relación de Ennio y Homero, vínculo que –una vez más– eleva su obra a la altura de una revelación sobrenatural y garantiza su autoridad de poeta divino.<sup>38</sup>

Asimismo, la frase *dicti studiosus* sería un calco realizado sobre dos términos griegos (*studiosus* por *philos* y *dictum* por *lógos*),<sup>39</sup> de allí que se lo proponga como la traducción al latín del término *philologos* en estrecha vinculación con el trabajo de erudición del helenismo, visible en la

<sup>35</sup> Bettini menciona el verbo *disco* como una prueba de que la aparición de Homero ante Ennio sucedió cuando el poeta mesapio era todavía muy joven, puesto que “quell’ ‘imparare’ la *sophia*, evoca una certa aria di scuola” (1979:130).

<sup>36</sup> “Homero tuvo como maestra a Calíope, Ennio tuvo como maestros a Homero y al sueño”.

<sup>37</sup> Cf. MARTINDALE (1993:35): “[...] First, that all readings are *situated*, contingent upon their historical moment, and thus that to *understand is always to understand historically*; and secondly, that one useful approach to certain great ‘imitative’ texts is to see them as rereadings of the works imitated”.

<sup>38</sup> Cf. GOLDHILL (1999:58): “The poets, the orators, the historians, might in the classical period all claim to be *sophoi*, traditionally translated ‘wise’ –a term indicating an authoritative, public position; a valorised, empowered, speaker”.

<sup>39</sup> Cf. MARIOTTI (1991:68).

búsqueda de la precisión semántica de cada frase.<sup>40</sup> Por otra parte, esta insistencia en la posesión exclusiva de un determinado tipo de conocimiento, del cual los poetas anteriores como Livio Andronico y Nevio no estaban investidos, nos posiciona en una disputa de base que supera la mera dimensión literaria para involucrarse de lleno en las tensiones sociales ocasionadas por la apropiación de los saberes en circulación.<sup>41</sup> Sin duda, el principal reclamo enniano en estos versos consiste en declararse depositario de una pericia particular, factible de ser utilizada en la transmisión efectiva de determinados conocimientos, cuya posesión lo convierte en un individuo privilegiado intelectualmente.

Por último, si nos remitimos nuevamente al enfoque sobre la presencia de los pronombres de primera persona, en el fragmento i<sup>o</sup> (“[ Cum] neque Musarum scopulos / Nec dicti studiosus [quisquam erat] ante hunc / Nos ausi reserare”) hallamos otra aparición en un espacio prologal. La solución más común para esa primera persona se resuelve en un plural mayestático, relacionado con un uso solemne presente, por ejemplo, en los discursos del Senado.<sup>42</sup> Sin embargo, esta afirmación no despeja los motivos de su elección, ya que –si se trata de una opción entre otras posibles– debe haberse visto motivada por más de una razón. Así, si recuperamos la relación con la severidad mencionada por Skutsch, y su frecuente uso en el senado, podemos abogar una vez más por la hipótesis de la inclusión de una voz colectiva, en tanto su uso en el imaginario social remitiría a un discurso de cuerpo y no a una forma subjetiva de expresión individual.

Finalmente, una lectura del tercer prólogo, el del libro XVI, puede contribuir a confirmar algunas de estas percepciones. A pesar de los numerosos conflictos que ha ocasionado la necesidad de dilucidar las causas de la existencia de este proemio, la crítica ha consensuado su opinión

<sup>40</sup> Como destaca el mismo MARIOTTI (1991:68) “un’aperta professione di fede nell’ideale artistico-letterario della scuola alessandrina”.

<sup>41</sup> MAGNO (2003:213) considera que “occorre dare a ‘sapientia’ un significato quanto mai comprensivo della pienezza di ogni forma di conoscenza, tra cui quella specificamente filosofica, soprattutto di carattere platonico e pitagorico [...] Si tratterebbe perciò di una conoscenza soprattutto filosofica ma anche, pur se in maniera minore, filologica, con lo scopo di ammaestramento e di dottrina”.

<sup>42</sup> Cf. SKUTSCH (1985:375): “Ennius never refers to himself in the first person singular. This somewhat solemn usage appears here for the first time but was clearly at home, e.g., in speeches in the Senate long before Ennius”.

en torno de la idea de una prolongada pausa luego del libro XV, seguida años después por la composición de los últimos tres libros de *Annales*.<sup>43</sup> Ante esta brecha temporal, el autor habría considerado necesario entablar un nuevo diálogo con el lector, plasmado en una última instancia prologal, de la cual se transmitieron los siguientes versos:

Sicut fortis equus, spatio qui saepe supremo  
uicit Olympia, nunc senio confectus quiescit. (fr. lxxix incertae)<sup>44</sup>

Post aetate pigret sufferre laborem (fr. i)

Hebem (fr. ii)

Quippe uetusta uirum non est satis bella moueri (fr. iii)

Reges per regnum statuasque sepulcraque quaerunt,  
Aedificant nomen, summa nituntur opum ui (fr. iv)

Postremo longinqua dies confecerit aetas (fr. v)<sup>45</sup>

Si efectivamente se trató de una continuación no planificada, la incertidumbre se revela una vez más cuando se procura explicar las motivaciones que condujeron a esa extensión. Skutsch edita la justificación brindada por Plinio (*HN*, 7.101) como fr. vi: “Q. Ennius T Caecilius Teucrum fratremque eius praecipue miratus propter eos sextum decimum adiecut annalem”.<sup>46</sup> Poco se sabe de las identidades de estos Caecilii y su aparente participación en la guerra istria, menos aún se puede conjeturar acerca del contenido específico de los últimos dos libros.<sup>47</sup> Sin embargo, a pesar de las escasas conclusiones que estos fragmentos autorizan a inferir, es posible destacar algunos aspectos interesantes de este prólogo en relación con la figura del receptor.

<sup>43</sup> Cf. REGGIANI (1979:95): “Il poeta indubbiamente riprendeva il suo canto dopo una stasi più o meno lunga”.

<sup>44</sup> SKUTSCH (1985:565) ubica este fragmento dentro de aquellos de ubicación incierta, aunque aclara que podría encabezar el proemio. Otros editores, como FRASSINETTI (1975) y REGGIANI (1979), lo editan en este sitio. Concordamos con esta propuesta.

<sup>45</sup> “Como un brioso caballo que en la carrera final frecuentemente venció en Olimpia, ahora descansa agobiado por la edad” (fr. lxxix incertae); “Ya en la vejez es costoso soportar el esfuerzo” (fr. i); “Torpe” (fr. ii); “Puesto que no es suficiente que se traten las antiguas guerras de los hombres” (fr. iii); “Los reyes buscan durante su reinado estatuas y sepulcros; perpetúan su nombre, se apoyan en la gran influencia de sus riquezas” (fr. iv); “Al final el prolongado paso del tiempo los debilitará” (fr. v).

<sup>46</sup> “Quinto Ennio, particularmente admirador de Tito Cecilio Teucro y de su hermano, añadió a causa de ellos, el libro décimo sexto a los Annales” (fr. vi).

<sup>47</sup> Sobre un análisis de la posible motivación para escribir el libro XVI, cf. BADIAN (1972).

En principio, atraviesa de forma sesgada todo el proemio la antítesis entre dos instancias temporales (el pasado y el presente) que se resuelven finalmente en un tercer momento que abre el texto hacia el futuro, como un eco del fr. xi del libro I y un guiño hacia el lector para que reciba esta parte adicional de la obra. Según la opinión de Reggiani (1979:97), el pretexto que subyace a esta nueva apertura se hallaría en el cumplimiento de la idea analística de la obra, que comprometería al poeta a prolongarla hasta acontecimientos próximos a su contemporaneidad. De cualquier manera, resulta interesante en sí el hecho de que el autor se haya visto compelido a explicar a sus lectores las razones para reunir en una misma composición relatos remotos y narraciones más recientes, como una nueva marca de la novedad de su obra y de la necesidad de una consiguiente justificación. Sin duda, este proemio explicita de modo claro las dos vertientes que confluyen y conforman la trama memorística de *Annales* –la mitología y la historia fáctica– y, en este sentido, aunque su conservación sólo se deba a los azares de la transmisión y su reconstrucción, a la destreza de los filólogos, parece establecerse como un espacio certero para clausurar la obra. Asimismo, la frecuentación de recursos autorreferenciales, que ya encontramos en los dos prólogos anteriores, se actualiza en esta oportunidad tanto con elementos de origen autobiográfico –como la mención de su propia vejez– cuanto a través de la reflexión literaria acerca de la permanencia de su obra. Esta reiteración funciona, en definitiva, como hilo conductor entre los proemios y alcanza a unificar el diseño creativo de la composición.

De acuerdo con Skutsch (1985:564) y otros editores y traductores,<sup>48</sup> la concepción central que estos versos traducen podría reconstruirse así: los reyes proyectan estatuas y edificios en su afán por alcanzar la gloria (fr. iv), obras que el tiempo indefectiblemente destruirá (fr. v), pero el monumento que Ennio erigió para los Cecilios (fr. iv) durará por siempre. Si aceptamos esta interpretación, la noción de fama también reflejaría una incitación certera para resumir la labor autoral.<sup>49</sup> La búsqueda de

<sup>48</sup> Pensamos, por ejemplo, en MARTOS (2006).

<sup>49</sup> Cf. REGGIANI (1979:99): “Il verso così interpunto ed interpretato si inserisce bene in tutta la tematica che caratterizza il proemio del libro XVI: la gloria (e la lode conseguente) derivano al poeta, che da più giovane aveva cantato fatti antichissimi ed ora, da vecchio, immortala avvenimenti recenti, indipendentemente dall’oggetto del canto, ma da quell’afflato poetico che egli, con la sua perizia, sa infondere alla materia trattata; ciò che egli

gloria funciona, así, como precepto motivador a lo largo de *Annales*, en tanto los principales actores de la narración tienden hacia ella como principio teleológico de sus acciones, lo cual destacaría nuevamente, en la estructura profunda, la idea de unidad que recorre toda la obra.<sup>50</sup> Sabemos que la iniciativa de levantar monumentos literarios más perdurables que las creaciones materiales y la consecuente perennidad de la fama obtenida a través de ellos son *topoi* retóricos recurrentemente establecidos en la tradición. Sin embargo, al tomar en consideración el contexto político, también este proemio podría insertarse en la disputa por la jerarquización del saber literario y, en cierto sentido, cabría reconocer en él una suerte de confirmación del carácter preeminente de la creación intelectual.

Por último, resulta sustancial recordar las palabras de Candau (2001: 104) en su definición del concepto de aprendizaje, entendido como “la adaptación del presente al futuro, organizado a partir de una reiteración del pasado”. Los tres polos temporales que se enlazan en este proemio, y que en definitiva atraviesan y estructuran todo el tejido narrativo de *Annales*, se condicen, en fin, con esta idea de instrucción y colaboran en el afianzamiento de un texto que reorganiza, fija y comunica, mediante una clara preceptiva didáctica, la capacidad de evocación del pueblo romano.

## PALABRAS FINALES

En el tercer y último prólogo de *Annales* Ennio presenta su obra como un *monumentum* capaz de perdurar en el tiempo y transmitir a la posteridad la memoria del pueblo romano. Esta recurrencia a la memoria atraviesa no sólo los prólogos sino todo el texto y se inscribe en la necesidad de establecer un punto de partida común entre productor y receptor, entre autor y lector, con el objetivo de fijar los parámetros de pertenencia a una comunidad que ve cuestionados ciertos valores constitutivos de su identidad.<sup>51</sup>

farà sfidare i secoli e farà sì che egli possa esclamare, con fiera consapevolezza, *volito vivos per ora virum.*”

<sup>50</sup> Cf. GAETA (2003).

<sup>51</sup> Cf. CANDAU (2001:91): “En la elección de los acontecimientos salientes, en esta puesta en orden de los recuerdos, debe verse el trabajo de construcción de la identidad que va a fundarse en los *memoranda*, es decir, las cosas ‘dignas de entrar en la memoria’”.

Remedando la estructura de una *Ringskomposition*, permítasenos volver al pasaje de Silio Itálico con el que iniciamos este capítulo para una última reflexión. A lo largo de los siglos que transcurrieron entre Ennio y el autor de la *Punica* se verifica –en gran parte gracias a la labor del poeta de Rudia– una inversión en los agentes productores de conocimiento, autorizados a impartir su saber: en efecto, para Silio no es Ennio quien aprenderá de Grecia las destrezas para componer su obra sino que, por el contrario, será él quien enseñará (*docebit*) al Helicón, por primera vez, cómo resonar al ritmo de los versos latinos.

## DIDACTISMO Y POÉTICA EN *DE RERUM NATURA*

---

ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE

La filosofía es más bien un género literario, un discurso que propone interpretaciones del mundo que dialogan con otras interpretaciones. En el diálogo se produce esa “edificación” en la que consiste la cultura que da sentido a la existencia.

Richard Rorty

### INTRODUCCIÓN

No tenemos ninguna evidencia de que en la antigüedad el poema lucreciano haya sido conocido como *De rerum natura*, que es la natural descripción del argumento de su obra, además de haber sido considerado por el propio poeta así en el verso 1.25: “[uersibus] quos ego de rerum natura pangere conor”.<sup>1</sup>

El vocablo *natura* determinado por *rerum* difícilmente puede traducir lo que *physis* sugiere en griego. Lucrecio introduce el término *physis/natura*

<sup>1</sup> Como la mayoría de los críticos comentan al respecto, Cicerón nos habla de “Lucretii poemata” (*Ad Q.Fr.* 2.9.3); Ovidio y el gramático Diomedes acuerdan en la mención de “Lucreti carmina” (*Ov., Am.* 1.15.23; Diomedes, *Gramm.Lat.* 1.482-20K) y es Vitrubio el que en *De arch.* 9 *praef.* 17 expresa claramente no sólo el nombre sino el tema del poema: “de Rerum natura, quae graece physiologia dicitur, philosophia explicat”. Recordemos que la frase *de rerum natura* aparece describiendo la obra de tres contemporáneos de Lucrecio: Catius, Egnatius y Varrón de Reate (cf. CLAY, 1969:32). Lo cierto es que, en el año 54 a.C., la obra del poeta se encuentra en manos de Cicerón y su hermano y se ignora quién fue su editor. Recientemente en los papiros de Herculano, se han identificado huellas de 40 versos de Lucrecio, tres de ellos inéditos, lo que confirmaría las famosas *lacunae* mentadas por los filólogos, aunque desafortunadamente sólo se trata de letras o palabras aisladas, que sirven para probar que ya entonces Lucrecio era estudiado en la Villa de los Papiros, la que puede ser considerada como una academia epicúrea. (cf. CLAY, 1969:32).

de modo tal de hacer este concepto lo más inteligible posible en latín. Además la construcción *de rerum natura* le permite ubicarse en una tradición que hunde sus raíces en la filosofía presocrática<sup>2</sup> con Empédocles y es seguida por Epicuro. En la poesía filosófica de Empédocles, Lucrecio descubre el conocimiento de la *physis* como génesis, y el lenguaje de Empédocles se evidencia a lo largo de la invocación a Venus que abre el poema.

Más allá de la presencia del léxico del siciliano en la obra lucreciana, tema sin duda que ha sido cuidadosamente analizado por la crítica, nos interesa subrayar el hecho de que el título *de rerum natura* propone una primera síntesis entre filosofía y poesía dentro de un proyecto que contempla la transmisión del mensaje de Epicuro en un modelo poético-didáctico que se aproxima al de Empédocles, quien fue considerado un fisiólogo por Aristóteles (*Poética* 1447b) a pesar de haber compuesto su obra en verso.

No obstante Lucrecio, en el libro primero de su obra, destaca especialmente a Empédocles como poeta. En efecto, en dicho libro, entre los versos 635-920, tras exponer la teoría atomista se dedica a refutar a tres filósofos presocráticos: Heráclito, Anaxágoras y Empédocles. En el caso de Empédocles la argumentación crítica está precedida por un elogio a la tierra salvaje del pensador, cuyos poemas filosóficos están empapados de un vivo sentimiento de la naturaleza, vista desde su dinámico devenir. Tanto la descripción del mar y del paisaje siciliano como la fisonomía de Empédocles insisten en el lenguaje poético de este autor:

tamen hoc habuisse viro praeclarius in se  
Nec sanctum magis et mirum carumque videtur.  
Carmina quin etiam divini pectoris eius  
Vociferantur et exponunt praeclara reperta,  
Ut vix humana videatur stirpe creatus (1.729-733)<sup>3</sup>

Las tres connotaciones de *sanctum*, *mirum* y *carum* denotan una valoración compleja y una doble línea: la poética, *carmina* y la científica, *praeclara reperta*, anudadas por una expresión que sin duda alude a Epicuro como intermediario: “divini pectoris eius”.

<sup>2</sup> Cf. TATUM (1884:177-189); SEDLEY (1998); OBBINK (1995).

<sup>3</sup> “Sin embargo parece que esta tierra nada tuvo más glorioso que este hombre, nada más santo y admirable y precioso. Cantos de su pecho inspirado por los dioses brotan y exponen sus excelsos hallazgos de modo tal que apenas parece nacido de linaje humano”.

La admiración por los versos del siciliano refleja la conciente creencia del poeta romano de que el *carmen* es adecuado para comunicar ideas filosóficas que sean claras y entendibles. A pesar de que Epicuro, según nos dice Diógenes Laercio (10.121), opinaba que el hombre sabio no debería escribir poesía, y de que Cicerón en *Fin.* 1.71-72 indica que aún en el siglo primero los epicúreos se mantenían alejados del arte, Lucrecio toma el mensaje de su maestro, Epicuro, lo transmite mediante el *carmen*, conciente de la dificultad que implica “[...] Graiorum obscura reperta / [...] inlustrare latinis versibus esse” (1.136-137).<sup>4</sup> La *auctoritas*, uno de los requerimientos de toda obra didáctica, compartida en este caso por el vínculo del modelo poético de Empédocles y el contenido de la doctrina epicúrea debería haber superado la dicotomía entre filosofía y poesía que preocupó a la crítica lucreciana en el siglo XIX y hasta mediados del XX.<sup>5</sup>

## DIDACTISMO Y POESÍA

Dejaremos de lado la polémica disputa en torno al género didáctico para señalar que Diomedes, en el siglo IV, en el libro tercero del *Ars grammatica*, señala que los géneros posibles de un poema son tres: activo o imitativo, narrativo o enunciativo y el común o mixto. En cuanto al narrativo o enunciativo o *genus exegeticum* es “[...] in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione, ut se habent tres georgici et prima pars quarti, item Lucreti carmina et cetera his similia”. Cuando se refiere a las clases de los poemas narrativos menciona tres: *angeltice* (admonitorios), *historice* (históricos) y *didascalice* (didascálicos). Entre estos últimos agrupa a los que se ocupan de filosofía: Empédocles y Lucrecio, de astrología: los *Phaenomena* de Arato y Cicerón, las *Geórgicas* de Virgilio y otros similares.<sup>6</sup>

Es evidente entonces que al menos desde el siglo IV con Diomedes, el género didáctico tiene su propia entidad y los *carmina* de Lucrecio son considerados dentro de este género.

<sup>4</sup> “Iluminar los oscuros descubrimientos de los griegos en versos latinos”.

<sup>5</sup> Cf. CLASSEM (1968:77-118).

<sup>6</sup> Cf. Diomedes, *Art. Gramm.* III, 482-483K.

Como ya lo señala Servio,<sup>7</sup> todo poema didáctico presenta una relación lógica entre un maestro y su discípulo. Pero quien aspira a enseñar debe establecer una autoridad que le sirva de apoyo y a la cual pueda apelar o invocar. La existencia de este recurso didáctico puede ser comprobada desde los poemas hesiódicos.

Lucrecio, en el prólogo del libro primero, eleva una plegaria o himno a Venus y a la vez ensalza a Epicuro, estableciéndose así desde el comienzo una relación entre Epicuro y Lucrecio que se manifiesta en la obra como un acto comunicativo concreto y reproducible, que espera sólo un Memio, el destinatario en *De rerum natura*, para ser reactivado.<sup>8</sup> El nombre de Memio aparece en la obra once veces y sólo en los libros primero, segundo y quinto.<sup>9</sup> No obstante, el proyecto discursivo de Lucrecio se dirige a lograr el mayor número posible de adeptos, y busca un ámbito receptivo externo a la obra, aunque la influencia de su poema fue siempre exclusivamente literaria hasta mediados del siglo xx. Como señala Dalzell,<sup>10</sup> no sabemos el número de lectores de su obra pero sí notamos su presencia en otros poetas romanos. La obra de Virgilio, Horacio y Ovidio, para citar sólo los poetas augustales, dan testimonio del influjo poético de Lucrecio.

En *De rerum natura* la filosofía de Epicuro se identifica con la doctrina de la salvación para los hombres prisioneros del error y de la necesidad dolorosa y, como instrumento de liberación, tiene como destinatarios no sólo a los otros hombres, sino al propio poeta, el que de este modo se constituye como mediador entre la doctrina y los hombres, y despliega un poderoso estilo propio en una obra de argumento que recurre a la razón sin abandonar el placer de lo poético.

En el canto quinto, el más extenso de la obra y el que presenta una construcción poética más acabada, Lucrecio compone una suerte de antropología cultural centrada en la fundación de la romanidad y de la poesía que la define, pensada dentro de una temporalidad y de una cultura producto del pasado griego.<sup>11</sup> Dentro de este espacio el poeta latino ubicará su *auctoritas*. Esta técnica la podremos observar precisamente en

<sup>7</sup> Cf. "Introducción", p. 13, n. 15.

<sup>8</sup> Cf. CONTE (1991:14).

<sup>9</sup> Lucr. 1.26, 1.42, 1.411, 1.1052, 2.143, 2.182, 5.8, 5.93, 5.164, 5.867 y 5.1282.

<sup>10</sup> Cf. DALZELL (1996).

<sup>11</sup> Cf. DEREMETZ (1995:285); SCHIESARO (1990:91-168).

el prólogo de dicho libro. El elogio de Epicuro, tema de dicho prólogo, está construido en los primeros cinco versos con interrogativas retóricas directas, que a diferencia del encomio del prólogo del libro tres, que reviste la forma de un apóstrofe directo, tiende a demostrar la incapacidad del poeta para expresar de un modo adecuado la doctrina de Epicuro. Esta técnica es un modo de *amplificatio* tradicional de la retórica clásica utilizada en el *demonstrativum genus causae* que pone de manifiesto la concentrada construcción discursiva lucreciana que reúne el contenido de la doctrina epicúrea y la estructura expresiva del género didascálico o, más bien, los modos mediante los cuales los presupuestos filosóficos y epistemológicos de la tradición epicúrea interactúan con la exigencia de una demostración ajustada y a la vez poética.<sup>12</sup> Así, en los primeros hexámetros del exordio:

Quis potis est dignum pollenti pectore **carmen**  
**condere pro rerum maestate** **hisque repertis?**  
 quisve valet verbis tantum, qui **figere** laudes  
 pro meritis eius possit, qui talia nobis  
 pectore parta suo quaesitaque praemia liquit?  
 nemo, ut opinor, erit mortali corpore cretus.  
 nam si, ut ipsa petit **maestas** cognita rerum,  
 dicendum est, **deus ille fuit, deus**, inclyte Memmi,  
 qui **princeps** vitae rationem invenit eam quae  
 nunc appellatur sapientia, quique **per artem**  
 fluctibus et tantis vitam tantisque tenebris  
 in tam tranquillo et tam clara luce locavit. (5.1-12)<sup>13</sup>

notamos la presencia de Enio y su inspiración en el *Quis potis* inicial, al que se suma la aliteración, el léxico y la reiterada puntuación bucólica; elementos que ya mencionamos, nos anticipan una suerte de antropología

<sup>12</sup> Cf. SCHRIJVERS (1970:206-210). Este procedimiento le permitirá la construcción de una *auctoritas* estética, filosófica y didáctica.

<sup>13</sup> “¿Quién es capaz, por la potencia de su espíritu de componer un poema digno de la majestad de la verdad y de estos descubrimientos? O ¿Quién es bastante elocuente para modelar las alabanzas por los méritos de aquel que nos legó tantos bienes concebidos y nacidos de su propio pensamiento? Nadie, creo, existirá nacido de un cuerpo mortal. Pues si se debe hablar como la misma majestad ahora conocida de la naturaleza lo requiere, un dios, fue, glorioso Memio, un dios el que descubrió, el primero, este principio de vida al que ahora llamamos sabiduría y con su arte libró la vida de tormentas tan grandes y de tan grandes tinieblas, colocándola en aguas tranquilas y bajo una luz radiante”.

cultural centrada en la fundación de la romanidad y de la poesía que la define.<sup>14</sup>

Es en ese devenir histórico en el que se conforma la identidad poética, precisamente en un discurso que tiene como objetivo principal demostrar la mortalidad del mundo: “[...] nunc huc rationis detulit ordo / ut mihi mortali consistere corpore mundo / nativomque simul ratio redundanda sit esse” (5.65-66).<sup>15</sup>

En dicho plan (“rationis [...] ordo”) el poeta se construye como el primero en exponer la doctrina epicúrea en lengua latina: “[...] et hanc primus cum primis ipse repertus / nunc ego sum in patrias qui possim vertere voces” (5.336-337).<sup>16</sup> Así, el motivo del primero, *primus*, de larga trayectoria en la literatura latina, aporta un componente de identidad que se verifica no por oposición a otro sino por emulación. Para aclarar este punto volvamos a los hexámetros iniciales del prólogo. Llama la atención el reiterado uso de *maiestas*, noción latina de difícil definición. Este término posee un valor comparativo y expresa la superioridad relativa de aquel que la posee.<sup>17</sup> En su origen es una noción esencialmente religiosa y aunque en la época clásica se relaciona con los individuos, conserva en cierta manera su carácter sacro. Para ciertos filólogos es propia de aquellos que otorgan una sobreabundancia de *beneficia*. Este sentido está también presente ligado a la condición de *deus* de Epicuro por haber enseñado los *dulcia solacia vitae* (5.21).

En el texto, la *maiestas* de la naturaleza y los descubrimientos de Epicuro comprometen la función del poeta: *carmen condere*, construcción en la que el verbo enfatiza una síntesis entre la actividad poética y el hecho fundacional ya sea religioso o político. Pero también implica en el plano retórico la *inventio* y la *elocutio* como etapas de la retórica del *fingerere laudes*.<sup>18</sup> Recordemos que el lexema correspondiente al verbo *finco* aparece en la obra en su forma simple 19 veces y dos veces con el prefijo *ad*.

<sup>14</sup> Cf. DEREMETZ (1995:285).

<sup>15</sup> “Ahora el orden de mi plan me llevó al punto de demostrar que el mundo esta formado de un cuerpo mortal y que tuvo un origen”.

<sup>16</sup> “Yo mismo me he descubierto el primero entre todos que puede exponerlo en nuestra lengua patria”.

<sup>17</sup> Cf. HELLEGOUARC'H (1972:314-320).

<sup>18</sup> Cf. GIGANDET (1998).

Gigandet<sup>19</sup> opina que el verbo hace referencia a la capacidad imaginativa del discurso y a su poder de elaboración y figuración.

Epicuro es el primero (*princeps*) que descubre el principio de la vida, que ahora es llamado sabiduría y con razón ha de ser aclamado como un dios, pero es un dios por comparación con los dioses y héroes del discurso de los *vates terriloquentes*, y lo es también porque supera a los modelados por la *religio*. La cualidad de *maior* con respecto a todos permite la inmortalidad de la doctrina epicúrea y la del poeta por su condición de haber sido el *primus* en trasladarla a la lengua latina. Esto supone un antes y un después dentro de la inevitable temporalidad en la que el poeta se autoconstruye como émulo de su maestro. Recordemos los versos antes citados 5.336-337: “et hanc primus cum primis ipse repertus / nunc ego sum in patrias qui possim vertere voces”.

Ahora bien la sabiduría logra apartar a la humanidad de las tinieblas a través del arte. Sólo ocho veces aparece en la obra lucreciana el término *ars*, lo que muestra una evidente reticencia en el empleo del vocablo que siempre es utilizado en relación con *natura*. En el desarrollo del libro quinto existe una tensión entre la concepción de un arte que protege al hombre de las acechanzas de una naturaleza ciega y lo libera del temor y por el otro lado de un arte que debe someterse a las normas de la naturaleza bajo pena de caer en lo superfluo o maléfico.<sup>20</sup> El *ars* de Epicuro es total, porque trae la paz y coloca nuestras vidas en la calma y la claridad.

Debemos agregar que a lo largo del poema contemplamos una deliberada progresión en el tratamiento de Epicuro que se traza desde el proemio del libro primero (vv. 62-79) en el que Epicuro es simplemente un *homo mortalis*, al libro tres, en el que es predicado como *pater, rerum inventor* (v. 9) para llegar al rango de *deus* en el libro cinco. Si los libros dos y cuatro no se abren con alabanzas del maestro, la doctrina y la *ratio* epicúrea son condiciones esenciales para que el receptor se eleve a los *templa serena* del libro dos desde donde pueda *perspicere* todo el sistema de la naturaleza y tomar conciencia de su utilidad. ¿Llega Memio a dicha percepción? Según Mitsis a lo largo del poema Memio se comporta como *nepios* sin franquear nunca los umbrales de sus limitaciones, salvo en el

<sup>19</sup> Cf. GIGANDET (1998:15-16) y CABALLERO DE DEL SASTRE (2004:294) y (2006:67).

<sup>20</sup> Cf. GAVOILLE (2000:310-319).

controvertido pasaje en el que Lucrecio explica las dificultades de su *labor* poética (1.140-145).<sup>21</sup> Pero es importante notar que el prólogo del canto quinto, cuando Epicuro es elevado a la categoría de *deus*, Memio es invocado como *inclite* (5.8), apelativo que predica a Venus en 1.40 y a Epicuro en el comienzo de un pasaje fundamental que comentaremos inmediatamente relacionado con otro interrogante: ¿es sólo Memio el receptor? Las respuestas podrían encontrarse también en el libro tres, en el que un símil compara a las abejas que liban en los bosques con los poetas:

[...] tuisque ex, inclite, ex chartis  
 floriferis ut apes in saltibus omnia libant,  
 omnia nos itidem depascimur aurea dicta,  
 aurea, perpetua semper dignissima vita. (3.11-13)<sup>22</sup>

La asociación de las abejas con los poetas se remonta al *Ión* de Platón 534a y la relación de las flores con la poesía es de cuño helenístico. Lo notable en el pasaje es que mediante una osada contaminación de imágenes, enfatizadas por el verbo *depascimur*, el oro deja de ser un supremo deseo vinculado con la riqueza material para volcarse a los *aurea dicta* de Epicuro, al punto de convertirse en un alimento permanente con el cual nutre a sus discípulos como Venus a los descendientes de la estirpe de Eneas con su *uoluptas*. Nos animamos a inferir a partir de las conexiones establecidas que los *aurea dicta* convierten a Memio, a los romanos e incluso a nosotros en receptores intra y extra textuales, capaces al menos de secundar la tarea del poeta con la realidad de nuestro propio *labor*. Es así que la vinculación entre doctrina, poesía y didactismo surge del dinamismo argumentativo-persuasivo del texto para conducirnos hacia un *aequus animus* (1.42) como condición ineludible para el quehacer poético-didáctico y la recepción de la doctrina filosófica como leemos en la invocación a Venus (1.40-43):

petens placidam Romanis, incluta, pacem  
 nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo

<sup>21</sup> Cf. MRRSIS (1993:125).

<sup>22</sup> “Y de tus libros, ilustre, cual las abejas en los floridos bosques liban todo, nosotros así mismo nos alimentamos de tus áureas palabras, áureas siempre las más dignas de una vida permanente”.

possumus aequo animo nec Memmi clara propago  
talibus in rebus communi desse saluti.<sup>23</sup>

## NATURA ET RATIO

En el himno a Venus se evoca el ciclo de unión, nacimiento y crecimiento y la diosa es considerada el invisible poder detrás del comienzo de dicho ciclo. Esta metáfora es completamente ajena a Epicuro y guarda reminiscencias de Parménides, Empédocles y aún de Cleante en su *Himno a Zeus*. Es en la poesía filosófica de Empédocles, como decíamos arriba, en la que Lucrecio descubre la idea de *physis* como génesis y es su lenguaje el que se asoma en muchos de los términos que aparecen en la invocación a Venus.<sup>24</sup>

La *natura* emerge por primera vez en su primitivo sentido de nacimiento y génesis en la evocación del invisible poder de Venus *genetrix*, cuyo imperio se extiende sobre *rerum naturam* (1.21) o sea que la *natura* es vista como un conjunto dinámico de fenómenos, como también podemos leer en 2.1117: “*rerum natura creatrix*”, donde la expresión se eleva al significado de fuerza activa que opera en el cosmos.

*Natura* como Venus está representada como agente y el material que trae es llamado *materies* (1.58), *genitalia corpora* (1.58) y *semina rerum* (1.59). Todos estos términos guardan una cercanía con el significado de *physis* como nacimiento o acrecentamiento en tanto que *primordia* y *corpora prima* están lejos de su asociación con génesis y más cercanos a un equivalente de inicio de la física griega, hecho del que Lucrecio es conciente al decir “[...] *suemus et haec eadem usurpare corpora prima, quod ex illis sunt omnia primis*” (1.60-61).

La *natura* también es presentada en el pasaje en el que se refiere a la osadía del primer hombre que se atrevió a enfrentar la *fama deum* (1.68),<sup>25</sup>

<sup>23</sup> “Pidiendo para los romanos, ínclita, una paz tranquila, pues en tiempo de iniquidad para la patria no podemos continuar esto con espíritu sereno, ni la esclarecida estirpe de Memio en tales situaciones [puede] faltar a la común salvación”.

<sup>24</sup> CLAY (1969:34-35).

<sup>25</sup> Es interesante notar que Lucrecio utiliza este término para nombrar el mito. Como dice GIGANDET (1998:16-19) la expresión *fama* permite reconstruir “à partir d’elle non seulement le lexique, mais pour ainsi dire la syntaxe lucrétienne du ‘mythe’ [...] *Fama*, on l’a vu, est un rumeur, dont le caractère verbal est rappelé par sa racine, *fari*: parler. A ce ti-

como el mundo visible y circunscrito de nuestra experiencia, metafóricamente visto como la barrera de este mundo:

Irritat animi virtutem, effringere ut arta  
 naturae primus portarum claustra cupiret.  
 Ergo uis animi peruicit, et extra  
 Processit longe flammantia moenia mundi (1.71-74)<sup>26</sup>

Epicuro, en sus escritos, descubrió la oculta naturaleza de las cosas, pero su doctrina debe ser iluminada para los posibles receptores, dado que Lucrecio la califica en 1.136 como *Graiorum obscura reperta*. Es así que la tarea que se propone el poeta tiene dos obstáculos. El primero de ellos, la *egestas linguae* (1.139), carencia varias veces reiterada como leemos en 1.823: “patrii sermonis egestas”<sup>27</sup> y en 3.260: “patrii sermonis egestas”. Pero esta recurrencia no indica pobreza de la lengua, sino que muestra una estrategia<sup>28</sup> de construcción de su propio *sermo* en el que la *latinitas* tendría un lugar preponderante. Así vemos que en los versos 139-145 del libro primero los hexámetros dedicados al pensamiento griego están de algún modo signados por expresiones que indican oscuridad en tanto que la claridad proviene del latín.<sup>29</sup> Así, por ejemplo, en 1.830-33 va a examinar la *homeomería*<sup>30</sup> a pesar de la manifiesta pobreza de la lengua, pero en el último hexámetro con sutil ironía expresa: “sed tamen ipsam rem facile est exponere verbis” a la vez que señala que la *homeomería* no es una palabra cuya belleza supera los límites del latín sino una idea que puede ser expresada perfectamente con palabras.

tre, elle peut assurer une réputation, et en un sens très commun, une réputation positive, une renommée. Cette ‘rumeur de dieux’ selon les vers 68-71 du chant 1, n’a pas impressionné Epicure”.

<sup>26</sup> “Irrita el valor de su espíritu al punto de desear, el primero, forzar los apretados cerrojos de la naturaleza. Su vigoroso espíritu triunfó y avanzó lejos, más allá de las flagrantes murallas del mundo”.

<sup>27</sup> En el pasaje que se apresta a refutar la teoría de Anaxágoras.

<sup>28</sup> Cf. CHARNAY (1995).

<sup>29</sup> Cf. FARREL (2001:42-43).

<sup>30</sup> El término es utilizado con el valor abstracto de homogeneidad, igualdad cualitativa. Existe un fragmento del *Peri Physeos* de Epicuro que utiliza este término de modo semejante: “la materia prima ya tiene en sí la igualdad cualitativa de las partes respecto de lo que aparece, o sea posee en la infinitas partículas que la componen, las mismas cualidades que se manifiestan sensiblemente en las cosas”. Cf. PARATORE-PIZZANI (1960).

El otro obstáculo que enfrenta el poeta es la *rerum nouitatem* (1.139), la novedad de las cosas, y el hecho de que estas cosas deben ser descubiertas en el sentido de la *inuentio*<sup>31</sup> de modo tal que el poeta se presenta a sí mismo como el mediador de una búsqueda del lenguaje que debe brindar a sus lectores para que entiendan la *natura*, acerca de la que él está hablando para llegar a ver las cosas tal cual son en realidad. El lenguaje según Kennedy debe ser ‘naturalizado’. De ser así, creemos, la finalidad didáctica del poema se extiende no solo al receptor sino al mismo lenguaje que además de ser *naturalizado* debe ser ‘didactizado’ para cumplir su función de transmisor.

Pero desde el punto de vista de la *inuentio* ningún término es una creación lingüística *a nihilo*, dado que está entre los principios fundamentales de la *ratio*, que “nil posse creari / de nilo” (1.156) y que:

[...] Omnia quando  
paulatim crescent, ut par est, **semine** certo,  
crescentesque genus seruant; ut noscere possis  
quicque **sua de materie** grandescere alique (1.188-190).<sup>32</sup>

El uso de términos tales como *semen*, *materies* nos lleva a reconsiderar el vocablo *natura* y en tal sentido no sólo nos apoyamos en Kennedy sino que lo citamos en el desarrollo de la argumentación. Bajo el nombre de *natura*, en el poema, se supone la totalidad de todos los átomos considerados colectivamente. Esto implica una personificación del trabajo conjunto del universo que está asociado a lo largo de la obra con verbos como *creare*, *auctare* y *alere*, reunidos en el proemio del libro primero, en un hexámetro significativamente aliterado y en un orden que marca la función de la naturaleza: “[...] natura creet res auctet alatque” (1.56). La acumulación de tales verbos en un único hexámetro propone un plan propedéutico de amplio alcance.<sup>33</sup> Vemos así la *natura creatrix* que opera con ciertos elementos esenciales, los átomos, para referirse a los cuales usa una variedad de términos que repetirá a lo largo de este libro y el se-

<sup>31</sup> Cf. KENNEDY (2002:73).

<sup>32</sup> “Pues todas las cosas crecen paulatinamente, como puedes conocer, por el agregado de un determinado elemento seminal y creciendo respetan su especie, de donde puedes conocer que cada cosa crece y se nutre de la materia que le es propia”.

<sup>33</sup> Cf. KENNEDY (2002:73).

gundo, en los que precisamente trata acerca de la formación y disolución de los componentes atómicos. En 1.54-61 leemos:

Nam tibi de summa caeli ratione deumque  
 Disserere incipiam, et **rerum primordia** pandam,  
**Unde nobis natura creet res auctet alatque**  
 Quoove eadem rursus natura peremptat resolvat,  
 Quae nos **materiem et genitalia corpora rebus**  
 reddunda in ratione vocare et **semina rerum**  
 appellare suemus et haec eadem usurpare  
**corpora prima**, quid ex illis sunt omnia primis.<sup>34</sup>

Describir los átomos como *rerum primordia* (el primer principio de las cosas) sirve para caracterizarlos como la construcción fundamental del universo, las primeras partículas que se unen como componentes. La frase *rerum primordia* enfatiza la noción de comienzo y pasa a discutir el sistema que él llama materia (*materiem*) y los cuerpos que generan cosas (*genitalia corpora prima*). Esta última designación está descrita con un término antropomórfico dado que se trata de cuerpos capaces de dar nacimiento. La capacidad de estos átomos para formar componentes está expresada en términos de reproducción biológica. Los llama también *semina rerum* o sea semillas, los que por su capacidad de movimiento se conducen a la formación de componentes. En el último hexámetro citado insiste en llamarlos *corpora prima*, donde nuevamente tenemos una descripción con términos antropomórficos.<sup>35</sup>

Es notable observar la cuidadosa construcción lucreciana dado que estos *corpora prima* constituirían, a nuestro entender, un mito latente como los llama M. Gale,<sup>36</sup> o sea una evocación de un tipo de mito de creación, ejemplificado en la tradición grecorromana por la historia de Deucalión y Pirra. El poeta, de este modo, no refuta directamente el mito de creación sino que el término elegido para denominar los componentes esenciales es el que refuta la teoría de la creación.

<sup>34</sup> “Pues voy a comenzar a disertar sobre la suprema doctrina del cielo y de los dioses y revelaré los elementos primeros de las cosas de dónde la naturaleza crea las cosas, las nutre y hace crecer y en los que los resuelve de nuevo una vez destruidos; a estos solemos llamarlos, en la demostración, materia, cuerpos genitales o semillas de las cosas y también les damos el nombre de cuerpos primeros, porque de ellos existen todos los seres”.

<sup>35</sup> Cf. KENNEDY (2002).

<sup>36</sup> GALE (1994:156).

Al respecto de estos *rerum primordia* y su invisibilidad, el poeta preocupado por la credibilidad de sus enseñanzas –“[...] ne qua forte tamen coeptes diffidere dictis, / quod nequeunt oculis *rerum primordia* cerni” (1.268-269)– cita otros cuerpos (*corpora*) cuya existencia debe ser admitida aún siendo invisibles: *uenti vis*, a los que llama “*corpora caeca*” (1.277), “*rerum odores*” (1.298), “*calidos aestus nec frigora nec voces*”. Todas estas sensaciones deben ser de *natura corporea* dado que “*sensus impellere possunt*” (1.303).

Estos *corpora* disminuyen sin que podamos darnos cuenta y aquí nuevamente la *natura* cumple una función relevante. Los hexámetros 1.320-325 son lo suficientemente explícitos al respecto:

Sed quae corpora decedant in tempore quoque  
 inuida praeclusit speciem natura videndi  
 postremos quaecumque dies naturaque rebus  
 paulatim tribuit, moderatim cresceré cogens  
 nulla potest oculorum acies contenta tueri  
 [...] /...] corporibus caecis igitur natura gerit res. (1.320-325).<sup>37</sup>

Antes de pasar al principio fundamental de la física epicúrea el poeta necesita afirmar el maléfico influjo que ejerce sobre el hombre una falsa concepción de la *natura*, terror que sólo puede ser alejado por su contemplación e interpretación.

Hunc igitur terrorem animi tenebrasque necessesit  
 Non radii solis neque lucida tela diei  
 Discussant, sed naturae species ratioque. (1.146-48)<sup>38</sup>

Estos hexámetros aparecen en otras tres ocasiones en el poema (2.59-61, 3.91-93 y 6.39-41). En el libro dos preceden a la explicación del movimiento de los *genitalia materiai corpora* (2.62-63), en el tres se anticipan a la afirmación de que el *animus* es una parte del hombre como parte del conjunto del ser animado. Finalmente en el libro 6 anteceden a

<sup>37</sup> “Pero qué cuerpos las dejan en cada momento es una visión que nuestra naturaleza mezquina nos veda. Por último todo lo que el lento desarrollo natural de las cosas nos otorga, forzándolas a crecer dentro de los límites, no alcanzamos a verlo por más que agucemos los ojos [...] Por consiguiente la naturaleza obra con cuerpos invisibles”.

<sup>38</sup> “Este terror y estas tinieblas del espíritu es necesario que las disipen no los rayos del sol ni los claros dardos del día sino la contemplación e interpretación de la *natura*”.

la explicación de los fenómenos de la naturaleza que causan temor en los hombres por ignorar sus causas.

Hasta aquí hemos visto a la *natura* como un constructo a partir de un lenguaje que el poeta empleará en su demostración y argumentación y cuyos ecos cobraron gran importancia sobre todo para los científicos del siglo XIX, hasta llegar a la lectura que Michel Serres hace de *De rerum natura* en *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, donde argumenta que el poeta latino se anticipó a la física moderna. El juicio sobre la obra de Lucrecio, hasta entonces tratada convencionalmente sólo como poética y con poca notabilidad para la historia de la ciencia, a partir de la lectura de Serres se revierte ya que en el poema estaría explicitado el principio de la turbulencia, esencial para el desarrollo de la física moderna. La lectura de Serres permitió en adelante contemplar la obra bajo otro aspecto.

Si continuamos con la función de *natura* en la obra, en el proemio del libro tres, los hexámetros 14 y 15, cuya interpretación y definitiva tradición ha sido discutida, presentan la *ratio* epicúrea como la única capaz de proclamar (*uociferari*) el sistema o la visión de la naturaleza que cuida sus límites. En el mismo libro la prosopopeya de la naturaleza (3.31-977) que increpa al hombre: “[...] denique si vocem **rerum natura** repente / mittat et hoc alicui nostrum sic increpet ipsa” (930-931) presenta un dilema cuya primera propuesta es: si la vida te ha sido grata y no se te escurrieron sus placeres antes de gozarlos, como derramados en un vaso roto (“[...] nam si grata fuit tibi vita anteacta priorque / et non omnia pertusum congesta quasi in vas / commoda perfluxere atque ingrata interiere”; vv. 935-937) por qué, necio, no buscas un seguro reposo. La aparición latente del mito de las Danaides confirmara la posición de Fowler acerca de la presencia de intertextos trágicos en la obra de Lucrecio.<sup>39</sup> Por otra parte este tema en los antiguos es casi un lugar común presente en textos de distintas épocas y culturas: en el *Génesis*, en los *Salmos*, en el *Pro Marcello* de Cicerón, en la *Epístola* 61 de Séneca, etc.

La segunda propuesta contempla la imposibilidad de alargar la vida y maquinarse algo que guste: “[...] quod placeat, nil est: eadem sunt omnia

<sup>39</sup> Cf. FOWLER (2000:146). Esta situación se da “in particular, while the point in each case is about metaphysics and physics, there is a strong ethical element insinuated into the argument through the opposition between the happy scenes of human and animal procreation and the reminder at the end of the inevitability of death”.

semper” (945). Esta segunda alternativa de antemano es negada por el hexámetro 869: “[...] mortalem vitam mors cum immortalis ademit”. La *natura* contempla los siglos que nos precedieron y nos ofrece un espejo del tiempo futuro que seguirá a nuestra muerte.

En el libro quinto el poeta refuta la creación del mundo por obra de los dioses. Por el contrario el mundo es obra de la naturaleza:

si non ipsa dedit specimen natura creandi?  
namque ita multa modis multis primordia Rerum  
ex infinito iam tempore percita plagis  
ponderibusque suis consuerunt concita ferri  
omnimodisque coire atque omnia pertemptare,  
quaecumque inter se possent congressa creare,  
qualibus haec rerum geritur nunc summa novando. (5.186-194)<sup>40</sup>

Sólo la propia naturaleza pudo ofrecer el aspecto de la creación dado que las infinitas combinaciones de los *primordia rerum* en un tiempo infinito hacen perfectamente comprensible que en cierto momento ellos se hayan unido de modo de formar nuestro mundo. De ignorar lo anterior solo bastaría considerar que la *natura* no actúa para el interés del hombre, sino que el hombre debe luchar para dominar su espacio:

Quod super est arui, tamen id natura sua vi  
sentibus obducat, ni uis humana resistat  
uitai causa ualido consueta bidenti  
ingemere et terram pressis proscindere aratris (5.206-209)<sup>41</sup>

Este es el comienzo según Kenney<sup>42</sup> a partir del cual la humanidad alcanza, en un relato cuyo rasgo pertinente es el uso de una estrategia analógica-diacrónica, el *cacumen* mencionado en 5.1457: “[...] Artibus ad summum donec venere cacumen”. La expresión *summum cacumen* signi-

<sup>40</sup> “¿Si la naturaleza misma no les dio la idea de la creación? Pues desde la eternidad infinito el número de elementos primarios, que, de mil maneras combatidos por choques y arrastrados por su peso propio, se han combinado de mil modos y probado todo lo que eran capaces de crear por la unión de unos contra otros; por lo que no es extraño que acertaran también la disposición y los movimientos convenientes con que opera y se renueva el universo ahora existente”.

<sup>41</sup> “Lo que resta de tierra cultivable, la naturaleza por sí misma lo cubriría de espinos, si no se lo disputara el esfuerzo del hombre, al que la necesidad de vivir ha habituado a gemir sobre el robusto arado y hender la tierra apretando la reja”.

<sup>42</sup> KENNEY (1972:14).

fica que el descubrimiento de las distintas *artes* ya ha sido finalizado como se lee a lo largo del libro cinco: las conquistas técnicas, como la navegación, la agricultura, la construcción de rutas, edificios, la utilización de los metales y las armas, también las *artes* humanistas como las leyes, la astronomía, jurisprudencia y aún las artísticas como la poesía, la pintura, la música. Según Schiesaro<sup>43</sup> Lucrecio ha intentado ofrecer una reconstrucción no dogmática, pero científicamente aceptable del largo camino de la humanidad desde la prehistoria a un grado ulterior de civilización.

## TIEMPO, MOVIMIENTO Y DIDAXIS

Los libros dos y cuatro que estudian los átomos por una parte y la teoría de los *simulacra* por la otra, hacen intervenir el tiempo encarado como una duración que permite el funcionamiento de un número más o menos grande de movimientos.<sup>44</sup>

Nos detendremos brevemente en el tema señalando algunos aspectos fundamentales. La primera característica de los átomos, como dice Luciani, es su movimiento incesante y eterno que Lucrecio explica mediante el ejemplo doméstico de las partículas de polvo que parecen flotar en el aire por efecto de la luz:

multa minuta modis multis per inane videbis  
 corpora misceri radiorum lumine in ipso  
 et vel ut aeterno certamine proelia pugnas  
 edere turmatim certantia nec dare pausam,  
 conciliis et discidiis exercita crebris;  
 conicere ut possis ex hoc, primordia rerum. (2.116-122)<sup>45</sup>

Es importante señalar que los cuerpos y los elementos primeros de las cosas se mueven continuamente durante la eternidad y que el movimiento es por tanto una propiedad de estos los que no pueden detenerse,

<sup>43</sup> Cf. SCHIESARO (1990:168).

<sup>44</sup> Cf. LUCIANI (2000).

<sup>45</sup> “En el mismo haz de rayos luminosos verás mezclarse de mil modos y como en eterno certamen trabar batallas y escaramuzas, escuadrón contra escuadrón, sin dar tregua, ora juntándose ora separándose en agitación incesante; de lo cual podrás conjeturar cuál es este continuo agitarse de los principios en el inmenso vacío, en la medida en que una cosa pequeña puede servir de modelo a las grandes y darnos una pista para comprenderlas”.

pues de hacerlo dejarían de ser, lo que es imposible. Este movimiento se da desde toda la eternidad porque no se conoce ninguna causa extrema y por lo tanto participan de un movimiento natural de caída debido a su peso o al provocado por el choque de uno contra otro:

nam quoniam per inane vagantur, cuncta necesset  
aut gravitate sua ferri primordia rerum  
aut ictu forte alterius [...] (2.83-85)<sup>46</sup>

Se dan aquí dos causas del continuo movimiento de los cuerpos primordiales, la gravedad y los choques. Falta añadir otro fenómeno de vital importancia: el *clinamen*, tema que se desarrolla entre los hexámetros 216-293. Hay que aclarar que el *clinamen* interviene en un tiempo y en un lugar indeterminado. Leemos:

Illud in his quoque te rebus cognoscere avemus,  
corpora cum deorsum rectum per inane feruntur  
ponderibus propriis, incerto tempore ferme  
incertisque locis spatio depellere paulum,  
tantum quod momen mutatum dicere possis. (2.216-220)<sup>47</sup>

A esto, en los versos posteriores se agrega una breve descripción del *clinamen* como el más pequeño desvío posible en relación a la caída vertical de los átomos, de modo que se constituye así un ángulo, no infinitamente pequeño pero de una magnitud tal que es posible decir que existe un ángulo. Esta desviación es tan pequeña que permanece en el umbral de la visibilidad:

quare etiam atque etiam paulum inclinare necesset  
corpora; nec plus quam minimum, ne fingere motus  
obliquos videamur et id res vera refutet. (2.243-245)<sup>48</sup>

El origen de la teoría del *clinamen* ha sido muy discutido. Lucrecio da dos razones para su existencia, que son: las *plagae* que deben ocurrir y sobre todo este fenómeno le permite explicar el libre albedrío.

<sup>46</sup> “Pues vagando por el vacío, es necesario que los principios sean arrastrados todos juntos o por su gravedad, o por un choque casual exterior”.

<sup>47</sup> “Deseamos también que sepas que cuando los cuerpos caen en línea recta a través del vacío en virtud de su propio peso, en un momento indeterminado y en indeterminado lugar se desvían un poco, lo suficiente para poder decir que su movimiento ha cambiado”.

<sup>48</sup> “Por lo cual lo repito una vez más, es necesario que los cuerpos declinen un poco, sólo el mínimo posible, no se diga que imaginamos movimientos oblicuos que la realidad refutaría”.

denique si semper motu conectitur omnis  
 et vetere exoritur <motus> novus ordine certo  
 nec declinando faciunt primordia motus  
 principium quoddam, quod fati foedera rumpat,  
 ex infinito ne causam causa sequatur,  
 libera per terras unde haec animantibus exstat,  
 unde est haec, inquam, fatis avolsa **voluntas**,  
 per quam progredimur quo ducit quemque **voluptas**,  
 declinamus item motus nec tempore certo  
 nec regione loci certa, sed ubi ipsa tulit mens?  
 nam dubio procul his rebus sua cuique **voluntas**  
 principium dat et hinc motus per membra rigantur. (2.250-262)<sup>49</sup>

Ese espacio mínimo es el que permite escapar al fatalismo del materialismo de Demócrito y a la vez es el resquicio para la *voluntas* y la *voluptas*. La *voluntas* y la *voluptas* establecen una estrecha relación entre los planos físicos, éticos y estéticos. Según nos dice Armisen-Marchetti<sup>50</sup> en la medida en que el *clinamen* es un hecho de azar, introduce una ruptura en el proceso de la necesidad que rige al mundo, de modo de interrumpir el encadenamiento mecánico e infinito de causas y efectos, “ex infinito ne causam causa sequatur” (2.255). Es en este intersticio sustraído a las leyes del destino, a los *fati foedera* (2.254) donde nace la libertad de querer. La *voluntas* conduce al individuo hacia dónde la *voluptas* lo llama.

El planteamiento que hemos citado nos permite agregar que la persuasión, grado inicial de la tarea didáctica, según nos expresa el poeta en el prólogo del libro 4, permite establecer un juego entre *voluntas-voluptas* y *voluptas-voluntas* que hace posible el conocimiento de la *ratio* y la *natura* y lo que es más importante la percepción de la libertad que le permite el *clinamen*. La relación en armonía de los elementos que hemos expuesto a lo largo de este análisis permite un movimiento acorde que, al menos en la poesía didáctica, permite la presencia de la tríada: *magister, res et discipulus*, condición *sine qua non* para toda didaxis.

<sup>49</sup> “En fin si todos los movimientos se encadenan y el nuevo nace siempre del anterior, según un orden cierto, si los cuerpos primeros, declinando, no hacen un principio de moción que rompa las leyes del destino, para que una causa no siga a otra causa hasta el infinito ¿de dónde ha venido esta libertad que gozan los seres vivientes? ¿De dónde digo esta voluntad arrancada al destino, por la que nos movemos a donde nuestro deseo nos lleva, variando también nuestros movimientos sin que los determine el tiempo ni el lugar, siguiendo sólo el dictado de nuestra propia mente? Pues, sin duda, es la voluntad de cada uno la que da principio a estos actos; brotando de ella, el movimiento fluye por los miembros”.

<sup>50</sup> ARMISEN-MARCHETTI (1994:14).

# PERSUASIÓN Y MAGISTERIO EN LOS DISCURSOS TEMPRANOS DE CICERÓN

---

ALICIA SCHNIEBS

Novus sum, consulatum peto, Roma est  
(Q. T. Cicerón)

## INTRODUCCIÓN

Con excepción del *Pro Roscio Amerino*, célebre por su ataque a un poderoso liberto de Sila, y de las sonadas *Verrinas*, los discursos tempranos de Cicerón suelen ser dejados a un lado por quienes se dedican a explorar la práctica oratoria del arpinate pues prefieren concentrarse en piezas de mayor envergadura, sea por el asunto tratado, sea por los personajes afectados, sea por su encuadre político-institucional. Sin embargo, en el período tardorrepblicano la oratoria judicial era en Roma una herramienta imprescindible para que los *homines novi* alcanzaran la notoriedad que les negaban sus ancestros, ya que el carácter público de los juicios, el sistema ‘boca a boca’ de la comunicación<sup>1</sup> y las redes de clientela y *amicitia* generadas y alimentadas por el oficio forense transformaban a los tribunales de Roma en un auténtico escenario político donde se construían y se ponían a prueba las identidades de todos los actores involucrados: el reo, los oradores encargados de la acusación y la defensa, los jueces y hasta el mismo pretor.<sup>2</sup> Debido a esto, esos discursos tempranos, aun los que parecen más insignificantes, son un punto clave para desentrañar los caminos elegidos para llegar a ocupar las más altas magistra-

<sup>1</sup> Cf. LAURENCE (1994:64).

<sup>2</sup> Para los tribunales como recurso de los *homines novi*, cf. PINA POLO (1997:80-121), BELL (1997:19-21); para el significado político de los juicios cf. NICOLET (1969:57), ROSS TAYLOR (1949:98-118).

turas del Estado por este *homo novus*,<sup>3</sup> consciente del valor estratégico de la palabra pública, mucho antes de que su hermano Quinto se lo advirtiera a la hora de organizar su campaña electoral para el consulado: “Nominis novitatem dicendi gloria maxime sublevabis”.<sup>4</sup> En este orden de cosas, el propósito de este trabajo es estudiar la instanciación de la formación discursiva didáctica en dos de estos discursos –*Pro Quinctio* y *Pro Fonteio*<sup>5</sup>– donde el orador se constituye en maestro de los jueces a quienes instruye acerca de las características y consecuencias de su propio hacer, con el objeto de establecer que se trata de una estrategia desplegada en función de dos objetivos de distinto tipo y alcance. El primero, de carácter inmediato y propio del tipo textual, es utilizar el *ethos* del jurado como un argumento al servicio de la persuasión.<sup>6</sup> El segundo, de más largo aliento, está determinado por un contexto de enunciación que se caracteriza por la condición de *homo novus* del enunciador y por la preeminencia de una aristocracia senatorial que, encumbrada durante la dictadura de Sila, se resiste a ceder espacios de poder a los ‘arribistas’ del *ordo equester*.<sup>7</sup> Ante esto, a través de su misma actitud magisterial y de los implícitos ideológicos de esa enseñanza acerca del hacer jurídico, Cicerón se erige en estos discursos como el portavoz del sistema de valores y creencias sobre los que se asienta la *res publica*, actualizando desde su praxis oratoria temprana la relación causal entre autoridad sapiencial y autoridad social, que expondrá más tarde en sus diversos tratados y también en su correspondencia.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Para el tema de la oposición *nobilitas* / *novitas*, cf. BRUNT (1982), SHACKLETON BAILEY (1986), BELTRAMI (1998:7-41).

<sup>4</sup> Q. Cic. *Pet.* 1. Para un estado de la cuestión sobre la autenticidad del controvertido *Commentariolum petitionis*, cf. DAVID (1973).

<sup>5</sup> La elección del corpus obedece al carácter liminar de estas obras: el *Pro Quinctio* es el primer discurso conservado y el *Pro Fonteio*, el primer caso defendido bajo la *Lex Aurelia iudiciaria*, que reestableció la participación del *ordo equester* en los tribunales, suprimida por las reformas silanas.

<sup>6</sup> El carácter argumentativo del *ethos* en la oratoria ciceroniana ha sido ampliamente demostrado por MAY (1988) pero su estudio no se detiene ni en la aplicación de este recurso a la persona de los jueces ni en las consecuencias de la manipulación del *ethos* del orador en términos de su validación como sujeto político.

<sup>7</sup> Cf. GRUEN (1995:6-46).

<sup>8</sup> Para esta relación como resultado de la crisis de una forma de conocimiento basada exclusivamente en la reproducción asistemática del saber transmitido por la tradición, cf. MOATTI (1997:25-54).

Claro está que por ese entonces Cicerón, que apenas intentaba recorrer los primeros pasos del *cursus honorum* y adquirir cierto prestigio en los espacios forenses, estaba lejos de gozar de la *auctoritas* necesaria para legitimar su derecho a enseñar a los jueces, en nombre del Estado romano, los principios y alcances de su función.<sup>9</sup> Sin embargo, es esta misma falta de respaldo lo que torna interesante el análisis de estas primeras piezas oratorias pues se trata precisamente de detectar el mecanismo empleado por este enunciador para hacer del texto mismo la herramienta constructora de esa autoridad extratextual de la cual carece.<sup>10</sup> Nosotros sostendremos que ese mecanismo consiste, en lo formal, en extremar y tensar los recursos propios de la preceptiva oratoria y, en lo conceptual, en un desplazamiento de lo particular a lo general que le permite basar su instrucción en su conocimiento del sistema jurídico y del contexto social y argumentar a partir de implícitos ideológicos que responden al sistema de valores y creencias que la Roma tardorrepublicana considera propio de su identidad.<sup>11</sup> El producto resultante es así un discurso que no viola el citado requisito de la discursividad didáctica pues para predicar acerca de esos temas no hace falta más que ser un orador que conoce debidamente las alternativas de su oficio y un ciudadano de buena voluntad consubstanciado con la realidad política y con los valores del sistema. Nada más...y nada menos a la hora de usar la palabra pública para legitimar su derecho a participar activamente en la conducción de la *res publica*.

## EL PRO QUINCTIO

El discurso más antiguo de los que conservamos del arpinate es el *Pro Quinctio*, pronunciado por Cicerón en ocasión de una causa privada en la que defiende al tal Quintio de un embargo contra sus bienes exigido por

<sup>9</sup> Para los requisitos del emisor de un discurso didáctico, cf. "Introducción".

<sup>10</sup> Según DUPONT (2000:89-95), esto es propio del funcionamiento de la oratoria en Roma, que no es una *poiesis* sino una *praxis* donde es el discurso el que construye al orador, lo define como tipo de hombre y le confiere una identidad social.

<sup>11</sup> Como lo prueba el estudio de SOLMSEN (1938), esta misma tensión de la preceptiva retórica, rasgo propio de la oratoria ciceroniana, se observa en el *Pro Roscio Amerino*, la primera causa pública del arpinate.

el demandante, Sexto Nevio.<sup>12</sup> Debido a que las circunstancias de la enunciación son particularmente adversas para su defendido,<sup>13</sup> el orador emplea en el exordio todos los recursos para lograr *iudicem benevolum parare*, cosa sin duda esperable. Pero sin embargo, tras esta rigurosa observancia de la preceptiva, opera un desplazamiento hacia la esfera de lo público que convierte el fallo y por ende al juez responsable de emitirlo, el afamado jurista Aquilio Galo, en un signo de la función y del funcionamiento del aparato judicial en el seno de la *civitas*.<sup>14</sup> La pieza se abre con la mención de los *incommoda* y las *difficultates* enfrentados por el reo y su patrono, uno de los modos prescriptos por la normativa para concitar la *benevolentia a nostra persona*, pero un análisis detallado permite detectar otros tres elementos interesantes:

Quae res in civitate duae plurimum possunt, eae contra nos ambae faciunt in hoc tempore, summa gratia et eloquentia; quarum alteram, C. Aquili, vereor, alteram metuo. Eloquentia Q. Hortensi ne me in dicendo impediatur, non nihil commoveor, gratia Sex. Naevi ne P. Quinctio noceat, id vero non mediocriter pertimesco. Neque hoc tanto opere querendum videretur, haec summa in illis esse, si in nobis essent saltem mediocria; verum ita se res habet, ut ego, qui neque usu satis et ingenio parum possum, cum patrono disertissimo comparer, P. Quinctius, cui tenues opes, nullae facultates, exiguae amicorum copiae sunt, cum adversario gratiosissimo contendat. (*Quinct.* 1-2)<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Si bien hay cierta controversia, la crítica, basándose en los testimonios de Quintiliano (*Inst.* 12.6.4), Aulo Gelio (*Gel.* 15.28.3) y en datos internos como la referencia al triunfo de L. Flaco (*Cic. Quinct.* 28), coincide en fechar este discurso en el año 81 a.C. Para este tema, cf. KINSEY (1967).

<sup>13</sup> Mientras Quintio era un simple ciudadano defendido por un orador joven e ignoto, Nevio estaba representado por el célebre Hortensio, asistido por el ex cónsul L. Filippo y respaldado por individuos poderosos, entre ellos el propio pretor quien había dispuesto, cosa por completo inusual, que la defensa expusiera en primer lugar privándola así del derecho a responder a los argumentos de la parte acusadora.

<sup>14</sup> Para los distintos aspectos del *iudicem benevolum parare*, cf. *Cic. Inv.* 1.22; *Rhet. Her.* 1.8; *Quint. Inst.* 4.1.7-32; LAUSBERG (1966:I.249-254).

<sup>15</sup> “Las dos cosas que tienen el mayor poder en la ciudad, esas dos actúan contra nosotros a un mismo tiempo: el crédito personal y la elocuencia. Una de ellas, C. Aquilio, me merece respetuoso temor, la otra me da miedo. Que la elocuencia de Hortensio sea un obstáculo para mi discurso, me perturba; que el crédito personal de Nevio perjudique a Quintio, esto me espanta no poco. Y no me quejaría con tanto empeño de la suma posición de ellos, si la nuestra fuera al menos intermedia. Pero la situación es tal que yo, que no tengo suficiente experiencia y soy de poco talento, seré comparado con un patrono elocuentísimo y Quintio, que tiene recursos débiles, posibilidades de acción nulas y un número exiguo de amigos, peleará con un adversario de inmenso crédito personal.”

El primero de ellos es la referencia al miedo, enfatizada por la recurrencia a distintos términos del mismo campo léxico (*vereri, metuere, pertimescere*). El segundo es que, aunque los elementos disparadores de ese miedo (*gratia* y *eloquentia*) son rasgos positivos de la identidad de un ciudadano, están presentados aquí como agentes de un tipo de poder expresado de manera absoluta (“plurimum possunt”), lo cual está connotado por el *incrementum* “metuo” / “pertimesco”, “eloquentia” / “disertisimo”, “gratia” / “gratiosissimo”.<sup>16</sup> El último, íntimamente relacionado con el anterior, es que la diferencia entre los términos comparados es cuantitativa como lo prueba el contraste entre los superlativos predicados del adversario y su patrono y los términos “non satis”, “parum”, “tenues”, “nullae” y “exiguae”, predicados del enunciador y su defendido. Ahora bien, según la preceptiva, esta forma de atraer la benevolencia del juez incluye un segundo momento que consiste en implorar su auxilio y constituirlo en única esperanza. Cicerón echa mano también de este recurso, pero lo hace de manera tal que lo convierte en algo sustancialmente diferente pues, si bien al final del exordio asume la voz de su defendido para rogar el amparo de Aquilio (*Quinct.* 10), a continuación de sus quejas y a manera de resumen expresa:

Quae quo plura sunt, C. Aquili, eo te et hos qui tibi in consilio sunt meliorem mente nostra verba audire oportebit, ut multis incommodis veritas debilitata tandem aequitate talium virorum recreetur. Quod si tu iudex nullo praesidio fuisse videbere contra vim et gratiam solitudini atque inopiae, si apud hoc consilium ex opibus, non ex veritate causa pendetur, profecto nihil est iam sanctum atque sincerum in civitate, nihil est quod humilitatem cuiusquam gravitas et virtus iudicis consoletur. Certe aut apud te et hos qui tibi adsunt veritas valebit, aut ex hoc loco repulsa vi et gratia locum ubi consistat reperire non poterit. Non eo dico, C. Aquili, quo mihi veniat in dubium tua fides et constantia, aut quo non <in> his quos tibi advocavisti viris lectissimis civitatis spem summam habere P. Quinctius debeat. Quid ergo est? Primum magnitudo periculi summo timore hominem adficit, quod uno iudicio de fortunis omnibus decernit, idque dum cogitat, non minus saepe ei venit in mentem potestatis quam aequitatis tuae, propterea quod omnes quorum in alterius manu vita posita est saepius illud cogitant, quid possit is cuius in ditione ac potestate sunt, quam quid debeat facere. (*Quinct.* 4-6)<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Para el *incrementum* como forma de la *amplificatio*, cf. LAUSBERG (1966:I.340-342).

<sup>17</sup> “Cuantas más son mis desventajas, Aquilio, tanto más será necesario que tú y los que integran tu consejo escuchen con buena disposición mis palabras para que la verdad, debilitada por tantas condiciones desfavorables, se recupere gracias a la equidad de tales varones. Pero sí, siendo tú el juez, se viera que no ofreces ninguna protección a la sole-

Aquí, enmascarándose tras los términos *incommoda*, *inopia* y *solitudo* para indicar la situación del defendido y tras el sustantivo *praesidium* para referir la protección esperada, que responden a la normativa, Cicerón desliza una sutil reformulación de las oposiciones planteadas en el pasaje de apertura: las ventajas del adversario no se definen ya en términos de la *gratia* de Nevio y la *eloquentia* de Hortensio sino del conjunto “vim et gratiam”, lo que subsume al acusador y a sus patronos en una única persona y compromete así la identidad de estos últimos pues tiñe la *gratia* con la *vis*, un tipo de poder de sello negativo asociado a la *potentia*.<sup>18</sup> Esto, que comporta una modificación importante a nivel argumentativo, pues la distinción entre la acusación y la defensa no es ya cuantitativa sino cualitativa y explicita las citadas referencias al miedo, parece adecuarse en principio a las reglas del *benevolum parare* derivado de la persona del adversario. Pero sin embargo también aquí Cicerón tensa la preceptiva ya que, después del “nostra” de la primera oración, desaparece la deixis personal relativa a la parte acusadora y a la defensa, y el enunciado deviene una formulación de carácter universal construida sobre una oposición cuyos polos no tienen que ver con los actores de la acusación y la defensa sino con el sistema axiológico del entorno social y del quehacer jurídico. Esta nueva oposición cualitativa entre la tríada *gratia-vis-opes* y el conjunto de valores positivos integrado por *veritas*, *aequitas*, *gravitas*, *virtus*, *fides* y *constantia* se sitúa físicamente ya no en el ámbito del tribunal de una causa privada sino en el de la *civitas* y, con esto, transforma a este juicio en un significativo cuyo significado es el sistema jurídico. Ciertamente es que, puesto que esos valores positivos se refle-

dad y a la falta de recursos contra el poder y el crédito personal; si en este consejo la causa depende de las riquezas y no de la verdad, entonces sin duda ya nada sagrado y sincero queda en la ciudad, nada hay que conforte al humilde en la integridad y la virtud de un juez. En efecto, o bien ante ti y los que te asisten tendrá vigencia la verdad o bien, expulsada de este lugar por el poder y el crédito personal, no podrá encontrar un lugar donde quedarse. No me expreso de este modo, Aquilio, porque tenga dudas respecto de la confianza que mereces y de tu firmeza ni porque Quintio no deba tener plena esperanza en estos a quienes convocaste, selectísimos varones de nuestra ciudad. ¿Qué sucede pues? Para empezar la magnitud del peligro sume a Quintio en el mayor de los temores pues toda su fortuna depende de un único veredicto y, al pensar esto, tu poder le viene a la mente no menos que tu equidad, ya que todos aquellos cuya vida está puesta en las manos de otro se preocupan más a menudo de lo que puede hacer que de lo que debe hacer aquel bajo cuyo poder y autoridad se encuentran.”

<sup>18</sup> Cf. HELLEGOUARC'H (1972:308-309).

ren al juez, podría aducirse que Cicerón intenta aquí concitar la benevolencia a partir de la persona del auditorio. Y sin duda es así, sólo que nuevamente manipula la preceptiva en función de su estrategia pues, mientras aquella indica que el orador debe recordar las virtudes demostradas por el juez en causas anteriores, Cicerón hace aquí exactamente lo contrario. Es decir, con el paso de lo particular a lo general y de lo cuantitativo a lo cualitativo, el juez pasa de ser el sujeto arbitral de un juicio privado a ser el sujeto arbitrado de una suerte de juicio público cuyo ‘juez’ es la comunidad toda. La desaparición de los otros actores de la causa deja en pie sólo a la persona del juez que, individualizado por el vocativo y remarcado por la repetición del pronombre,<sup>19</sup> se constituye como único destinatario de este discurso que, lejos de tener el tono suplicante esperable, comporta una actitud magisterial de carácter admonitorio. En efecto, si nos detenemos en la factura de este tramo del exordio, vemos que es una sucesión de enunciados deónticos hábilmente modalizados, que se abre y se cierra con dos en los que esta modalidad está explicitada por la presencia de operadores lexicales (“oportebit”, “debeat”). Entre ellos, aparecen formulaciones del mismo tenor, sin duda más esquivas pero no por eso menos contundentes, cuya factura entimemática se apoya en implícitos ideológicos que colocan al juez y a sus asesores en una disyuntiva: o bien observan el deber hacer del sistema jurídico y demuestran en ese mismo acto que son sujetos del deber ser requerido para la función que desempeñan o bien lo violan y comprometen la identidad que los habilita como agentes de esta y de cualquier otro tipo de *potestas*.<sup>20</sup>

A su vez, la asunción de este discurso magisterial implica otro argumento *a nostra persona* que también se apoya en el paso de lo cuantitativo a lo cualitativo y en el borramiento de la deixis personal pues, a través de estos enunciados impersonales que revisten el carácter de verdades inapelables, el orador, identificado con la *veritas*, deja de ser el defensor de Quintio para transformarse en el defensor de la legitimidad jurídica, sostén de la *civitas*. Esto no sólo lo coloca por encima del juez, que deberá poner a prueba sus presuntas virtudes con su veredicto, sino

<sup>19</sup> Véanse las formas “te”, “tibi”, “tu”, “te”, “tibi”, “tua”, “tibi”, “tuae”.

<sup>20</sup> Para el conocimiento jurídico como sostén de la identidad del sujeto político, cf. SCHIAVONE (2003).

por encima de Hortensio y del resto de los encumbrados personajes que apoyan a Nevio, cuya pertenencia a la *nobilitas* resulta cuestionada a partir de un saber cualitativamente superior que solo el orador y acaso el juez poseen: el sentido mismo de la *aequitas* como principio básico del sistema jurídico y de la *virtus* como su agente ejecutor. En efecto, en el resto del exordio Cicerón, constituido en la voz del sistema, objeta la identidad de quienes, al violar el deber hacer del oficio jurídico<sup>21</sup> y poner su *nobilitas* y su *virtus* no al servicio de la *aequitas* sino de la *cupiditas*, no cumplen con la conducta propia de esos factores de poder legítimo, sino con la de la *potentia*:

Quod eorum gratia et potentia factum est, qui [...] diligenter Sex. Naevi studio et cupiditati morem gerunt et in eius modi rebus opes suas experiuntur, in quibus, quo plus propter virtutem nobilitatemque possunt, eo minus, quantum possint, debent ostendere (Cic. *Quinct.* 9)<sup>22</sup>

En términos de identidad, el implícito discursivo de la actitud magisterial asumida en el exordio es obvio: si las cualidades morales e intelectuales de un individuo se prueban en sus actos, verdad de Perogrullo que ningún romano sería capaz de contradecir,<sup>23</sup> el discurso mismo constata que este *homo novus* tiene el saber y la altura moral necesarios para sostener el sistema de valores y creencias en los que se asienta la *res publica*, condiciones que los miembros de la *nobilitas* que detentan el poder o bien no cumplen, como sucede con los defensores de Nevio, o bien deberán demostrar, como sucede con el juez y sus asesores.

## EL PRO FONTEIO

Pronunciado en el año 69 a.C., en el *Pro Fonteio* Cicerón defiende a un cliente suyo, Fonteio, ex gobernador de la Galia Narbonense acusado de concusión por el jefe de los alóbrogues que se presenta en representación

<sup>21</sup> “si id est defendere cupiditati alterius obtemperare, quo is facilius, quem velit, iniquo iudicio opprimere possit”, (*Quinct.* 7).

<sup>22</sup> “Esto logró el crédito personal y el poderío de estos que [...] complacen el interés y la ambición de Sex. Nevio y ponen a prueba sus fuerzas en un asunto tal que, cuanto más poder tienen a causa de su virtud y su nobleza, tanto menos deberían ostentarlo aquí.”

<sup>23</sup> Cf. Cic. *Off.* 1.19: “virtutis enim laus omnis in actione constitit”; *Rep.* 1.2: “virtus in usu sui tota posita est”.

de su pueblo y de otros presuntamente afectados por la conducta del imputado. Si bien del comienzo no nos quedan más que algunos datos recogidos por transmisión indirecta, la extensa parte conservada basta para constatar que la defensa de Cicerón se basó fundamentalmente en argumentos *a persona*, de los cuales el de más peso y extensión es el elaborado a partir del *ethos* de los testigos de la parte acusadora (los galos) y de los de la defensa (los romanos y sus aliados de Narbona), como se deduce claramente del siguiente pasaje:

Quae est igitur ista accusatio, quae facilius possit Alpibus quam paucos aerari gradus ascendere, diligentius Rutenorum quam populi Romani defendat aerarium, libentius ignotis quam notis utatur, Alienigenis quam domesticis testibus, planius se confirmare crimen libidine barbarorum quam nostrorum hominum litteris arbitretur? (*Font.* 4)<sup>24</sup>

Desde luego nada tienen de asombroso ni minar la credibilidad de los testigos, una práctica usual recomendada por la preceptiva,<sup>25</sup> ni el fuerte contenido racista del ataque, que responde a la tendencia de los romanos, y de los pueblos conquistadores en general, a vilipendiar a aquellos sobre los que pretenden ejercer la dominación. Lo que sí es peculiar, en cambio, es que Cicerón encuadra el denuesto de los testigos en el marco de una argumentación también basada en el *ethos*, pero cuyo blanco son en realidad los jueces a los cuales se les recuerdan, más vale se les enseñan, los parámetros que determinan su identidad y su oficio. Esta parte de la pieza está estructurada como una *subiectio*,<sup>26</sup> una figura usual de la retórica forense destinada a atacar al adversario pero que aquí implica una manipulación del *ethos* de los jueces y del orador, determinada por su contenido y por la construcción del enunciador y del enunciatario. El orador instala un diálogo con los jueces, presuntos enunciatarios de la objeción acerca del testimonio de los galos y de la pregunta acerca de su deber hacer, lo cual implica un desplazamiento de lo particular a lo ge-

<sup>24</sup> “¿Qué es entonces esa acusación que puede atravesar los Alpes con más facilidad que los pocos adelantos del Tesoro, que defiende con más celo las finanzas de los rutenos que las del pueblo romano, que se vale con más voluntad de individuos ignotos que de los conocidos por todos, de testigos extranjeros que de testigos nacionales, que cree tener un mejor apoyo en la ambición de los bárbaros que en los testimonios escritos de nuestros ciudadanos?”.

<sup>25</sup> Cf. *Rhet. Her.* 2.9; *Quint. Inst.* 5.7.

<sup>26</sup> Cf. *Rhet. Her.* 4.33; *Quint. Inst.* 9.2.6-16; LAUSBERG (1966:II 198-200).

neral, en el que enmascara tras su primer ataque contra los testigos, un enunciado deóntico fuertemente marcado por el prescriptivo “debet”. De este modo instancia un desequilibrio, una situación asimétrica, que lo constituye como enunciador dominante en función de un determinado conocimiento, ya no sobre el caso puntual de Fonteyo sino sobre la norma general del hacer jurídico, conocimiento que él posee mientras que el enunciatario, los jueces, resulta construido como alguien que parece tener, si no plena ignorancia, al menos dudas sustanciales sobre el tema:

‘At hoc Galli negant.’ At ratio rerum et vis argumentorum coarguit. Potest igitur testibus iudex non credere? Cupidis et iratis et coniuratis et ab religione remotis non solum potest sed etiam debet. (*Font. 21*)<sup>27</sup>

Enunciada la regla, este instructor emplea el conector “etenim” para introducir la respectiva justificación, la cual implica una pregunta acerca del porqué de ese deber (“existimandum est”), pregunta que el enunciatario no está en condiciones de formular expresamente pero que este enunciador dominante presupone y responde: “Etenim si, quia Galli dicunt, idcirco M. Fonteius nocens existimandus est, quid mihi opus est sapiente iudice, quid aequo quaesitore, quid oratore non stulto?” (*Font. 21*).<sup>28</sup> Lo interesante de esta respuesta es que es en sí misma una pregunta, lo cual podría parecer un detalle menor tratándose de una *subiectio*, pero cobra relevancia si reparamos en su contenido proposicional y la leemos a la luz de la relación asimétrica creada por el orador. Por un lado, es un razonamiento apoyado en una relación lógica de hipótesis-conclusión que, de por sí, refuerza la noción epistémica de ‘incertidumbre’.<sup>29</sup> Por el otro, produce nuevamente el paso de lo particular a lo general, determinado esta vez por la presencia de términos que refieren los dos actores que intervienen en este presunto diálogo (el juez y el orador), y las cualidades requeridas para su desempeño (*sapientia, aequitas, (non) stultitia*). El contenido proposicional implícito es entonces otro

<sup>27</sup> “Pero los galos lo niegan’. Pero la lógica de los hechos y la fuerza de las pruebas muestra su falsedad. ¿Puede entonces el juez no creer en los testigos? Cuando los mueve la pasión y la cólera y se han complotado y carecen de escrúpulos, no solo puede, sino debe.”

<sup>28</sup> “En efecto, si porque lo dicen los galos, sólo por esto hay que considerar que Fonteyo es culpable, ¿para qué se necesita un juez sabio; para qué, un interrogador equitativo; para qué, un orador que no sea tonto?”.

<sup>29</sup> Para este implícito de los marcadores condicionales, cf. BERTOCCHI (2001).

enunciado deóntico, esta vez evaluativo, y la actitud interrogativa responde a un doble propósito: mantener la *subiectio* como cáscara formal de esta escena de instrucción y reforzar la superioridad de un enunciador que conoce no sólo las preguntas que su interlocutor podría plantearse – como es el caso de la primera acerca del deber de los jueces– sino las que debería plantearse –como es el caso de esta segunda acerca de las consecuencias de sus actos.

Mediante otro conector explicativo (“enim”), el orador responde ahora a esta pregunta inducida y lo hace pasando nuevamente de lo particular a lo general y recurriendo otra vez a sendos razonamientos basados en la relación lógica hipótesis-conclusión, que se articulan como una disyunción entre dos formas de entender las *partes*, término técnico que en el léxico retórico designa la función y oficio de los diversos actores del escenario forense:

Dicunt enim Galli; negare non possumus. Hic si ingeniosi et periti et aequi iudicis has partis esse existimatis ut, quoniam quidem testes dicunt, sine ulla dubitatione credendum sit, Salus ipsa virorum fortium innocentiam tueri non potest; sin autem in rebus iudicandis non minimam partem ad unam quamque rem aestimandam momentoque suo ponderandam sapientiam iudicis tenere existimatis, videte ne multo vestrae maiores gravioresque partes sint ad cogitandum quam ad dicendum meae.’ (*Font.* 21)<sup>30</sup>

Lo interesante de esta formulación es que, consecuentemente con lo que observamos al principio de este pasaje, la duda acerca del deber hacer –véase la acumulación de formas verbales obligativas (“credendum”, “aestimandam”, “ponderandam”)– está puesta en los jueces (“existimatis”). Pero además, la presencia de términos del campo léxico del conocimiento –*ingeniosus, peritus, sapientia, existimare*– implica construir esa duda como el resultado de la ignorancia, lo cual remarca el papel magisterial de este enunciador, evidenciado en el empleo de la forma yusiva de carácter admonitorio “videte”. La posesión del saber que lo

<sup>30</sup> “Ciertamente lo dicen los galos; no podemos negarlo. Ante esto, si consideraréis que el oficio de un juez talentoso y experto y equitativo consiste en estar obligado a creer algo sin tener duda alguna porque los testigos lo dicen, la diosa Salud en persona no puede proteger la inocencia de los hombres íntegros; pero si, en cambio, consideraréis que, al juzgar, la sabiduría de un juez consiste sobre todo en valorar los hechos uno a uno y sopesarlos según su importancia, cuidado que vuestro oficio, que consiste en reflexionar, sea más importante y de mayor peso que el mío, que consiste en perorar.”

legítima para constituirse en instructor de los jueces se constata en el tramo siguiente donde, con el conector explicativo de rigor (“enim”), el enunciador expone las incumbencias de cada una de las *partes* a partir de una comparación determinada por las oposiciones parciales *una / saepius, semel / diutius, (non) interrogare / interrogare* predicadas respectivamente del orador y de los jueces en términos de deber hacer como se ve por la perífrasis verbal obligativa (“interrogandus est”) y por el prescriptivo (“debetis”):

Mihi enim semper una quaque de re testis non solum semel verum etiam breviter interrogandus est, saepe etiam non interrogandus, ne aut irato facultas ad dicendum data aut cupido auctoritas attributa esse videatur; vos et saepius eandem rem animis agitare et diutius uno de teste cogitare potestis et, si quem nos interrogare noluimus, quae causa nobis tacendi fuerit existimare debetis. (Font. 22)<sup>31</sup>

Sin embargo, bajo este pretendido paralelismo, el implícito discursivo es que, mientras el enunciador conoce perfectamente su deber hacer y el de los jueces, a estos hay que recordárselo, cuando no explicárselo, pues o no lo saben o tienen dudas al respecto. Esto se constata en la oración siguiente donde reaparece la posibilidad de que los jueces desconozcan la norma, claramente connotada aquí por términos tan contundentes como *praescribere, lex* y *officium*, un desconocimiento que a continuación se identifica lisa y llanamente con la falta de *sapientia* y con la *stultitia*, lo que mina la identidad misma de sus interlocutores:

Quam ob rem, si hoc iudici praescriptum lege aut officio putatis, testibus credere, nihil est cur alius alio iudice melior aut sapientior existimetur. Vnum est enim et simplex aurium iudicium et promisce et communiter stultis ac sapientibus ab natura datum. (Font. 22)<sup>32</sup>

<sup>31</sup> “En efecto, yo siempre debo interrogar al testigo sobre cada hecho no sólo una sola vez sino brevemente, e incluso a veces debo no interrogarlo para no darle la oportunidad de hablar si está airado y no conferirle peso si se muestra apasionado; vosotros no sólo podéis pensar más de una vez sobre un mismo punto y reflexionar largamente sobre cada testigo en particular sino que, si yo no quise interrogar a algún testigo, debéis considerar la causa de mi silencio.”

<sup>32</sup> “En razón de esto, si pensáis que la ley o su oficio prescriben al juez creer en los testigos, no hay motivo alguno por el cual un juez sea valorado como mejor o más sabio que otro. En efecto, único y simple es el juicio de los oídos y la naturaleza lo ha concedido sin criterio y por igual a los tontos y a los sabios.”

Construidos los jueces como ignaros, este enunciador que todo lo sabe formula a continuación las preguntas que estos inexpertos o dubitativos enunciatarios podrían y deberían hacer, lo cual le da pie para exhibir su avezado conocimiento no solo de la norma sino de las maneras concretas como esta debe aplicarse.<sup>33</sup> Pero en Roma cualquier maestro que se precie debe recurrir al *exemplum* de modo que este maestro, que no solo sabe lo que enseña sino también cómo enseñar, echa mano de este recurso pero lo hace de una manera peculiar. En efecto, lo hace en el marco de una pregunta que, impregnada de toda la fuerza irónica de la partícula *an*, presupone en los jueces la duda (“dubitatis”) acerca de poner en práctica en este caso particular una norma que está refrendada por el ejemplo de célebres antecesores que, por haberla aplicado, demostraron tener en grado superlativo ese conocimiento del deber hacer:

An vero vos id in testimoniis hominum barbarorum dubitabitis quod persaepe et nostra et patrum memoria sapientissimi iudices de clarissimis nostrae civitatis viris dubitandum non putaverunt? (*Font.* 23)<sup>34</sup>

Por otra parte, las oposiciones (“dubitatis” / “(non) dubitandum”; “hominum barbarorum” / “clarissimis nostrae civitatis viris”) prueban que el implícito discursivo de este enunciado es una comparación contrastiva, incompleta pero muy fácil de completar, en la que a los *sapientissimi iudices* se opone un *vos* que, a diferencia de sus ilustres antepasados y del orador, desconoce las obligaciones propias de su función. Finalmente, el enunciado presenta otra oposición, basada en la deixis (“nostrae civitatis” / “vos”) que desplaza a los jueces dubitantes de ese nosotros inclusivo al cual pertenece el orador y que está identificado claramente con el espacio de la *civitas*.

Ahora bien, el *exemplum* como tal (*Font.* 23-24) refiere tres circunstancias en que los jueces rechazaron por *inimicitia* o por *cupiditas* el testimonio de ciudadanos romanos de la talla de Escauro, Q. Metelo y Craso, entre otros, evocación que hubiera bastado como prueba contundente para despejar la duda de este inexperto tribunal. Sin embargo, el orador

<sup>33</sup> Cf. *Font.* 23.

<sup>34</sup> “¿Pero vosotros dudaréis, en el caso de testimonios de hombres bárbaros, de aquello de lo que muchas veces en nuestro tiempo y en el de nuestros antepasados sapientísimos jueces consideraron que no debían dudar en el caso de destacadísimos varones de nuestra ciudad?”

no se contenta con ello sino que, maestro cuidadoso que no quiere dejar nada librado a la dudosa capacidad de interpretación de sus dubitativos discípulos, continúa la *subiectio* y hace una lectura del *exemplum* que le permite, a la vez que atacar a los testigos, seguir instruyendo a los jueces en un tono cada vez más comprometedor para la identidad de éstos. En efecto, apenas terminada la exposición del *exemplum* en la que los antecesores son predicados como dotados de *divinum et singulare consilium*, afirma:

Quae si iudex non amplectetur omnia consilio, non animo ac mente circumspiciet, si, ut quidque ex illo loco dicitur, ex oraculo aliquo dici arbitrabitur, profecto satis erit, id quod dixi antea, non surdum iudicem huic muneri atque officio praeesse; nihil erit quam ob rem ille nescio quis sapiens homo ac multarum rerum peritus ad res iudicandas requiratur. (Font. 25)<sup>35</sup>

Como podemos ver en esta progresión, el primer paso retoma, como el mismo Cicerón lo reconoce, el punto en que se encontraba su instrucción antes del *exemplum* y lo hace en un enunciado donde reconocemos el desplazamiento de lo particular a lo general y la referencia al campo del conocimiento (*sapiens, peritus*) requerido para cumplir apropiadamente con esa función. Pero, a continuación, salta de la norma al caso e increpa a los jueces diciendo:

An vero illi equites Romani quos nos vidimus, qui nuper in re publica iudiciisque maxime floruerunt, habuerunt tantum animi, tantum roboris ut M. Scauro testi non crederent; vos Volcarum atque Allobrogum testimoniis non credere timetis? [...] An, si homines ipsos spectare convenit, id quod in teste profecto valere plurimum debet, non modo cum summis civitatis nostrae viris sed cum infimo cive Romano quisquam amplissimus Galliae comparandus est? (Font. 26-27)<sup>36</sup>

<sup>35</sup> “Si el juez no abarca todo esto con su buen criterio, no lo inspecciona con su mente y su espíritu; si, cualquier cosa que digan los testigos la considera dicha por un oráculo, sin duda será suficiente, cosa que dije antes, que un juez que no sea sordo presida este cargo y este oficio; ningún motivo habrá por el que se requiera, para hacer justicia, un hombre sabio y experto en muchos asuntos.”

<sup>36</sup> “¿Pero aquellos caballeros romanos, que nosotros vimos que se distinguieron en el Estado y sobre todo en los tribunales, tuvieron tanto coraje y tanta fuerza para no creer en el testimonio de Escauro; y vosotros teméis no creer en los testimonios de los volcanos y los alóbrogues? [...] ¿Si conviene examinar a las personas –cosa que debe sin duda tener muchísimo valor en el caso de un testigo– es posible comparar al individuo más encumbrado de la Galia no digo con los primeros personajes de nuestra ciudad sino con el más ínfimo ciudadano romano?” Para esta referencia a los *equites* y la incidencia de este *ordo* en el proceso de Fonteyo, cf. BERRY (2003).

Varias observaciones merece este pasaje. En primer lugar, reitera el paso de lo particular a lo general, resaltado por la acumulación de marcadores deónticos (“oportuit”, “convenit”, “debet”). Pero en segundo lugar, estos enunciados comportan una resignificación del conflicto en sí y, con ello, del enunciador y su enunciatario, que compromete aun más la ya tambaleante pertenencia de los jueces al espacio de la *civitas*. En efecto, en el primer tramo subyace una comparación que, a partir del grado de enemistad,<sup>37</sup> contrasta a aquellos jueces ejemplares, ubicados en la *res publica* y dotados de *animus* y *robor*, con estos otros jueces de ubicación incierta de los que se predica el *timere*. Si pensamos que, como lo explica claramente el segundo tramo, el grado de enemistad no está concebido en términos cuantitativos sino cualitativos (romanos vs. galos) y que los términos *animus* y *robor* no pertenecen al repertorio de cualidades esperables en quien se desempeña en la actividad jurídica, ni siquiera en la política, sino en la militar, está claro que el implícito discursivo de estos enunciados es una resignificación del conflicto, definido ahora como una instancia más del enfrentamiento entre Roma y sus enemigos externos, y, por ende, en una cuestión de Estado. Esta resignificación reposiciona al enunciador y al enunciatario pues no se trata ya de enseñar el deber ser y el deber hacer de los jueces en tanto jueces sino en tanto ciudadanos romanos encargados de velar por aquello que, como bien recordaremos por la célebre definición ciceroniana de *res publica*, transforma una simple reunión de hombres en un *populus: iuris consensus et utilitatis communio*, una máxima ideológica que el orador conoce pero que sus alumnos nuevamente parecen ignorar.<sup>38</sup> Siguiendo esta misma línea, después de una larga parrafada en la que el grueso de las oraciones son interrogativas y connotan la posibilidad de que sólo los jueces ignoren aquello que el orador –y con él el resto de los romanos– saben acerca de la hostilidad, la codicia y la barbarie de los galos, el maestro vuelve a predicar la duda de sus discípulos pero para enseñarles, esta vez, el alcance del incumplimiento de su deber hacer en términos de razón de Estado:

<sup>37</sup> Véase el políptoto “inimico” / “inimicior”.

<sup>38</sup> “Est igitur [...] res publica res populi; populus autem non omnis hominum coetus quoquo modo congregatus, sed coetus multitudinis iuris consensu et utilitatis communione sociatus” (Cic. *Rep.* 1.39).

[...] dubitabit non modo vestris civibus, qui maxime gloria ac laude ducuntur, verum etiam exteris nationibus et gentibus ostendere vos in sententiis ferendis civi parere quam hosti cedere maluisse? Magna me hercules causa, iudices, absolutionis cum ceteris causis haec est, ne quae insignis huic imperio macula atque ignominia suscipiatur, si hoc ita perlatum erit in Galliam, senatores equitesque populi Romani non testimoniis Gallorum, sed minis commotos rem ad illorum libidinem iudicasse. (Font. 35)<sup>39</sup>

Una vez más los jueces dudan acerca de su deber, una vez más el orador los instruye. Ahora bien, luego de todo este despliegue de autoridad magisterial, repentinamente al llegar a la *peroratio* Cicerón dice:

Qua re si etiam monendi estis a me, iudices, quod non estis, videor hoc leviter pro mea auctoritate vobis praecipere posse, ut ex eo genere homines quorum cognita virtus, industria, felicitas in re militari sit diligenter vobis retinendos existimetis. (Font. 42)<sup>40</sup>

Esta frase podría parecer extemporánea y fuera de lugar en quien, como hemos visto, acaba de dedicar una extensa parte de su discurso precisamente a *monere* y *praecipere* a estos jueces, haciendo alarde de una *auctoritas* construida y consolidada por sus propias palabras. Sin embargo, como dijimos al hablar de las características de la formación discursiva didáctica, el derecho a enseñar no sólo está determinado por el conocimiento del maestro sino por las reglas de circulación discursiva y no cabe duda de que esas reglas no prescribían en Roma que, por mucha fama que hubiera adquirido con su actuación en el proceso contra Verres, un *eques* de Arpinas que recién iniciaba el *cursus honorum* se constituyera en alguien legitimado para enseñar a los selectos miembros de un tribunal su propio deber hacer y deber ser. Por eso, al llegar a la *peroratio*, lugar por excelencia de la manipulación de los *affectus* donde

<sup>39</sup> “¿Dudaréis de mostrar no sólo a vuestros ciudadanos, que mucho se guían por la gloria y el honor, sino también a las naciones y pueblos extranjeros, que al emitir sentencia vosotros preferisteis no dañar a un ciudadano antes que ceder ante un enemigo? Esta es la gran razón, junto con otras, jueces, para la absolución: que no se inflija a este poder una mácula y una ignominia extraordinarias, si llega a la Galia la noticia de que los senadores y caballeros del pueblo romano, llevados no por los testimonios de los galos sino por sus amenazas, emitieron un juicio a gusto de ellos”.

<sup>40</sup> “Por este motivo, jueces, si debéis vosotros recibir alguna advertencia de mi parte, cosa que no es así, creo que, dentro de mi poca autoridad, puedo indicaros que consideréis que es preciso que preservéis cuidadosamente a hombres de este tipo, reconocidos por su valor, su dedicación y su éxito en la función militar”.

es necesario provocar la *indignatio* hacia la parte contraria y la *conquestio* hacia la propia, el orador debe reinstalarse en la norma discursiva, deponer su carácter de enunciador dominante y adoptar, al menos en apariencia, esa actitud de humilde modestia que ya vimos en el exordio del *Pro Quinctio*.<sup>41</sup> Pero, como dijimos, esto es solo en apariencia, pues en rigor esto no es más que una preterición donde, a pesar de los modalizadores utilizados para disimular el efecto perlocutivo, Cicerón hace aquello mismo que dice no deber hacer: *monere* y *praecipere*. Y lo hace con un contenido proposicional que comporta el mismo paso de lo particular a lo general observado en la escena de instrucción antes analizada.

Así, enmascarado tras esta suerte de reconocimiento público de una relación de jerarquía que otorga a los jueces el privilegio de ser sujetos y no objetos del *monere-praecipere*, Cicerón vuelve a tensar la preceptiva y se constituye en el resto de la *peroratio* en el enunciador de un discurso magisterial que prescribe a los miembros del tribunal no solo la manera correcta de actuar sino las implicancias negativas que el no hacerlo acarreará para su identidad de conspicuos ciudadanos de Roma. Para ello, empieza por reinstalar una *subiectio* de las mismas características que la anterior:

Quid nunc vobis faciendum est studiis militaribus apud iuventutem obsoletis, <fortissimis> autem hominibus ac summis ducibus partim aetate, partim civitatis discordiis ac rei publicae calamitate consumptis, cum tot bella aut a nobis necessario suscipiantur aut subito atque improvisa nascantur? nonne et hominem ipsum ad dubia rei publicae tempora reservandum et ceteros studio laudis ac virtutis inflammandos putatis? (*Font.* 43)<sup>42</sup>

Como puede verse, aparecen aquí rasgos discursivos semejantes a los de los pasajes analizados: una supuesta pregunta de los jueces acerca de su deber (“faciendum est”), una respuesta que es en rigor otra pregunta donde el “nonne” clausura cualquier posible disenso acerca de ese deber (“reservandum”, “inflammandos”), el paso de lo particular a lo

<sup>41</sup> Para la *peroratio*, cf. Cic. *Inv.* 1.98-109; *Rhet. Her.* 2.47-50; *Quint. Inst.* 6.1; LAUSBERG (1966:I 361-367).

<sup>42</sup> “¿Qué debéis hacer vosotros en este momento, perdido el interés de la juventud por la actividad militar, desaparecidos hombres valerosísimos y excelentes jefes en parte por la edad en parte por las discordias civiles en parte por los males de la república, cuando tantas guerras emprendemos por necesidad o surgen súbitamente de improviso? ¿Acaso no pensáis que debéis preservar a este hombre para los tiempos difíciles de la república e inflamar con el anhelo de gloria y de valor a los demás?”

general que convierte el caso de Fonteyo en un problema de Estado, un enunciador que conoce qué debe hacerse para asegurar la estabilidad y el futuro de la *res publica* (“ad dubia rei publicae tempora”) y que integra el nosotros inclusivo (“a nobis”) de la ciudadanía toda, un implícito discursivo, determinado por la misma actitud interrogativa, que construye al enunciatario como alguien que acaso ignora las incumbencias y alcances de su función. Esta solapada presunción de ignorancia se refuerza en el párrafo siguiente con la presencia de formas verbales yusivas con las que el orador prescribe a los jueces la realización de actividades vinculadas a la adquisición del saber (“recordamini”, “scietis”, “inserite oculos”, “introspicite”) señalando que sólo la negligente desatención de ese conocimiento acerca del contexto sociopolítico, grave error que el enunciador no comete, podría llevarlos a condenar a Fonteyo:

Quae si diligenter attendetis, profecto, iudices, virum ad labores belli impigrum, ad pericula fortem, ad usum ac disciplinam peritum, ad consilia prudentem, ad casum fortunamque felicem domi vobis ac liberis vestris retinere quam inimicissimis populo Romano nationibus et crudelissimis tradere et condonare maletis. (*Font.* 43)<sup>43</sup>

Cierto es que, según lo indicado por la preceptiva, la referencia a las consecuencias del fallo en términos del interés general del Estado y de la identidad de los jueces es uno de los recursos de la *conquestio*, pero una vez más Cicerón tensa aquí la norma pues, como claramente lo expresa Quintiliano, de lo que se trata es de concitar la simpatía del tribunal señalándole los beneficios de adoptar el veredicto sugerido: “Referenda pars haec quoque ad utilitatem rei publicae, ad iudicum gloriam, ad exemplum, ad memoriam posteritatis.” (*Quint. Inst.* 6.1.23).<sup>44</sup> En lugar de ello, y tal como le vimos hacer en el exordio del *Pro Quinctio* donde en lugar de recordar el excelente desempeño anterior del juez alude a los riesgos derivados del actual, también aquí Cicerón se ampara en la normativa para producir un discurso admonitorio que explica a los

<sup>43</sup> “Si prestáis cuidadosa atención a estas cosas, a un hombre infatigable en las labores de la guerra, valeroso en los peligros, experto en la práctica y la teoría, prudente en las decisiones, de buena estrella, sin duda preferiréis retenerlo en la patria para vosotros y para vuestros hijos que librarlo y condenarlo a gentes que son los peores enemigos del pueblo romano y los más crueles”.

<sup>44</sup> “En esta parte también debemos hacer referencia al interés del Estado, a la gloria de los jueces, al ejemplo, a la memoria de la posteridad”.

miembros del tribunal el perjuicio que un fallo errado –que sólo puede derivar de su ignorancia o su negligencia– puede infligir a su identidad de jueces y de ciudadanos.<sup>45</sup>

Hecho esto y otra vez mediante la partícula “at”, el maestro continúa la *subiectio* anticipando la probable objeción de su dubitativo auditorio y lo hace a través de un léxico que retoma la construcción del proceso judicial como una alternativa más de la guerra contra los galos: “At infestis prope signis inferuntur Galli in M. Fonteium et instant atque urgent summo cum studio, summa cum audacia” (*Font.* 44).<sup>46</sup> Pero ahora la respuesta, que refuerza el carácter militar de la causa, no es ya el discurso de un enunciador que implícitamente se erige como la voz del sistema sino de uno que, de manera explícita, se dice respaldado por una suerte de consenso universal que incluye a los aliados extranjeros de las provincias, a los ciudadanos romanos y a una manera de entender el deber convalidada por los ancestros. En efecto, después de una oración introductoria que de algún modo contrasta la obligación ya asumida por el orador y su respaldo (“isti immani atque intolerandae barbariae resistemus”) con la aún no asumida por los jueces (“vobis adiutoribus”),<sup>47</sup> Cicerón recurre a la figura de la *fictio personae* para señalar el apoyo incondicional de Macedonia, de la España Ulterior, de Marsella y de Narbona (*Font.* 44-45),<sup>48</sup> en una progresión que culmina con una frase de tono fuertemente deóntico (“oportet”, “praescribunt”) que compromete seriamente la identidad del tribunal: “Denique ut oportet bello Gallico, ut maiorum iura moresque praescribunt, nemo est civis Romanus qui sibi

<sup>45</sup> Incluso, dado que, como señala LAUSBERG (1966:1.261), el carácter prospectivo de la *peroratio* la acerca al *genus deliberativum*, podría pensarse que aquí Cicerón hace otro uso extremo de la normativa y aprovecha esta semejanza para despertar en los jueces no la *spes* respecto de los beneficios del veredicto correcto sino el otro *affectus* propio del discurso deliberativo, el *metus* por los perjuicios del fallo errado.

<sup>46</sup> “Pero los galos avanzan contra Fonteyo casi como con sus estandartes desplegados y lo persiguen y lo acucian con sumo afán y suma audacia.”

<sup>47</sup> “Video, iudices; sed multis et firmis praesidiis vobis adiutoribus isti immani atque intolerandae barbariae resistemus” (*Font.* 44) (Lo veo, jueces, pero, con vuestra ayuda, resistiremos con muchos y firmes respaldos esta espantosa e intolerable barbarie).

<sup>48</sup> También aquí Cicerón extrema la normativa retórica pues si bien la *recapitulatio* o *enumeratio* es una de las partes de la *peroratio*, no deja de ser sugerente que el único aspecto del asunto retomado aquí por el orador sea el de la identidad de los testigos, meollo de la escena de instrucción analizada.

ulla excusatione utendum putet” (*Font.* 46).<sup>49</sup> En pocas palabras, puesto que no solo este orador, que se confesó carente de la *auctoritas* necesaria para *monere-praescribere*, sino cualquier simple ciudadano romano sabe qué debe hacerse ante las abusivas pretensiones de los galos, ¿en qué ha de convertirse la identidad de los jueces si, habiendo recibido de parte de este diligente maestro la instrucción del caso, buscan alguna excusa para condenar a Fonteyo?

Pero la preceptiva indica otro recurso para despertar la conmiseración de los jueces, que Cicerón también aprovecha y extrema transformándolo en una herramienta para manipular el *ethos* del jurado. Nos referimos a la consabida escena de los lacrimógenos familiares del reo y la referencia al absoluto desamparo en que estos quedarían si el tribunal resolviera condenarlo. En este caso, se trata de una madre, apenas mencionada, y de una hermana que tiene una condición inmejorable para la línea argumental sostenida por el orador: es una vestal, esto es, la encarnación misma de la supervivencia de Roma. Ante esto, en lugar de asumir la actitud suplicante propia de la *commiseratio*, el enunciador, mediante el ya referido paso de lo particular a lo general, mantiene el tono dominante y resignifica una vez más el veredicto y con ello las posibles consecuencias para la identidad de los jueces, que corren el riesgo de incurrir en la peor de las soberbias, la que conduce al sacrilegio: “Cavete ne periculosum superbumque sit eius obsecrationem repudiare cuius preces si di aspernentur, haec salva esse non possent” (*Font.* 48).<sup>50</sup>

Todas estas líneas confluyen en el final del discurso que se cierra con una sucesión de formas verbales yusivas con las que el orador insta a los miembros del jurado a cumplir con su deber en una sugerente progresión de lo particular a lo general que implica un desplazamiento del ruego propio de la *peroratio* a la más dura admonición:

A quo periculo defendite, iudices, civem fortem atque innocentem; curate ut nostris testibus plus quam alienigenis credidisse videamini; plus salutis civium quam hostium lubidini consuluisse; graviorem duxisse eius obsecrationem,

<sup>49</sup> “Finalmente, como corresponde en una guerra contra los galos, como lo prescriben las leyes y las costumbres de nuestros ancestros, no hay ciudadano romano que piense en hacer uso de alguna excusa”.

<sup>50</sup> “Cuidados de que la imprudencia y la soberbia no os hagan rechazar su súplica pues tales son sus plegarias que, si los dioses las desprecian, esta realidad nuestra no podría estar a salvo”.

quae vestris sacris praesit quam eorum audaciam qui cum omnium sacris delubrisque bella gesserunt. Postremo, prospicite, iudices, id quod ad dignitatem populi Romani maxime pertinet, ut plus apud vos preces virginis Vestalis quam minae Gallorum valuisse videantur. (49)<sup>51</sup>

Como puede verse, Cicerón pasa de suplicar a los miembros del tribunal que defiendan al ejemplar e inocente Fonteyo, a advertirles que el fallo los convertirá de juzgadores en juzgados pues en él pondrán a prueba su conocimiento o su ignorancia no solo de la manera correcta de evaluar a los testigos sino de que el sistema jurídico tiene por objeto preservar la integridad del pueblo romano y de Roma misma. Desde luego, este carácter de objeto de la percepción de otros –lo cual está remarcado por la presencia de formas verbales pasivas y la repetición del *videre*– se vincula con el sesgo espectacular de la práctica forense señalado en un principio y afecta por lo tanto también al orador. Pero precisamente esto es lo que torna importante esta instanciación de la discursividad didáctica. En efecto, si nos detenemos en la factura de este enunciado vemos que la sección admonitoria es una sucesión de cuatro estructuras comparativas que en superficie establecen un contraste entre dos maneras de actuar cuyo valor positivo o negativo está determinado por el beneficiario de esas acciones: los romanos o los galos. Sin embargo, esta comparación de superficie implica otra que tiene que ver con los agentes de las cuatro acciones mentadas y, en este sentido, no caben dudas de que el espectáculo brindado por el orador es el de alguien que no solo conoce sino incluso defiende y enseña “quod ad dignitatem populi Romani maxime pertinet” mientras que los dubitativos miembros del tribunal corren el riesgo de jugar el papel de jueces inexpertos o, lo que es peor, ciudadanos traidores y sacrílegos.

<sup>51</sup> “Defended, jueces, de este peligro a un ciudadano valeroso e inocente; procurad que se vea que confiáis más en nuestros testigos que en los extranjeros; que veláis más por la integridad de los ciudadanos que por la codicia de los enemigos; que consideraréis más importante la súplica de esta que preside vuestros ritos que la audacia de aquellos que han hecho la guerra contra todos los ritos y sitios sagrados. En fin, jueces, cuidado que se vea, lo cual es de importancia suma para la dignidad del pueblo romano, que entre vosotros han tenido más valor las plegarias de una virgen vestal que las amenazas de los galos.”

## CONCLUSIONES

En un recordado pasaje del *Brutus*, Cicerón describe la circunstancia de enunciación ideal de un gran orador de un modo que, como bien señala Vasaly (1985:2), ilustra mejor que cualquier exposición teórica el estrecho vínculo existente en Roma entre el teatro y la oratoria forense:

Volo hoc oratori contingat, ut cum auditum sit eum esse dicturum, locus in subsellis occupetur, compleatur tribunal, gratiosi scribae sint in dando et cedendo loco, corona multiplex, iudex erectus; cum surgat is qui dicturus sit, significetur a corona silentium, deinde crebrae adsensiones, multae admirationes; risus, cum velit, cum velit, fletus, ut, qui haec procul videat, etiam si quid agatur nesciat, at placere tamen et in scaena esse Roscium intellegat. (*Br.* 290)<sup>52</sup>

Ahora bien, en la praxis oratoria del arpinate, este vínculo, cuya mención se reitera en el *De Oratore* (2.194), no se reduce a la capacidad del orador de concitar los *affectus* del auditorio a la manera de un actor ni a las innumerables alusiones a autores y personajes de la escena romana que recorren sus discursos sino que opera de una manera más estructural y concreta. En efecto, tal como acertadamente observa Gotoff (1993:289-292) cada discurso de Cicerón es una suerte de representación teatral en la que el orador crea y distribuye los papeles que han de representar todos los que intervienen en el proceso, incluido él mismo. En este orden de cosas, creemos que el análisis efectuado basta para demostrar que una de las tantas escenas de esas piezas dramáticas es la escena de instrucción, en la cual Cicerón se reserva para sí la máscara de un avezado maestro y asigna a los jueces la de unos ignaros o al menos dubitativos discípulos. De este modo cumple dos objetivos. Por un lado, el contenido de esa instrucción la convierte en una herramienta persuasiva contundente pues, en pocas palabras, el maestro enseña cuáles son los valores y las acciones que definen a un buen romano, lo cual compromete severamente la identidad de los jueces. Pero por el otro, ese

<sup>52</sup> “Esto quiero que le acontezca al orador: que, cuando se sepa que él va a hablar, se ocupe el lugar en los bancos, se llene el tribunal, los escribanos den y cedan amablemente lugar, sea numeroso el gentío, esté atento el juez; que el gentío marque con su silencio que se ha levantado aquel que va a hablar; luego que haya abundante asentimiento y abundante admiración; que haya risas, cuando quiera; cuando quiera, llantos, de modo que, si alguien ve esto desde lejos, aunque no sepa de qué caso se trata, sin embargo se de cuenta de que [el orador] gusta y que Roscio está en la escena.”

mismo contenido la convierte en un instrumento invaluable para la legitimación de este *homo novus* como sujeto político pues, al enseñar, se enseña, se muestra a sí mismo como una voz autorizada capaz de reproducir, defender y predicar el sistema ideológico que sostiene la *nobilitas*,<sup>53</sup> aunque más no sea en el ‘escenario’ del tribunal y durante el breve tiempo que dura la ‘obra’.

En un futuro, Cicerón reiterará una y otra vez escenas de este tipo en sus discursos pero por entonces tendrá un respaldo pues durante su consulado realizará un acto, un único acto –sofocar la conjuración de Catilina– que, al menos a su juicio, le conferirá de una vez y para siempre la *auctoritas* necesaria para erigirse en el guardián y maestro de Roma y de los romanos. Por el momento, en estas piezas tempranas, su único respaldo es su propia palabra con la cual enseña para mostrar que sabe y que, quien sabe, tiene derecho a enseñar.

<sup>53</sup> Para la apropiación del discurso de la *nobilitas* como estrategia de validación de la *novitas*, cf. DUGAN (2005:4-15).



## ENSEÑAR A OBEDECER: LA LEGITIMACIÓN DEL AUTOR SATÍRICO EN HORACIO, *SÁTIRAS I*

---

MARCELA NASTA

Sabido es que la definición canónica del género satírico (Diomedes III, 485 K)<sup>1</sup> distingue, sobre la huella de Quintiliano,<sup>2</sup> dos líneas en el desarrollo de la sátira: la eniana, que es definida desde un punto de vista formal, y la luciliana, que es descripta de acuerdo con lo que Labate denomina la “forma de los contenidos”, esto es, el modo en que el poeta se ofrece al destinatario y trabaja los temas de acuerdo con una clave característica. En el caso de la sátira, esa clave es “la disposición polémica y crítica motivada por argumentaciones morales”<sup>3</sup> (“carmen [...] maledicum ad carpenda hominum vitia [...] compositum”), argumentaciones que habitualmente giran en torno a las normas sociales vigentes y de cuya preservación el género se hace cargo. En consecuencia, el ataque satírico se dirige a quienes se apartan de dichas normas y tiene una intención punitiva cuyo

<sup>1</sup> Parte de estas reflexiones se encuentran en NASTA (2007:97-98).

<sup>2</sup> Diomedes 3.485 K: “Satura dicitur carmen apud Romanos nunc quidem maledicum ad carpenda hominum vitia arcaeae comoediae caractere compositum, quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius. Sed olim carmen quod ex variis poematibus constabat satura vocabatur, quale scripserunt Pacuvius et Ennius”. [“Actualmente la sátira es entre los romanos una composición en verso ciertamente difamatoria y compuesta para arrancar los vicios de los hombres según la característica de la comedia griega arcaica, como escribieron Lucilio, Horacio y Persio. Pero antaño se llamaba sátira la composición que constaba de distintos poemas como escribieron Pacuvio y Enio”]. Dentro del género satírico Quintiliano (*Inst.* 10.1.93-95) distingue una línea principal, formada por Lucilio, Horacio y Persio, y otra más secundaria, representada por Varrón. Esta distinción obedece a un criterio de carácter formal: aunque Quintiliano no menciona, por parte de la línea luciliana, el establecimiento del hexámetro como metro de la sátira, sí caracteriza la línea varroniana por su variedad e irregularidad métrica, haciendo referencia a la introducción del prosímpro menipeo como novedad frente a la sátira ya fijada por Lucilio.

<sup>3</sup> Cf. LABATE (1996:55).

objetivo es influenciar la conducta pública en la dirección socialmente deseada.<sup>4</sup> En este sentido, pues, y más allá de que prácticamente toda la literatura antigua tuviera, o a ella se le atribuyera, algún sesgo didáctico,<sup>5</sup> la sátira se presenta como un género en el cual la intención moralizante o didáctica aparece como característica fundamental y marca distintiva.<sup>6</sup>

Sobre la base de lo expuesto no pretendemos sugerir que como tipo textual la sátira integre o debiera integrar el género didáctico, de cuyos cánones, por otra parte, está excluida, sean estos antiguos o modernos.<sup>7</sup> Lo que sí sugerimos, en cambio, es la posibilidad de leer la sátira como texto didáctico. Seguimos en esto a Barchiesi, quien en su estudio sobre Horacio *Ep.* 2.1 y Ovidio *Tr.* 2 sostiene que, para considerar un texto (o una parte de él) como didáctico, la condición básica es “la presenza a un qualsiasi livello della struttura letteraria di un destinatario e del gesto di istruirlo”.<sup>8</sup> En consecuencia, Barchiesi reconoce como didácticos textos en los cuales “l’insegnamento è ‘serio’ e ‘meno serio’ o francamente parodico, e testi in cui la figura del destinatario si pone ai (o svara attraverso i) più diversi gradi di una scala (comprendente patrono, dedicatario, Lettore Implicito, Lettore Modello, pubblico dell’ opera...)”.<sup>9</sup>

En el caso del primer libro de *Sátiras*<sup>10</sup> de Horacio, la presencia de ese destinatario y el gesto de instruirlo se manifiestan claramente en los versos 24-27 de la primera composición:

[...] quamquam ridentem dicere verum  
quid vetat? ut pueris olim dant crustula blandi

<sup>4</sup> Cf. BRAUND (1992:1), ROMANO (1995:3).

<sup>5</sup> Cf. v. gr. DALZELL (1996:9-10), GIBSON (1997:69), SHARROCK (1997:100).

<sup>6</sup> Esta marca permite, en el plano del contenido, distinguir la sátira del yambo, que Diomedes (3.485.11 K) define como “carmen maledicum”, es decir, como agresión gratuita y sin otro objetivo que la agresión misma, toda vez que, como afirma Cicerón (*Cael.* 3.6), “maledictio autem nihil habet propositi praeter contumeliam” [“la injuria no tiene propósito alguno excepto el insulto”]. De esta característica esencial del yambo también dan cuenta, v. gr., Quintiliano (*Inst.* 10.1.96), Tácito (*Dial.* 10) y, en última instancia, la etimología misma de la denominación del género, si se toma en cuenta la práctica de los críticos antiguos, que a menudo invocaban la etimología como “garante de la vocación específica de una forma literaria” (LABATE, 1996:54).

<sup>7</sup> Cf. v.gr. Diomedes 3.482 K, Servio *G.*1, PERUTELLI (1989:280), GIBSON (1997:68-69), VOLK (2002:41).

<sup>8</sup> BARCHIESI (1993:150).

<sup>9</sup> BARCHIESI (1993:150).

<sup>10</sup> Para las citas de Horacio seguimos la edición de Klingner (1949).

doctores elementa velint ut discere prima-  
sed tamen amoto quaeramus seria ludo:<sup>11</sup> (S. 1.1.24-27)

Es fácil advertir que a través de esta comparación –de tipo tradicional en la filosofía griega (cf. Platón, *Leyes* 2.659e) y con reminiscencias de Lucrecio 1.936-950 y 4.10-25– el enunciador construye la situación discursiva de la que forma parte como una escena de instrucción con todos sus elementos constitutivos: un maestro, un discípulo, un objeto de enseñanza y un método o recurso didáctico. Este método (los “*crustula*” / el “*ridentem*”) implica el reconocimiento de la validez del *spoudaiogé-loion* (la combinación de lo serio y lo jocosos), principio básico de la diatriba griega y cuya elección se justifica en virtud de su subyacente intención instructiva.<sup>12</sup> El objeto de enseñanza son los “*elementa prima*”; a la luz de la comparación con estos “*elementa*”, lo “*verum*”, que es objeto de enseñanza satírica, se revela como un conjunto de “*verdades*” o un tipo de saber básico pero también fundante y que, por lo mismo, es indispensable poseer. Respecto de los destinatarios de la enseñanza (“*pueris*”), es interesante notar que este es el único elemento de la escena de instrucción que no halla correlato explícito en la formulación inicial. Dada la índole de la relación entre Horacio y Mecenas (tal como la construyen esta y otras composiciones de este libro, particularmente las sátiras 5, 6 y 9), es impensable –como se verá más adelante– que a pesar de ser este último el destinatario de *Sátiras* I,<sup>13</sup> sea por lo mismo el destinatario de la enseñanza satírica. Este destinatario no especificado ha de ser entonces, al igual que los “*pueri*” de la comparación, un sujeto colectivo necesitado de, o cuanto menos interesado en, aprender, con el cual el satírico establece una relación magisterial y con el cual ha de identificarse el lector empírico en tanto que receptor del texto.<sup>14</sup> Por último, los “*blandi doctores*” de la comparación obviamente hallan su correlato en el satírico enunciador.

<sup>11</sup> “Aunque ¿qué impide que alguien diga la verdad con una sonrisa? Como los tiernos maestros habitualmente les dan pastelitos a los niños para que quieran aprender las primeras letras– pero sin embargo, dejado de lado el juego, tratemos cosas serias”.

<sup>12</sup> Cf. CLASSEN (1987:556), BROWN (1995:91-92).

<sup>13</sup> Respecto de la invocación inicial de la sátira 1.1 como dedicatoria implícita, cf. FRAENKEL (1957:101).

<sup>14</sup> Cf. BING (1993:99), DALZELL (1996:24-26).

Ahora bien: como se ha señalado en la introducción, para desempeñarse como maestro este ego enunciador ha de cumplir con dos requisitos básicos, vinculados con el cómo y el qué de su enseñanza. Dicho en otros términos, por un lado el ego enunciador ha de mostrarse como poéticamente competente, es decir, como habilitado, en virtud de su capacidad poética, para hacer-saber aquello que enseña; por el otro, ha de hallarse en una situación de jerarquía y autoridad respecto del receptor–discípulo y estar socialmente legitimado para ejercer la función de enseñar –esto es, debe saber aquello que se propone impartir. El presente capítulo tiene por objeto estudiar las estrategias utilizadas por la *persona* horaciana en *Sátiras* I para legitimarse como agente de instrucción y desempeñar la función magisterial anunciada en la primera composición.

## LA COMPETENCIA POÉTICA

El primero de los requisitos recién señalados, esto es, la competencia poética que hace posible una comunicación eficaz del objeto de enseñanza, se satisface fundamentalmente en la sátira 4.<sup>15</sup> Como es sabido, en este texto el ego satírico horaciano se define como tal y afirma su excelencia poética a partir de su contraposición con el precedente luciliano. Esta contraposición se construye a lo largo del texto mediante una estrategia compleja que comienza a desarrollarse desde los primeros versos de la composición (1-7):

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae  
 atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,  
 siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,  
 quod moechus foret aut sicarius aut alioqui  
 famosus, multa cum libertate notabant.  
 hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,  
 mutatis tantum pedibus numerisque [...] (S. 1.4.1-7)<sup>16</sup>

<sup>15</sup> No nos detendremos en la sátira 1.10 ya que, a pesar de ser a todas luces un texto meta-literario, en el punto que aquí nos ocupa no ofrece variantes significativas respecto de la sátira 4.

<sup>16</sup> “Los poetas Eupolis, Cratino y Aristófanes, y los otros varones de quienes es propia la comedia antigua, si alguien era digno de ser representado porque fuera malo y ladrón, porque fuera adúltero o asesino o notable por alguna otra razón, lo censuraban con mucha libertad. De esta fuente deriva todo Lucilio, que sigue a estos mismos, modificados solamente los pies y los metros [...]”.

Estos versos encierran dos puntos centrales. El primero de ellos es la romanización de la práctica literaria de los antiguos comediógrafos griegos, lo cual resulta de la descripción de la misma en términos de “notare”. Es oportuno recordar que, en su sentido técnico, este verbo designa la actividad del censor,<sup>17</sup> y de ahí que a menudo tenga el matiz condenatorio y moralizante con que se asocia la marca negra de ese magistrado o *nota censoria*.<sup>18</sup> Si la “libertas” con que los autores griegos practicaban este “notare” debe interpretarse como libertad de palabra y como el equivalente latino de *parresía*,<sup>19</sup> de ello se sigue que, como señala Fraenkel,<sup>20</sup> “multa cum libertate notare” expresa en esta sátira el *onomastì komodeîn* de la comedia ática y que, a la inversa, este es interpretado en términos de *nota censoria*. En virtud de esta interpretación, los ataques de la comedia ática, de por sí legítimos toda vez que se dirigen a individuos moralmente condenables (“siquis erat dignus describi, quod malus ac fur, / quod moechus foret aut sicarios aut alioqui / famosus”, 3-5), reciben una segunda legitimación desde el marco institucional romano.

El segundo elemento significativo de estos versos es la filiación de Lucilio con los comediógrafos griegos (“hinc omnis pendet Lucilius, hose secutus, / mutatis tantum pedibus numerisque”, 6-7). Esta filiación (cuyo carácter excluyente es resultado una extrema simplificación)<sup>21</sup> es funcional en la construcción de la máscara satírica luciliana ya que, a partir de esta genealogía, los ataques satíricos también han de interpretarse en términos del “notare” atribuido a los autores griegos y por consiguiente han de considerarse como igualmente justificados y legítimos.

La producción satírica luciliana, así construida, resulta entonces éticamente irreprochable. Desde el punto de vista estilístico, en cambio, esta producción es criticada desde el código estético calimaqueo, que es adoptado por el satírico horaciano como parámetro de excelencia artísti-

<sup>17</sup> Cf. OLD, s.v. 3.

<sup>18</sup> Cf. BRINK (1985:232).

<sup>19</sup> Cf. KIESSLING (1959:70).

<sup>20</sup> Cf. FRAENKEL (1957:126).

<sup>21</sup> En efecto, esta filiación soslaya la influencia que las manifestaciones itálicas y el helinismo ejercieron en la producción de Lucilio, así como su originalidad en la transferencia del espíritu de la comedia ática a un contexto romano y a otro género literario. Además, estos versos recogen solamente un aspecto de la tradición luciliana omitiendo las otras vías por las cuales este autor influyó en la literatura romana posterior y particularmente en los neotéricos. Cf. ANDERSON (1963:2).

ca (9-13 y *passim*). Ahora bien: a lo largo del texto, las contravenciones de dicho código y particularmente la desprolijidad estilística son construidas como propias de la invectiva yámbica. En consecuencia, en virtud de su violación de las normas estéticas calimaqueas y de la construcción de tal violación como inseparable del yambo, Lucilio es paulatinamente despojado de su máscara satírica y asimilado a un poeta yámbico cuyos ataques son destructivos y gratuitos y cuya práctica poética, en consecuencia, ya no puede describirse, como la del censor y la de los comediógrafos griegos, en términos de “notare”.<sup>22</sup>

Así, mediante esta estrategia la figura luciliana es suprimida de la genealogía del género satírico, lo cual permite a Horacio reafirmar su posición en este segmento del mapa literario romano. En esa estrategia, los principios estéticos calimaqueos juegan un papel fundamental. En efecto, tales principios no sólo se presentan como parámetro de excelencia artística, sino que, si su violación implica el abandono de la sátira y el ejercicio de la invectiva yámbica, *contrario sensu*, la adhesión a los mismos es construida como inseparable de –y acaso como condición necesaria para– el ejercicio constructivo y responsable del “notare”. La adhesión de Horacio a estos principios, manifiesta una y otra vez a lo largo del texto, es entonces uno de los respaldos sobre los cuales descansa su práctica satírico-didáctica. Si, como dijimos, uno de los requisitos que el ego enunciador ha de satisfacer para desempeñarse como maestro es el mostrarse como poéticamente capacitado para hacer-saber aquello que enseña, la adhesión a, y la puesta en práctica de, los principios calimaqueos por parte del ego horaciano manifiestan claramente su competencia poética y en consecuencia lo habilitan para el ejercicio magisterial.

## LA LEGITIMIDAD SOCIAL

Según señalamos anteriormente, el segundo requisito que el emisor-maestro debe satisfacer es el de hallarse en una situación de jerarquía y autoridad respecto del receptor-discípulo y estar socialmente legitimado para ejercer la función de enseñar. En los textos pertenecientes al género

<sup>22</sup> Para un análisis detallado de las estrategias que operan en esta construcción de Lucilio como poeta yámbico, cf. NASTA (2003:97-122).

didáctico, las estrategias de legitimación del emisor como agente de instrucción pueden asumir diversas formas, incluyendo el recurso al plano divino o suprahumano como fuente de autoridad.<sup>23</sup> Sin embargo, es evidente que en el caso del *sermo* este tipo de recurso violaría las convenciones de este género que en el plano temático se ciñe a lo humano y al diario vivir. Acaso por esta razón, en *Sátiras I* la legitimidad social de Horacio como satírico-maestro emana de su vínculo con otras *personae* que habitan o habitaron su mundo cotidiano: su *pater* y Mecenas.

A continuación estudiaremos cómo se construyen y cómo operan tales vínculos para habilitar al satírico como enunciador-maestro de ese *verum* fundamental que, según se desprende de la lectura de los textos, consiste básicamente en una serie de normas de conducta que garantizan lo que se presenta como *recte vivere*. A tal efecto hemos seleccionado las composiciones 4 y 6, textos clave para el análisis que nos ocupa.

## PATER OPTIMUS

A lo largo de la sátira 6, Horacio insiste en la condición de liberto de su padre: el conocido *me libertino patre natum* se reitera en tres oportunidades (6, 45 y 46) y también subyace en numerosas variaciones esparcidas en todo el texto.<sup>24</sup> Las especulaciones y opiniones de la crítica respecto del padre de Horacio son sumamente diversas. Hay quienes sostienen, por ejemplo, que el *pater* era efectivamente un esclavo, nacido de la unión entre una esclava y un ciudadano romano. Este habría emancipado inmediatamente a su hijo de manera que, desde el punto de vista práctico, el *pater* vivió como hombre libre, aunque sin poder deshacerse nunca del estigma de su baja cuna.<sup>25</sup> Williams, en cambio, sostiene que el retrato del *pater* en 1.6 es esencialmente falso y mediante una minuciosa reconstrucción intenta mostrar que el padre de Horacio no era liberto, sino un integrante bien plantado y bien conectado de la aristocracia sa-

<sup>23</sup> Cf. DALZELL (1996:25).

<sup>24</sup> “quali sit quisque parente natus”(6-7), “ingenuo [...] non [...] patre natus”(21), “quo patre natus?”(29), “quo patre sit natus”(36), “non ego me claro natum patre”(58), “non patre praeclaro”(64).

<sup>25</sup> Cf. ANDERSON (1982:56).

bina que, habiendo incursionado sin éxito en conflictos políticos, habría sufrido temporariamente el castigo habitual de la esclavitud.<sup>26</sup>

Frente a este tipo de especulaciones nos parece oportuno precisar que, por nuestra parte, entendemos que la figura paterna que nos ofrecen las sátiras 4 y 6 es una construcción, un artefacto discursivo que, independientemente de su mayor o menor grado de coincidencia con la figura paterna real, es funcional para la construcción de la máscara satírica horaciana. En este sentido, consideramos no sólo la figura del *pater*, sino también la infancia de Horacio y la relación padre-hijo tal como aquí se nos presentan, como parte de lo que Davis, en su estudio sobre la retórica del discurso lírico horaciano, denomina “mito autobiográfico”.<sup>27</sup> El mito autobiográfico es una sofisticada forma de autopresentación en la cual el hablante narra o alude a episodios de su vida para investirla de coherencia y prestigio y asegurar con ello la aceptación de la autenticidad y autoridad de su voz poética por parte del receptor. Es importante destacar que el término “mito” utilizado por Davis apunta justamente a señalar la irrelevancia de la veracidad o no de los episodios narrados, de la existencia real o no de los personajes involucrados y de las características a ellos atribuidas. En efecto: más allá de si el ‘mito’ coincide o no con hechos reales de la vida del individuo biográfico, el factor determinante de su construcción no es su valor de verdad sino la necesidad de legitimar la propia carrera poética. En otras palabras, el “mito autobiográfico” es una estrategia de construcción de la máscara poética como una entidad discursiva prestigiosa distinta del autor, razón por la cual su análisis nunca debe confundirse con un intento de reconstrucción biográfica.<sup>28</sup> Cuantas veces nos refiramos, pues, a Horacio, su *pater* y el vínculo entre ambos, estaremos refiriéndonos, respectivamente, a la persona satírica y a dos construcciones discursivas retóricamente funcionales,

<sup>26</sup> Cf. WILLIAMS (1995:296-313).

<sup>27</sup> Cf. DAVIS (1991:78).

<sup>28</sup> Desde luego, los segmentos que conforman este “mito autobiográfico” varían en su contenido y tenor atendiendo a las exigencias de los distintos géneros. En este sentido nótese el contraste entre la niñez del ego satírico en las sátiras 4 y 6 y la infancia del ego lírico tal como la construyen las estrofas 3-5 de la oda 3.4. En el primer caso se trata de una niñez inserta en un mundo del todo pedestre y cotidiano, con obligaciones que cumplir y un padre a quien obedecer; en el segundo, en cambio, se nos presenta una infancia idealizada, lúdica, ajena a las exigencias diarias, libre de la autoridad paterna y protegida por la intervención divina.

cuyo valor de verdad en el plano biográfico consideramos, según hemos dicho, completamente intrascendente.

Como hemos señalado, en la sátira 1.6 Horacio construye la figura paterna atribuyéndole reiteradamente la condición de liberto. Ahora bien, en una sociedad como la romana, dicha condición no sólo dista mucho de ser la más adecuada para que un individuo se constituya en fuente de legitimidad moral, sino que normalmente representa para él un estigma difícil de borrar y, tal como afirma el propio Horacio (90-91), es una herencia de inferioridad y vergüenza para los hijos, quienes en general rechazan a su padre e intentan negarlo. Horacio, en cambio, invierte este modelo de conducta y hace de la figura paterna, cuya condición lo apartó de la carrera política (y con ello, del ámbito público: 18-22 y 93-99), responsable de la educación que en el ámbito privado le permite en 1.4 justificar su actitud satírica y en 1.6 satisfacer los parámetros morales de Mecenas y transformarse en su *amicus* –lo cual a su vez es una fuente de legitimidad social.

Es evidente que en este planteo opera una estrategia de legitimación de la figura paterna en virtud de la cual esta puede desempeñar, y de hecho desempeña, el papel de educador. El primer elemento de esa estrategia, y el más evidente, es la valoración y la gratitud del hijo: “*pater optimus*” (1.4.105), “*custos incorruptissimus omnis*” (1.6.81), “*laus illi debetur et gratia maior*” (1.6.88). El segundo elemento es la envergadura moral de este *pater* que se manifiesta en el tenor mismo de las enseñanzas que imparte y en la importancia que le asigna a la educación formal de su hijo, lo cual, en una sociedad como la romana y dada su condición de ex-esclavo, resulta particularmente meritorio.

Respecto de la educación formal señalemos que, si bien en 1.4 esta no merece más que una somera referencia (fiel a la desconfianza romana respecto de la filosofía griega, el *pater* delega en el filósofo las especulaciones teóricas sobre el vicio y la virtud: 115-116), en 1.6, en cambio, la misma es objeto de un extenso pasaje en el cual el satírico da cuenta del esfuerzo realizado por el *pater* para asegurarle una educación que le brinde las mismas posibilidades de que gozan los hijos de la aristocracia (71-80). Así, esta figura representa no sólo la apropiación sino también la transmisión de los valores consagrados por los estamentos superiores.

Por esta razón, resulta una figura que en términos de Kennedy<sup>29</sup> podríamos caracterizar como “tranquilizadora”, toda vez que no sólo suprime o desdibuja el antagonismo, o cuanto menos las reticencias, esperables en un ex-esclavo respecto de la sociedad que lo ha sometido, sino representa la fervorosa adhesión al ‘Roman dream’, para cuya realización le garantiza a Horacio el aprendizaje de las *artes* que le permitirían desempeñarse en el ámbito público (77-78).<sup>30</sup> Ahora bien: no obstante lo dicho y como señala acertadamente Schlegel,<sup>31</sup> esta figura podía resultar socialmente vulnerable y expuesta a la crítica por su anhelo de promocionar a su hijo más allá de su propio estatus, lo cual violaría la noción, programática en *Sátiras* I, de que cada uno debe limitarse a su propio ámbito y condición social:<sup>32</sup> recuérdense, si no, los versos iniciales de la sátira 1.1 (1-3):

Qui fit, Maecenas, ut nemo, quam sibi sortem  
seu ratio dederit seu fors obiecerit, illa  
contentus vivat, laudet diversa sequentis?<sup>33</sup>

En consecuencia, Horacio protege la figura del *pater* presentando su ambición en términos no de proyección social del hijo sino de preocupación por su entereza moral, y justificando sus aspiraciones con un argumento indiscutible, a saber, la creencia en el valor moral de la buena educación.<sup>34</sup>

Así pues, esta figura paterna aparece como éticamente irreprochable y, en consecuencia, como un agente válido para la transmisión de valores morales. Habiendo sido esclavo, este *pater* que por lo mismo carece de ancestros recurre, para educar a su hijo, no a los *exempla maiorum* sino a la tradición entera de las virtudes romanas, que ilustra a partir de la observación de la vida cotidiana: “ut fugerem exemplis vitiorum quaeque notando” (1.4.106) sintetiza la metodología didáctica paterna. Cabe destacar que esta es la única oportunidad en que “notare”

<sup>29</sup> Cf. KENNEDY (1992:33).

<sup>30</sup> Cf. ANDERSON (1982:57-58).

<sup>31</sup> Cf. SCHLEGEL (2000:114).

<sup>32</sup> Cf. KENNEDY (1992:34).

<sup>33</sup> “¿Cómo es, Mecenas, que nadie, ya si su capacidad le dio lo que le toca, ya si el azar se lo puso en su camino, vive satisfecho con ello, sino que elogia a quienes siguen caminos distintos?”.

<sup>34</sup> Cf. DU QUESNAY (1984:49), OLIENSIS (1998:34).

reaparece en el texto después de su ocurrencia en el verso 5 (“multa cum libertate notabant”). Así, este “notare” que, como dijimos, ha sido suprimido de la construcción de la *persona* luciliana a partir de su asimilación a un poeta yámbico, ahora le es atribuido al *pater*, quien lo utiliza con fines eminentemente morales. El “notare” paterno viene entonces a sustituir a Lucilio como eslabón entre la comedia ática y la sátira horaciana y, en virtud de tal sustitución, esta es dotada de una nueva genealogía, toda vez que su fuente ya no es tanto literaria como eminentemente ética. Esa fuente ética es, justamente, lo que respalda al satírico en su ejercicio magisterial.

En efecto, los *exempla* utilizados por el *pater* en su ejercicio del “notare” (107-114 y 121-126) apuntan a evitar en Horacio el tipo de falencias morales que él mismo ha señalado a lo largo de la composición (22-102 *passim*) y a inculcar en él las conductas apropiadas. El método didáctico utilizado, a la vez personal y pragmático (“insuevit”, 105), sustituye mediante estos *exempla* la formación teórica en el “traditum ab antiquis morem” (117) y, simplificando y dividiendo maniqueamente el universo axiológico entre “lo imitable” y “lo condenable”, abreva en la “antiqua sapientia” que “nihil aliud quam facienda et vitanda praecepit” (Sen. *Ep.* 95.3). Este *pater* resulta, pues, por el qué y el cómo de su enseñanza, doblemente conservador, toda vez que transmite parámetros de conducta tradicionales de manera tradicional. En la sátira 1.6 el planteo es similar: el *pater* ha sido custodio de la integridad moral y física<sup>35</sup> de su hijo (81-84) y le ha transmitido el bagaje moral en virtud del cual es “purus”, “insons” y “carus amicis” (68-71).

Ahora bien, es interesante notar que, a pesar de su carácter conservador, este *pater* es consciente de que su función es meramente prope déutica, esto es, comprende que no será para siempre el custodio de su

<sup>35</sup> “ipse mihi custos incorruptissimus omnis / circum doctores aderat. quid multa? pudicum, / qui primus virtutis honos, servavit ab omni / non solum facto, verum opprobrio quoque turpi” (“él mismo, el guardián más incorruptible, me acompañaba a lo de todos los maestros. ¿Qué más? Él preservó mi decencia, la primera de las virtudes, no sólo de todo hecho sino también de toda acusación vergonzosa”). RUDD (1966:43) vincula “pudicum” con los versos precedentes y sugiere que el término hace referencia a la protección de Horacio de las inconductas sexuales a las que Quintiliano y Juvenal aluden como un peligro en las escuelas. SCHLEGEL (2000:110) considera que “pudicum” también puede denotar un sentido más general de “modestia” o “decencia” y que Horacio puede estar utilizando aquí ambos significados del término.

hijo: “...simul ac duraverit aetas / membra animusque tuum, nabis sine cortice” (1.4.119-120).<sup>36</sup> Este *pater*, pues, que educa a Horacio en el ideal romano del *mos ab antiquis traditus*, renuncia sin embargo a las prerrogativas de la *patriapotestas* que confiere al padre poder sobre el hijo de por vida. Él, que ha formado a su hijo con palabras (“dictis”, 1.4.121), evidentemente sabe que el poder de las palabras es más eficaz que el de la ley para ejercer autoridad.<sup>37</sup>

Así, pues, a nuestro juicio, resulta claro que la autoridad de Horacio como emisor-maestro procede del hecho de que él mismo ha sido receptor-discípulo en un proceso de enseñanza. En virtud de esta experiencia y de haber internalizado los saberes transmitidos por una figura paterna (1.4.129-131; 1.6.65-71) que él mismo construye como conservadora, éticamente irreprochable y por lo mismo fuente de autoridad moral, es que puede transformarse él mismo en agente de instrucción. Y de hecho, en los versos finales de 1.4 Horacio ocupa el lugar de su *pater*-educador, instruyéndose a sí mismo mediante una reflexión que recursa los tópicos de las enseñanzas recibidas (133-138) e instruyendo a los demás a través de sus escritos (139). En estos –las composiciones que integran *Sátiras* I y en particular las sátiras 1, 2 y 3– Horacio aplica la metodología paterna ejercitando un *notare* que en virtud de su formación ética ha de interpretarse como responsable y constructivo, para atacar vicios iguales o análogos a los señalados por el *pater*.

Ahora bien, en este proceso de instrucción / legitimación a nuestro juicio resulta fundamental la relación de Horacio con su padre tal como la construyen las composiciones que nos ocupan. Como afirma Schlegel,<sup>38</sup> esta relación es un epítome del ideal romano, atravesada por la reverencia, el respeto y la admiración, libre de las tensiones tan frecuentemente representadas en la comedia. En este sentido, baste recordar, en primer lugar, los versos 48-52 de la sátira 1.4, en los cuales, en el contexto de la discusión del estatus literario de la comedia, Horacio incluye una escena típica de este género:

[...] at pater ardens  
saevit, quod meretrice nepos insanus amica

<sup>36</sup> “tan pronto como la edad haya endurecido tu cuerpo y tu espíritu, nadarás sin flotador”.

<sup>37</sup> Cf. SCHLEGEL (2000:101).

<sup>38</sup> Cf. SCHLEGEL (2000:117).

filius uxorem grande cum dote recuset,  
 ebrius et, magnum quod dedecus, ambulet ante  
 noctem cum facibus [...]<sup>39</sup>

En segundo lugar, mencionemos los versos 412-421 de *Adelphi* en los cuales el *pater* Demeas expone ante su esclavo Siro los métodos por él utilizados para educar a su hijo y de cuya eficacia está plenamente convencido:

DE. Syre, praeceptorum plenust istorum ille. SY. phi!  
 domi habuit unde disceret. DE. fit sedulo:  
 nil praetermitto; consuefacio; denique  
 inspicere, tamquam in speculum, in vitas omnium  
 iubeo atque ex aliis sumere exemplum sibi:  
 “hoc facito”. SY. recte sane. DE. “hoc fugito”. SY. callide.  
 DE. “hoc laudist”. SY. istaec res est. DE. “hoc vitio datur”.  
 SY. probissime. DE. porro autem... SY. non hercle otiumst  
 nunc mi auscultandi. piscis ex sententia  
 nactus sum: i mihi ne corrumpantur cautios.<sup>40</sup>

La escena incluida por Horacio en su sátira nos presenta un *pater* enfurecido e impotente frente a su hijo, un “insanus” enamorado de una prostituta que desatiende sus intereses monetarios y descuida la propia reputación. En el caso de *Adelphi*, Demeas, al igual que el *pater* de Horacio, abreva en la tradición para educar a su hijo, persigue el mismo objetivo de formarlo moralmente y utiliza una metodología similar, pero a pesar de su convicción y su entusiasmo, fracasa rotundamente porque su hijo se enamora de una prostituta. En ambos casos opera una convención propia de la comedia greco-romana, de acuerdo con la cual los hijos contradicen sistemáticamente los deseos paternos y manifiestan un grado de rebeldía directamente proporcional a la rigidez y el autoritarismo del

<sup>39</sup> “[...] Pero un padre, ardiendo de cólera, se enfurece porque su hijo, un tarambana loco por una amante meretriz, rechaza a una esposa con una gran dote y ebrio, lo cual es un gran deshonor, se pasea con antorchas antes de la noche”.

<sup>40</sup> “Demeas: ‘Siro, mi hijo está colmado de esos preceptos’. Siro: ‘¡Ah! En casa tuvo de dónde aprender’. Demeas: ‘Se hace lo mejor que se puede: no le dejo pasar nada; le inculco buenas costumbres; finalmente, le ordeno mirar, como en un espejo, en la vida de todos y extraer de los demás ejemplo para sí: haz esto’. Siro: ‘Sí, muy bien’. Demeas: ‘Evita lo otro’. Siro: ‘Perfecto’. Demeas: ‘Esto es digno de elogio’. Siro: ‘Este es el punto’. Demeas: ‘Esto se objeta como un vicio’. Siro: ‘¡Maravilloso!’. Demeas: ‘Por otra parte...’. Siro: ‘Por Hércules, ahora no tengo tiempo de escuchar; encontré unos pescados a mi gusto: debo cuidar que no se me echen a perder”.

padre.<sup>41</sup> Es evidente que, tanto en 1.4 como en 1.6, la relación de Horacio con su *pater* está construida en clave de comedia, pero invirtiendo dicha convención. En efecto, si la similitud de las metodologías utilizadas por el *pater* y Demeas no hace más que destacar la diferencia de los resultados obtenidos, la escena de 1.4 resulta aún más contundente, toda vez que permite contraponer uno a uno los personajes involucrados. Frente al *pater* de los versos 48-52, impotente ante las inconductas de su hijo, el *pater* de Horacio emerge como paradigma de rectitud y de una autoridad que se ejerce incluso más allá de la muerte; y frente al hijo descarriado y desafiante, Horacio representa la obediencia, el respeto y la veneración filiales, la herencia y perpetuación del *ethos* paterno. Así, la relación Horacio-*pater* se nos aparece como un tributo a la vigencia del patriarcado, lo cual a su vez implica la restauración de la norma cultural y el orden social. Por oposición al padre-hijo de la comedia, explícitamente presentados como ficcionales, Horacio y su *pater* se transforman, dentro del texto, en la “vida real”, y es en esta vida real donde se verifica tal restauración, donde los valores romanos siguen vigentes. Así, el emisor-maestro Horacio resulta legitimado no sólo por su experiencia previa como receptor-discípulo, sino también por el contexto en el cual ha recibido su instrucción y por su desempeño como alumno.

Finalmente notemos que, si la posición del lector con relación a Horacio-maestro es la misma que la de Horacio-discípulo con relación a su *pater*, estos textos sugieren un lector que, como alumno obediente, sea receptor y a su vez transmisor del *verum* que se le imparte.

## CONVICTOR MAECENATIS

Como dijimos en el apartado anterior, la figura paterna opera como fuente y garante de los patrones éticos en virtud de los cuales Horacio puede, en 1.4, legitimar su actitud satírico-magisterial y, en 1.6, satisfacer los parámetros morales de Mecenas y transformarse en su *amicus* –lo cual a su vez es fuente de legitimidad social.

Llegados a este punto y antes a adentrarnos en el estudio del vínculo Horacio-Mecenas, conviene aclarar que consideraremos este vínculo,

<sup>41</sup> Cf. ANDERSON (1982:55).

tal como nos lo presenta la sátira 1.6, como parte del “mito autobiográfico” al que hemos hecho referencia anteriormente, y al margen tanto de su valor de verdad como de la relación, históricamente probada, que existió entre ambos individuos. Esto significa que, al igual que en el caso del *pater*, entendemos que la figura de Mecenas, tal como la ofrece la sátira en cuestión, es una construcción discursiva, funcional en el proceso de legitimación del ego enunciador.

Ahora bien: la relación entre Mecenas y Horacio se plantea fundamentalmente en la primera parte del texto (1-64) y da lugar a tres estrategias de legitimación. La primera de ellas, cuyo resultado es instalar la locución de Horacio a Mecenas en el ámbito de lo privado y manifestar la intimidad del vínculo entre ambos, se construye a partir de la caracterización de uno y otro en los versos iniciales. En el caso de Mecenas, la referencia encomiástica a su linaje socio-histórico (1-4), articulada mediante los tópicos estándar de los ancestros, la patria y el éxito militar, responde a las proclamas de la *nobilitas* en los términos de su propio código de valores aristocrático<sup>42</sup> y hace de él un individuo cuya amistad honra y distingue a quien es depositario de la misma. Frente a esta presentación, la caracterización de Horacio como “ignotus” y “libertino patre natus” (6) hace explícito el abismo que media entre las respectivas genealogías y estatus sociales. Ahora bien: como sabemos, en las fuentes latinas el lenguaje, que es una expresión ostensible de la relación de amistad, tiende a neutralizar, en la descripción pública de este vínculo, la pertenencia de los individuos involucrados a un linaje, una clase censitaria o un orden particular. Esta neutralización, cuyo objetivo es obliterar las diferencias de estatus entre los *amici*, es una convención fuertemente inscripta en el ‘protocolo’ o la ‘etiqueta’ lingüística de la relación en el ámbito público. Así pues, si en los versos iniciales de 1.6 la explicitación de la asimetría social entre Horacio y Mecenas viola ostensiblemente las convenciones de dicho protocolo, de ello se sigue que la locución a Mecenas está instalada en el ámbito de lo privado y manifiesta la intimidad del vínculo entre ambos personajes.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Cf. DU QUESNAY (1984:44), SCHLEGEL (2000:108).

<sup>43</sup> Cf. WHITE (1993:13-14), SCHLEGEL (2000:109).

La segunda estrategia de legitimación del ego satírico parte de la actitud de Mecenas respecto de los “ignoti” (5-52). A pesar de su linaje,<sup>44</sup> Mecenas considera que el parentesco de un individuo es irrelevante mientras este haya nacido libre (“ingenuus”, 8).<sup>45</sup> Esta concepción manifiesta la adhesión de Mecenas a la ideología de la *novitas* y su posición a favor de los reclamos de los *homines novi* para quienes la *virtus* (“probos”, 11) es, como sabemos, la base de su aspiración a las magistraturas. Frente a esta concepción, Horacio, enfatizando la *ingenuitas* como condición primera para el ejercicio público, se revela como defensor del quietismo y el *statu quo*, respaldando así el código aristocrático (20-44).

Ahora bien, debe notarse que este respaldo del código aristocrático opera en el contexto de la ambición política, pero no en el de la ambición social. El discurso horaciano ha recorrido pues este largo camino para llegar a la división de la experiencia en dos ámbitos presentados como disjuntos: el ámbito de lo público, donde se plantea y se satisface (o no) la ambición política, y el ámbito de lo privado, donde se plantea y se satisface (o no) la ambición social, y donde Horacio construye, y es legitimado por, su amistad con Mecenas.

A esta división apuntan claramente los versos 45-52, en los cuales Horacio contrapone su pasado como tribuno militar a su presente como “convictor Maecenatis” (47). Al reconocer que su tribunado puede ser visto y envidiado como un honor inmerecido (49-50), Horacio construye su desempeño en el ámbito público y su pasado republicano como un error, como el *peccatum* al que hace referencia en 1.3.139-140: “mihi dulces / ignoscent, siquid peccaro stultus, amici”.<sup>46</sup> Ahora bien, el “peccatum” en cuestión no consiste en haber aceptado el cargo sin merecerlo

<sup>44</sup> Como observa FRAENKEL (1957:101-102), el tono y el estilo de los versos 1-4 (que contrastan con la vulgaridad de la expresión del verso 5, “naso suspendis adunco”) son acordes con el énfasis en la nobleza de Mecenas, nobleza que así destacada hace aún más llamativa la conducta de este personaje respecto de los de baja cuna.

<sup>45</sup> RUDD (1966:38) observa que, si bien “ingenuus” (8) es tradicionalmente interpretado como “nacido libre”, el refuerzo de la posición de Mecenas mediante la referencia a Servio Tulio (9), que era “patre nullo, matre serva” (Liv. 4.3.10-12), sugiere que “ingenuus” no puede entenderse en el sentido antedicho sino que debe interpretarse en el sentido más amplio de ‘de naturaleza noble’. Otra posibilidad sería interpretar la referencia a Servio Tulio como un argumento *a fortiori*: si Servio, nacido esclavo, llegó al trono de Roma, tanto más podrán ocupar altas magistraturas los individuos nacidos libres aunque en cuna humilde (10-11).

<sup>46</sup> “Los dulces amigos me perdonarán si, insensato, he cometido alguna falta”.

sino, como afirma Kennedy,<sup>47</sup> en haber peleado con Casio y Bruto en Filipos, ya que en el discurso de la guerra civil, la falta o el pecado es uno de los medios más recurrentes para representar el conflicto social. Si bien *amici* es un término generalizador que incluye a los individuos a quienes Horacio conoce y quiere, en estos versos de 1.3 el contexto sugiere que Horacio se refiere particularmente a Octavio, mencionado al inicio de la composición.<sup>48</sup> Análogamente, en 1.6 está sobreentendido el perdón, no de Octavio sino de Mecenas, como condición necesaria para la reivindicación social de Horacio.

En síntesis: esta segunda estrategia de legitimación del ego satírico, que parte de la actitud de Mecenas respecto de los *ignoti*, en primer lugar establece que tal actitud es válida sólo en el ámbito de lo privado, construido como un espacio en el cual es posible la movilidad social, basada no en el linaje ni la actuación pública, sino en los valores personales. En segundo lugar, esta estrategia consiste en mostrar en qué medida Horacio responde a este esquema y por lo tanto puede ser socialmente promovido: a ello apunta la ostensible construcción, por un lado, de su pasado tribunicio como un error y como el ámbito de lo público definitivamente abandonado y, por el otro, de su presente como simple *privatus* que, según sobreentendemos, ha obtenido el perdón del poderoso.

Así pues, como *privatus*, Horacio está en condiciones de ser evaluado por Mecenas, evaluación en la cual consiste la tercera estrategia que queremos señalar. Mecenas es, como afirma Labate,<sup>49</sup> fuente legítima de parámetros morales que operan fundamentalmente en la constitución y en la naturaleza misma de su círculo de *amici*. A ello apunta su construcción como “*praesertim cautum dignos adsumere, prava / ambitione pro-*

<sup>47</sup> Cf. KENNEDY (1992: 32).

<sup>48</sup> Como afirma KENNEDY (1992:32), el perdón de los “errores”, la reconciliación –en la cual lo político se desdibuja muy fácilmente– y la aceptación de los intereses ajenos ocupan un lugar privilegiado en la construcción de la *amicitia* en *Sátiras* I. En este sentido, la sátira 1.3 es por demás ilustrativa: “*cum tua pervideas oculis mala lippus inunctis / cur in amicorum vitiis tam cernis acutum / quam aut aquila aut serpens Epidaurius?*” (25-37) (mientras examinas tus errores, legañoso, ¿por qué para los vicios de los amigos tienes una vista tan penetrante como un águila o la serpiente de Epidauro?); “*at pater ut gnati sic nos debemus amici si quod vitium sit non fastidire*” (43-44) (pero como el padre con el hijo, así nosotros no debemos fastidiarnos si nuestro amigo tiene algún vicio); “*opinor / haec res et iungit, iunctos et servat amicos*” (53-54) (opino que esto –sc., la indulgencia– no sólo une a los amigos sino que, unidos, los conserva).

<sup>49</sup> Cf. LABATE (2005:51 y 59).

cul” (51-52),<sup>50</sup> donde “prava ambitione procul”, además de denotar el rechazo de Mecenas por quienes utilizan estos métodos (una clase de individuos ilustrada por “el pesado” de 1.9 quien es, a su vez, la contrafigura de Horacio en la presente composición), caracteriza también a los *digni* como ajenos a este tipo de prácticas.<sup>51</sup>

En un contexto donde la inclusión en el círculo de Mecenas es construida como resultado de un cuidadoso proceso de selección, es lógico que Horacio niegue rotundamente que la fortuna haya tenido en su caso ingerencia alguna (52-54).<sup>52</sup> También en este contexto, donde el criterio de tal selección será exclusivamente moral, resulta igualmente lógico que el talento de Horacio resulte totalmente soslayado. Como señala Oliensis,<sup>53</sup> la presentación de Horacio por Virgilio y Varo podría sugerir que lo que sedujo a Mecenas fue precisamente su promisorio talento poético. Sin embargo, ni aquí ni en las restantes composiciones de *Sátiras* I Horacio vincula su producción poética con su ascenso social. En este sentido conviene advertir que ni Virgilio ni Varo son identificados como poetas sino simplemente como quienes le dijeron a Mecenas “lo que Horacio era” (“quid essem”, 55) sin hacer referencia alguna a sus méritos literarios. Sin dudas esta no ingerencia del talento poético de Horacio en su vinculación con Mecenas no tiene valor de verdad en el plano histórico, pero es evidente que en este segmento de su mito autobiográfico Horacio está interesado en sustituir las cuestiones literarias por las cuestiones éticas.<sup>54</sup>

Como bien señala Schlegel,<sup>55</sup> la presentación de Horacio ante Mecenas es narrada como un nacimiento. La caracterización de Horacio como “infans” (57) connota el estado de infancia, la situación del recién

<sup>50</sup> “Sobre todo cuidadoso en elegir a los dignos, lejos de la perversa ambición”.

<sup>51</sup> Cf. BROWN (1993:156). La expresión “prava ambitione procul” también podría sugerir que la *ambitio* es una práctica ajena al propio Mecenas, con lo cual se estaría refutando la eventual acusación a Mecenas de haber logrado mediante este recurso la amistad de Octavio. Cf. DU QUESNAY (1984:49).

<sup>52</sup> Que Horacio se haya acercado a Mecenas por mera fortuna es el estribillo que expresa la incomprensión y la mezquindad de la gente común. Recuérdese la sátira 1.9.45, donde “el pesado” replica a Horacio “nemo dexterius fortuna est usus” (nadie ha utilizado la fortuna con más habilidad), y la sátira 2.6.49, donde todos consideran a Horacio *Fortunae filius* por su amistad con Mecenas. De acuerdo con Plinio (*NH* 2.22), la fortuna era considerada *indignorum faultrix*. Cf. RUDD (1966:41), LABATE (2005:53-54).

<sup>53</sup> Cf. OLIENSIS (1998:32).

<sup>54</sup> Cf. SCHLEGEL (2000:111).

<sup>55</sup> Cf. SCHLEGEL (2000:111).

nacido marcada por su relación con el lenguaje. La potencial amistad se gesta en el espíritu de Mecenas durante nueve meses (61), lapso durante el cual la paciente espera de Horacio muestra claramente hasta qué punto él está “prava ambitione procul” y cuánto difiere del “pesado” de 1.9. Terminada la gestación, Mecenas pare la amistad entre ambos convocando a Horacio para integrar su círculo. Mecenas deviene así una figura paterna, y ejerce la autoridad que le es propia desde el inicio mismo de la relación. Según observa acertadamente Delignon,<sup>56</sup> la actitud pasiva de Horacio y su larga espera de una eventual convocatoria muestran que, en última instancia, el deseo de Mecenas es el único que cuenta y el empleo de “iubere” (“iubescque / esse in amicorum numero”, 61-62) sugiere que su convocatoria es una invitación, sí, pero una invitación imperativa (“iubere” = “desear”, pero también “ordenar”). En este contexto, es evidente que si Mecenas aparece como figura paterna, Horacio ocupa el lugar del hijo, dándose así una segunda filiación que lo legitima en la escala social.

Según dijimos, el criterio de selección de Mecenas es exclusivamente la excelencia moral: “placui tibi, qui turpi secernis honestum / non patre praeclaro, sed vita et pectore puro”<sup>57</sup> (63-64). En el caso de Horacio, esta excelencia se manifiesta en la esencia misma de su carácter, que le es revelada a Mecenas primero, por Virgilio y Varo, y luego, por el propio Horacio, quienes simplemente le dicen “quid essem” (55, Virgilio y Varo), y “quod eram” (60, Horacio).<sup>58</sup> Esto significa, pues, que el valor

<sup>56</sup> Cf. DELIGNON (2006:102).

<sup>57</sup> “Te he agradado a ti, que distingues al honorable del infame no por su padre ilustre sino por su vida y su corazón puro”.

<sup>58</sup> De acuerdo con ARMSTRONG (1986:260-261), en esa primera entrevista Horacio informa a Mecenas sobre su condición social. La brevedad y formalidad de la conversación permiten inferir que esa entrevista tiene lugar durante la *salutatio* matinal, ocasión en que los participantes vestían toga. Horacio niega tener “clarus pater”, “rura” y “caballus” (58-59), esto es, los tres elementos que en *Ars* 248 él mismo utiliza para parafrasear al *equus Romanus*: “offenduntur [sc. Fauni] enim, quibus est equus et pater et res” (en efecto, los Faunos son ofensivos para aquellos que tienen caballo, padre y fortuna). Parecería entonces que en 1.6 Horacio estaría negando ante Mecenas su condición de *equus*. Sin embargo, ello no es posible toda vez que su toga manifestaría tal condición. A juicio de Armstrong, entonces, Horacio le explicaría a Mecenas que es un miembro del orden ecuestre, un miembro genuino aunque de poca jerarquía. El mismo esquema se repetiría en los versos 105-106: “ire licet mulo vel si libet usque Tarentum, / mantica cui lumbos onere ulceret atque eques armos” (ir, por ejemplo si me agrada, hasta Tarento, en un pequeño mulo tal que con su peso la alforja le lastimaría el dorso, y el jinete, los ijares).

social de Horacio no deriva de su vinculación con Mecenas sino de las cualidades morales que le son propias. Mecenas simplemente reconoce y legitima tales cualidades integrando a Horacio en su círculo de *amici*. Esto no implica, desde luego, que tal legitimación carezca de valor. En efecto, la integración de Horacio en el círculo de Mecenas es fundamental en la construcción del ego satírico toda vez que, como sostiene Labate,<sup>59</sup> ese círculo es el punto de referencia positivo a partir del cual Horacio ejerce su crítica de las personas y las costumbres. El círculo de Mecenas es el mundo de los sabios que opera como parámetro para percibir y medir la insensatez de los *stulti*, cuya conducta, a su vez, permite a los *amici* reconocer la propia sanidad moral.

Como quedó dicho en el apartado anterior, la figura paterna, tal como la construyen esta sátira y la sátira 1.4, es la fuente primera de la formación y las cualidades éticas de Horacio. También se han señalado la preocupación por garantizar la educación formal del hijo y la creencia en el valor moral de la misma como un modo de legitimar la figura paterna. Ahora bien, llegados a este punto es oportuno señalar que la educación garantizada por el *pater*, más allá de su valor moral, es relevante en la construcción del vínculo Horacio-Mecenas toda vez que, como sostiene White,<sup>60</sup> la similitud de la educación recibida es un factor importante en la convergencia de valores implícita en la elección de los amigos. En efecto, los autores romanos construyen la amistad como basada no tanto en la simpatía personal o la paridad económica como en la congruencia ética: se eligen como amigos aquellos individuos cuyos ideales y cuya moral son análogos a los propios. Así, al enfatizar el hecho de haber recibido una educación de calidad, Horacio sugiere que entre él y Mecenas existe “*id quo omnis vis est amicitiae, voluntatum, studiorum, sententiarum summa consensus*” (Cic. *Amic.* 15).<sup>61</sup>

Esta comunión intelectual y espiritual entre Horacio y Mecenas se manifiesta a través de las diversas analogías que pueden establecerse

Según Armstrong, aunque “*eques*” es generalmente traducido por “jinete”, aquí Horacio estaría haciendo el mismo juego que en los versos antes citados: Horacio es un *eques* = “caballero” de poca jerarquía que viaja no en un *equus*, ni siquiera en un *caballus*, sino en un *mulus* mal llevado, lo cual lo exime de las críticas de los envidiosos.

<sup>59</sup> Cf. LABATE (2005:51).

<sup>60</sup> Cf. WHITE (1993:13).

<sup>61</sup> “Aquello en lo cual reside toda la fuerza de la amistad, el sumo acuerdo de las voluntades, los intereses, las opiniones”. Cf. DU QUESNAY (1984:24).

entre uno y otro. En efecto, así como Mecenas es altamente selectivo y sólo concede su amistad a quienes la merecen (“cautum dignos adsumere”, (1.6.51); “turpi secernis honestum”, (1.6.63)), así Horacio distingue en su sátira sólo a aquellos que lo ameritan (“si quis erat dignus describi”, (1.4.3)). Mecenas es un hombre de pocas palabras y *patronus* de pocos individuos (“respondes, ut tus est mos, / pauca”, (1.6.60-61); “paucorum hominum”, (1.9.44)); análogamente Horacio es un poeta poco locuaz (“perpauca loquentis”, (1.4.18)). Ninguno de los dos elige sobre la base del *pedigree*: Mecenas no desdeña a los individuos sin ancestros (1.6, *passim*), y Horacio prefiere las palabras comunes a los poeticismos extravagantes. Ambos saben qué hacer con el material que seleccionan: el ordenado círculo de Mecenas, donde cada uno tiene su lugar (“est locus uni / cuique suus”, (1.9.51-52)) es análogo al arte de Horacio, toda vez que en su poesía las palabras, como los amigos de Mecenas, están cuidadosamente seleccionadas y jerárquicamente ordenadas. Así, el estilo poético de Horacio combina bien con el estilo de patronazgo de Mecenas, tal como lo construye el propio Horacio. Esta consonancia no sólo refleja, como dijimos antes, la comunión intelectual y espiritual de estos personajes, sino también la autoridad que Horacio detenta en el ámbito poético: la poesía es el lugar donde el hijo del libertero ejerce su poder.<sup>62</sup>

Según se desprende de lo expuesto, el vínculo de Horacio tanto con Mecenas como con su *pater*, así como la legitimación de Horacio que se deriva de los mismos, descansan sobre la distinción entre el ámbito de lo público y el ámbito de lo privado. En efecto, por un lado, la *amicitia* Horacio-Mecenas pertenece al ámbito de lo privado y se basa en el reconocimiento de las cualidades morales de Horacio y en el reconocimiento, por parte de este último, de su actuación pública como una desviación, un error definitivamente superado. Por el otro lado, en el ámbito público el *pater* es un *libertinus* y por lo mismo representa una carga para Horacio. En ese ámbito el vulgo sólo valora la progenie y el estatus del individuo y en función de estos parámetros la situación de Horacio es de una bivalencia tal que lo hace objeto de *invidia* (“me libertino patre natum, / quem rodunt omnes libertino patre natum”, (1.6.45-46)). En el ámbito privado, en cambio, el *pater* es el “custos incorruptissimus omnis”

<sup>62</sup> Cf. OLIENSIS (1998:24).

(1.6.81) que favorece a su hijo forjando en él el carácter y garantizando la educación que Mecenas valora en ese mismo ámbito.<sup>63</sup>

Como afirma Kennedy,<sup>64</sup> las sátiras de Horacio incitan y perpetúan la división de la experiencia en “lo privado” y “lo político”. Esta división es ideológica ya que, por un lado, promueve la movilización y la acumulación del poder dentro de la sociedad en direcciones específicas y, por el otro pero simultáneamente, incita la complicidad y la inmovilidad de los sectores excluidos de ese poder. Si las sátiras de Horacio tienen, como es propio del género, una vocación moralizante o didáctica, y si la *persona* horaciana ha logrado legitimarse como emisor-maestro, la lección primera que este maestro imparte en el acto mismo de constituirse como tal, es la siguiente: la política es asunto de un grupo limitado de individuos y a ellos debe ser juiciosamente delegada. Sobre esta lección descansa toda la enseñanza de lo “verum” y esta es la primera lección que los lectores deben aprender.

<sup>63</sup> Esta distinción entre lo público y lo privado resulta en 1.6 aún más notable a la luz de otros elementos en cuyo análisis no nos detenemos porque exceden el propósito de este capítulo. Limitándonos simplemente a mencionarlos, señalemos por un lado, la construcción –mediante una serie de imágenes y metáforas esparcidas a lo largo del texto– de la política como un modo de existencia servil. Por el otro lado, señalemos en la última parte del poema la construcción de la vida de los particulares “solutorum misera ambitione gravius” (129) como regida por su solo deseo y en la cual se observa tanto una afirmación de los ideales epicúreos en contraposición a las exigencias de la vida pública, como una resemantización de la noción de *libertas*, que pierde su sentido republicano para adquirir un sentido estrictamente personal y ajeno al ejercicio político.

<sup>64</sup> Cf. KENNEDY (1992: 33-34).

# DIDACTISMO Y METAPOÉTICA EN LOS AMORES DE OVIDIO

---

GUSTAVO DAUJOTAS

## INTRODUCCIÓN

En la elegía programática que encabeza el segundo libro de los *Amores* de Ovidio, aparece una caracterización del enunciador, de los destinatarios de la obra y también de la relación que estos guardan entre sí:

Hoc quoque composui Paelignis natus aquosis  
ille ego nequitiae Naso poeta meae.  
hoc quoque iussit Amor; procul hinc, procul este, severi:  
non estis teneris apta theatra modis.  
me legat in sponsi facie non frigida virgo  
et rudis ignoto tactus amore puer.  
atque aliquis iuvenum, quo nunc ego, saucius arcu  
agnoscat flammae conscia signa suae  
miratusque diu 'quo' dicat 'ab indice doctus  
composuit casus iste poeta meos?' (*Am.* 2.1.1-10)<sup>1</sup>

A partir de aquí, sabemos que quien enuncia es la máscara del autor empírico Nasón, a la que el dios Amor le impuso una cierta práctica poética,<sup>2</sup> y que sus destinatarios son la tibia joven que está frente a su prometido y el joven no instruido (“rudis”), que se sorprende por la simili-

<sup>1</sup> “Esto también lo he compuesto yo, nacido en los acuosos Pelignios, aquél Nasón, poeta de mí vileza. Esto también lo ordenó Amor –estad lejos de aquí, lejos, auteros: no sois público adecuado para estos ritmos tiernos. Que a mí me lea la doncella nada fría en presencia de su prometido y el joven inculto, tocado por un amor desconocido. Y que alguno de los jóvenes, herido por el arco por el cual yo ahora lo estoy, reconozca las señales cómplices de su llama y, admirándose largo tiempo, diga: ‘¿instruido por qué informante ese poeta compuso mis azares?’”. Todas las citas están extraídas de KENNEY (1995).

<sup>2</sup> Cf. *Ov. Am.* 1.1.

tud entre su vivencia y la del ego enunciador, a quien denomina “doctus”. El hecho de que el destinatario sea tildado de “rudis”, de que el amor sea para él algo *ignotus* y de que, por oposición a esto, el enunciador sea presentado como “doctus”, es un indicio de la relación propuesta entre ellos por el texto, una relación en la que este último asume el papel de un maestro que, avalado por la propia experiencia,<sup>3</sup> instruye al inexperto lector por medio de lo que se desarrolla a lo largo del poemario. Desde esta perspectiva, todo el contenido de *Amores* puede leerse como una suerte de repertorio de datos empíricos que ilustra al joven aún no instruido acerca de aquello que le tocará vivir. A su vez, el indefinido *aliquis* que mienta a aquel cuya experiencia coincide con la que nos transmite el “doctus poeta” implica que este posee un conocimiento universal que podríamos considerar casi teórico o, mejor dicho, casi sistematizado en una *ars*, entendida esta como “método”.<sup>4</sup>

Sugerentemente, esta función instructiva está explicitada también en *Amores* 1.3, otra elegía programática donde es la misma Elegía quien, en su disputa con la Tragedia, afirma:

per me decepto didicit custode Corinna  
liminis astricti sollicitare fidem  
delabique toro tunica velata soluta  
atque impercussos nocte movere pedes. (*Am.* 3.1.49-52)<sup>5</sup>

Como podemos ver, aquí, a través del verbo específico *discere*, se aclara que uno de los objetivos del género es suministrar una instrucción cuya destinataria es en este caso la propia amada del poeta, a quien la lectura de poemas de este tipo parece haberle enseñado cómo ser una *puella* elegíaca.

Desde luego, es sabido que en la elegía latina de asunto erótico encontramos en numerosas ocasiones discursos didácticos, a punto tal que el ego enunciador *amator* se constituye por momentos como *praeceptor amoris* y, de hecho, la erotodidaxis, que alcanza su máxima expresión en el *Ars amatoria* de Ovidio, es un tópico ya presente en los poemarios de

<sup>3</sup> Cf. también Prop. 1.7.13-ss.

<sup>4</sup> Cf. GAVOILLE (2000).

<sup>5</sup> “Por mí Corina aprendió, una vez engañado su guardián, a perturbar la confianza (*sollicitare fidem*) de un umbral estrecho y a deslizarse desde el lecho cubierta por una túnica desatada y a mover de noche los pies sin provocar ruido”.

Propercio y Tibulo.<sup>6</sup> Sin embargo, lo que intentaremos demostrar aquí es que, en el caso de *Amores*, todo el corpus puede ser entendido como una vasta escena de instrucción acerca de la experiencia de amor elegíaco, la cual es presenciada por múltiples destinatarios, entre quienes se encuentra el lector tal y como es construido y previsto por el texto.<sup>7</sup> Para ello, nos basamos en dos principios teóricos. El primero es que, a los efectos de nuestro trabajo, no consideraremos lo didáctico como un género literario, sino que entendemos como didáctica a toda circunstancia de enunciación en la que un sujeto (en general el enunciador del discurso) imparte un conocimiento de cualquier tipo a un receptor.<sup>8</sup> El segundo es que, de acuerdo con el esquema formulado por Konstan, toda instanciación de la formación discursiva didáctica implica, además del enunciador-maestro y el destinatario-discípulo, la construcción de un receptor final, el lector, que presencia el desarrollo de la enseñanza a la manera de un espía y que tiende a identificarse más con el *magister* que con el *discipulus*.<sup>9</sup>

En el caso de *Amores*, este esquema del mensaje didáctico propuesto por Konstan se hace más complejo dada la heterogeneidad y variedad de los poemas. Con todo, debido a que es el ego enunciador quien brinda unidad al corpus, pues siempre se identifica con el *amator*-poeta que se autodesigna con el nombre mismo del autor empírico del texto, consideramos que, si en varios pasajes se construye como poseedor de un saber a transmitir, que de hecho transmite, esto mismo le confiere la *auctoritas*

<sup>6</sup> Cf. Tib. 1.4, 6 y 8; Prop. 1.9, 10 y 20; 4.5. Al respecto, cf. WHEELER (1910a) y (1910b).

<sup>7</sup> Utilizamos la noción de lector formulada por Suleiman: “artistic texts invariably contain clues as to how they are to be interpreted: audiences are evoked, or, often enough, represented in the text. [...] If a reader may be ‘in’ a text as a character is in a novel, he or she is certainly also in it as in a train of thought –both possessing it and possessed by it” SULEIMAN – CROSMAN (1980:vii).

<sup>8</sup> Nos parece adecuada la definición de BARCHIESI (1993:125) quien sostiene que la única condición necesaria para entender un texto o un pasaje del mismo como didáctico es la presencia de un destinatario a quien se pretende instruir, destinatario que, a su vez, puede ser de variada índole (patrono, dedicatario, lector implícito, lector modelo, público). También resultan pertinentes las consideraciones de SCHIESARO (1993:129), quien sostiene, a partir de las palabras de Servio en el proemio de su comentario a las *Georgicas* (cf. Introducción), que la regla que constituye a un texto como didáctico es la copresencia de un maestro docto y un discípulo. En otro orden de cosas, vale considerar que es característica de lo didáctico la presencia de expresiones imperativas o directivas, enunciados deónticos. Cf. GIBSON (1997:67-8).

<sup>9</sup> Cf. KONSTAN (1993:11-22).

necesaria para situarse en la posición de un *magister*. Es decir, dado que el ego es uno para todo el corpus de *Amores*, no necesita justificar la legitimidad de su condición magisterial cada vez que se imparte una enseñanza, sino que lo ya enunciado oficia como la experiencia que respalda su saber y lo autoriza a desempeñarse como maestro.<sup>10</sup> A su vez, en cuanto a los destinatarios explícitos del discurso, si bien el más frecuente es desde luego la *puella* misma, en ocasiones se apela también a otro varón e incluso hay pasajes que consisten en una suerte de soliloquio donde el ego parece dirigirse a sí mismo. Sin embargo, si consideramos que toda esta gran escena de instrucción es espiada por el lector implícito, es válido pensar que éste conoce tanto las palabras dirigidas a la *puella* como las dirigidas a otros destinatarios. La identificación de este receptor que todo lo ve no es únivoca, pues en él (o ella) se superponen tanto el receptor último, que es construido como varón elegíaco o como alguien que asume esa postura, cuanto la misma *puella*,<sup>11</sup> de manera que, en razón de esto, veremos que existe una función didáctica múltiple que, a la vez que busca instruir al destinatario explícito, provee enseñanzas que serán interpretadas de diversas maneras por el lector implícito.

## DIDACTISMO EN OVIDIO

La escena de instrucción más clara y más rica de *Amores* es sin duda la elegía 1.8, que se enmarca claramente en el esquema propuesto por Konstan y proporciona así un código de lectura a nuestro juicio aplicable al resto del corpus. Como se recordará, el grueso de este poema consiste en el discurso directo de la lena Dipsas, quien instruye a la *puella* acerca

<sup>10</sup> De hecho, si leemos la elegía erótica de Ovidio como un discurso único y tomamos en cuenta que el enunciatador de *Ars amatoria* explícitamente basa su conocimiento y autoridad de *magister* en su experiencia, podemos suponer que dicha experiencia es mostrada a lo largo de su producción elegíaca anterior a su tratado didáctico. En cuanto a la falta de inspiración divina y autoridad fundada en la propia experiencia, cf. MILLER (1986).

<sup>11</sup> Como afirma JAMES (2001:224n.2), las características del enunciatador masculino y las de la receptora femenina tienen por consecuencia que la recepción del texto pueda hacerse desde dos perspectivas: “elegy wants its readers to employ at least two perspectives simultaneously, as they read: the male speaker’s view and that of the necessary elegiac beloved, the *docta puella*, who is frequently invoked even when she is not being addressed”. Para la amada como destinataria del discurso del varón con implicancias de que es ella una lectora más, cf. Prop. 1.2, 8, 11, 15, 19; 2.26.21-26; 2.3.21-22; *Am.* 2.17.28-29.

de los beneficios que conlleva el ser cortejada por un *dives amator*, en una enseñanza que puede sintetizarse como la astuta aplicación del engaño y la simulación.<sup>12</sup> Asimismo, tal como hará luego el *magister* de *Ars amatoria*,<sup>13</sup> la alcahueta fundamenta sus conocimientos en la propia experiencia: “haec [...] usu mihi cognita longo”. Dado el antagonismo que se plantea entre la amada avara y el *pauper-amator-vates* que solo está dispuesto a obsequiar *carmina*, sus preceptos perjudican enormemente el objetivo del enunciador. Ahora bien, en esta versión ovidiana de una situación didáctica cuyo antecedente es la elegía 4.5 de Propertio, aparecen dos elementos interesantes. Por un lado, el ego, que espía la escena, también es receptor de las palabras de la nefasta maestra, lo cual lo coloca en la misma situación del lector implícito de un texto didáctico señalada por Konstan. Pero, por el otro, las palabras de este enunciador, que enmarcan el discurso directo de la vieja alcahueta, lo ponen a su vez a él mismo en la posición de instructor: “est quaedam (quicumque volet cognoscere lenam, / audiat)” (*Am.* 1.8.1-2).<sup>14</sup> Es decir, dado que aquello que refiere y hace ostensible funciona a modo *exemplum*, queda claro que el enunciador apela al destinatario lector como un sujeto que puede tener la voluntad de conocer o aprender. Visto esto, si tomamos en cuenta que este ego-testigo es el mismo que en *Ars amatoria* va a basar la *auctoritas* que lo configure como *magister* en el *usus* y que dirá, sentenciosamente, “si latet, ars prodest” (*Ars* 2.313), podemos decir que la experiencia a la que alude incluye toda su vivencia como *amator* en *Amores* y, por supuesto, que ello incluye también el haber sido testigo de la situación didáctica en la que Dipsas instruí a la joven. En efecto, la afirmación de que la *ars* debe permanecer oculta parece tomarla de las propias palabras de la vieja, quien dice que “si simules, prodest” (*Am.* 1.8.36). Claro está que el hecho de simular, que implica también ocultar, es lo que no pudo lograr la alcahueta, pues si sus enseñanzas se dirigían a la *puella*, no logró advertir que el *amator* presenciaba toda la escena. Y es él mismo quien, al referir el discurso de la lena, lo hace ostensible para ese gran receptor último. De este modo, si este receptor se identifica

<sup>12</sup> Prueba de ello son los términos “simules” (36), “simulatus” (71), “finge” (73), “falles” (85), “tegat” (103) y “latent” (104).

<sup>13</sup> “Usus opus movet hoc” (*Ars.* 1.29).

<sup>14</sup> “Hay una (cualquiera que quiera conocer a una lena, que oiga)”. La apelación a este destinatario un tanto indefinido tiene su correlato en el primer dístico de *Ars amatoria*.

con el *amator*, sabrá de ahora en más la preceptiva que regula la práctica de toda *puella*.<sup>15</sup>

A nuestro modo de ver, esta elegía 1.8 explicita el juego de enunciadores y destinatarios didácticos que subyace en *Amores* pues no sólo muestra la construcción del lector implícito como testigo de la instrucción sino que exhibe la multiplicación de los agentes de la situación de enseñanza y, con ello, la posibilidad de que, por un lado, para una misma instrucción existan tantas interpretaciones cuantos discípulos presentes u ocultos la reciban, y, por el otro, para un mismo discípulo haya tantos preceptos cuantos maestros se propongan enseñarle. A la luz de estos elementos conviene revisar pues los otros poemas del corpus que más claramente exhiben una escena de instrucción.

La elegía 1.10 funciona como contrapartida de las enseñanzas de Dipsas. En efecto, en este poema, que evidencia una factura morfosintáctica y un tejido argumental propios de la discursividad didáctica,<sup>16</sup> el ego, para desbaratar el discurso de la alcahueta, se encarga de enseñar a la *puella* que, para seguir siendo deseada por él, debe deponer la conducta codiciosa que, según le consta –a él y a nosotros, sus lectores–, le fue recomendada por la lina.<sup>17</sup> Con todo, quizás porque desconfía de la capacidad persuasiva de su discurso, apela a un último argumento que, en apariencia, parece someterse al objetivo de las instrucciones de la vieja: “nec dare, sed pretium posci dedignor et odi; / quod nego poscenti, de-

<sup>15</sup> En efecto, tal como afirma SCHNIEBS (2006:443): “Como podemos ver, en esta elegía Ovidio crea una suerte de *jeux de rôles* pues el ego desempeña allí el mismo papel que nosotros los lectores cumplimos en el caso del *Ars*: actuar como un observador externo que, oculto entre bambalinas, espía sin ser visto una escena de enseñanza-aprendizaje sobre el arte de seducir al otro sexo para obtener de esa actividad solo aquello que el ocasional maestro considera provechoso para su discípulo, sea dinero sea placer”. Para la connotación de “duplices fores” del verso 22, véase *idem*, pp. 443-4.

<sup>16</sup> Véanse, a manera de ejemplo, la presencia de enunciados directivos como “parcite” (46), “carpite” (55), y de enunciados deónticos valorativos, como “non decet” (20), “turpe erit” (26) y la recurrencia a formas de argumentación analógica como el *exemplum* (1-6, 49-52) y la *collatio* (26-27, 37-42).

<sup>17</sup> Cabe recordar que, según KENNEDY (1993:74) una de las estrategias persuasivas del enunciador masculino de *Amores* es construir discursivamente la identidad que debe tener toda joven como requisito para ser deseada: “The lover’s discourse emerges as an incessant attempt to control, to mould, to construct for the beloved and identity [...] that she will accept or reject [...] by ‘giving’ herself to the lover”.

sine velle, dabo!” (1.10.63-64).<sup>18</sup> Sin embargo, dado que no hay constatación en el resto del corpus de que el *amator* entregue bien material alguno a la *puella*, podemos colegir que, como espía de lo enseñado en la elegía 1.8, este discípulo oculto también aprendió algo de los preceptos de la vieja maestra, sólo que adecuándolos, según dijimos, a su propia interpretación. Aprendió que, como son las jóvenes quienes engañan, es válido engañarlas; aprendió, en definitiva, aquello que este mismo ego enseñará a sus alumnos cuando se convierta en el maestro de amor de su *Ars amatoria*: “fallite fallentes” (*Ars* 1.645).<sup>19</sup>

Otro poema didácticamente marcado es la elegía 1.4, en la que, precedidas por la fórmula “Quae tibi sint hacienda tamen cognosce”<sup>20</sup> (1.4.11), el enunciador suministra a su amada una serie de instrucciones acerca de la conducta que deberá observar en un banquete, al que asistirán tanto él como el *vir* de la *puella*. Más allá del contenido de la enseñanza, que se adecua a la tópica del género, lo interesante de este texto es que, en una suerte de aparte,<sup>21</sup> el ego reflexiona sobre su propia instrucción diciendo:

multa miser timeo, quia feci multa proterve,  
 exemplique metu torqueor ipse mei:  
 saepe mihi dominaeque meae properata voluptas  
 veste sub iniecta dulce peregit opus. (*Am.* 1.4.45-48)<sup>22</sup>

Como vemos, el enunciador teme que su conducta, que suponemos tuvo lugar en algún tiempo anterior al de esta enunciación, sirva de ejemplo para que, quizás, el rival actúe ahora del mismo modo en que él lo hizo en ocasiones anteriores. Pero, si pensamos en las consecuencias de la multiplicación de los agentes del proceso de enseñanza observadas en la elegía 1.8, queda claro que la recurrencia a un término tan propio del discurso didáctico como es “*exemplum*” opera también aquí como una suerte de

<sup>18</sup> “Lo que rechazo y odio no es dar, sino que se me exija un precio; lo que te niego cuando lo exiges, deja de quererlo; lo daré.”

<sup>19</sup> Cf. “Promittas facito: quid enim promittere laedit?” (*Ov. Ars* 1.443); “Nec timide promitte: trahunt promissa puellas” (*ib.* 631).

<sup>20</sup> “Conoce, sin embargo, qué deberás hacer”.

<sup>21</sup> Cf. MCKEOWN (1989:95).

<sup>22</sup> “Desdichado, temo muchas cosas, porque muchas hice desvergonzadamente y yo mismo me atormento por el miedo a mi propio ejemplo: a menudo, para mí y mi dueña, un goce apresurado cumplió la dulce tarea bajo la vestidura echada encima [nuestro]”.

clave de lectura. En efecto, este reparo respecto de los efectos negativos de la instrucción no sólo es aplicable al destinatario explícito, la *puella*, que puede en el futuro usar estos preceptos en contra de los intereses del propio maestro, como sucede en Tibulo (1.6), sino al lector implícito, esa especie de alumno oculto que observa toda la situación y aprende qué puede suceder en un banquete, cómo comunicarse con una amada, cómo instruirla, qué puede hacer un potencial rival, pero también, que hay un alto grado de probabilidad de que las enseñanzas sean vanas. Así, en este juego de cajas chinas, la propia experiencia del ego se constituye en un discurso didáctico (“*exempli mei*”), sobre el que se elabora un segundo discurso didáctico destinado explícitamente a la *puella*, el cual conforma, a su vez, un tercer discurso didáctico consumido por el lector implícito.

Ahora bien, este temor por el uso avieso de sus enseñanzas parece revertirse en *Amores* 2.19, un poema que, inspirado en Tibulo 1.6 y Propertio 3.8,<sup>23</sup> expone una situación de enseñanza compleja que constituye un cierto tipo de manifiesto poético donde se explicitan las condiciones de existencia del universo elegíaco.<sup>24</sup> Ya no estamos frente al *amator* atormentado por la posibilidad de que su amada o un rival usen sus propios preceptos para traicionarlo, sino frente a un ego que alternativamente instruye a la *puella* (9-36) y al esposo de ésta (1-2 y 37-60) para que, cada uno a su modo y de manera real o ficticia, creen la circunstancia de infidelidad inherente al *furtivus amator* propio de la elegía. Más aun, el presupuesto que guía toda la enseñanza es que el temor suscitado por la posible existencia de un rival es en sí mismo una experiencia deseable y recomendable en una relación amorosa:

Speremus pariter, pariter metuamus amantes,  
et faciat voto rara repulsa locum. (*Am.* 2.19.5-6)<sup>25</sup>  
[...]  
siqua volet regnare diu, deludat amantem. (*Am.* 2.19.33)<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Cf. MCKEOWN (1998:406-8).

<sup>24</sup> Como señala BOYD (1997:194-195), este discurso metapoético surge a partir de la coexistencia de dos enunciadores para el poemario, lo que brinda dos posibilidades de lectura: “if we read the *Amores* as a double narrative, however, it is possible to see the first narrative as spoken by an overconfident poet, the second by the lover he has created as the focal character in the embedded amatory narrative”.

<sup>25</sup> “Nosotros, los amantes, aguardemos al mismo tiempo, al mismo tiempo temamos, y que un ocasional rechazo deje lugar al deseo”.

<sup>26</sup> “Si alguna quiere reinar largo tiempo, que se burle de su amante”.

A partir de esto, se desarrolla una peculiar instrucción que presenta una serie de implicancias interesantes. En primer lugar, al dirigirse a la *puella* dice:

Viderat hoc in me vitium versuta Corinna,  
 quaque capi possem, callida norat opem.  
 a, quotiens sani capitis mentita dolores  
 cunctantem tardo iussit abire pede!  
 a, quotiens finxit culpam, quantumque licebat  
 insonti, speciem praebuit esse nocens!  
 sic ubi vexarat tepidosque refoverat ignis,  
 rursus erat votis comis et apta meis.  
 quas mihi blanditias, quam dulcia verba parabat  
 oscula, di magni, qualia quotque dabat!  
 Tu quoque, quae nostros rapuisti nuper ocellos,  
 saepe time insidias, saepe rogata nega,  
 et sine me ante tuos proiectum in limine postis  
 longa pruinosa frigora nocte pati. (*Am.* 2.19.9-22)<sup>27</sup>

Como puede verse, dado que el ‘fallere’ se presenta como elemento constitutivo de la relación elegíaca, el enunciador vuelve a apropiarse de las enseñanzas de Dipsas pero ya no cambiándolas de foco, como sucedía en 1.10, sino reproduciéndolas casi con exactitud. Es decir, si en la elegía 1.8, el ego espía se había indignado con Dipsas porque esta le enseñaba a la *puella* que la meta perseguida se alcanzaba mediante la simulación, ahora es el mismo *amator* quien enseña a su amada no sólo que el engaño no es perjudicial, sino que debe existir o, incluso, fingirse para motivar al varón en su tarea amorosa. Pero además, y como corresponde a un discurso didáctico, la conveniencia del precepto impartido está sustentada en un ejemplo, sólo que lo sugerente es que el tal ejemplo es la propia Corina, que si, siendo “versuta” y “callida”, había aprendido (“norat”) los recursos para conquistar a su amante, fue gracias a su experiencia y más precisamente a las enseñanzas que, como destinatario directo o como lector implícito, aprendió también ella de la versada alcahueta.

<sup>27</sup> “La ingeniosa Corina había visto esta falta en mí y la astuta había aprendido con qué poder capturarme. ¡Ah! ¡Cuántas veces, mintiendo dolores de su cabeza, que estaba sana, me ordenó a mí, que dudaba, que me marchara con paso lento! ¡Ah! ¡Cuántas veces fingió infidelidad y, cuanto le era permitido, siendo inocente, ofreció la imagen de ser culpable! Así, una vez que me había vapuleado y había reavivado los tibios fuegos, nuevamente era compañera y dispuesta a mis deseos. ¡Qué lisonjas me preparaba, cuán dulces palabras, qué besos y cuántos me daba, oh grandes dioses! Tú también, que recientemente has cautivado mis ojos, teme a menudo acechanzas, a menudo, niégate al ser solicitada y permíteme que yo, tendido en el umbral ante tus puertas, soporte el frío en la larga escarchada noche”.

A su vez, en consonancia con el principio rector que subyace en esta enseñanza, las instrucciones dadas al marido de la joven apuntan a señalarle la necesidad de que refuerce la vigilancia de ésta y tome todos los recaudos para evitar sus encuentros con el ego enunciador, a efectos de obtener esa clandestinidad que otorga sentido a la relación:

daque locum nostris materiamque dolis.  
 [.../.../.../...]  
 multa diuque tuli; speravi saepe futurum,  
 cum bene servasses, ut bene verba darem. (*Am.* 2.19.44-50)<sup>28</sup>

Ahora bien, si pensamos en el lector implícito que observa esta extraña escena de instrucción, está claro que lo que se desprende para él de esta doble enseñanza son las reglas de juego de esta práctica amoratoria: la condición de posibilidad para ser un *amator* elegíaco es la percepción de la existencia de un rival que permita experimentar a la vez el placer y el riesgo de engañar y saberse engañado. Pero sin embargo, al igual que le vimos hacer en la elegía 1.4, también aquí el ego expresa su temor a volverse la víctima de sus propias advertencias, pues dice: “ei mihi, ne monitis torquere ipse meis!”<sup>29</sup> (34). ¿A qué se refiere con esto –cabe preguntarse– alguien que en el mismo texto clama por los beneficios de un rival? El resto del corpus pone la respuesta a la vista del lector: la posibilidad de que alguno de estos dos discípulos, la *puella* o su *vir*, por cometer incontables infidelidades la una (*Am.* 3.11-12) o exagerar la vigilancia el otro (*Am.* 3.4), mal usen la enseñanza y conviertan en dura realidad lo que debe ser puro fingimiento. También implica, aunque de otro modo, la clausura de la experiencia elegíaca, como de hecho sucede en el último libro del corpus al que no casualmente pertenecen estos poemas. Es decir, el código elegíaco tiene rigurosas normas y quien debe adecuarse en primer lugar a ellas para ser un amante elegíaco es el propio enunciador, que a su vez debe construir el entorno de modo que haya en él un rival digno y una *puella*. Así, en esta elegía 2.19, el ego, en una suerte de ‘detrás de escena’ parece enseñar a los otros actores que

<sup>28</sup> “Y brinda ocasión y materia para los engaños. Soporté muchas cosas durante largo tiempo. A menudo tuve esperanza de que sucediera que, habiéndola bien vigilado tú, bien yo te engañara”.

<sup>29</sup> “¡Ay de mí, que yo mismo no sea atormentado por mis advertencias!”. Para la función de estos paréntesis en el discurso del enunciador, cf. DAVIS (1979).

papel deben cumplir para que él pueda seguir escribiendo y amando. De este modo, se hace manifiesto que no es el único objetivo lograr el acceso a la amada, sino que debe haber permanentes y continuos obstáculos para alcanzar la meta. Cuando este *amator* se queja por la infidelidad de su amada, debemos entender que dicha queja es estructural a este sistema. Por supuesto, nuevamente, todo este circuito instructivo es contemplado por nosotros, lectores. Y lo que presenciamos es, precisamente, este ‘detrás de escena’ en el que el ego, que es poeta y *amator*, brinda directivas a sus personajes. Como consecuencia, hay un quiebre de la ilusión de la puesta en escena elegíaca. Y vemos, por tanto, que las enseñanzas de Dipsas, así como el hecho de que la *puella* sea avara, son constitutivos de esta discursividad amoratoria.

Hasta aquí hemos visto una serie de poemas marcadamente didácticos que tienen la particularidad de jugar con la multiplicación de los agentes de la situación de enseñanza al punto de proveer, por momentos, preceptos contradictorios y hasta antagónicos que, de algún modo, van minando la credibilidad del alumno espía, esto es, del lector implícito que, omnisciente como el mismo enunciador, todo lo ve y todo lo sabe. Ahora bien, puesto que en un principio postulamos que todo el corpus de *Amores* puede ser entendido como una vasta escena de instrucción acerca de la experiencia de amor elegíaco, cabe preguntarse qué tipo de enseñanza se brinda a ese lector en los poemas que no implican una situación didáctica. Para ello, conviene detenernos en las elegías 2.7 y 2.8, que actúan como un díptico. Como bien sabemos, en la primera de ellas, dirigida a la amada, el enunciador se queja de las frecuentes acusaciones de infidelidad por parte de esta, quien en esta oportunidad le reprocha haberse acostado con una esclava, fiel servidora de ella. Ante esto, leemos la indignación de un ego que manifiesta que, haga lo que haga, siempre va a haber un motivo de sospecha por parte de la amada, pues ella se queja, por ejemplo, hasta de que él mire a otras en el teatro o de que otra lo mire y le haga señas:

si quam laudavi, miseros petis ungue capillos,  
 si culpo, crimen dissimulare putas;  
 sive bonus color est, in te quoque frigidus esse,  
 seu malus, alterius dicor amore mori. (*Am.* 2.7.7-10)<sup>30</sup>

<sup>30</sup> “Si elogíe a alguna, buscas con tus uñas mis pobres cabellos, si la repruebo, piensas que

De acuerdo con esto, cualquier acción del *amator* puede ser decodificada como un *crimen*, ya sea porque existen indicios que lo señalan como tal o porque indicios contrarios lo disimulan. Esto forma parte de los argumentos para parecer inocente frente a una nueva acusación, tal como encontramos en los vv. 17-18: “ecce, nouum crimen: sollers ornare Cypassis / obicitur dominae contemerasse torum”.<sup>31</sup> Encontramos, pues, de manera explícita el nombre de la criada Cypassis, mujer con la cual, según sospecha la amada, el *ego* ha mantenido relaciones. La defensa prosigue con que para un hombre libre es poco deseable acostarse con una esclava que, además, es fiel a su ama (es decir, fiel a la misma amada); por ende, Cypassis, de acceder a tener alguna relación con el *amator*, sólo obtendría castigos por parte de su dueña.

En el poema siguiente, la enunciación tiene por destinataria a la propia Cypassis, que funciona como elemento que conecta ambas composiciones, así como la mención de los vv. 9-10 a que el mismo enunciadore-*amator* se defendió sosteniendo que nadie en su sano juicio se acostaría con una esclava. Pero también sabemos, a partir de los vv. 3-8, que, a pesar de que en la elegía anterior se persuadía a la amada de la ausencia del *crimen* imputado, la unión entre Cypassis y el *amator* efectivamente tuvo lugar:

et mihi iucundo non rustica cognita furto,  
 apta quidem dominae sed magis apta mihi,  
 quis fuit inter nos sociati corporis index?  
 sensit concubitus unde Corinna tuos?  
 num tamen erubui? num verbo lapsus in ullo  
 furtivae Veneris conscia signa dedi? (*Am.* 2.8.3-8)<sup>32</sup>

No quedan dudas de que el *ego* cometió un acto de infidelidad. La serie de preguntas apunta a dilucidar la causa de la sospecha, buscando algún elemento delator. A su vez, más adelante, en los vv. 15-18, nos ente-

disimulo una falta, y si tengo buen color, dices incluso que soy frío hacia ti, y, si lo tengo malo, que muero por amor a otra”.

<sup>31</sup> “He aquí una nueva falta: a Cypassis, experta en adornos, se le echa en cara haber manci-llado el lecho de su ama”.

<sup>32</sup> “Tú, quien eres conocida por mí como no ruda a partir del agradable encuentro furtivo, ciertamente adecuada para tu ama, pero más adecuada para mí, ¿quién fue el delator de los cuerpos unidos entre nosotros? ¿De dónde supo Corina tus uniones? ¿Acaso yo me ruboricé? ¿Acaso se me deslizó alguna palabra y di señales confidentes de una Venus furtiva?”

ramos de que lo dicho por el *ego* en la elegía anterior convenció a la amada de su inocencia y que, precisamente, lo que salvó a Cypassis y al *amator* de las nefastas consecuencias que el descubrimiento de la verdad hubiera tenido para uno y otro fue la habilidad de este último para disimular:

Ut tamen iratos in te defixit ocellos,  
vidi te totis erubuisse genis.  
at quanto, si forte refers, praesentior ipse  
per Veneris feci numina magna fidem! (*Am.* 2.8.15-18)<sup>33</sup>

Ahora bien, si la elegía 2.8 no formara parte del *corpus*, todos aquellos argumentos esgrimidos por el *ego* en la composición anterior nos llevarían a considerar que la amada en verdad ha sospechado injustamente del comportamiento del *amator*. Pero, dado que está presente y otorgamos consistencia en registro a ambas composiciones, sabemos que lo enunciado en el primer poema de este díptico no es más que la defensa de la falta cometida mediante la negación del hecho, negación que, por otra parte, no aparece hasta los últimos versos, en los que tiene lugar el juramento. La situación que plantean las elegías 2.7 y 2.8 carece de precedentes, no sólo por su carácter responsivo sino que, en lo que respecta a la comisión de un acto de infidelidad por parte del *ego*, tampoco lo encontramos de manera explícita.

En efecto, al hacer un relevamiento de las obras de Tibulo y Propertio, cuyo conocimiento por parte del lector implícito es un presupuesto de la lectura de todo el *corpus* de *Amores*, si bien hay ocasiones en que se refieren las sospechas de la *puella*,<sup>34</sup> no encontramos este tipo de constataciones de la infidelidad ‘inmotivada’ del *amator*. Con todo, hay dos ejemplos que merecen ser considerados. En la elegía 1.5 de Tibulo, en los vv. 39-40, leemos: “Saepe aliam tenui, sed iam cum gaudia adirem, / admonuit dominae deseruitque Venus”.<sup>35</sup> Es decir que el *ego* pudo haber tenido la intención de estar con una muchacha distinta a su amada, pero no pudo gozar con ella debido a que Venus le recordó la existencia de su

<sup>33</sup> “Sin embargo, cuando [ella] clavó en tí sus ojos airados, vi que tú te ruborizaste en todas tus mejillas; pero, ¡cuánto más resuelto yo mismo, si acaso lo recuerdas, presté juramento por la gran divinidad de Venus!”.

<sup>34</sup> Cf. Prop. 1.3.35-ss.; 2.20; 3.15; 3.23.12-14 y 3.6.19-22.

<sup>35</sup> “A menudo tuve a otra, pero ya avanzando a los goces, Venus me recordó a mi dueña y me abandonó”.

*domina*. En este caso, la enunciataria es Delia, quien tiene ahora un amante rico: “*adest huic dives amator*” (v. 47). Un caso similar lo encontramos en Propercio 4.8, donde hallamos que el *amator* se disponía a gozar de otras:

cum fieret nostro totiens iniuria lecto,  
mutato volui castra movere toro.  
Phyllis Aventinae quaedam est vicina Dianae,  
sobria grata parum: cum bibit, omne decet.  
altera Tarpeios est inter Teia lucos,  
candida, sed potae non satis unus erit.  
his ego constitui noctem lenire vocatis,  
et Venere ignota furta novare mea. (Prop. 4.8.27-34)<sup>36</sup>

En esta ocasión, la infidelidad de la amada aparece como justificación para la conducta del *amator*. Al leer los vv. 43-52 vemos que la intención inicial se ha visto frustrada:

sed neque suppletis constabat flamma lucernis,  
reccidit inque suos mensa supina pedes.  
me quoque per talos Venerem quaerente secundos  
semper damnosi subsiluisse canes.  
cantabant surdo, nudabant pectora caeco:  
Lanuvii ad portas, ei mihi, solus eram;  
cum subito rauci sonuerunt cardine postes,  
et levia ad primos murmura facta Lares.  
nec mora, cum totas resupinat Cynthia valvas,  
non operosa comis, sed furibunda decens. (Prop. 4.8.43-52)<sup>37</sup>

Nuevamente, el *ego* no pudo gozar de los favores de Venus (42-52). El destinatario de esta elegía no puede ser repuesto, pero, a partir del im-

<sup>36</sup> “Como hubiera tantas veces injuria para nuestro lecho, quise trasladar los campamentos a un lecho distinto. Hay una cierta Filide, vecina de Diana Aventina; sobria, es poco agradable, una vez que bebió, todo le queda bien. Hay otra, Teya, entre los bosques de Tarpeya, brillante, pero uno solo no le será suficiente estando ebria. Yo decidí aliviar la noche convocándolas y renovar amores furtivos con una Venus desconocida”.

<sup>37</sup> “Pero la llama no permanecía en las lámparas llenas y la mesa cayó dada vuelta patas arriba; buscando también yo a Venus mediante dados favorables, siempre surgieron los desfavorables canes. Ellas cantaban a un sordo, desnudaban sus pechos para un ciego: ¡ay de mí! yo estaba solo ante las puertas de Lanuvio cuando, súbitamente, las roncadas jambas resonaron en el gozne y hubo leves murmullos junto a los primeros Lares. Cintia no se demora cuando abre todas las puertas, no arreglada en su cabellera, pero hermosa al estar furiosa”.

perativo “disce” en primera posición del primer hexámetro suponemos que la situación descripta actúa como un *exemplum* destinado a enseñar cómo debe conducirse el amante elegíaco de modo tal de obtener los favores de una muchacha, ya que los celos despertados en ella motivan que las súplicas del *amator* sean escuchadas y, de hecho, hacia el final del poema, tras la aceptación de los términos de un nuevo *foedus amoris*, sabemos que Cintia y el enunciador gozaron en el lecho.

Más allá de estos pasajes, abundan otros en los que el *ego* confiesa y promete fidelidad.<sup>38</sup> En líneas generales, podemos decir que cada vez que en los textos de Tibulo o Propercio el enunciador masculino dice hallarse cautivado por una única mujer, la enunciación tiene como destinataria a esa misma mujer.<sup>39</sup>

Frente a esto, Ovidio va a poner en escena otra situación de la cual se desprende qué es aquello perseguido por el enunciador-*amator*. Puede pensarse que en *Amores* se hace patente aquello que se encuentra detrás de la escena en la que “actúa” el *ego* de las composiciones elegíacas anteriores a la suya. Es decir, a diferencia de lo que sucede en los poemarios de Propercio y Tibulo, a partir de las sucesivas formulaciones y reformulaciones ovidianas, se hace patente al lector implícito que, cada vez que el *amator* se dirige a la *puella*, lo hace poniendo en acto una serie de estrategias que tienen por objetivo persuadirla de que él es el mejor amante elegíaco. Así, a partir de lo que leemos en Ovidio, los poemas de Propercio o Tibulo devienen meros ejemplos de lo que debe ser dicho por el amante elegíaco para conquistar a una muchacha, meras tácticas en las que lo enunciado poco tiene que ver con la verdad. Esto se constata si tomamos en cuenta la situación enunciativa de las elegías 2.7 y 2.8 de *Amores*. En una primera lectura determinada por su orden secuencial, la 2.7 parece reproducir una escena equivalente a las que abundan en las composiciones de los poetas elegíacos predecesores de Ovidio, donde un *ego-amator* se dirige a su *puella* asegurando que ella es su único objeto de deseo. Sin embargo, esta impresión se fractura porque la misma es-

<sup>38</sup> Como ejemplos, cf. Tib. 1.5 y 1.6; Prop. 1.8a.21; 1.12.19-20; 2.6.41-2; 2.7.19; 2.43 y 46; 2.20.35-6; 2.21.19-20; 3.15.46 y 3.20.9-10.

<sup>39</sup> La única excepción parecería ser la elegía 3.16.9 donde leemos: “peccaram semel, et totum sum pulsus in annum”, pero, puesto que, al saberse engañada, la *puella* lo rechazó por todo un año, lo que el *ego* se dice a sí mismo y nos dice es que no conviene “peccare” ni contradecir a la *puella* porque las consecuencias son muy negativas.

tructura de díptico de las dos elegías de Ovidio mencionadas sugiere que la segunda es la contracara de la primera. En efecto, en la elegía 2.8 la situación comunicativa ya no tiene paralelismo alguno con ninguna de las que aparecen en los poemas de Tibulo o Propercio, pues estamos frente a una enunciación cuya destinataria es una *famula* al servicio de la *puella*, a la que se destina un contradiscurso por completo llamativo dentro de lo que entendemos por elegía, sobre todo a partir de lo que leemos en los antecesores de Ovidio. A nuestro modo de ver, en términos de enseñanza, lo que hacen estas composiciones que integran el díptico es instruir al lector implícito acerca de que aquello que se le dice a una amada sólo tiene una función retórica y que, puesto que ha contemplado toda la situación desde fuera, no puede atribuirle ningún valor de verdad a lo dicho en la elegía séptima. Ahora bien, ¿qué otra cosa enseña esto al lector de elegía? Dicho de otro modo, ¿qué le pasa a ese lector cuando, una vez leído el corpus de *Amores*, vuelve a leer o simplemente recuerda, por ejemplo, a Tibulo? ¿Qué es lo que debe ser entendido o aprendido cuando se es testigo de una escena en que un *amator* promete fidelidad y manifiesta el deseo de envejecer junto a su amada? ¿Acaso no es posible pensar que lo que se contempla es el mismo acto representado en la elegía 2.7 de *Amores*, sólo que esos poetas no brindaron a sus lectores la posibilidad de ser testigos de una instancia como la que es presenciada en la elegía siguiente del mismo *corpus*? En nuestra opinión, el díptico de *Amores* opera como un *exemplum* acabado y completo de lo que debe hacer y decir todo amante elegíaco pero a su vez como una instrucción acerca de cómo debe ser decodificado el discurso elegíaco, pues, de ahora en más, cada vez que nosotros, los lectores implícitos, leamos que los *amatores* / enunciadores de las elegías de Tibulo o Propercio dicen estar apasionados y prometen respetar el *foedus amoris*, no sabremos si es una pasión sincera o un recurso retórico falaz para persuadir. Más aun, si recordamos que en la elegía 2.1 no era el *rudis puer* el único destinatario explícito de la enseñanza del ego enunciadador sino también la muchacha, también ella aprenderá, de ahora en más, a desconfiar de las palabras de su amante que, por esto mismo y paradójicamente, dejarán de ser persuasivas. En concreto, el díptico formado por los poemas 7 y 8 del segundo libro de *Amores* parece funcionar como una bisagra entre las composiciones elegíacas anteriores a Ovidio y las siguientes. En la primera de sus hojas tenemos un *exemplum* de aquello que debe ser dicho a la

*puella*. En la segunda, hallamos el *exemplum* de aquello que realmente ocurre y que será enseñado a varones y mujeres en el *Ars Amatoria*.

## CONCLUSIONES

El análisis efectuado permite constatar que los discursos didácticos observados en *Amores* tienen la particularidad de presentar una notable diversificación de enunciadores y destinatarios explícitos e implícitos que da pie a una igualmente notable diversificación de interpretaciones de la materia enseñada. Esta misma variedad crea un juego de aparentes incoherencias y contradicciones que, en su conjunto y por eso mismo, constituyen una instrucción para el lector implícito de la obra, al cual el mismo enunciador se encarga de indicarle, en la elegía 1.8 y con su propio ejemplo, cuál es el papel que debe desempeñar: el de un testigo omnisciente de todo lo que tiene lugar en la elegía. Es decir, si las enseñanzas de la alcahueta van en contra de los intereses del *amator*, no por ello dejan de ser necesarias para que tenga lugar el enfrentamiento entre el *ego* y la avaricia de la *puella*; si los preceptos para engañar a su rival pueden volverse en contra del *ego*, no por eso dejan de ser imprescindibles para asegurar la existencia del *furtivus amor*.

De este modo, a partir de la exhibición de estas incongruencias, el enunciador poeta enseña a su lector implícito que ese ‘deber hacer’ o, mejor dicho, ese ‘saber actuar’ propio de la práctica amorosa, tal como se desarrolla en la elegía, responde a una serie de preceptos en los que el fingimiento cumple el papel protagónico. Pero, a su vez, por el juego de cajas chinas y la permanente reformulación de los preceptos hacia el interior del corpus, también enseña que las instrucciones del *praeceptor amoris* tienen su fundamento en la experiencia que surge del propio universo literario, de manera que se retroalimentan, toda vez que la experiencia permite la enseñanza que transmite cómo debe tener lugar esa misma experiencia. Finalmente, al colocarnos Ovidio en la posición de testigos de la preceptiva que regula este género literario y que es condición de posibilidad del mismo, nos enseña que todo en *Amores* no es más que una ficción en la que ninguno de los personajes deja de estar gobernado por la voluntad del poeta y *amator*.



## **MANILIO Y LA ENSEÑANZA DE LAS ESTRELLAS: SUJETOS EJEMPLARES, ESPACIOS ASIMÉTRICOS**

---

**MARTÍN POZZI**

And his poems, although makings of his self,  
Were no less makings of the sun.  
It was not important that they survive.  
What mattered was that they should bear  
Some lineament of character,  
Some affluence, if only half-perceived,  
In the poverty of their words,  
Of the planet of which they were part.  
Wallace Stevens, "The planet on the table"

### **LAS ENSEÑANZAS DEL PODER**

La poesía didáctica en tanto exposición más o menos unificada de contenidos se caracteriza por una doble mediación entre la realidad extratextual y el texto mismo. La duplicidad de esta mediación está dada, en primer lugar, por la transposición de un esquema dialógico propio de todo proceso didáctico<sup>1</sup> y, en segundo lugar, por la reorganización de aquellos fragmentos de la realidad a ser transmitidos.

Respecto de la mediación dialógica, todo poema didáctico recrea en los límites del discurso una situación ficticia de enseñanza entre un maestro y un discípulo, espacios discursivos que se superponen a los implícitos de todo texto: un emisor y un receptor. Hacemos hincapié en que se trata de un proceso ficcional puesto que si bien existe un correlato

<sup>1</sup> Entendemos lo didáctico como un acontecimiento discursivo histórico donde se ubican dos sujetos en una reciprocidad cultural e institucional bien definida y que los instituye en tanto tales, los nombra y los ubica en una dinámica de intercambio donde el saber pasa de uno a otro. Cf. BEHARES (2003:5-17).

real para la situación didáctica, las redes de poder que se tienden entre un maestro y sus alumnos en la realidad sólo se ven parcialmente reproducidas en el poema: el maestro en tanto poeta y emisor tiene un poder de enunciación y una independencia casi omnímoda, pues su figura se yergue casi en solitario frente a un alumno/receptor prácticamente ausente.<sup>2</sup> El lugar del receptor es, en la poesía didáctica, el lugar del apelado: “escuchá”, “prestá atención”.<sup>3</sup>

Por su parte, la reorganización de la realidad se vuelve imprescindible para la transmisión de los contenidos. Como todos sabemos, la realidad es compleja, multifacética e imposible de aprehender de forma definitiva. La poesía didáctica no pretende (ni podría) hacerlo, pero busca un efecto de homogeneidad y totalidad temática: el receptor debe percibir que allí, en el seno del texto, reside todo lo que debe saber. Si bien las *Geórgicas* no agotan las tareas del campo ni el *De rerum natura* las complejidades de la filosofía epicúrea, así como tampoco lo hace con la astrología el poema que nos ocupa, las *Astronómicas* de Manilio, el *discipulus* se ve forzado a recibir estos contenidos como si no existieran otros. De allí que todo poema didáctico ponga en juego una trama de la realidad, un hilo posible entre la fragosidad de fenómenos que podríamos abarcar: la realidad entonces se convierte en una trama maleable dentro del discurso.

Esta maleabilidad de la realidad que forma la base de la poesía didáctica impone en el propio discurso trazos y marcas ideológicas del propio enunciador, pues bajo la apariencia de una trascripción fidedigna la lógica selección operada en la transferencia desde lo extratextual al discurso conlleva una reconfiguración de las circunstancias reales: ni más ni menos que un nuevo tramado de la realidad.

Manilio<sup>4</sup> escribe su obra astrológica cerca del año 10 de nuestra era y en ella, además de transmitir de forma un tanto aburrida y repetitiva los principales arcanos de la técnica astrológica, no pierde la oportuni-

<sup>2</sup> Cf. POZZI (2001).

<sup>3</sup> Cf. entre otros, Manilio, *Astr.* 2.693 (“Perspice nunc”), 2.203 (“nec te praetereat”), 2.738 (“percipe”), 3.43 (“Nunc age [...] perspice”); Lucr. 2.66 (“memento”), 2.333-335 (“age [...] percipe”); Virg. *G.* 2.35 (“agite [...] discite”), 2.259 (“memento”), 3.414 (“disce”); *Aetna* 144 (“percipe”), etc.

<sup>4</sup> Para una introducción general a la obra de Manilio pueden consultarse: GOULD (1977:xi-cxxiii), HÜBNER (1984:126-320), SALEMME (1983) y STEELE (1932:320-343). En Internet puede consultarse el sitio Electronic M@nilius (<http://manilio.f2g.net>) el cual presenta una lista de bibliografía actualizada sobre este poeta.

dad de incluir en la transposición de contenidos no pocas alusiones a personajes y hechos de la Roma antigua y contemporánea, así como no pocas alabanzas al *princeps* de turno.<sup>5</sup> Pensar en un simple adulador del poder es una salida fácil; preferimos considerarlo como un ‘intelectual orgánico’ sin demasiadas vinculaciones con el gobierno, y como un poeta que quiera o no manifiesta las contradicciones y las formaciones ideológicas de una clase determinada y que es permeable, como todos, a redes de poder no por invisibles menos concretas.

Es justamente en aquel nuevo ‘tramado’ de lo real configurado para la enseñanza donde más claramente se percibe la retransmisión de esas redes de poder y la creación de un esquema homogéneo de la realidad – naturalmente ideologizado– apto para ser consumido por el *discipulus*. El *magister* precisa antes que nada de una autoridad discursiva que legitime su propio papel didáctico, pero es precisamente este poder adicional lo que lo vuelve más permeable y más indefenso al fluir de la ideología que se cuele en sus palabras. Al ser la única voz y al pretender enseñar no transmite sólo una enseñanza, sino que se transmite él mismo en tanto sujeto histórico atravesado por las formaciones ideológicas que lo constituyen como tal. Si bien hasta el enunciado más banal condensa marcas de ideología pues ésta es inseparable de cualquier producción simbólica de un sujeto, en verdad hay instancias donde estas marcas son más concretas y visibles. Tal es el caso de variados recursos utilizados en primera instancia como métodos de demostración o enseñanza pero que, indirectamente y en virtud de su carácter accesorio y separado de la linealidad discursiva referencial, incorporan contenidos implícitos, divergentes o alejados del tema central. La presencia de *excursus*, digresiones, catálogos, *exempla*, etc. se halla legitimada en el género ya por tradición (pensamos en la peste de Atenas presente en varios poemas didácticos), ya por necesidad pedagógica, pues, en definitiva, no sólo es cuestión de enseñar, sino también de hacerse entender.

En este capítulo abordaremos el análisis de algunos de estos recursos –dos *exempla* y un símil– en tanto espacios divergentes respecto de la

<sup>5</sup> Cf. *Astr.* 1.7-10: “hunc mihi tu, Caesar, patriae princepsque paterque, / qui regis augustis parentem legibus orbem / concessumque patri mundum deus ipse mereris, / das animum viresque facis ad tanta canenda”; 1.384-386: “[...] uno vincuntur in astro, / Augusto, sidus nostro qui contigit orbi, / legum nunc terris post caelo maximus auctor”, 1.799-800: “[...] descendit caelo caelumque replebit, / quod reget, Augustus, socio per signa Tonante”, etc.

linealidad discursiva que transmiten en paralelo otra ‘enseñanza’ de carácter social, político o histórico. Se trata entonces de hallar las marcas ideológicas que operan sobre el emisor *magister* y que quedan indisolublemente impregnadas en su enunciación. Intentaremos ilustrar de qué manera el poema maniliano transmite, además de un *ars* determinado, una serie de representaciones hegemónicas de la sociedad y la política romanas. En síntesis, queremos rastrear las *enseñanzas del poder*.

## ESTRELLAS EJEMPLARES: LOS ‘BUENOS’

El primer *exemplum* que analizaremos ilustra una teoría estoica de honda raigambre en el imaginario que aúna el concepto de la inmortalidad del alma con la persistencia de las figuras heroicas en la memoria social de los romanos. En el contexto del libro I –dedicado a la explicación de los componentes astronómicos del cielo– se hace mención a la Vía Láctea, de la cual se desarrollan diversas teorías científicas y mitológicas que la explican.<sup>6</sup> Dejando de lado las más tradicionales, Manilio prefiere adoptar, siguiendo a Cicerón en *De Republica* 6.16,<sup>7</sup> aquella que la sitúa como la morada de las almas de los héroes y de los personajes gloriosos de la Tierra. Para que no queden dudas acerca de qué almas se hallan en la Vía Láctea, el *magister* en una digresión ejemplar incluye una larga lista de héroes legendarios e históricos griegos –Ulises, Peleo, Platón, Licurgo entre otros– a los que siguen un conjunto aún mayor de romanos tanto de los primeros tiempos como contemporáneos. No es extraño que haga explícito el cambio de nacionalidad, ya que en última instancia lo que le interesa recalcar es que estos últimos están en un pie de igualdad con los griegos y que se destacan por su elevado número:

<sup>6</sup> Cf. Manilio, *Astr.* 684-754.

<sup>7</sup> Cf. Cic, *De Rep.* 6.16: “[...] Scipio, [...] iustitiam cole et pietatem, quae cum magna in parentibus et propinquis, tum in patria maxima est; ea vita via est in caelum et in hunc coetum eorum, qui iam vixerunt et corpore laxati illum incolunt locum, quem vides, (erat autem is splendidissimo candore inter flammas circus elucens) quem vos, ut a Graiis accepistis, orbem lacteum nuncupatis [...]” (Escipión, [...] cultiva la justicia y la piedad, la cual, por más importante que sea respecto de los padres y parientes, lo es mucho más frente a la patria; una vida tal es el camino al cielo y al conjunto de quienes ya vivieron y habitan, tras abandonar el cuerpo, aquel lugar que ahora ves –en efecto, era un círculo que resplandecía con un fulgurante brillo entre llamas– y que, siguiendo a los griegos, llamáis ‘vía láctea’).

[...] Romanique viri, quorum iam maxima turba est,  
 Tarquinioque minus reges et Horatia proles,  
 tota acies partus, nec non et Scaevola trunco  
 nobilior, maiorque viris et Cloelia virgo,  
 et Romana ferens, quae texit, moenia Cocles,  
 et commilitio volucris Corvinus adeptus  
 et spolia et nomen, qui gestat in alite Phoebum,  
 et Iove qui meruit caelum Romamque Camillus  
 servando posuit, Brutusque a rege receptae  
 conditor, et furti per bella Papirius ultor,  
 Fabricius Curiusque pares, et tertia palma  
 Marcellus Cossusque prior de rege necato,  
 certantes Decii votis similesque triumphis,  
 invictusque mora Fabius, victorque nefandi  
 Livius Hasdrubalis socio per bella Nerone,  
 Scipiadaeque duces, fatum Carthaginis unum,  
 Pompeiusque orbis domitor per trisque triumphos  
 ante diem princeps, et censu Tullius oris  
 emeritus fasces, et Claudi magna propago,  
 Aemiliaeque domus proceres, clarique Metelli,  
 et Cato fortunae victor, fictorque sub armis  
 miles Agrippa suae, Venerisque ab origine proles  
 Iulia. descendit caelo caelumque replebit,  
 quod reget, Augustus, socio per signa Tonante,  
 cernet et in coetu divum magnumque Quirinum  
 <quemque novum superis numen pius addidit ipse,>  
 altius aetherii quam candet circulus orbis.  
 illa deis sedes: haec illis, proxima divum  
 qui virtute sua similes fastigia tangunt. (*Astr.* 1.777-804)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Texto latino tomado de la edición de G. P. GOOLD, Teubner, 1989. “[...] Y los varones romanos, que ahora son mayoría, los reyes excepto Tarquinio, y la prole de los Horacios –todo un ejército en un sólo parto– y Escévola no menos noble siendo manco, y la doncella Clelia más grande que los hombres, y Cocles que extiende una muralla romana que él mismo ha tejido, y Corvino que con un ave –que lleva a Febo bajo sus alas– como camarada de armas obtuvo el botín y un nombre, y Camilo que al salvar a Júpiter se ganó el cielo y fundó Roma, y Bruto, fundador de una ciudad arrebatada a un rey, y Papirio, quien vengó la traición con sus armas, los pares Fabricio y Curio, y Marcelo que obtuvo la tercer palma, y Coso, que la logró primero al matar a un rey, los Decios que compitieron al sacrificarse y se igualaron en los triunfos, y Fabio vencedor por la demora, y Livio que venció al innumerable Hasdrúbal con la ayuda militar de Nerón, y los comandantes Escipiones, destino final de Cartago, y Pompeyo que dominó al mundo y fue cónsul antes de tiempo gracias a sus tres triunfos, y Tulio quien mereció las fasces por la riqueza de su boca, y la gran estirpe de Claudio, y los próceres de la familia Emilia, y los ilustres Metelos, y Catón que venció a su destino, y el militar Agripa que forjó el suyo en el ejército, y la familia Julia que desciende de Venus. Llega del cielo y colmará el cielo, que gobernará Augusto con la compañía de Júpiter en las estrellas y contemplará también en la asamblea de los dioses al gran Quirino, <a este nuevo dios se agregará él mismo, piadoso,> más elevado en el cielo que el círculo que brilla. Aquella es la sede de los dioses, ésta de quienes por su virtud se asemejan a ellos y se acercan a la cima.

La primera impresión que transmite el pasaje es la densidad heroica de la historia romana, ya que la Vía Láctea se presenta como un cúmulo inmenso de almas fulgurantes, las cuales, en mayor medida, corresponden a estos héroes legendarios del pasado romano. Desfilan así delante de nuestros ojos los reyes legendarios, Mucio Escévola, Horacio Cocles, Clelia, los Horacios, Corvino, Camilo, Bruto, etc. También hay lugar en esta enumeración para individuos más cercanos en el tiempo como Marco Marcelo, los Escipiones, Cicerón, Catón y los Metelos. El punto culminante lo obtiene, sin lugar a dudas, la familia imperial (“proles Iulia”) descendiente de Venus y predestinada no solo a llenar el cielo (“caelum-que replebit”) sino también a gobernarlo en la figura de Augusto.

Esta enumeración tiene una unidad fundamental: el heroísmo individual, el amor por la patria, la *virtus*, la *fides* y la *pietas*<sup>9</sup> que anima a muchos de estos héroes. La conjunción de este grupo compacto permite a su vez hacer extensiva a todos sus miembros una misma idea rectora: se mezclan seres legendarios con otros históricos, el pasado con el presente en una legitimación bélica –casi todos se destacaron por algún episodio guerrero– del devenir histórico de Roma. Los héroes legendarios funcionan como definiciones por antonomasia de las virtudes romanas: Clelia tiene más *virtus* que un propio varón, los Decios son ejemplos de la *pietas* hacia la patria, Escévola de la *fides*. Muchos otros no son tan específicos –en todo caso con sus acciones permitieron salvar a Roma de un ataque enemigo externo o interno– pero se subsumen dentro de esta serie aséptica de héroes salvadores. Si recorremos nuestro *exemplum* estaremos repasando la historia de Roma: su organización política primitiva (monarquía), su paso por la república hasta llegar al principado –nombrado implícitamente mediante la referencia al gobierno del cielo–, sus luchas por la supremacía entre los vecinos itálicos y sus victorias parciales contra pueblos amenazantes. Cada uno de estos individuos se halla incorporado en una estructura mayor pues son actores fundamentales en el entramado discursivo implícito –Roma– que los contiene y dentro del cual adquieren significado. Roma existe en tanto que estos hombres (y una mujer, Clelia) le dan vida en la memoria social y la definen como objeto de sus hazañas.

<sup>9</sup> Para el sentido político y social de estos términos, cf. HELLEGOUARC'H (1972) y particularmente para la *fides*, FREYBURGUER (1986).

Este mismo catálogo, si bien con algunas diferencias, vuelve a aparecer en el libro IV, integrado en un nuevo *exemplum* sobre el papel del *fatum* en la vida de los individuos.<sup>10</sup> Sin duda cualquier lector habría vinculado ambos fragmentos por su similitud de contenido, así como por la reiteración de los hechos históricos. Ambos se explican mutuamente y brindan al texto una significación acrecentada. En el libro cuarto estos varones son ejemplos de un *fatum* favorable a Roma; en el libro I ya han obtenido su recompensa en tanto sus almas brillan desde lo alto, recordando a los romanos las glorias de otros tiempos. Un mismo *exemplum* unifica y replica por partida doble la definición de Roma como pueblo elegido: el destino la ha provisto de héroes que la han protegido, la han salvado, la han acrecentado; al mismo tiempo, la presencia de estos próceres en el cielo no sólo tiene a Roma como destinataria sino a todos los pueblos que podrán ver cuántas más almas gloriosas ella presenta.

Este catálogo está conformado por escuetas menciones; en definitiva, una simple lista de nombres con una mera referencia puntual (en el mejor de los casos) y lacónica de sus hazañas. Así, por ejemplo, “Horatia proles / tota acies partus” (en alusión al combate de los trillizos Horacios), “Scaevola trunco / nobilior” (por la pérdida de la mano), “Brutusque a rege receptae / conditor” (en referencia a la expulsión de los Tarquinius), etc. Si el receptor no conocía de antemano a estos varones insignes, el *exemplum* maniliano no hace nada por presentárselos, es más, en muchos casos la definición es ambigua o braquilógica, como en el caso de Clelia (“maiorque viris”) o el de Papirio (“furti per bella ultor”, en referencia a las Horcas Caudinas). Manilio no aspira a convertir su catálogo en una *narratio* histórica, sino recurrir a esta serie de nombres legendarios e históricos que conforman dentro del imaginario una visión coherente y totalizadora de la grandeza romana. Por otra parte, todo romano instruido ya había sido expuesto a estos *exempla* en incontables ocasiones. Lo que importa aquí no es tanto transmitir una enseñanza cuanto recordar e insistir sobre esta serie legendaria e histórica para fijarla en la mente del alumno. Como ya hemos dicho, la poesía didáctica no sólo presenta contenidos, sino también un mundo propio, un mundo que ha sido modelado (y reescrito) a partir de una ideología determinada. Héroes hay muchos, pero Manilio parece seguir una tradición ya establecida de antemano de recu-

<sup>10</sup> Cf. Manilio, *Astr.* 4.23-88.

peración del pasado que, si bien es común a varias épocas de la historia romana, se pone de manifiesto en la ideología del principado de Augusto. Esta mirada hacia el pasado busca reinstalar en el campo intelectual la idea del romano simple y laborioso, eminentemente rural, que era capaz de dar su vida por la patria y permanecía alejado de los lujos y la frivolidad de la vida ciudadana.<sup>11</sup> Augusto, en tanto restaurador de las costumbres, propendía el desarrollo de este ideal como una forma de superar el lujo reinante entre las clases más acomodadas y la supuesta degeneración de las costumbres sociales de la época. Si bien estas líneas ideológicas se manifestaron en una serie de leyes de largo alcance,<sup>12</sup> Augusto buscó la complicidad de diversos escritores para difundir este ideal legendario: Tito Livio en la historiografía y Virgilio en la épica intentaron reproducir por momentos este discurso moralizante que marcaba una evolución progresiva de la historia romana hasta los tiempos de Augusto, quedando este último como la conclusión necesaria de un encadenamiento lógico y causal de sucesos y hechos pasados.

Esta actitud de recuperación del pasado glorioso, sin embargo, no es privativa de Augusto, pues puede percibirse desde mucho antes. Así, Cicerón en *Las paradojas de los estoicos* 1.11-12 también desarrolla un catálogo de héroes muy similar al que acabamos de ver en Manilio, en su caso como *exemplum* de hombres alejados de las riquezas y comodidades. Si bien la coincidencia no es textual, los nombres se repiten en ambos catálogos. Desde el momento en que esta lista de héroes deviene un tópico recurrente, no podríamos afirmar que Manilio se ha basado exclusivamente en Cicerón para la composición de su *exemplum*, más aún cuando la similitud entre ambos pasajes no es plena.

En la *Eneida* de Virgilio encontramos una instancia similar, tanto en la *écfrasis* del escudo de Eneas (8.626-731) como en la prolepsis de Anquises (6.752-901). En estos casos, al igual que en el catálogo ciceroniano, la funcionalidad de los pasajes tiende a un objetivo similar al visto en la explicación de la Vía Láctea: subrayar una serie de hechos y personajes históricos relevantes en la conformación de la historia de Roma. Esto mismo lo

<sup>11</sup> Cf. un funcionamiento similar del *exemplum* de los cónsules ‘campesinos’ Mario Curio Dentato y Gayo Atilio Serrano y del dictador Lucio Cincinato en *Astr.* 4.140-151. En este caso, aparecen como ejemplo de hombres fuertes, valientes, incansables pero sin ansias de enriquecimiento.

<sup>12</sup> Cf. FANTHAM (1996:108) y especialmente RADITSA (1980).

podemos comprobar en el último intertexto de este catálogo: el texto historiográfico de Tito Livio. En este caso, no podríamos hablar de un catálogo de héroes ya que se trata de una narración histórica donde los personajes que hemos visto aparecer en la obra de Cicerón, Virgilio y Manilio están desarrollados en diversas partes de los libros primero y segundo,<sup>13</sup> de una forma más extensa y siguiendo los cánones del género historiográfico y haciendo ostensible una pretensión de objetividad que se integra en el horizonte de expectativas<sup>14</sup> de la escritura histórica del período. La obra de Livio, solidaria del proyecto augustal de reformatión de las costumbres,<sup>15</sup> pone el acento en la conformación de un pasado idealizado en el cual se destacan los héroes que han afirmado la patria romana y la progresiva eliminación de sus enemigos como una forma de realzar la *virtus* y el empeño de ciertos valores siempre presentes en el pasado.

Por todo lo visto, es claro que no existe una voluntad programática de intertextualidad con autores anteriores, simplemente se trata de un componente ideológico históricamente determinado que aflora constantemente en todo texto que de un modo u otro intente reivindicar el papel superior de Roma y la calidad de sus héroes, ya como *exemplum* para las generaciones futuras, ya como imagen idealizada de los ‘buenos viejos tiempos’. Manilio construye una identidad gloriosa de Roma a partir de un catálogo de héroes ejemplares que le han dado forma. ¿Cuál es en definitiva el objetivo de esta digresión ejemplar? Entre el inicio tortuoso de Roma con los reyes y el clímax de su poderío con Augusto se nos presentan diversos acontecimientos que no hacen más que confirmar que la grandeza de Roma y su futuro porvenir están asegurados, ya que ¿qué más se podría pensar de una ciudad que estuvo tantas veces a punto de sucumbir y otras tantas fue salvada? El punto central del *exemplum* maniliano radica en esta serie múltiple y repetitiva de acciones que apuntan a lo mismo, la inmortalidad de Roma y la calidad (y cantidad) de sus héroes.

Quizás la importancia de este *exemplum* radique precisamente en su carácter repetitivo y no tanto en las señales ‘ejemplares’ que transmite. En la propia obra de Manilio aparece –héroes más héroes menos– en dos oportunidades y en otras tantas de forma parcial (dos o tres personajes),

<sup>13</sup> Citemos como ejemplo, en la obra de Livio, a los Horacios (1.24), Escévola (2.12), Clelia (2.13), Horacio Cocles (2.10), etc.

<sup>14</sup> Cf. CONTE (1994:112).

<sup>15</sup> Cf. FANTHAM (1996:98-101).

también en Cicerón, en Virgilio y en otros tantos. La repetición da seguridad, nos tranquiliza al movernos sobre un camino trillado que ya ha sido (a)probado y experimentado. El *magister* no se esfuerza demasiado en su *inventio* pues sabe que hay ciertas historias que siempre funcionan: el *discipulus* las sabe reconocer y está familiarizado con ellas, para él también hay un camino más desbrozado. La simple repetición *ad aeternum* fija y estabiliza los componentes, casi a la manera de una ejercitación continua. Tantas veces aparecen estos héroes que casi los sentimos reales.

### ESTRELLAS EJEMPLARES: LOS ‘MALOS’

Es el turno ahora del *exemplum* negativo, el cual provee al receptor de dos representaciones ideológicas complementarias que se dan una a nivel colectivo y la otra en la esfera individual. En el primer caso el *exemplum* concreta la certificación axiológica de que determinado elemento es negativo, dañino o peligroso, lo cual resulta en el ‘bloqueo’ y estabilización del mismo en la memoria social: determinado acontecimiento es ‘malo’ y así deberá ser visto generación tras generación. En el segundo –derivado de la representación social e imaginaria negativa–, el *exemplum* es una muestra acabada de lo que el individuo debe evitar hacer o ser, precisamente para no situarse fuera de la ‘normalidad’ que el *exemplum* explicita. Veremos ahora cómo funciona un *exemplum* negativo –en torno al control social, la diferenciación de estamentos y las sediciones populares– en el poema maniliano.

Gran parte del libro V de las *Astronómicas* está dedicado al tratamiento de los *paranatéllonta*, es decir, la salida simultánea de constelaciones o estrellas y determinados signos zodiacales. En todos los casos, el primer elemento que nos ofrece el poema es la determinación técnica y astronómica de cada una de las salidas simultáneas. En segundo lugar, basándose en el presupuesto astrológico de que los astros, los signos zodiacales y demás fenómenos celestes influyen y caracterizan la vida de los seres humanos que han nacido en el momento en que aquellos se manifiestan, encontramos una somera explicación de las influencias que ejerce la particular conjunción astral sobre los individuos, como veremos en el caso de Aries con la constelación de las Híades.

La concomitancia de ambas constelaciones reúne discursivamente una serie de contenidos aparentemente dispares como el carácter inquieto, tumultuoso y sedicioso y la referencia a personajes ya histórico-reales como los Gracos, ya mitológico-literarios como el porquero de Ulises. Esta heterogeneidad de elementos en un texto tan compacto (diez versos) no es casual y forma parte de un efecto de sentido controlado: en la mente del receptor se subsumen en un colectivo negativo –una operación de memoria social, en definitiva– las referencias históricas a los “revolucionarios” Gracos, las sediciones romanas y todo intento de alteración del orden social:

Sed, cum bis denas augebit septima partes  
 Lanigeri, surgent Hyades. quo tempore natis  
 nulla quies placet, in nullo sunt otia fructu,  
 sed populum turbamque petunt rerumque tumultus.  
 seditio clamorque iuvat, Gracchosque tenentis  
 rostra volunt Montemque Sacrum rarosque Quirites;  
 pacis bella probant curaeque alimenta ministrant.  
 immundosque greges agitant per sordida rura;  
 et fidum Laertiadae genuere syboten.  
 hos generant Hyades mores surgentibus astris. (*Astr.* 5.118-127)<sup>16</sup>

En este pasaje los elementos se organizan en torno de una gradación ascendente desde una predicación general (“*nulla quies placet*”) que se va cargando cada vez más de sentidos negativos dentro del campo semántico de la política. Los términos utilizados también forman parte de una gradación que se inicia con ítems ordinarios y polisémicos hasta llegar a definiciones unívocas y concretas, que, a su vez, unifican el sentido de la serie y anulan la ambigüedad inicial. Así encontramos *quies* (‘quietud’, ‘descanso’), *otium* (‘descanso’, ‘ocio’), *populus* (‘población’, ‘masa’), *turba* (‘muchedumbre’), *tumultus* (‘amontonamiento’) para llegar finalmente al término más concreto: *seditio* que, de amplia utiliza-

<sup>16</sup> “Cuando aumente en siete el vigésimo [lit. dos veces diez] grado del Lanígero, surgirán las Híades. A quienes nacen en ese momento no les gusta en absoluto la quietud y consideran infructífero al descanso; buscan al pueblo, a la multitud y el tumulto de los acontecimientos. Les agradan la sedición y el griterío, y quieren a los Gracos en la tribuna, el Monte Sacro y escasos Quirites. Apoyan las guerras de la paz y suministran alimentos a las preocupaciones. Conducen las inmundas pjaras a través de sórdidos campos y engendraron al leal porquero del Laertiada. Estas son las características que engendran al surgir las estrellas de las Híades.”

ción en la literatura política, remite generalmente a la discordia y a los enfrentamientos de las facciones populares con los *optimates*,<sup>17</sup> como puede verse claramente en el *Pro Sestio* de Cicerón<sup>18</sup> o en la misma *Eneida* de Virgilio.<sup>19</sup> Llegados a este punto, y puesto que son nodos de una gradación que culmina en la sedición y el enfrentamiento social, los términos más ambiguos que hemos visto antes se cargan de un sentido más concreto y unidireccional. Así, la natural polisemia de *quies* y *otium* se restringe dando lugar a los sentidos más ideológicamente connotados de ‘tranquilidad política interna’ (en el caso de *quies*) y de ‘estado calmo de los acontecimientos políticos’<sup>20</sup> sin sediciones, conflictos y divergencias entre los órdenes societarios.<sup>21</sup> De la misma manera, *populus* tomará el valor más restringido de ‘masa’ (de la cual se excluye a los patricios y caballeros); *turba*, el de muchedumbre desordenada y revoltosa;<sup>22</sup> y *tumultus* el sentido de rebelión o insurrección.<sup>23</sup>

Nuestros subversivos terminan de delinearse con la aparición ejemplar de los Gracos: las menciones “Gracchosque tenentis rostra”, el Monte Sacro (donde se refugió parte de la población de Roma hacia el 450 a.C. como forma de protesta) y los “raros Quirites” (alusión a los pocos ciudadanos que habrían quedado en Roma) certifican el carácter disruptivo en el tejido comunitario y rememoran enfrentamientos sociales de proporciones que han devenido ejemplos tradicionales de sedición y falta de concordia en la memoria social controlada por los patricios.

Como puede observarse los componentes léxicos vinculados en una gradación acumulativa (nulla quies + nullum otium + petere populum/turbam/tumultus = seditio) y la referencia intertextual a Virgilio y Cicerón conforman una unidad monolítica de sentidos que ningún receptor pasaría por alto: no hay espacio para la polisemia ni resquicios para otra interpretación, pues es indudable que esta conjunción es nefasta porque produce disenso y movimientos sociales perturbadores de la *concordia*. Pero la poesía no se vale exclusivamente de recursos léxicos: los

<sup>17</sup> Cf. HELLEGOUARC'H (1972:136).

<sup>18</sup> Cf. Cicerón, *Pro Sestio* 77.

<sup>19</sup> Cf. Virgilio, *Aen.* 1.148-152.

<sup>20</sup> Cf. Cicerón, *De Officiis* 1.77.

<sup>21</sup> Lo que Cicerón define como *concordia ordinum*. Cf. HELLEGOUARC'H (1972:124).

<sup>22</sup> Cf. HELLEGOUARC'H (1972:515); Salustio, *Catilina* 37.3.

<sup>23</sup> Cf. Cicerón, *Phil.* 8.3.

sonidos también ayudan para replicar esta idea y aturdir al receptor. El centro de la alocución está conformado por tres versos con una cesura poco habitual –la cesura doble trihemímera+heptemímera<sup>24</sup>– repetida en cada uno de ellos:

sed populum || turbamque petunt || rerumque tumultus.  
 seditio || clamorque iuvat, || Gracchosque tenentis  
 rostra volunt || Montemque Sacrum || rarosque Quirites;

Los miembros que hemos analizado previamente quedan delimitados por cesuras (populum || turbam || rerum tumultus / seditio || clamor || Gracchos / rostra || Montem Sacrum || raros Quirites). En un juego magistral los términos que marcan la sedición y la separación se dividen con cesuras que no sólo los ponen de relieve sino también, simbólicamente, muestran en la materialidad del verso aquella separación social que el emisor condena. Esta condena materialmente se pone de manifiesto en la utilización de un esquema métrico rígido en los versos analizados, pues los tres presentan el mismo esquema DSDS,<sup>25</sup> y una misma tipología prosódica en los tres versos: un coriambo ante la cesura trihemímera, un palimbaqueo + yambo ante la heptemímera y un palimbaqueo + baqueo tras esta última.

La abundancia de coordinantes copulativos enclíticos –*que* (seis en tres versos) sumada a las cesuras que hemos marcado permiten, en el nivel estilístico, dar forma a este enfrentamiento y a esta tensión que se concreta mediante la separación de los términos marcados por medio de cesuras dobles y la copulación de los coordinantes; tensión y enfrentamiento que son, en definitiva, un reflejo simbólico de aquellos que también se dan en el mundo real entre los intereses contrapuestos de los diversos órdenes sociales. La aliteración presente en populum turbam rerum tumultus clamor Gracchos rostra raros,<sup>26</sup> el *homoioteleuton* en populum rerum Sacrum y en Gracchos raros, la acumulación de inversiones y redistribuciones de segmentos fónicos en populum turbam rerum tumultus clamor Gracchos rostra raros (-um / -mu; -ur / -ru; -or / ro)

<sup>24</sup> Cf. NOUGARET (1986:39-40).

<sup>25</sup> Cf. COLLART (1974:205-212). El esquema DSDS implica una regularidad en la dicción por la repetición ordenada de sus componentes.

<sup>26</sup> La aliteración es mayor aun si tomamos en cuenta los grupos líquidos turbam tumultus clamor Gracos rostra.

reiteran hasta el cansancio y desde la materialidad lingüística este estado de enfrentamiento, colisión y tumulto que el emisor condena.<sup>27</sup>

El final del pasaje quiebra el clímax puesto en juego en los versos anteriores, pues las referencias políticas son reemplazadas por una nueva predicación en principio discordante: esta conjunción astral no sólo engendra revoltosos sociales, sino también cuidadores de chanchos (!). No hay una diferenciación cuantitativa respecto de quienes reciben la influencia de las salidas simultáneas de las Híades y Aries en tanto la ocupación de porquero no está diferenciada del carácter sedicioso que hemos analizado previamente. El emisor no aclara ni especifica si se trata de un grupo particular de individuos o si todos ellos a la vez devienen porqueros y sediciosos, articulando a la par dos esferas aparentemente disímiles pero, como veremos a continuación, unidas en el texto.

Si bien alejados del campo de la política, estos versos nos retrotraen nuevamente a dicha esfera. Mientras los ‘sediciosos’ se caracterizaban por “buscar al pueblo, a la muchedumbre y el tumulto de los acontecimientos” (“sed populum turbamque petunt rerumque tumultus”, v. 121), los porqueros conducen (*agitant*) a los inmundos rebaños a través de sórdidos campos (“per sordida rura”). Dentro de la lógica que construye el texto al equiparar ambas “profesiones”, no es desatinado vincular al *populus*, la *turba* y el *tumultus* con un asqueroso rebaño de cerdos puesto que la conexión indisoluble entre los sediciosos y los porqueros se construye a partir de un elemento en común: el traslado, el movimiento de personas/cerdos de un lugar a otro (de Roma al Monte Sacro/de un campo a otro). Tanto los agitadores como los porqueros “hacen” el mismo trabajo: unos fomentan la rebelión, el tumulto y el éxodo ciudadano; otros trasladan las pjaras y ensucian los campos. En la lógica del texto, estos papeles parecen poder intercambiarse: el pueblo y la turba – metafóricamente o no tanto– “ensucian” a Roma al trasladarse desde ella hacia otro lugar, la ensucian al rebelarse contra el estado de cosas y al no aceptar los lugares establecidos donde los han colocado.

Mención aparte merece la inclusión del legendario Eumeo, pues en primera instancia parecería funcionar como un anticlímax a esta gradación negativa que hemos señalado en tanto se lo predica específicamente

<sup>27</sup> Agradezco especialmente a la Dra. Eleonora Tola sus valiosas observaciones estilísticas sobre este pasaje.

como *fidum*, una cualidad positiva y opuesta a la discordia. La fidelidad de Eumeo es un modelo a imitar y es esta la razón de su presencia en el texto: un *exemplum* a emular por todos los nacidos en esta conjunción astral, en definitiva, una alternativa positiva a la figura negativa de los Gracos. Quien ha tenido la desgracia de ser influido por esta mala conjunción deberá elegir ser como Eumeo y no como los Gracos. En el texto se nos presentan las dos alternativas de conducción: el que conduce el rebaño (la *turba*, el *populus*) hacia la sedición y el que, obedeciendo al amo aunque eventualmente esté muerto, lo conduce hacia un fin útil (ser engordado para luego ser un plato de agasajo).<sup>28</sup>

Este breve pero intenso pasaje nos muestra el funcionamiento de un *exemplum* negativo que supera su finalidad didáctica. Los Gracos, rodeados estilísticamente de términos marcados, gradaciones, cesuras y vinculaciones intertextuales funcionan –¿qué duda cabe?– como un ejemplo negativo que debe ser conjurado y esa es la visión que el receptor absorbe. El pasaje supuestamente nos explicaba cómo eran los nacidos bajo esta conjunción astral, objetivo logrado con creces, pues todos hemos entendido cómo son estos miserables; al mismo tiempo, el alumno se lleva una enseñanza extra: cuán negativas son las sediciones y el enfrentamiento social, cuán malos fueron estos Gracos. Ante estas operaciones la memoria social –un ente simbólico en permanente construcción y replicación– se robustece al transmitir estas figuras maniqueas.

Más allá del afán por catalogar, comparar y clasificar a los individuos en sediciosos y no sediciosos, la matriz estoica de la astrología y la simpatía universal permiten justificar la existencia de sediciosos *per se*, pobres individuos que tuvieron la mala suerte de nacer bajo la confluencia entre Aries y las Híades. No se es sedicioso por elección o por motivos acuciantes: el texto precisamente oculta la existencia objetiva de motivos de sedición, de enfrentamientos entre los estamentos sociales, del desigual reparto de las tierras, etc. El texto desplaza el origen del conflicto y lo reemplaza por su resultado y su forma exterior: la violencia, la separación, los Gracos. El poder político puede quedarse tranquilo, no es culpa suya si el *populus* se rebela: nacieron en una mala conjunción astral.

<sup>28</sup> Recordemos que en los primeros versos del pasaje se hacía mención precisamente a la utilidad y al beneficio: “in nullo sunt otia fructu” (v. 120). Cf. Homero, *Od.* 13.407-410: “Ellos [los cerdos que cuida el porquero Eumeo] están paciendo, comiendo muchísimas bellotas y bebiendo agua negra; todas estas cosas en los cerdos producen mucha grasa”.

El nuevo tramado de la realidad discursiva busca erigirse precisamente en un operador de la memoria social.<sup>29</sup> En su conformación, la nueva relación de hechos y explicaciones pseudológicas –recordemos que en definitiva se trata de un artificio retórico– imponen un orden histórico, una memoria del pasado para consumo del futuro. En este camino trazado, el receptor aprende que toda vez que el destino disponga el nacimiento de estos seres desviados –como los Gracos, como tantos otros–, el pueblo fiel –como el porquero de Ulises– deberá señalarlos con el dedo, evitarlos, y dejar en ellos el estigma del quiebre social y la responsabilidad del desmembramiento de la ciudad.

### ESTRELLAS BRILLANTES / HOMBRES OPACOS

Pasaremos ahora a analizar una segunda modalidad en el texto maniliano que nos permite sacar a luz una serie de contenidos ideológicos solapados: el símil. Este procedimiento –de alta frecuencia tanto en la épica<sup>30</sup> como en las formulaciones explicativas del género didáctico<sup>31</sup>– presenta una relación lógica de equivalencia entre dos elementos aparentemente dispares que se ponen en conjunción en la esfera misma del discurso. Para que el símil tenga el efecto argumentativo deseado dentro del esquema didáctico, uno de los términos de la comparación debe ser conocido y tener un significado suficientemente estable en la experiencia imaginaria del lector. Si reducimos el símil a su mínima expresión –*A es como B*– y suponemos que el poeta intenta definir *A*, sin lugar a dudas el contenido de *B* deberá ser una entidad conocida o experimentada por el receptor; de lo contrario éste perdería el punto de referencia necesario para que se produzca el avance cognitivo –cómo es efectivamente *A*– y el símil quedaría como un mero acrecentamiento de información inútil: existen dos entidades *A* y *B* similares pero no sabemos qué o cómo son.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> DAVALLON (1999:27) piensa que los objetos culturales pueden funcionar como operadores de la memoria social y, como tales, controlarla y darle forma.

<sup>30</sup> Cf., sobre el particular, SCARCIA (2001), introducción, esp. pp. xxix-xxxi.

<sup>31</sup> Cf. en las *Geórgicas* de Virgilio: 2.201-203, 4.170-179, entre otros; y en el *De rerum natura* de Lucrecio: 2.847-853, 5.128-130, 5.813-817, etc.

<sup>32</sup> Así, para quien desconoce los términos, la frase “la *virtus* de los romanos es como la *aristeia* de los griegos” no ‘enseña’ más que la existencia de estos dos conceptos en ambas culturas, pero nada nos dice acerca de ellas.

Asimismo, el símil presupone una cierta estabilidad significativa, pues la eventual polisemia de los miembros provocaría que la comparación se tornara menos eficaz o directamente incomprensible.<sup>33</sup>

Por otra parte, y al igual que vimos con el *exemplum*, el símil –sobre todo cuando se desarrolla en forma narrativa y medianamente extensa– es una instancia de quiebre en la linealidad discursiva. En lugar de una definición concreta, un símil permite el acceso de una realidad extrapolada que se desarrolla en paralelo con el eje discursivo desplegado en el texto. Esta capacidad digresiva, justificable en términos didácticos y autónoma frente a la singularidad temática que idealmente todo texto referencial debe presentar, hacen del símil un índice importante de potenciales formaciones ideológicas subyacentes. No todo símil conlleva marcas ideológicas, pero en algunos casos la relación de similitud que este recurso requiere, sumada a la estabilidad significativa que antes hemos mencionado, necesariamente implica volver natural y dar por sentado un componente simbólico subjetivo e inestable en cuyo seno coexisten diferentes formaciones ideológicas en pugna. Algunos símiles, entonces, vuelven patentes ciertos preconstruidos<sup>34</sup> de clase implícitos en su propia formulación. Esto lo veremos en detalle en el final de la obra,<sup>35</sup> donde Manilio se explaya sobre las magnitudes de las estrellas, es decir, la diferencia de brillo que estas presentan vistas desde la Tierra. Para expresar este concepto se ha valido de un símil fuertemente ideológico: la división y estratificación piramidal del pueblo romano:<sup>36</sup>

utque per ingentis populus describitur urbes,  
 principiumque patres retinent et proximum equester  
 ordo locum, populumque equiti populoque subire  
 vulgus iners videas et iam sine nomine turbam,  
 sic etiam magno quaedam res publica mundo est

<sup>33</sup> Es el caso más habitual cuando los símiles se utilizan en la poesía, donde no se necesita enseñar nada; por el contrario, el valor expresivo de este recurso es aun mayor cuando se parte de conceptos inestables: así Ezra Pound puede decir “el deseo salvaje golpea como un relámpago negro”, pues lo que cuenta es la red de significaciones que el símil depara y no su significado concreto. Es indudable que la poesía didáctica no puede permitirse esta libertad si aspira a estabilizar un significado.

<sup>34</sup> Cf. PECHEUX (1975).

<sup>35</sup> Al menos lo que se conserva hasta la actualidad. No hay un acuerdo unánime entre los especialistas acerca de si las *Astrónomicas* son una obra concluida o incompleta. Cf. COSTANZA (1987:223-263).

<sup>36</sup> Un análisis integral de este símil puede encontrarse en PASCHOUD (1982:149-153).

quam natura facit, quae caelo condidit urbem.  
 sunt stellae procerum similes, sunt proxima primis  
 sidera, suntque gradus atque omnia iusta priorum:  
 maximus est populus summo qui culmine fertur;  
 cui si pro numero vires natura dedisset,  
 ipse suas aether flammis sufferre nequiret,  
 totus et accenso mundus flagraret Olympo. (*Astr.* 5.734-745)<sup>37</sup>

El autor se ha valido en primer lugar de un elemento propio de la experiencia y el conocimiento de cualquier receptor de la época y, por sobre todo, significativamente estable: la división en clases de los romanos. Nadie podía dudar de la existencia de esta institución que era percibida y experimentada cotidianamente, ni darle otro significado más que el de división económica, política, social y militar de la población. Desde este punto de vista, la vinculación de los *ordines* con una escala de magnitudes estelares logra su cometido, ya que cualquier receptor habría decodificado correctamente la relación propuesta a partir de su práctica cotidiana al ser parte de una clase y no pertenecer a las restantes.

Al mismo tiempo, la relación se refuerza mediante el uso de una terminología respecto de la estratificación romana que está atestiguada claramente en la tradición. En primer lugar, la utilización del verbo *discrībo* (“per ingentis populus discrībitur urbes”, v. 734) está atestiguado con este mismo significado –dividir y clasificar el pueblo en grupos– por Cicerón<sup>38</sup> y de forma muy importante por Livio, quien narra la instauración del primer censo por parte de Servio Tulio con el mismo término.<sup>39</sup> De forma análoga sucede con la denominación de las clases: “patres”<sup>40</sup>

<sup>37</sup> “Así como en las grandes ciudades la población es separada en clases, de forma que los senadores obtienen la primacía y el lugar siguiente la clase ecuestre, al caballero sigue el ciudadano medio y a éste la masa inactiva y por fin la multitud sin nombre, de la misma forma en el amplio cielo hay también una especie de Estado, creado por la naturaleza, que constituyó una ciudad en el cielo. Hay estrellas parecidas a próceres, otras se le aproximan, así como diversas gradaciones, y en todas ellas la cantidad se corresponde con el orden anterior: el más abundante es el pueblo llano, que gira en lo más alto de la elevación; si la naturaleza le hubiese dado un poder parecido a su número, el propio éter no podría soportar sus llamas y, al encenderse el cielo, todo el universo ardería”.

<sup>38</sup> “[...] populique partis in tribus *discrībuntō* [...]” (*De Legibus*, 3.7.6); “[...] in tribus tris curiasque trīginta *discrīpserat* [...]” (*De Rep.* 2.14.6).

<sup>39</sup> “[...] tum classes centuriasque et hunc ordinem ex censu *discrīpsit* [...]” (1.42.5.3).

<sup>40</sup> Cic., *Rep.* 2.23: “[...] cum ille Romuli senatus, qui constabat ex *optimatibus*, quibus ipse rex tantum tribuisset, ut eos *patres* vellet nominari *patriciosque* eorum liberos [...]” y

(v. 735), “ordo equester”<sup>41</sup> (vv. 735-736) y los proletarios o *capite censi* (“sine nomine turbam”, v. 737).<sup>42</sup> El término conocido –la división en clases– ve reforzada su estabilidad por medio de la apelación a una experiencia concreta del receptor romano de la época y por la utilización de un vocabulario institucionalizado y consagrado por la tradición anterior.<sup>43</sup> Hasta aquí la funcionalidad didáctica del símil: el lector por analogía puede entender entonces que las magnitudes estelares son *como* las clases sociales en Roma, pero evidentemente esto no es todo.

En tanto contenido paralelo yuxtapuesto a la magnitud estelar, la inclusión de la división en clases de los romanos no es un mero argumento retórico ni una estrategia preceptiva para que el *discipulus* fije el concepto. La confluencia entre estas dos series –los hombres y las estrellas– supera con creces los límites de la explicación buscada y nos ofrece una imagen concreta de la formación ideológica que la difumina y los presupuestos cuantitativos y cualitativos que la moldean: a) una escala de brillos para los hombres y las estrellas; b) una relación inversa entre el brillo y el número de componentes (a mayor brillo menos individuos).

El cierre del símil nos provee el último elemento: la pirámide social en cuya base está la masa y en su cima los más poderosos. Al aclarar Manilio que la proporción inversa entre fuerza y miembros de clase es responsabilidad de la naturaleza –“quam natura facit”– desarrolla no ya la explicación de un estado particular de las sociedades, sino la mejor forma de mantenerlo en vigencia y sin modificaciones peligrosas. El receptor aprende aquí no sólo la existencia de un *ordo* definido ostensiblemente donde cada estrella tiene su lugar establecido según su brillo, sino también implícitamente el carácter “natural” de la estratificación social, la estabilidad de la misma, y el hecho –también previsto por la naturaleza– de que quienes brillan más –sean personas o estrellas, pues la correspondencia hegemónica del símil nos permite esta

*Fam.* 9.21.3: “[...] ad patres censeo revertare; plebei quam fuerint importuni vides”.

También Livio (1.8.7): “Patres certe ab honore patriciique progenies eorum appellati”.

<sup>41</sup> Cic., *Planc.* 87.7: “At erat mecum cunctus equester ordo [...]”. También, *Ver.* 1.1.38.2, 2.3.94.2 y 2.3.224.6, *Sest.* 38.1, etc.

<sup>42</sup> Cf. Aulo Gelio 16.10.10: “[...] ‘qui in plebe’ inquit ‘Romana tenuissimi pauperisque erant neque amplius quam mille quingentum aeris in censum deferebant, proletarii appellati sunt, qui uero nullo aut perquam paruo aere censebantur, capite censi uocabantur [...]’”. Cf. SCARCIA (2001:II, 551).

<sup>43</sup> Cf. HELLEGOUARC’H (1972) s.v.

equivalencia– son menos en cantidad que los más opacos. El trastrocamiento de este orden establecido sólo puede provocar la destrucción del cielo en una terrible conflagración universal. Siguiendo la analogía que el símil presupone, la inversión de los estamentos sociales llevaría a algo más grave aún para el orden social y político: la destrucción, en una nueva conflagración de cuño social, de la sociedad romana.

Como hemos podido comprobar, este símil presenta una importante retroalimentación ideológica. En primer lugar, el *magister* da por sentado el conocimiento y la estabilidad significativa de la institución clasista por parte del *discipulus* y apoyándose en esta doble constatación la utiliza como uno de los polos del símil, precisamente, el del término conocido. Apoyándose en este punto de anclaje, desarrolla la explicación del *ordo* de magnitudes estelares pero no se cierra allí la inferencia, pues ahora el término desconocido del símil pasa a justificar lo supuestamente conocido. Así como el cielo no permite que haya demasiadas estrellas brillantes, el implícito retroalimentado por esta misma situación astronómica lleva al receptor a inferir una situación similar en la sociedad: es necesario que los más importantes sean pocos e implícitamente que los menos agradados sean muchos.

Como en los casos anteriores, una simple táctica con fines didácticos nos ilustra más de lo que pretende enseñar. Los particulares puntos de apoyo (la estructura piramidal de la sociedad, el carácter ‘natural’ de la división en clases y la asimetría entre poderosos y débiles) y la supuesta estabilidad de los conceptos en los que el *magister* se apoya desnudan los implícitos de clase y las formaciones ideológicas que lo constituyen como sujeto. El *magister* en tanto sujeto autorizado no sólo transmite conocimientos, sino que por su propia permeabilidad al poder –recordemos que en definitiva es el propio poder de enunciación el que lo constituye en *magister*– imprime en el enunciado las marcas situacionales de su propio devenir histórico.

## QUÉ ENSEÑAR / CÓMO ENSEÑAR

La poesía didáctica es tal vez la forma más adecuada para transmitir de forma pretendidamente inocente una imagen de la sociedad que se quiere preservar en la memoria social. Al menos, esto es claro en el texto de

Manilio. Recorrer sus hexámetros no sólo nos brinda una visión –caótica desde ya– de la técnica astrológica sino también la imagen arduamente construida de una sociedad donde es factible y provechoso utilizarla. El emisor enuncia y actualiza un discurso de lo real con pretensiones de homogeneidad como sustentación de una enseñanza técnica. La realidad es mucho más compleja y no todo puede reducirse a una buena o mala influencia astral sobre los individuos; mucho menos basarse en la estrellas para explicar sublevaciones, instituciones políticas o la grandeza de un imperio. Esta es, en definitiva, la nueva trama que el poema actualiza: no la realidad, ni siquiera lo verosímil, sino una creación autónoma con puntos de anclaje en lo real como los héroes salvadores, los Gracos, los *patres*, el *vulgus*, etc.

Lo didáctico interpela al receptor en tanto *discipulus* como sujeto pasivo en una continua recepción de contenidos: el *magister* lo llama a aprender los cálculos necesarios, los conceptos fundamentales de la técnica y los secretos astrológicos, pero también implícitamente le señala el contexto donde estos se producen. Así, entender la Vía Láctea no sólo es aprehender el concepto de una miríada de estrellas en la noche oscura, sino también vincularla con aquellos héroes fulgurantes que han salvado y hecho brillar a Roma. Comprender las salidas simultáneas de los astros y su influencia es también percibir qué utilidad representan las buenas/malas conjunciones para justificar la maldad de unos pocos y evitar que se reproduzcan y dañen a la sociedad. Entender el *ordo* de magnitudes estelares nos proporciona también un símil que equipara fenómenos naturales e inmutables –el brillo de las estrellas– con otros artificiales, pues la división en clases y el reparto de espacios de poder son productos de formaciones ideológicas y conflictos eternos y no un regalo de la naturaleza.

En las *Astronómicas* el *magister* dispersa sus fuerzas discursivas en dos focos cardinales aparentemente separados: el objeto a enseñar (la astrología) y los métodos de enseñanza (el símil y el *exemplum*) que pone en juego para dicho fin. Estas dos preocupaciones parecen subordinadas, pero en realidad actúan en paralelo, pues en los pasajes que hemos visto el desarrollo de las tácticas de enseñanza supera con creces –por extensión y por densidad– las necesidades didácticas para narrar, solapadamente y casi en voz baja, otra historia que el alumno también deberá apre(he)nder.



# VER, APRENDER Y ENSEÑAR A TRAVÉS DEL DISCURSO ICONOGRÁFICO

---

ANA MARÍA MARTINO

## INTRODUCCIÓN

Las imágenes tienen una eficacia persuasiva que va más allá de sus valores estéticos y formales. Tanto la imagen-propaganda, como la imagen-retórica y la imagen-memoria trabajan en el campo operativo de sistemas de pensamiento,<sup>1</sup> e intervienen en el proceso de invención de las comunidades como receptáculo de creaciones simbólicas que atraviesan todos los campos especulativos y retóricos. Como dice Freedberg (1992:253) “Las imágenes juegan un rol esencial por su capacidad de transmisión ideológica y su eficacia de alcance mediático universal. Tienen la capacidad operativa para persuadir y convencer. Una imagen es, en resumidas cuentas, un recordatorio, la palabra es para el oído, lo que la imagen es para la vista”. Este autor amplía el concepto al destacar que las imágenes quedan como testimonio de lo perdido y aún de lo oculto, su facultad de persistencia ha hecho que muchas veces su significado haya sobrevivido al signo representado.<sup>2</sup> En este orden de cosas y como parte de un volumen que analiza las estrategias utilizadas en Roma y por Roma para enseñar y transmitir mensajes significativos acordes con las ideas rectoras del aparato político emisor, intentaremos analizar ese mecanismo discursivo en tres obras paradigmáticas producidas en la época augustal, y cuyo programa iconográfico estuvo íntimamente ligado a la consolda-

<sup>1</sup> Entendemos por ‘imagen-propaganda’ aquella destinada a enfatizar determinados aspectos que son de particular interés para el comitente, la ‘imagen-retórica’ funciona como resorte proyectivo de un discurso persuasivo y la ‘imagen-memoria’ tiene carácter celebratorio y su función específica es conmemorar y rememorar hechos o personajes del pasado.

<sup>2</sup> FREEDBERG (1992:450).

ción del poder del *princeps*: una escultura, la estatua *thoracata* de Augusto, conocida comúnmente como “Primaporta”; un monumento, el *Ara Pacis*, o altar conmemorativo de la Paz; y una obra arquitectónica, el *Forum Augustum*. Estas tres obras son tres hitos fundamentales en la compleja red icónico-simbólica de la era augustal, y sirven como indiscutidos *exempla*<sup>3</sup> para fundamentar su ideario político.

En lo que respecta al marco teórico, nuestro análisis plástico de las obras ya mencionadas está atravesado por conceptos como: ‘memoria’, ‘mirada’, ‘identidad’ y ‘patrimonio’. Todos ellos conllevan una idea de construcción en el presente, evocación del pasado y proyección hacia el futuro de una sociedad. La ‘memoria’ es el resorte capaz de poner en marcha estos objetivos. Y la ‘memoria’ tuvo y tendrá un soporte muy eficaz para su evocación: la imagen, pues, como dice Burke (2005:156), “para recuperar o reconstruir las imágenes mentales, resulta indispensable a todas luces el testimonio de las imágenes visuales, pese a los problemas de interpretación que puedan plantear”. Es en este sentido que los planteos estéticos de las obras augustales están enfocados hacia la representación conmemorativa de elementos paradigmáticos, considerados dignos de ser evocados y conservados en la memoria colectiva del pueblo romano. Cuando hablamos de ‘memoria’ ponemos el foco en el pasado, y en su significado fundacional. En el mundo antiguo, los mitos de origen jugaron un papel esencial a la hora de decidir el perfil de una sociedad,<sup>4</sup> un papel que fue explícita y reiteradamente plasmado, a través de las múltiples manifestaciones artísticas, en la época de Augusto. En ese momento la leyenda troyana fue un *leit motiv* artístico y de hecho, como veremos, sea en forma explícita o alusiva, el tema de Eneas y su estirpe aparece en las tres obras seleccionadas para este capítulo. Otro tema que Augusto instaló con mucha fuerza fue su genealogía divina y lo proyectó constantemente utilizando las imágenes que acordaban con este programa simbólico. Con todo, el carácter reiterativo de la iconografía

<sup>3</sup> Para el funcionamiento del *exemplum* en la cultura romana, cf. “Introducción”.

<sup>4</sup> cf. MOATTI (1997:259): “Les mythes d’origine offrent un intérêt exceptionnel pour comprendre le regard que les peuples posent sur eux-mêmes. Peu importe, anciens ou récents, qu’on y prête foi ou non, pourvu qu’on s’y réfère comme à des modèles identitaires. Or c’est notamment par ces mythes, dont on discute tant à la fin de la République, époque cruciale pour la construction de la tradition romaine, que les Romains ont affirmé leur spécificité, et celle-ci relève de la pluralité”.

augustal no se agota en estos contenidos sino que todos los temas que forman parte de su ideario político están presentes en cada una de las obras de arte de este período. A veces, el mismo concepto está inserto en la composición plástica bajo diferentes aspectos formales e iconográficos, pero siempre con la misma fuerza significativa. Cuando hablamos de ‘mirada’, nos ubicamos en el campo activo del receptor. Ante él se despliegan las imágenes, que le exigirán un cierto compromiso de atención. Cuando una obra de arte sale al circuito de la exposición, se establece una relación indispensable con el espectador. Éste podrá tener ante ella reacciones diversas: adhesión, rechazo o indiferencia. Pero su presencia es necesaria para el proceso estético. Las obras de arte augustales también tuvieron su público, y éste seguramente fue poseedor de los códigos de lectura necesarios para su correcta interpretación. Para los historiadores de arte, éste es un punto de inflexión en el análisis de las obras, ya que muchas veces hemos perdido las claves para descifrarlas. De ahí la necesidad de acudir a otros campos de estudio para completar las ideas matrices. La ‘identidad’ es una construcción discursiva y, en el caso del *princeps*, el punto focal era su legitimación a través del mito fundacional.<sup>5</sup> Desde luego esta identidad no se agota en esa instancia sino que su perfil se completará con sus logros personales, debidamente puestos en valor por sus contemporáneos más ilustres. En este sentido, Augusto hizo especial hincapié en su capacidad para obtener la tan ansiada *pax romana*, de tal modo que su imagen alusiva aparece en forma constante en el discurso plástico de su época. Por último, sin duda alguna, tanto la estatua *thoracata*, como el *Ara Pacis* y el *Forum Augustum* formaron parte importante del ‘patrimonio’ cultural de Roma, y el conjunto de ese patrimonio cultural es el que, como dice Moatti (2003:84), define a una sociedad y es aquello donde ella se reconoce. Desde luego, el arte tiene un rol muy activo en el proceso de consolidación de una cultura. Trabaja en el presente, desde el momento de su gestación, y, si las circunstancias lo permiten, también actúa en el futuro, llevando consigo signos y significados que se rearticulan con su entorno operativo.

Con respecto a los temas, el estudio de los tres ejemplos mencionados estará focalizado en el análisis de tres de ellos que fueron emblemáticos para el proceso de invención del nuevo Estado: el mito fundacional,

<sup>5</sup> Para la noción de identidad, cf. “Introducción”.

la genealogía divina de Augusto y la exaltación de la paz por él lograda. Este ideario político fue proclamado a través de un nuevo lenguaje iconográfico que no se caracterizó por la diversidad de imágenes sino que, por el contrario, introdujo una escueta tipología icónica, con una fuerte persistencia del arte griego clásico, que se reiteró hasta el cansancio. La uniformidad de expresión garantizaba que la transmisión de significados fuese entendida sin mayores inconvenientes por el público en general.<sup>6</sup> De este modo, los mensajes subyacentes en las obras de arte podían ser difundidos mediante un embozado discurso didáctico.

El proceso creador es bastante difícil de reconstruir, dado que los artistas de esa época trabajaban bajo la estricta directiva de sus patronos,<sup>7</sup> y tenían muy poca libertad de expresión. Con todo, por la factura y el manejo del material marmóreo se presume la participación de escultores griegos pertenecientes a la escuela neoática, y la calidad estética de algunas obras hace presuponer la intervención de reputados artistas.

## LA ESTATUA *THORACATA*

La estatua *thoracata* de Augusto es una obra escultórica con una sólida construcción iconográfica e iconológica,<sup>8</sup> ya que todos sus elementos están diagramados para plasmar un discurso retórico cuyo punto focal es la exaltación del *princeps* como héroe salvador de su pueblo. La primera lectura que surge de esta escultura<sup>9</sup> es muy clara: un general romano vencedor impone silencio a sus tropas mediante el gesto convencional de la *adlocutio*, con la mano derecha levantada, mientras que con la izquierda sostiene una lanza. Tiene vestimenta militar con un grueso manto que lleva alrededor de su cadera, cuyos pliegues, que caen sobre su

<sup>6</sup> cf. ZANKER (1992:141).

<sup>7</sup> cf. ZANKER (1992:135).

<sup>8</sup> La iconografía tiene como objetivo el análisis y descripción de los elementos que componen una obra; la iconología es, por el contrario, una síntesis mediante la cual se llega a la interpretación integral de la obra de arte. Cf. PANOFSKY (1970:37-48).

<sup>9</sup> Es una copia de mármol hecha en la época de Augusto o de Tiberio de un original de bronce, hoy perdido. Fue encontrada durante las excavaciones llevadas a cabo por F. Senni, P. d'Ambrogio y G. Gagliardi entre marzo de 1863 y febrero de 1864. Actualmente se encuentra en los Museos Vaticanos. Mide 2,04 m. de altura. La fecha de su realización aún se discute, pero la datación generalmente admitida es entre el 20 a.C. y el 8 a.C.

brazo izquierdo, marcan un ritmo plástico acentuado. Este elemento juega un papel importante en el equilibrio formal de la pieza, porque con su densidad compensa el peso de la figura del pequeño Cupido que, sentado sobre el delfín, aparece apoyado sobre la pierna derecha de Augusto. También la contundente caída del manto es un soporte visual importante que contrarresta la sensación de inestabilidad creada por la pierna flexionada.

Un detalle iconográfico interesante son sus pies descalzos, que no condicen con un equipo guerrero pero que aquí cumplían un rol simbólico específico. La desnudez de los pies de Augusto era una alusión directa a la desnudez heroica de los griegos, un elemento más que enfatiza la idea rectora de esta obra, dirigida a poner de manifiesto la heroicidad de su comitente. Formalmente, la figura de Augusto tiene una postura que es posible asimilar a la del *Doríforo* o “portador de lanza” del escultor griego Policlete.<sup>10</sup> Ambas obras tienen medidas que obedecen estrictamente al canon de este artista, basado en un sistema de proporciones ideales para el cuerpo humano. El *Doríforo*, al igual que la estatua de Augusto, descarga su peso sobre la pierna derecha y desplaza el pie izquierdo hacia atrás, describiendo una ‘S’ con su cuerpo, llamada *contrapposto*,<sup>11</sup> que es acompañada con un leve giro de la cabeza hacia la derecha. La *romanitas* está presente en el atuendo militar y el rostro revela una cierta intencionalidad retratística, aunque su idealización nos remite nuevamente al mundo griego clásico.<sup>12</sup> La iconografía se completa con la figura de un Cupido montado sobre un delfín,<sup>13</sup> ya mencionado anteriormente, cuya presencia nos remite a uno de los temas claves de este análisis que es el atestiguar la ascendencia divina de Augusto a través de los símbolos correspondientes a la diosa Venus, madre de Eneas, fundador de la familia *Iulia*, estirpe de la cual el *princeps* es su descendiente. Su otro ancestro divino es el dios Mar-

<sup>10</sup> El *Doríforo* era una obra en bronce realizada por Policlete cuyo original no se conserva; lo conocemos a partir de numerosas copias en mármol, una de las cuales, encontrada en Pompeya, fue realizada antes del año 79. Su altura es de 2,12 m. y hoy se encuentra en el Museo Arqueológico de Nápoles.

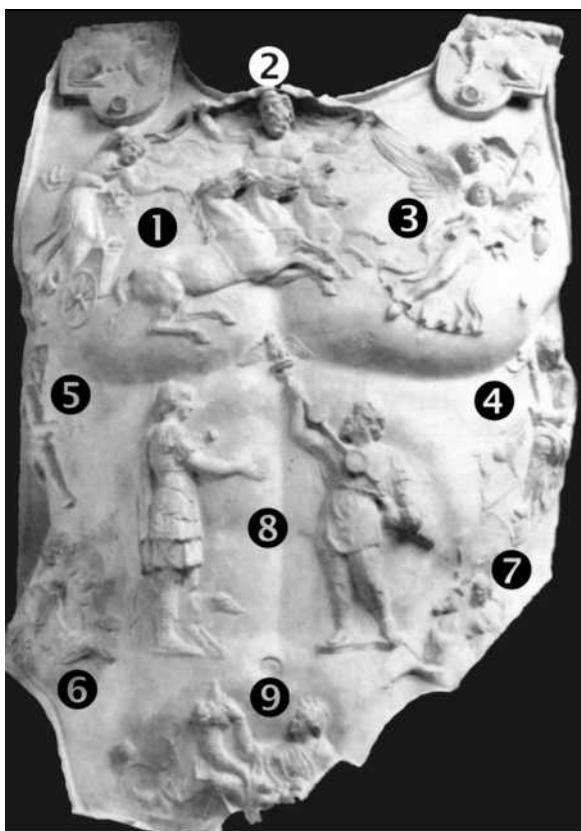
<sup>11</sup> La postura llamada *contrapposto* ha sido utilizada desde la época de Policlete con mucha frecuencia en los períodos clasicistas de la historia del arte.

<sup>12</sup> Es interesante destacar que para la fecha de realización de esta obra Augusto tendría unos cuarenta años aproximadamente, sin embargo su rostro indica una juventud idealizada.

<sup>13</sup> El delfín era uno de los animales consagrados al dios Apolo. Su presencia en esta obra es un indicio más de la veneración a este dios por parte de Augusto.

te, padre de Rómulo y Remo. La dupla Marte-Venus aparece frecuentemente en el programa iconográfico augustal. En esta obra, la figura del dios podría aparecer metamorfoseada bajo el aspecto de un general romano victorioso que recupera los *signa* de las manos del rey parto Fraetes IV, que se habían perdido en la derrota de Craso. Esta representación aparece en el eje central de la coraza de la estatua (nº 8).

Este dios sería un *Mars Ultor* ya que tiene los mismos atributos y ropajes de la estatua que estaba en la *cella* de su templo, en el Foro de Augusto, e incluso de esta figura también podemos inferir la representación del mito fundacional a través del dios, como padre de los mellizos divinos.



Detalle de la coraza de la estatua de Augusto

Es en la coraza que luce el *princeps* donde se completa y se define el discurso iconográfico del poder. Allí, dioses, hombres, animales y seres fantásticos comparten el espacio plástico, distribuidos en ejes verticales y horizontales, con una sintaxis donde la simetría axial organiza la composición. En la zona superior, sobre el eje central, aparece la figura del dios cielo, *Caelus* (nº 2), que sostiene con ambas manos el firmamento representado como un manto agitado por el viento y que, a su vez, le sirve de marco. Lo acompañan, en el lado izquierdo, el dios Sol conduciendo su carro guerrero (nº 1) y a la derecha la diosa Luna y la Aurora (nº 3), con su cántaro lleno de rocío. La parte central está flanqueada por las personificaciones de pueblos vencidos<sup>14</sup> (nº 4 y 5). Cerrando el círculo virtual de toda la representación, la parte inferior está enmarcada por las figuras de dos divinidades muy importantes para Augusto, el dios Apolo (nº 6) y su hermana Diana (nº 7) montada sobre una cierva. En el vértice y como contrapartida del cielo, ocupa el lugar central la imagen de la diosa Tierra (nº 9), *Tellus*, que está semirrecostada, sosteniendo la cornucopia, mientras dos pequeños parecen pugnar por alcanzar sus pechos fecundos.

El tercer tema que nos ocupa, el de la *pax*, aparece aquí bajo la construcción simbólica de la fecundidad. Este fenómeno sólo es posible con la terminación de las guerras. Haber logrado la paz y la dignidad para el pueblo romano fueron los grandes baluartes de la propaganda política de Augusto. La eficacia operativa de esta imagen consiste en provocar en el espectador la visualización de la prosperidad y la abundancia otorgada a Roma por obra de su *princeps*. Esta escultura es paradigmática y se convirtió en prototipo para la representación de otros emperadores.

Así, en una sola obra y con una cuidadosa disposición de los elementos plásticos, se han plasmado las ideas fundantes del nuevo gobierno. Recordemos que el campo visual de una escultura es mucho más acotado que el de una obra arquitectónica, de ahí que la organización de la composición juegue un rol muy importante para poder actuar en consonancia con el discurso político o simbólico que se quiera transmitir. Y si bien es una estatua que, en primera instancia, parecería haber sido destinada a la glorificación de Augusto como un general victorioso, ve-

<sup>14</sup> Posiblemente se trate de la imagen de Panonia a la izquierda y de Germania a la derecha. Ambas están sentadas en actitud de pesadumbre.

mos que su programa iconográfico es de una sofisticada complejidad. Es una construcción simbólica con carácter de monumento conmemorativo que genera una preceptiva retórica. El código de lectura de esta imagen debía ser descifrado fácilmente por el espectador común, de lo contrario, no cumpliría la función didáctica que le había sido asignada.

## EL ARA PACIS AUGUSTAE

El segundo ejemplo elegido es el *Ara Pacis Augustae*, un monumento de carácter conmemorativo y ritual. Según el escueto testimonio en las *Res Gestae*,<sup>15</sup> el origen de este monumento se debió a una decisión unánime del Senado que buscó celebrar de este modo el regreso triunfal de Augusto de sus campañas en Hispania y Galia, si bien el fin último de esta obra era conservar en la memoria colectiva un hecho tan importante para Roma como lo fue el de alcanzar la tan ansiada *pax*.<sup>16</sup>

La elección de su emplazamiento es el primer dato significativo para nuestro análisis, ya que nos advierte sobre las implicancias políticas que tenían las elecciones artísticas de Augusto. La ubicación de un altar consagrado a la paz en el campo de Marte es un hecho curioso y ambiguo, pues su connotación conmemorativa no parece concordar con un lugar dedicado al dios de la guerra. Sin embargo la colocación en ese sitio parece estar reforzando el carácter triunfal de esta suerte de épica augustal. La guerra y la paz se presentan como las dos caras opuestas del dios Jano, cuyo viejo culto había revivido el *princeps* en los comienzos de su actuación política. Esta dualidad se muestra bajo el ropaje de la alegoría, del símbolo o del signo en los paneles esculpidos del altar. La costumbre de reforzar una idea rectora, como esta de la Paz, con imágenes alusivas no es una innovación de Augusto, pero sí lo es su utilización constante. También Marte, como padre divino de los mellizos Rómulo y Remo, ocupa un lugar importante en el programa iconográfico del *Ara*

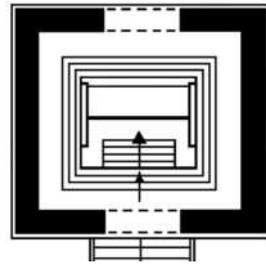
<sup>15</sup> Aug., *Anc.* 12.2.

<sup>16</sup> Con respecto a las fechas de la resolución senatorial y la efectiva inauguración del monumento, cf. KLEINER (1992:90): “The foundation stone of the altar was laid on 4 July 13 B.C., and a great ceremony was held on that day with a solemn sacrifice to the state gods and to the goddess Pax herself. The altar was completed and dedicated three and one-half years later on 30 January 9 B.C., the birthday of August’s wife, Livia.”

*Pacis*. Está en el panel de la representación de los *Lupercalia*, en la parte occidental del altar, que es el espacio destinado a la genealogía de la fundación de Roma. A través de estas convergencias simbólicas, vemos cómo se va legitimando la presencia de este monumento de la paz en el espacio que lleva el nombre del dios guerrero. El Campo de Marte era un espacio urbano que Augusto privilegió como asentamiento de varias construcciones importantes, entre ellas su propio Mausoleo, ubicado en la parte norte. Este no es un detalle menor, ya que su tumba estaba destinada a ser la sepultura de toda su estirpe y, por ende, uno de los sitios más respetados del mundo romano, de modo que, si tenemos en cuenta que allí también estaría emplazado el Panteón, podemos vislumbrar que la ubicación del altar no pudo haber sido el producto de una casual improvisación, sino el resultado de una elucubración política, cuyo centro es la proyección de Augusto como fundador de un estado pacificado.

No nos detendremos en una descripción exhaustiva del *Ara Pacis*,<sup>17</sup> sino que nuestra intención es mirar el revés de su trama con el fin de encontrar aquellos elementos que tienen conexión directa con la elaboración de un discurso de poder sobre la base de los tres temas fundamentales ya mencionados: leyenda troyana, genealogía divina de Augusto y la obtención de la *pax*.

Con respecto a la morfología del altar, su estructura es el marco dentro del cual se desarrolla el programa iconográfico. Es una construcción casi cuadrangular de 10,50 por 11,40 metros, con muros de mármol de Carrara y sin ninguna cobertura, que se alza sobre una plataforma con dos puertas en lados opuestos, a las cuales se accede subiendo una corta escalinata. Volvemos a encontrar la referencia a una



<sup>17</sup> Su ubicación actual no es la original. Este monumento fue totalmente devastado y sus fragmentos se descubrieron recién en el siglo XVI, al construirse en ese lugar el palacio Peretti, luego Fiano. A principios del siglo XX se hicieron más excavaciones, y se encontraron gran parte de sus mármoles originales. La reconstrucción la realizó en 1938 el arquitecto G. Moretti, y se lo ubicó en la Vía Ripetta, cercano a su lugar de origen. El pabellón que lo albergaba ha sido sustituido por una cobertura vidriada según el proyecto ideado por el arquitecto Meier, que le garantiza la temperatura y humedad necesarias para evitar su deterioro. Esta nueva cobertura ha sido inaugurada el 21 de abril de 2006, luego de siete años de trabajo.

duplicidad, que nos lleva nuevamente al templo de *Ianus Geminus* y su referencia a la guerra y la paz.<sup>18</sup> Como ya dijimos, este par de opuestos es un *topos* iconográfico presente en la mayoría de las imágenes de este monumento. En su interior se encuentra el altar propiamente dicho, único objeto ritual.<sup>19</sup>

En los lados sur y norte se desarrolla la histórica procesión, encabezada por Augusto y los lictores, al que seguían otros sacerdotes, miembros de la familia gobernante, dignatarios y demás funcionarios. Como un cortejo paralelo, ambas filas llegarán hasta la entrada del altar, actualizando el momento real de las festividades, en ocasión de la instalación de la piedra fundamental, realizada el 4 de julio del 13 a.C. En el primer tramo, hoy muy deteriorado, se encuentra la figura de Augusto, reconocible sólo por la forma de su peinado y algunos rasgos fisonómicos. Estos elementos y su ubicación preferencial (entre medio de los lictores) son los datos más certeros para su identificación. A pesar de su estado fragmentario es posible advertir que lleva la cabeza velada y su rostro está de perfil. Se han tejido muchas hipótesis con respecto a su actitud en la procesión y a los símbolos que llevaría en sus manos; por el momento, sólo son conjeturas pero podría ser que portara elementos rituales de consagración. No podemos hablar, en este caso, de retrato propiamente dicho, ya que su factura presenta una notoria idealización, acorde con los cánones artísticos elegidos por Augusto, que corresponden a un neoticismo,<sup>20</sup> sino que nos encontramos nuevamente con una imagen que opera más desde la sugerencia que desde lo explícito. Augusto no está ubicado en una situación destacada de la composición escénica; sin embargo, sólo él podría estar entre los sacerdotes que abren el cortejo, de modo que el espectador de su época, que no necesitaba más elementos para poder reconocer al *princeps*, seguramente podía elaborar una respuesta<sup>21</sup> ante esta imagen. Esta modalidad sutil de demostrar su autori-

<sup>18</sup> KLEINER (1992:90).

<sup>19</sup> cf. ZANKER (1992:194): “El *Ara Pacis Augustae*, repetía, en sus modestas dimensiones, las proporciones del altar de las doce divinidades del ágora ateniense, del siglo V a.C.”.

<sup>20</sup> Nada sabemos del autor de este altar aunque se supone que su filiación debe haber sido griega, especialmente por la cuidadosa factura de los relieves de la decoración vegetal.

<sup>21</sup> Según FREEDBERG (1992:64) “‘respuesta’ se refiere a las manifestaciones de la relación que se establece entre la imagen y el espectador. No sólo se tendrá en cuenta la conducta de los espectadores, sino la efectividad, eficacia y vitalidad de las propias imágenes, es decir, no sólo lo que hacen los espectadores sino lo que las imágenes parecen hacer”.

dad es acorde con su manejo del poder. En efecto, el sistema que inaugura tiene la capacidad de mostrarse como una continuación de lo anterior, aunque significó un cambio político sin retorno, y esta doble lectura es observable tanto en la literatura como en el arte de su época.

Las dimensiones de esta obra permitieron desplegar los temas clave del discurso político de Augusto, uno de los cuales era enfatizar su genealogía divina para así asegurarle al pueblo que su estirpe seguiría rigiendo los destinos de Roma. Para ello, la imagen de Eneas llegando al Lacio, ubicada en el panel occidental que flanquea una de las entradas del altar, es elocuente por varios motivos.<sup>22</sup> Formalmente, tanto Augusto como Eneas están representados de manera similar y, posiblemente, en la misma actitud de realizar un acto ritual. Si bien éste último luce una barba que lo avejenta, con respecto al rostro más juvenil de Augusto, este dato puede ser comprendido como una percepción de paternidad, de testimonio generacional, que reforzaría la idea de que la familia Julia es descendiente de este ilustre antepasado, especialmente en la figura del *princeps*. En la concepción estructural del altar, la cercanía de este panel al de la representación de Augusto también fortalece la idea sucesoria, dado que éste es una de las primeras figuras del friso meridional, que se continúa visualmente con el panel occidental donde aparece el tema virgiliano. Eneas, hijo de Venus, es el antepasado y fundador de la familia gobernante. A su lado, en la misma ubicación occidental, está el panel de los *Lupercalia*, donde muy fragmentariamente surge la figura de Marte,<sup>23</sup> padre divino de Rómulo, el fundador de Roma. Por carácter transiti-

<sup>22</sup> En la escena, que no está totalmente completa, Eneas aparece acompañado por su hijo Ascanio, cuya imagen es fragmentaria pues sólo se ve un lado de su cuerpo con una túnica no romana y parece sostener en su mano un cayado o una lanza. También aparecen las imágenes de los dioses Penates, salvados de Troya por Anquises, en la parte frontal de un gran templo, como imagen futura de su construcción, una cerda, que alude a la anunciada al héroe por el dios Tiber en el pasaje de *Eneida* (8.31-65). Dos acólitos, uno de ellos sosteniendo una fuente con alimentos, completan la escena mítica. La figura de Eneas tiene una buena factura y el tratamiento del cabello y barba, como así también los pliegues de su túnica, lo acercan a la plástica helenística.

<sup>23</sup> El lado occidental se completa con otro panel, del otro lado de la entrada, donde estaba representado el mito de fundación, en el momento en que Rómulo y Remo son encontrados por el pastor Fáustulo, mientras eran amamantados por la loba. Probablemente también allí estaría su madre: Rhea Silvia. Sólo han quedado escasos fragmentos de esta losa. En uno de ellos está la imagen del rostro de Marte, de perfil, y en otro parte de su coraza guerrera. El tratamiento plástico, especialmente de la barba está más emparentado con un estilo clásico-arcaizante.



Detalle del Ara Pacis. Foto A. M. Martino

vo, la lectura iconográfica no deja lugar a dudas: Augusto lleva en su sangre la estirpe de los dioses y ésta continuará a través de su descendencia.

En este monumento, a diferencia de la citada estatua *thoracata*, se hace explícita la leyenda fundacional de Roma, que, unida al tema troyano alude a la genealogía divina del *princeps*. Este era un punto gravitacional en el programa político de Augusto porque aseguraba la consolidación de su poder. De ahí el empeño por mostrar en la procesión quiénes serían los herederos y futuros gobernantes de Roma. En el panel contiguo a Augusto y los sacerdotes aparece representado Agripa, su yerno y amigo personal, en un destacado primer plano y con la cabeza velada.<sup>24</sup> El cuerpo de frente y la cabeza de medio perfil lo muestran con los rasgos propios de un hombre maduro. Las profundas arrugas que surcan su cara tienen afinidad con el retrato romano republicano, de un fuerte realismo, un tanto alejado del idealismo del arte oficial de esta época.<sup>25</sup> La presencia de Agripa en este

<sup>24</sup> Agripa falleció en el 12 a.C., un año antes de la inauguración del altar. De no haber sido así, seguramente hubiera estado presente en el acto fundacional que rememora la procesión.

<sup>25</sup> Este modo de representación está vinculado con la identidad pues al reproducir los rasgos individuales de una persona procedemos a su identificación. En palabras de BETTINI (2000:353): “l’azione di riprodurre le fattezze della figura umana permette nello stesso

escenario virtual del cortejo era vital para el proyecto dinástico de Augusto ya que, como padre de sus únicos nietos y sucesores, era el eslabón necesario para la continuación de la familia Julia. De ahí la elección de un mayor realismo para la representación de su imagen pues debía ser reconocido sin eufemismos ni subterfugios. Además, su ubicación en el panel, contiguo al séquito sacerdotal, lo colocaba en una situación de privilegio político, que, seguramente, sería leída de esa manera, en una íntima unión de imagen y significado. En su aspecto formal, la procesión en ambos lados del altar va formando subgrupos, sin alterar por ello la continuidad del cortejo. En este caso, Agripa inicia el del conjunto familiar más querido por Augusto e integrado por su mujer Livia y su nieto mayor, el pequeño Gayo, quien se aferra a la túnica de su padre, en una señal inequívoca de filiación, a la vez que dirige su mirada hacia Livia, enfatizando la importancia que ella tenía.<sup>26</sup> El otro nieto, Lucio, aparece del otro lado, en el panel septentrional, de la mano de su madre Julia.<sup>27</sup> El discurso iconográfico del altar tiene coherencia con el discurso de poder elaborado por el *princeps*. Él era el depositario de la voluntad de los dioses para guiar a Roma, y esta decisión divina tendría continuación a través de sus legítimos herederos. Sus nietos no son los únicos niños que aparecen en el altar, pero sus imágenes se destacan del resto no sólo por sus gestos tiernos e infantiles sino también por sus vestimentas que son distintas a las de los demás.

Ambos están ataviados como niños troyanos, con una túnica corta, cabello largo y un collar llamado *torques*.<sup>28</sup> En estos detalles, aparente-

tempo di estraniare dal complesso della persona un insieme di tratti e di forme che ne definiscono l'apparenza, e di identificarli come un valore specifico. Estraniata dal sé, dal complesso della persona, l'apparenza corporea si fa *immagine*". Recordemos, por otra parte, que el retrato tuvo una fuerte presencia en Roma como género artístico pero también como una necesidad política de la clase gobernante. Como dice BIANCHI BANDINELLI (1970:71), "el retrato romano se creó en un medio patricio, es incluso la creación más típica de la mentalidad y de las costumbres del patriciado romano".

<sup>26</sup> En opinión de KLEINER (1992:96), esta relación que se entabla entre Gayo y Livia aludiría a su rol de una nueva 'madre' de esos niños, así como Augusto sería su 'padre', o sea que las imágenes estarían representando la adopción formal de sus nietos, como hijos, realizada en el 17 a.C.

<sup>27</sup> En el año 13 a.C., cuando se habría realizado esta procesión, el nieto mayor de Augusto, Gayo, tenía siete años y su hermano Lucio, cuatro. Al igual que su padre, Agripa, están representados en un estilo realista, que los hacía fácilmente reconocibles.

<sup>28</sup> La *torques* es un collar que tiene que ver con un antiguo juego de caballería llamado *lusus Troiae*, de carácter religioso y que era jugado por los jóvenes de la nobleza romana. En época de Augusto se lo asoció con Troya.



Detalle del *Ara Pacis*. Foto A. M. Martino

mente triviales, volvemos a encontrar el punto de partida de esta dinastía: la ciudad de Troya y su héroe Eneas. Como hemos dicho anteriormente, es frecuente en este altar la repetición simbólica de una idea rectora, como un recurso de énfasis propio de la oratoria. Gayo y Lucio personifican el futuro promisorio, los mellizos Rómulo y Remo son el pasado glorioso. El mensaje dinástico que Augusto deposita en este monumento es como un hilo que va tejiendo su propia red, donde se insertan tanto las imágenes mitológicas como los personajes históricos, anudándolos en una trama de sofisticada complejidad simbólica.

El tercer eje temático con el que estamos trabajando es el de la *pax* lograda por Augusto para el pueblo romano. En este caso, el propio altar está dedicado a ese tema; sin embargo, no tiene una imagen específica que lo represente. Es bajo el ropaje de la alegoría donde este significado se manifiesta y lo hace a través del signo de la fecundidad. En los paneles orientales, las simbolizaciones de la Paz y de la Guerra se enfrentan y se complementan. No podría existir una sin la otra. Nuevamente la dualidad emerge como discurso, la oposición como elemento polarizador y la polisemia como recurso icónico.

Estas imágenes están enfrentadas a ambos lados de la puerta de acceso oriental. Aquí también podemos plantear algunas consideraciones

semánticas. En primer término, la ubicación de las mismas. Recordemos que la procesión conmemorativa se dirige por ambos lados hacia la puerta occidental, donde se expone el pasado de Roma, o sea que el cortejo le estaría dando la espalda a las representaciones que son el nudo central de esta obra. Por otra parte, la puerta que daba hacia el Este era el principal acceso de los templos griegos y romanos y en donde se situaba el altar ritual, de modo que la preeminencia tradicional del lugar es indiscutible. Debemos preguntarnos entonces cuál fue el sentido de esta elección. Augusto fue uno de los más grandes estadistas de la historia porque gobernó pensando en el futuro pero sin olvidar nunca la experiencia del pasado. Aquí, parece dirigirse hacia el ayer celebrado en el mito y desdeñar el hoy, que es el momento de la paz, pero sin embargo, y tal como hemos ido observando en este análisis, los significados encriptados son un rasgo habitual en toda la obra. También aquí se da ese doble sentido dado que en estos relieves de la puerta oriental Augusto ilustra su triunfo a través de la guerra, pero también es el lugar del futuro venturoso que ofrece la paz. Es decir, no le da la espalda a la Paz, sino que más bien se está apoyando en ella para elaborar el porvenir, y se dirige al pasado mítico para legitimarse.



Detalle del Ara Pacis. Foto A. M. Martino

Otro dato interesante es que la única imagen que alude a la *pax*<sup>29</sup> es la del panel de la izquierda del lado oriental, donde estaba personificada en la alegoría de *Tellus* ubérrima,<sup>30</sup> una identificación íntimamente asociada a la diosa Ceres, la interpretación romana de la Deméter griega, y sus atributos.<sup>31</sup> La figura completaba su significado con su contraria en el costado derecho, que era la de Roma, como una mujer sentada sobre un cúmulo de armas.<sup>32</sup> Esta oposición es la que sugería la lectura: sólo cuando termina la guerra, que provoca muerte y escasez, aparece la paz y la abundancia.

El relieve es muy elocuente para simbolizar fertilidad y crecimiento. En el eje central de la composición, una mujer sentada, como una matrona, sostiene a dos bebés en sus brazos. Su aparente inmovilidad contrasta con la de los niños: uno de ellos sostiene en su mano uno de los frutos que sacó del regazo de su madre, y el otro trata de alcanzar su seno para alimentarse. En perfecta simetría, dos figuras femeninas que podrían ser personificaciones de brisas,<sup>33</sup> están a ambos lados de la diosa. Sus tamaños son inferiores al de ella y este papel secundario se enfatiza al tener un relieve menos profundo. Ellas son los vientos, y el motivo iconográfico de enmarcarlas como en un nicho era de uso reiterado en la pintura romana. Los mantos que vuelan por acción del aire es el recurso plástico utilizado para este fin. No es casual que el *aura* de la tierra esté volando sobre un cisne, que es uno de los animales consagrados a Apolo, ya que Augusto era especialmente devoto de este dios y en el altar aparece reiteradamente esta ave, en medio de la frondosa vegetación que ornamenta los paneles inferiores de este monumento. El fondo está sutilmente grabado con moti-

<sup>29</sup> En la iconografía grecorromana la paz solía ser representada como una joven de pie, con una rama de laurel o espigas en una mano y el cuerno de la abundancia en la otra. Este símbolo está asociado al mito de Zeus y la cabra Amaltea.

<sup>30</sup> No hay uniformidad de criterios para clasificar esta imagen como específicamente la diosa Tierra o *Tellus*. Los que adhieren a esta postura son, entre otros, MOMIGLIANO (1942) y STRONG (1998), mientras que algunos estudiosos como GALINSKY (1996) la identifican con Venus y a los niños con Rómulo y Remo; hay también quienes, como BIANCHI BANDINELLI (1970) lo hacen con Italia.

<sup>31</sup> SPAETH (1994:65): "The type and attributes of the central figure point to her identification as Ceres, with possible polysemantic reference to his divinity's cultic connections with Tellus and Venus".

<sup>32</sup> De este panel sólo ha quedado un fragmento de la túnica que vestía Roma. Su imagen ha sido reconstruida sobre la base de datos bibliográficos, ya que frecuentemente se la representaba como a una mujer sentada sobre una pila de armas y corazas.

<sup>33</sup> SPAETH (1994:65) sostiene otra interpretación sobre la identidad de las *aurae*: "The two side figures in the Ara Pacis relief are identified as a Nereid (sea nymph) and a Naiad (freshwater nymph). These divinities were associated in myth, cult, and art with Ceres".

vos vegetales que aluden a la fertilidad de la tierra, en perfecta armonía con los animales que aparecen a los pies de la diosa. Es una imagen muy rica en elementos simbólicos, capaz de hacer evocar en el espectador la idea bienhechora de la abundancia como producto de la paz.

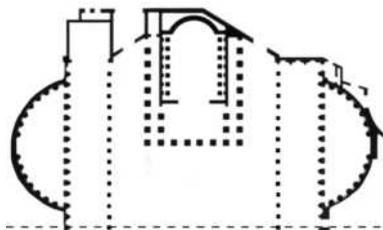
Esta alegoría de la Tierra como ícono de opulencia fue frecuentemente utilizada en la iconografía augustal. Ya la hemos visto en la coraza que luce Augusto en su escultura llamada de *Primaporta*, donde aparece en la parte central inferior, pero con un aditamento diferente: la cornucopia. Aquí, en el *Ara Pacis*, la posición de la diosa es diferente porque está reclinada sobre un mullido triclinio y los niños se recuestan a un costado de su cuerpo. Pero la iconología es similar: por la paz obtenida luego de las guerras hay abundancia. El recurso de ejemplificar una idea a través de una imagen polisémica era un procedimiento habitual en el arte de la antigüedad, lo cual coincide con la mentalidad mítica que creó este lenguaje simbólico y que no sintió las contradicciones como un obstáculo para la transmisión religiosa. Si pensamos que la imagen es siempre un elemento de mediación entre nosotros y una realidad que está detrás, para que ésta pueda operar con eficacia es necesario que su lectura sea accesible al espectador. La reiteración de este tema en los ejemplos vistos y en muchos más, nos lleva a pensar que ese cometido se cumplió y que fue comprendido sin dificultad.

## EL FORUM AUGUSTUM

El último ejemplo elegido es el *Forum Augustum*. Lamentablemente, de este importante monumento arquitectónico, que forma parte de los llamados Foros Imperiales contiguos al Foro de la República, sólo han quedado restos dispersos y algunos elementos de su estructura.<sup>34</sup>

El *Forum Augustum* se elevaba sobre un eje perpendicular al Foro de César, que Augusto terminó después de la muerte de su padre adopti-

<sup>34</sup> Se presupone que gran parte de su destrucción se produjo alrededor del siglo V o principios del VI. Durante los siglos IX y X aproximadamente, el templo de *Mars Ultor* fue demolido y en su lugar fue construida la iglesia de San Basilio y su claustro monacal. En el año 1566, el Papa Pío V concedió estas construcciones a los dominicos quienes las ocuparon hasta el comienzo de las excavaciones arqueológicas en el foro, en agosto de 1924. Ver DELOGU (2002:34) y PACKER (1997:311).



Planta del Foro de Augusto



Foro de Augusto. Foto E. Caballero

vo, y el gran templo que lo preside, dedicado a *Mars Ultor* (Marte Vengador), se construyó en cumplimiento de la promesa hecha al dios por el *princeps* por haberlo ayudado a derrotar a los asesinos de César.<sup>35</sup> Este complejo, cuyo material fundamental fue el mármol,<sup>36</sup> estuvo rodeado por un elevado muro perimetral, de piedra toba, que lo protegía de eventuales incendios y además enfatizaba su categoría de *temenos*. El Foro consistía en una gran plaza, porticada a sus costados y con el Templo de Marte en el eje central, ocupando un espacio aproximado de 125 m. de largo por 118 m. de ancho.<sup>37</sup>

Sobre la base de los restos encontrados y los testimonios de la época se ha podido diseñar la planta de la edificación, que nos permite tener una idea aproximada de su composición. El diseño tenía un paralelo con el Foro de César, pero mostraba una novedad con respecto a aquél: la inclusión de dos exedras en los extremos de los pórticos que no sólo ensanchaban el campo visual sino que además aumentaban el espacio para la inclusión de determinadas imágenes. Un elaborado programa iconográfico se desarrollaba a lo largo de este complejo arquitectónico. Era una verdadera construcción simbólica, con carácter de monumento permanente, destinado a conmemorar los puntos más significativos del programa político au-

<sup>35</sup> El trabajo de construcción del foro recién comienza después de *Actium* (alrededor del año 30 a.C.) y se termina en el año 2 a.C.

<sup>36</sup> Suetonio (*Aug.26*) dejó la famosa frase que dice que Augusto encontró la ciudad de Roma de ladrillo y la dejó de mármol. El mármol provenía de una cantera descubierta en esta época llamada Luni, actualmente es Carrara.

<sup>37</sup> En la actualidad sólo se conserva en superficie el espacio que ocupara el Templo de Marte; el resto de la plaza ha quedado cubierta por una calle.

gustal. En los nichos de ambos pórticos se extendía una galería con estatuas que representaban a los *summi viri*, los grandes varones que hicieron la historia de Roma, cada uno con un epígrafe que daba cuenta de sus valores. Estos *elogia* confirmaban el carácter de *exempla* que Augusto imprimió a todo su Foro. Moatti (2003:86) habla de “panthéonisation des ancêtres” y con estos términos logra condensar el sentido último de este despliegue icónico. Pero el mensaje más significativo estaba situado en las exedras y en la imaginería del Templo de *Mars Ultor*.

Es aquí donde la retórica de su discurso político se consolida. Los tres temas sobre los cuales hemos estado trabajando (leyenda troyana, genealogía divina y conquista de la *Pax*) se manifiestan sin subterfugios. La figura de Eneas, en la exedra ubicada en el noroeste, que ocupaba el lugar central de este espacio y estaba acompañado por los reyes de Alba Longa y los primeros Julios, era la imagen canónica del héroe cuando huyó de Troya llevando a su anciano padre Anquises, que salva los *Penates*, sobre sus hombros y a su pequeño hijo Ascanio, tomado de su mano.<sup>38</sup> Como contrapartida y a la vez complemento, en la exedra del nordeste y ubicada en el mismo eje horizontal que Eneas, aparecía la figura de Rómulo, que estaba vestido como un general romano y llevaba en sus manos un trofeo. En este caso, el cortejo lo formaban los *summi viri* más prestigiosos de la historia de Roma. Uno y otro mostraban, como dice Zanker (1992:241), “el *exemplum pietatis* frente al *exemplum virtutis*”. Utilizando el significado primigenio alusivo al mito fundacional, Augusto ilustra didácticamente su genealogía y la de su pueblo, siempre cuidando que el mensaje sea comprensible para el espectador, pero también que tenga un amplio horizonte de asociación. Esta secuencia de imágenes tenía dos puntos focales que cerraban el círculo de este *corpus* simbólico: uno estaba en el centro de la plaza del Foro, donde una cuádriga de bronce con la figura de Augusto<sup>39</sup> creaba un polo óptico, y el otro, situado en el frontispicio del Templo, donde las imágenes de *Mars Ultor* y de Venus establecían una línea direccional con el anterior creándose así un eje de perspectiva que implantaba un nexo visual entre ambos. Estos

<sup>38</sup> No se ha conservado esta escultura, sólo podemos inferir sus características a través del hallazgo de estatuillas, relieves y pinturas murales, como por ejemplo las de una casa en Pompeya. Ver ZANKER (1992:240).

<sup>39</sup> En la base del monumento en forma de cuádriga estaba inscripto un nuevo título honorífico de Augusto, el de *Pater Patriae* (Aug. *Anc.* 35).

ritmos y convergencias espaciales deben haber creado una interesante tensión entre los ejes compositivos del conjunto en general y su lectura debió provocar una constante actualización del valor simbólico del programa iconográfico de este foro. Desafortunadamente, en el caso del Templo sólo podemos trabajar en forma conjetural, dado que se ha perdido casi todo el material, lo que torna casi imposible la tarea de estudiarlo analíticamente. Para reconstruir las imágenes desaparecidas podemos acudir al auxilio de los testimonios literarios, como por ejemplo el de Ovidio en *Fasti* (5.533ss), y también a algunas referencias que figuran en otras obras de arte, como es el caso del *Ara Pietatis Augustae*.<sup>40</sup> En esta obra, uno de los paneles conservados muestra una imagen donde se realiza un sacrificio frente a la fachada de un templo octástilo de orden corintio con un altar en el centro, tal como era el de *Mars Ultor*.<sup>41</sup> Allí aparecen las figuras del frontispicio: Marte en el eje central, acompañado por Venus y Eros en un lado y la diosa Fortuna en el otro y, completando la escenografía, Rómulo y Roma, y en los extremos del frontis, la alegoría del Tíber y la del Palatino. A su vez, la red simbólica del templo se completaba con las imágenes de culto de la *cella*<sup>42</sup> presididas por el dios Marte con atuendo guerrero, la diosa Venus y César divinizado. Si aceptamos que este conjunto estaba estructurado sobre la base del programa iconográfico antes detallado, podemos considerar que el *Forum Augustum* fue la culminación del proyecto propagandístico de Augusto, pues aquí confluyen y se despliegan en el marco arquitectónico las ideas rectoras de su discurso político. Más aun, si en los dos ejemplos anteriores, la estatua *thoracata* y el *Ara Pacis*, los tres temas trabajados aparecían muchas veces enmascarados bajo un ropaje simbólico, aquí, en cambio, se muestran sin concesiones ni disimulos: sus ancestros divinos y sus

<sup>40</sup> Han sobrevivido sólo algunos fragmentos de este altar realizado el año 43, en época de Claudio. En algunos de sus paneles, que son de mármol y tienen una altura de 1,55 m. la factura es bastante similar al *Ara Pacis Augustae*.

<sup>41</sup> KLEINER (1992:100) y ZANKER (1992:133), entre otros, avalan la teoría de que este fragmento del *Ara Pietatis Augustae* muestra la fachada del templo de *Mars Ultor*, cosa que rechaza BIANCHI BANDINELLI (1970:82) porque la imagen del dios Marte aparece con el torso desnudo y no vestido con su ropaje militar. Este autor lo asocia con el Templo del Palatino.

<sup>42</sup> En el Musée Nationale d'Antiquités de Argel hay un relieve con un grupo de figuras que ZANKER (1992:235) asimila a las que figuraban en la *cella* del Templo de *Mars Ultor*, donde aparecen, en el centro, el dios Marte con vestimenta guerrera, a su lado *Venus Genetrix*, con un pequeño *Eros* y la figura de un príncipe augusteo; en el Templo esta figura sería un César divinizado.

antepasados célebres aparecen ante los ojos del espectador como el sustento indiscutido de los triunfos de su máximo líder, Augusto.

## CONCLUSIONES

Creemos que el análisis efectuado basta para demostrar que el mecanismo discursivo utilizado por Augusto para convertir su programa iconográfico en una herramienta apta para enseñar y transmitir mensajes significativos de su ideario político consiste en una hábil manipulación del *exemplum*, ese elemento esencial de la educación y del proceso identitario romanos. En efecto, si aplicamos a nuestro análisis las cuatro instancias propias del discurso ejemplar en Roma establecidas por Roller,<sup>43</sup> podemos afirmar que Augusto elabora su instrucción en tres instancias. En primer lugar, constituyéndose a sí mismo en audiencia secundaria de las acciones de sus antepasados, las interpreta como el respaldo y la justificación de sus propios actos. En segundo lugar, actuando como audiencia primaria de esos actos suyos, los califica positivamente y les otorga categoría de *res gestae*. Finalmente, con esos dos elementos construye el *monumentum*, esto es, el objeto material –la estatua *thoracata*, el *Ara Pacis*, el Foro– que de ahí en más y para toda la posteridad conmemoran y le otorgan a él y a sus actos la categoría de *exemplum*. Así, la compleja red icónico-simbólica desplegada por el *princeps* en su discurso plástico funciona como una suerte de gran instrucción para que los romanos todos aprendan no solo quién es Augusto sino quiénes son ellos mismos después de él y gracias a él. En definitiva, al apropiarse del *exemplum* para devenir *exemplum*, Augusto parece haber cumplido en su programa iconográfico aquello mismo que según sus *Res Gestae* logró con su legislación:

Legibus novis me auctore latis multa exempla maiorum exolescentia iam ex nostro saeculo reduxi et ipse multarum rerum exempla imitanda posteris tradidi. (Aug. *Anc.* 8.5)<sup>44</sup>

<sup>43</sup> cf. “Introducción”.

<sup>44</sup> “Por medio de nuevas leyes aprobadas a propuesta mía, traje de regreso muchos ejemplos de nuestros antepasados que habían desaparecido en nuestra época y yo mismo transmití ejemplos para que sean imitados por la posteridad”.



## UNA POÉTICA DEL *EXEMPLUM*: LA *MEDEA* DE SÉNECA

---

ELEONORA TOLA

El material mitológico de las tragedias de Séneca hunde sus raíces en un contexto cultural codificado cuya característica fundamental es la presencia de ciertos rasgos constantes e inalterables en tanto componentes esenciales del destino mítico de sus personajes. Sin embargo, al ser integrado a un texto literario y, en el caso que nos ocupa, a una tragedia, ese aspecto atemporal e iterativo del mito ingresa en el tiempo dramático de la historia y abre así la posibilidad de operar modificaciones en sus tramas secundarias. De allí que la escritura y la recepción de un mismo relato difieran según las épocas y los autores que lo textualizan. Las variantes que genera este proceso de reelaboración permanente contribuyen a cambiar el marco de la trama principal de dichos relatos y, por consiguiente, los alcances de su significación.

En lo que respecta específicamente al mito de Medea, se trata de una leyenda que, debido a su plurivalencia, fascinó en la antigüedad a artistas y poetas que plasmaron en sus obras diversas y múltiples interpretaciones de la misma.<sup>1</sup> La tragedia que Séneca dedica a este personaje mítico está construida, como sabemos, a partir de una heterogeneidad de fuentes que, desde los trágicos griegos y a través de los aportes de la tragedia republicana romana, incluye también reminiscencias de autores de época augustal.<sup>2</sup> Dado que un estudio de la *Quellenforschung* de la *Medea* de Séneca ha sido llevado a cabo por la crítica de manera

<sup>1</sup> Medea no figura en el catálogo de las mujeres condenadas de Homero. De hecho, en las versiones más antiguas del mito es una víctima inocente, una hechicera benéfica. El oscurecimiento del personaje se produce en Eurípides, que la convierte en infanticida.

<sup>2</sup> Cf. FANTHAM (1975), DANGEL (2003).

exhaustiva, no nos detendremos en dicha cuestión.<sup>3</sup> Basta con recordar aquí que sus principales modelos son, sin duda, Eurípides, Apolonio de Rodas, Enio, Acio y Ovidio.<sup>4</sup> Nuestro propósito es profundizar el trabajo hermenéutico por el cual, a partir del material mítico que le proporcionan esas fuentes, nuestro poeta configura la especificidad de su quehacer literario. De un modo general, frente a los modelos mencionados la singularidad del tratamiento senequiano de la leyenda de Medea radica fundamentalmente en dos aspectos: en primer lugar, en la síntesis que opera la tragedia entre los dos elementos clave del mito, es decir, la expedición argonáutica en busca del vello cino de oro y el infanticidio en Corinto.<sup>5</sup> En segundo lugar, en la focalización de la ira y sus consecuencias como motor del devenir trágico de la heroína. Nos centraremos particularmente en este segundo aspecto de la *Medea* de Séneca debido al cruce que plantea esta pasión entre sus alcances trágicos y sus implicancias filosófico-preceptivas. Como sabemos, Séneca consagró a la ira, en el marco de sus obras filosóficas, un tratado completo que presenta, con clara intención didáctica, su proceso, sus efectos y las maneras en que debe tratar de evitarse una pasión tan contraria a la moral estoica. Más exactamente, nuestro autor pretende enseñar en el *De ira* una praxis respecto de este *affectus* que sólo puede ser dañino para el hombre y que se aleja, por la desmesura que conlleva, del ideal estoico del sabio.

Ese cruce que opera la ira entre un texto filosófico y un texto trágico de Séneca nos lleva a preguntarnos de qué manera y con cuáles características se produce tal entrecruzamiento. Puesto que en la tragedia a la que nos referiremos el proceso de la cólera se integra con el de una degradación de su protagonista, parecería, en una primera instancia, que el texto trágico funciona a la manera de un *exemplum* del pensamiento estoico propio del tratado senequiano. Medea encarnaría pues un *exemplum e contrario* ya que su accionar estaría invirtiendo la figura del *sapiens* estoico. Varios críticos han leído el texto desde esta óptica y hacen hincapié en el hecho de que “la vocación pedagógica que alimenta todos los escritos de Séneca hace pensar que el autor no habría querido des-

<sup>3</sup> Cf. TARRANT (1978) (1995); ARCELLASCHI (1990); DANGEL (2003).

<sup>4</sup> Euríp., *Med.*; Apol. de Rodas, *Argon.*; Enn., *Medea exul*; Acc., *Medea*; Ov. *Met.* 7; *Her.* 12. En cuanto a la presencia de Medea en la dramaturgia latina y a sus antecedentes griegos, remitimos a ARCELLASCHI (1990).

<sup>5</sup> Cf. GALIMBERTI BIFFINO (2002a:523).

perdiciar la oportunidad de proporcionar a sus convicciones filosóficas un medio de difusión tan magnífico como eran en la época los *ludi scaenici*".<sup>6</sup> Este tipo de lecturas postula entonces el carácter didáctico de la tragedia en tanto vehículo privilegiado de transmisión de las enseñanzas filosófico-morales de nuestro autor. En esta línea cabe mencionar el ensayo de N. T. Pratt<sup>7</sup> quien identifica en las tragedias verdaderos *exempla* de la condición humana, escritos con claro propósito parenético.<sup>8</sup> A esto responde, según Pratt, no sólo la prevalencia de los aspectos filosóficos sobre los dramáticos en la construcción de estas *fabulae*, sino también la importancia que la retórica adquiere en ellas. Dicho análisis soslaya casi por completo las valencias específicamente teatrales de las tragedias senequianas en favor del marco de referencia filosófico-retórico de impronta estoica. Asimismo G. G. Biondi<sup>9</sup> privilegia los aspectos filosóficos del texto a expensas de los dramáticos. Esta óptica crítica encuentra un sustento en los textos del mismo Séneca quien, en reiteradas ocasiones a lo largo de su obra, sostiene que para que el sabio pueda llegar a contemplar y comprender los misterios de la naturaleza debe primero alcanzar una serenidad de ánimo que sólo podrá obtener liberándose, con espíritu firme, de todas las pasiones que acosan al hombre común.<sup>10</sup> En la *Ep.* 8.8 Séneca afirma incluso que los poetas y sobre todo los autores de tragedias y *togatas* han expuesto y exponen la doctrina de los filósofos.<sup>11</sup> Señala también que ese género es el lugar ejemplar de conductas monstruosas y detestables<sup>12</sup> y que la dignidad trágica es capaz de inspirar la diatriba moral.<sup>13</sup> En este sentido, la intensidad de las pasiones representadas por el actor puede llegar a propiciar la catarsis.<sup>14</sup>

Si tenemos en cuenta, además, que la filosofía estoica, al reflexionar tan extensamente acerca de las pasiones, conlleva de algún modo, implícitamente, un pensamiento trágico, no deberían sorprendernos las corres-

<sup>6</sup> BERNAL LAVESA (2002:461).

<sup>7</sup> PRATT (1983).

<sup>8</sup> Sobre este aspecto, cf. también SETAIOLI (1987:778 y 780-784).

<sup>9</sup> BIONDI (1984).

<sup>10</sup> Cf. BERNAL LAVESA (2002:461).

<sup>11</sup> A lo largo del *De Otio* Séneca sostiene que la actividad didáctica es misión del sabio, ya que a través de ella éste actúa sobre la sociedad desde su retiro.

<sup>12</sup> Cf. *De clem.* 2.2; *Cons. ad Marc.* 19; *Ep.* 24 y 82.

<sup>13</sup> Cf. *Ep.* 10.

<sup>14</sup> Cf. *De ira*, 2.2.2-3.

pondencias y ecos que pueden rastrearse entre los contenidos de las obras filosóficas y trágicas de Séneca.<sup>15</sup> Sin embargo, más allá de estos entrecruzamientos, cabe destacar también, a la hora de abordar una tragedia senequiana, una diferencia importante en lo que se refiere a los alcances de sus textos filosóficos y trágicos. En efecto, mientras que la filosofía estoica, tal como es enunciada en los tratados de Séneca, se propone ante todo combatir las pasiones –y enseñar para ello una praxis–, su tragedia se alimenta, por el contrario, de la puesta en acto de los efectos de esas pasiones a través de una serie de recursos poético-retóricos.<sup>16</sup> Más exactamente, éstos apuntan a mostrar cómo se produce en los personajes trágicos el proceso de derrota de la razón frente al *affectus*. Los temas propios de la herencia mítica greco-romana son así reelaborados en función de un análisis estoico de los *affectus* cuyo marco es una estética en la que el lenguaje, más allá de argumentar y organizar –mecanismo propio de las cartas filosóficas–, expone de manera descarnada el proceso de desintegración del ser que provoca esa derrota de la razón. En este sentido los procedimientos retóricos, más allá de sustentar la transmisión de un mensaje filosófico-didáctico, tienen una funcionalidad poética en tanto permiten poner de manifiesto las contradicciones que genera la pasión y que llevan indefectiblemente a la ruina a quienes la padecen.

No puede entonces soslayarse el hecho de que tal dimensión ideológico-moral se inscribe, al plasmarse en una tragedia, en un texto poético que, por su misma naturaleza, torna más complejos sus alcances a través de rasgos de orden estilístico, retórico, métrico, etc.<sup>17</sup> La presencia de estas variables conferiría así a la tragedia senequiana la singularidad de una valencia didáctica atravesada doblemente por un bagaje filosófico y por un bagaje estético-retórico, cuyo punto de intersección es, en el caso de *Medea*, la pasión de la ira.<sup>18</sup>

A la luz de estas reflexiones, nos proponemos mostrar justamente cómo la síntesis de ambas vertientes configura la especificidad de la *Medea* de Séneca. Esa tragedia es sin duda uno de los lugares privilegiados

<sup>15</sup> Cf. DANGEL (2003:88-91).

<sup>16</sup> Acerca de la concepción senequiana del arte de escribir, cf. *Ep.* 40, 59, 75, 100 y 114.

<sup>17</sup> Cabe señalar, además, que la escritura de un tratado y la de una tragedia implicaban de por sí, desde el punto de vista de la recepción, distintos horizontes de expectativa.

<sup>18</sup> Respecto de la textualización de esta misma pasión en otras tragedias senequianas, cf. SCHIESARO (2003).

en los que puede rastrearse dicha dinámica a partir de la ira que domina al personaje. Ya en el prólogo Medea instaure esa pasión como el motor de su conducta futura frente a las ofensas que le ha causado Jasón:

Quodcumque uidit Pontus aut Phasis nefas  
 uidebit Isthmos. Effera, ignota, horrida,  
 tremenda caelo pariter ac terris mala  
 mens intus agitat: uulnera et caedem et uagum  
 funus per artus; -leuia memorauim nimis:  
 haec uirgo feci; grauior exurgat dolor:  
 maiora iam me scelera post partus decent.  
 Accingere ira teque in exitium para  
 Furore toto [...] (Sen. *Med.*, 44-52)<sup>19</sup>

La acumulación de paronomasias parciales en torno al término *ira* (-ora, -era v. 50 / -ere, ira, -ara, v.51 / -ore, v. 52) no hace más que desplegar fónicamente los diversos matices de este *affectus* que Medea irá exhibiendo a lo largo de la tragedia. Los dos términos clave en la configuración del personaje senequiano (*ira/furor*) potencian sus alcances semánticos en tanto el primero (*ira*) puede ser equiparado, según afirma Séneca en el *De ira*, a una *insania*: “Quidam itaque e sapientibus uiris *iram* dixerunt *breuem insaniam*” (1.2).<sup>20</sup>

Esta presentación de la ira de Medea se enmarca, a su vez, en un contexto que focaliza la imagen de una inversión paradójica:<sup>21</sup>

*Di coniugales* tuque genialis tori,  
*Lucina*, custos quaeque domituram freta  
 Tiphyn nouam frenare docuisti ratem,  
 et tu, profundi saeue dominator maris,  
 clarumque *Titan* diuidens orbi diem,  
 tacitisque praebens conscium sacris iubar  
*Hecate* triformis, quosque iurauit mihi  
 deos Iason, quosque Medae magis  
 fas est precari: *noctis aeternae chaos*,

<sup>19</sup> “Todo lo sacrílego que ha visto el Ponto o Fasis, lo verá el Istmo. Mi mente medita desgracias crueles, desconocidas, horrorosas, igualmente temibles para el cielo y para la tierra: heridas, asesinato y muerte que vaga por los miembros del cuerpo; - He recordado demasiado hechos insignificantes: los llevé a cabo siendo virgen; que mi dolor surja más violento: después del parto ya me sientan bien mayores crímenes. Prepárate para armarte de ira y para la destrucción con todo tu furor”.

<sup>20</sup> “Vt scias autem non esse sanos quos ira possedit, ipsum illorum habitum intueri”, *De ira*, 1.1.3 (Para darte cuenta de que no están en su sano juicio aquellos a quienes posee la ira, mira atentamente su aspecto externo).

<sup>21</sup> Para un análisis específico de este aspecto en la tragedia de Séneca, remitimos a PICONE (2002).

*auersa superis regna manesque impios  
dominumque regni tristis et dominam fide  
meliore raptam, uoce non fausta precor.  
Nunc, nunc, adeste, sceleris ultrices deae,  
crinem solutis squalidae serpentibus,  
atram cruentis manibus amplexae facem,  
adeste, thalamis horridae quondam meis  
quales stetit: coniugi letum nouae  
letumque socero et regiae stirpi date.* (Sen. Med. 1-18)<sup>22</sup>

El primer monólogo de Medea es, en efecto, un Himeneo invertido en el que los dioses benéficos invitados al matrimonio (Lucina, el Sol y Hécate) se transforman en Erinias (“sceleris ultrices deae”, v. 13) que personifican la venganza a la que conducirá su ira. La invocación inicial (“Di coniu-gales”, v. 1) cambia de signo y adquiere los rasgos opuestos de un ritual de muerte (“letum [...] date”, v. 17-18). Este trastrocamiento se inserta además en una oposición temporal (“Nunc, nunc”, v. 13 / “quondam”, v. 16) que pone en evidencia, a través del contraste que plantea entre la vida anterior de Medea y su presente, su *dolor* trágico a raíz de la conducta de Jasón.<sup>23</sup>

Ahora bien, esta inversión del orden del mundo que pone en acto la heroína senequiana genera, a su vez, una antítesis respecto del enfoque filosófico de nuestro autor. En efecto, contrariamente a lo expuesto en el *De ira* como praxis efectiva ante el surgimiento de ese estado emocional, Medea no logra contener, ya desde su aparición en escena, el primer impulso de su emoción ante la *iniuria* provocada por Jasón. Séneca señala al respecto que tras una representación (*species*) el alma es perturbada por

<sup>22</sup> “Oh dioses del matrimonio y tú, Lucina, guardiana del lecho nupcial, y tú que enseñaste a Tifis a frenar la nueva nave que habría de amansar los mares, y tú, feroz señor del profundo mar, y tú, Titán, que distribuyes a la tierra el luminoso día, y tú, triforme Hécate, que otorgas tu cómplice resplandor a los ritos secretos y sagrados, y [vosotros], dioses por quienes Jasón me prestó juramento, y [vosotros], a quienes, para Medea, es más lícito implorar: caos de la noche eterna, reinos opuestos a los reinos superiores, manes impíos y señor del triste reino, señora raptada con mejor lealtad –con infausta voz os ruego. Ahora, ahora estad aquí presentes, oh diosas vengadoras del crimen, desaliñadas en vuestra cabellera por las sueltas serpientes, sosteniendo con sangrientas manos la negra antorcha; asistid, horribles, tal como una vez estuvisteis presentes en mi boda: dad muerte a la nueva esposa, al suegro y a la stirpe real”.

<sup>23</sup> Cf. v. 49: “[...] grauior exurgat *dolor*”. Según DUPONT (1995:63 y ss.), la intensidad de ese *dolor* trágico al que ha llegado Medea no puede ser acallada por venganza alguna. El sentimiento de ira que genera ese *dolor* nos remite, a su vez, al estado que Séneca describe en su tratado homónimo como el más abominable y furioso: “*hunc praecipue affectum [...] maxime ex omnibus taetrum ac rabidum [...]*”, *De ira*, 1.1 (Me parece que tú con razón temes) principalmente a este afecto [...] más horrible y feroz que todos [...]).

un shock que, en el caso de la cólera, deriva precisamente de la representación de una injuria.<sup>24</sup> Este movimiento es involuntario (“*motus non uoluntarius*”) e independiente de la razón, de modo que se trata, hasta ahí, de una suerte de ‘amenaza de pasión’ (“*quasi praeparatio affectus et quaedam comminatio*”).<sup>25</sup> El *affectus* se despliega sólo si a la *species* acompañada de emoción se le agrega el consentimiento del intelecto (“*Alter ille motus, qui iudicio nascitur, iudicio tollitur*”).<sup>26</sup> La ira es entonces entendida por Séneca como una pasión consciente puesto que, si bien el primer movimiento que la suscita es, como dijimos, involuntario, la violencia que provoca actúa bajo las órdenes de la razón. En este sentido se trata de una “*concitatio animi ad ultionem uoluntate et iudicio pergentis*”<sup>27</sup> en tanto “*nullus enim affectus uindicandi cupidior est quam ira...*”.<sup>28</sup> Sólo mediante la aplicación de los *praecepta* de la doctrina estoica el hombre puede sobre llevar la primera instancia no voluntaria de la emoción y encarrilarse hacia su apaciguamiento.<sup>29</sup> Sin embargo, en su primer monólogo Medea se revela como un ser ya poseso por la ira y dispuesto a actuar negativamente. Por eso dicha cólera toma la forma de una venganza calculada y meditada por la heroína: ésta decide buscarle un ‘camino’ (“*quaere supplicio uiam*”, v. 40) y selecciona cuidadosamente los recursos para llevarla a cabo.<sup>30</sup> Más exactamente, se trata de la objetivación de su *nefas*, es decir, de una elaboración racional de su próximo *scelus*:

[...] quoque non aliud queam  
peius precari, liberos similes *patri*  
similesque *matri* pariat. *Iam parta ultio est:*  
*peperi*. Querelas uerbaque in cassum sero. (Sen. *Med.* 23-26)<sup>31</sup>

<sup>24</sup> *De ira* 2.3.4-5.

<sup>25</sup> *De ira* 2.4.1.

<sup>26</sup> *De ira* 2.4.2.

<sup>27</sup> *De ira* 2.3.5.

<sup>28</sup> *De ira* 1.12.5.

<sup>29</sup> *De ira* 2.18.1 y ss.: “*Vt in corporum cura alia de tuenda ualetudine, alia de restituenda praecepta sunt, ita aliter iram debemus repellere, aliter compescere. Vt uitemus, quaedam ad uniuersam uitam pertinentia praecipiantur [...]*” (del mismo modo que en el cuidado de los cuerpos existen algunas prescripciones para proteger la salud, otras para recuperarla, así de una manera debemos rechazar la ira, de otra manera reprimirla. Para evitarla, se enseñarán ciertas cosas que conciernen a la vida en general).

<sup>30</sup> SCHIESARO (2003:17 y ss.) observa este aspecto en otras tragedias senequianas.

<sup>31</sup> “[...] y, cosa peor no puedo implorar, que para hijos semejantes al padre y semejantes a la madre. Mi venganza ya ha sido parida: he parido. Encadeno vanamente lamentos y palabras”.

La ira del personaje es ya desde el comienzo la trama (“sero” v. 26) de una venganza bien definida en sus modalidades y que el texto expone a la manera de un enigma que todo conocedor del mito sabe cómo decodificar: “iam *parta* ultio est: / *peperi*”. La instancia de la maternidad que focaliza la triple repetición en políptoto del verbo *pario* (“pariat”; “parta [...] est”; “peperi”) se asocia directamente al término “ultio”, que queda incluso en el centro de la disociación de la forma verbal. Esa disociación textual es la imagen escrita del futuro descuartizamiento que operará Medea y que confirma la utilización del mismo verbo tanto respecto de la venganza como de sus hijos: Medea ‘ha parido’ su venganza desde el momento en que los ha parido a ellos. La proclamación de su plan es, a su vez, el anuncio de una nueva paradoja que prolonga la subversión ya señalada en la invocación a los dioses: se trata ahora de una inversión de los lazos familiares que erigirá a Medea en madre que da muerte en lugar de vida.<sup>32</sup> Dicha inversión equivalente a un *nefas*<sup>33</sup> cierra su prólogo, en donde la heroína vuelve a retomar la clave de su venganza:

Rumpe iam segnes moras:  
*quae scelere parta est, scelere linquenda est domus.* (Sen. *Med.* 54-55)<sup>34</sup>

Reaparece, en efecto, el mismo verbo que ha usado Medea para designar su maternidad (*pario*), esta vez asociado al término *scelus* y enmarcado por este a partir de su doble repetición en el verso 55. Las palabras finales de Medea funcionan incluso a la manera de una *sententia* que en este caso invierte la carga filosófico-moral que Séneca confiere a este recurso a lo largo de sus textos filosóficos. Más precisamente, el personaje se apropia de este estilema, usado a menudo por Séneca con una función ético-pedagógica, para adaptarlo a su discurso criminal.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> *Med.* vv. 942-944: “dubiumque feruet pelagus, haut aliter meum / cor fluctuatur. Ira pietatem fugat / iramque pietas. –Cede pietati, dolor” (el mar hierve incierto, no de otro modo se agita mi corazón. La ira ahuyenta a la *pietas*, la *pietas* a la ira. – Cede, dolor, a la *pietas*). Cf. GALIMBERTI BIFFINO (2002b).

<sup>33</sup> “Quodcumque uidit Pontus aut Phasis *nefas* / uidebit Isthmos”, *Med.* 44-45 (todo lo sacrílego que ha visto el Ponto o Fasis, lo verá el Istmo).

<sup>34</sup> “Termina ya con las indolentes demoras: el hogar que fue creado con un crimen debe ser abandonado con un crimen”.

<sup>35</sup> Cf. TRAINA (1987:25-27). Esta inversión se vuelve aún más notoria en el diálogo entre Medea y su nodriza, que pone de manifiesto, por oposición a la *bona mens* encarnada por esta última, la *anti-sapientia* de la heroína trágica. Cf. v. 155: “Leuis est dolor qui capere

Medea instaurationes desde el comienzo de la tragedia los fundamentos de una *anti-sapientia* paralela a una *anti-humanitas* que el texto construye, como vimos, a través de una serie de inversiones paradójicas. Dichas inversiones operan simultáneamente en varios planos del texto y logran entrecruzar, a partir de la ira del personaje, el registro filosófico con la construcción estilístico-poética del mismo. En este sentido, la antítesis entre el bien y el mal que abre el texto con la invocación a los dioses subterráneos se transforma en una suerte de módulo estilístico-expresivo sobre el que se va desarrollando la trama del mito y sus alcances específicamente senequianos. Desde esta lógica subvertida y al mismo tiempo ‘subversora’ de valores que pone en acto Medea, podemos leer, a lo largo de la tragedia, la voluntad totalizadora de trastrocamiento que se inscribe en su ira:

Non rapidus amnis, non procellosum mare  
 pontusue Coro saeuus aut uis ignium  
 adiuta flatu possit inhibere impetum  
*irasque nostras: sternam et euertam omnia.* (Sen. *Med.* 411-414)<sup>36</sup>

Los verbos *sterno* y *euerto* textualizan ese estado<sup>37</sup> y permiten anclar el caos psíquico del personaje en el cosmos físico al enraizar la hipérbole ineluctable de la ira en la subsistencia del orden universal.<sup>38</sup> El ímpetu propio de este *affectus*<sup>39</sup> que conducirá a Medea a alterar todas las leyes

consilium potest”; v. 159: “Fortuna fortes metuit, ignauos premit”; v. 161: “Numquam potest non esse uirtuti locus”; v. 163: “Qui nihil potest sperare, desperet nihil”; v. 176: “Fortuna opes auferre, non animum potest”, etc. La *sententia* es un instrumento de la retórica de la sorpresa cuyo objetivo es apoderarse del espíritu del oyente. Al no darle tiempo para reaccionar, el mensaje que transmite parece obvio y, en consecuencia, innecesaria su demostración. Cf. BERNAL LAVESA (2002:465).

<sup>36</sup> “Ni un rápido río, ni un mar tempestuoso o el océano embravecido por el Coro, o la fuerza de las llamas enardecidas por el viento podrían reprimir mi arrebato y mi ira: destruiré y trastocaré todo”.

<sup>37</sup> Cf. también los versos 427-429: “...Sola est quies, / mecum ruina cuncta si uideo obruta: / mecum omnia abeant. Trahere, cum pereas, libet” ([Para mí] el sosiego existe sólo si veo todas las cosas sepultadas junto conmigo en mi caída: que todo desaparezca conmigo. Agrada, cuando se perece, arrastrar [todo]).

<sup>38</sup> MAZZOLI (2002:625).

<sup>39</sup> *De ira* 2.3.4: “Ira non moueri tantum debet sed excurrere; *est enim impetus*; numquam autem impetus sine assensu mentis est; neque enim fieri potest ut de ultione et poena agatur animo nesciente” (La ira no sólo debe ser puesta en movimiento, sino también fluir hacia afuera; pues es un arrebato; pero no existe nunca un arrebato sin el consentimiento de la razón; pues no puede ocurrir que se medite acerca de la venganza y del castigo sin que lo sepa la mente).

de la naturaleza se extiende incluso al plano material del texto, en el que los segmentos fónicos se redistribuyen como una suerte de eco del quiebre emocional de la heroína y de los diversos trastrocamientos que esta genera (“*im pet um / irasque nostras: s ter n am et eu ert am o m ni a*”).

Ahora bien, así como en el plano social la vuelta al caos se produce a partir de la ruptura de los lazos familiares que opera Medea (“*Iam parta ultio est: / peperi*”, vv. 25-26), en el plano mítico el desorden del cosmos se plasma en la expedición de los Argonautas, que la tragedia presenta en el segundo Coro (vv. 301-379) para vincular directamente esa violación legendaria del orden cósmico con el destino trágico del personaje:<sup>40</sup>

...Quod fuit huius  
pretium cursus? Aurea pellis  
*maiusque mari Medea malum,*  
merces prima digna carina. (Sen. *Med.* 360-363)<sup>41</sup>

Medea es, en efecto, el monstruo<sup>42</sup> generado por la herida infligida a los *iura naturae* y la ambición de poseer el vellocino de oro es presentada como el desencadenante de la espiral de inversiones plasmadas metafóricamente en el texto por la irrupción inicial de Hades sobre la tierra y por la imagen de la madre que planea y luego lleva a cabo la muerte de sus propios hijos. La cadena homofónica que atraviesa el verso 362 a partir del nombre de Medea (“*maiusque mari Medea malum*”)<sup>43</sup> focaliza, en la estructura microcósmica de los patrones fónicos, esa coincidencia entre Medea y el inicio de todos los males de la civilización, la navegación y el comercio. Más adelante en la tragedia la nodriza explícita aún más la monstruosidad transgresora de Medea y sus palabras se instauran como una prolongación de esa cadena homofónica que vincula

<sup>40</sup> Respecto de la *audacia* de aquellos que han entrado en *hybris* contra el mar, cf. Hor. *Carm.* 1.3.9 y ss.; Prop. 1.17.13 y ss.; Ov. *Am.* 2.11.1 y ss.; Val. Fl. 1.648 y ss. El mismo tópico aparece en el tercer Coro de la Medea senequiana. Allí se canta el destino de muerte de los Argonautas, castigados por Neptuno luego de su sacrílega empresa.

<sup>41</sup> “¿Cuál fue el precio de esta expedición? El vellocino de oro y Medea, desgracia mayor que el mar, mercancía digna de la primera embarcación”.

<sup>42</sup> En lo que atañe a la idea de Medea como monstruo, cf. los trabajos de DUPONT (1995) y (2000). En el *De ira* 2.35.4-5, Séneca establece una clara relación entre la ira y lo monstruoso.

<sup>43</sup> Cf. Acio (fr. 200 Ribb<sup>3</sup>), uno de los antecedentes del teatro de Séneca: *maior mihi moles, maius miscendumst malum.*

a la heroína con el *nefas* argonáutico y anuncia así el carácter sacrílego de sus propios actos (“...maius his, maius parat Medea monstrum”, v. 674).<sup>44</sup> Es interesante señalar al respecto que los versos que inauguran dicha trama de transgresiones exponen esa idea en su misma materialidad rítmica. En efecto, Séneca recurre en el segundo Coro (vv. 301-379) a los anapestos, ritmo que, al ser considerado por la tradición antigua como la inversión del dáctilo, tiene un claro alcance anti-heroico, es decir, opuesto a los valores que se propone transmitir la escritura dactílica de la epopeya.<sup>45</sup> En este contexto, la inclusión de ese metro permite definir la empresa de los Argonautas en términos de una subversión e insertar nuevamente la figura de Medea en la serie de inversiones que anuncian desde el comienzo, como mencionamos anteriormente, los trastrocamientos que esta operará a lo largo de su devenir trágico. El eje de tal devenir constituye en sí una inversión ya que el sometimiento a la pasión y el estallido de la ira se plantean como antítesis de las enseñanzas filológicas de Séneca:

*Frenare nescit iras  
Medea, non amores;  
nunc ira amorque causam  
iunxere: quid sequetur?* (Sen. *Med.* 866-868)<sup>46</sup>

La cólera y el amor de Medea se entrelazan fónicamente en el texto a través de una serie de paronomasias parciales (“*iras*” / “*amores*”; “*ira*” “*amorque*”) y ambas pasiones incluyen también, en su configuración sonora, al verbo que, al hacer alusión a la pérdida de control de la heroína (“*Frenare nescit iras*”), remite directamente al tratamiento senequiano de la ira en su obra homónima.<sup>47</sup> De este modo, la tragedia traslada una

<sup>44</sup> Remitimos a los excelentes análisis de TRAINA (1979:273-276), SEGAL (1982:241-246) y PETRONE (1988).

<sup>45</sup> Cf. LUQUE MORENO (1995:274-275), DANGEL (2001:206-222).

<sup>46</sup> “Medea no sabe refrenar su ira ni su amor; ahora la ira y el amor unieron su causa: ¿Qué seguirá después?”.

<sup>47</sup> Entre las causas de la cólera, Séneca menciona, en el *De ira* (2.20.1), los *desideria amorisque*. El filósofo reitera, a lo largo de su tratado, diversos recursos que deben utilizarse para ‘frenar’ el ímpetu inicial de este *affectus* dañino: *De ira* 1.7.2-4: “Primum facilius est excludere perniciosam quam regere et non admittere quam admissa moderari; nam cum se in possessione posuerunt, potentiora rectore sunt nec recidi se minuiue patiuntur. Deinde ratio ipsa cui *freni* traduntur tam diu potens est quam diu diducta est ab affectibus [...] ita animus, si in iram, amorem aliosque se proiecit affectus, non permittitur *reprimere*

vez más al registro filosófico-moral el juego de inversiones que despliega en diversos planos del texto. Más precisamente, al dejarse dominar por la ira, Medea encarna un *exemplum e contrario* de los *praecepta* que Séneca se propone transmitir para desarticular y evitar esta pasión. La secuencia trágica del *dolor-odium-ira*<sup>48</sup> pone de manifiesto ese proceso de inversión que ilustra Medea respecto del ideal estoico del *sapiens*. Dicha inversión adquiere dimensiones hiperbólicas en las manifestaciones somáticas de la ira del personaje de Séneca, uno de los rasgos más importantes de la especificidad de su tragedia respecto de los antecedentes literarios del mito. Luego del canto de Himeneo que enuncia el Coro para celebrar la boda de Jasón y Creúsa (vv. 56-115), Medea aparece en escena como un personaje ya invadido por los *signa furoris* que el filósofo describe en su tratado con el propósito de enseñar, por medio de sus *praecepta*, la liberación de este *affectus*:<sup>49</sup>

Incerta, uae cors, mente uaesana feror  
Partes in omnes; unde me ulcisci queam? (Sen. *Med.* 123-124)<sup>50</sup>

*impetum* [...]” (Primero es más fácil rechazar las cosas perniciosas que dominarlas y [es más fácil] no admitirlas que frenarlas una vez que han sido admitidas; pues cuando toman posesión [de alguien] son más poderosas que el que las domina y no toleran ser suprimidas o reducidas. Luego la misma razón a quien se confían los frenos tiene poder por tanto tiempo como se haya alejado de los afectos [...]. Así, si el ánimo se abandonó a la ira, al amor y a otros afectos, no se le permite reprimir su arrebato [...]). Recordemos, además, que el verbo *frenare*, que en el verso 866 designa la imposibilidad de autocontrol de Medea respecto de su ira, aparece en su monólogo inicial para referirse a Tifis (“Tiphyn nouam *frenare* docuisti ratem”, v. 3) en el marco de la inversión nefasta que plantea la heroína en su invocación a los dioses infernales.

<sup>48</sup> *Med.* 951-953: “...Rursus increscit dolor / et feruet odium; repetit inuitam manum / antiqua Erinys. *Ira*, qua ducis, sequor” (de nuevo crece mi dolor y hierve mi odio; la antigua Erinia intenta volver a alcanzar mi mano que obra en contra de su voluntad. Por donde me conduzcas, ira, te sigo). Al respecto, cf. la relación que establece Séneca entre la ira, el odio y las desgracias que esta genera: “Nihil ergo habet in se utile taeter iste et hostilis affectus, at omnia ex contrario mala, ferrum et ignes. Pudore calcato caedibus inquinavit manus, membra liberorum dispersit, nihil uacuum reliquit a scelere, non gloriae memor, non infamiae metuens, inemendabilis cum ex ira in odium obculluit”, *De ira* 3.41.3 (por lo tanto ese afecto abominable y hostil no tiene en sí nada útil sino, por el contrario, todas las desgracias, el hierro y el fuego. Una vez pisoteado el pudor, mancha sus manos con muerte, desparrama los miembros de los hijos, no deja nada privado de crimen, no recuerda la gloria, no teme la infamia, [es] incorregible cuando, a partir de la ira, se endurece en odio). Por otra parte, el filósofo insiste en que detrás de la venganza a la que conduce la ira se oculta un dolor: “Vltio doloris confessio est” (*De ira* 3.5.8).

<sup>49</sup> *De ira* 1.1.3-4; 2.35.1-3.

<sup>50</sup> “Vacilante, insensata, soy arrastrada por mi mente furiosa hacia todas partes; ¿Desde dónde podré vengarme?”.

Las fragmentaciones y redistribuciones de los segmentos fónicos a través de aliteraciones y paronomasias apofónicas (-er; -or; -ar / -cer; -cor / uae-; uae) ponen en acto una gestualidad propia del *furor* que logra plasmar en el ‘cuerpo’ del texto la imagen del cuerpo de Medea, dislocado y socialmente fuera de control.<sup>51</sup> Más adelante en la tragedia, inmediatamente después del segundo canto coral que presenta, como dijimos, la violación de los *foedera mundi*<sup>52</sup> por parte de los Argonautas, la nodriza reconoce en ella y explícita aún más, en el marco de una comparación con una Ménade (vv. 382-390), esos mismos *signa furoris*:

*talis recursat huc et huc motu efferro,  
 furoris ore signa lymphati gerens.  
 Flammata facies; spiritum ex alto citat,  
 proclamat, oculos uberi fletu rigat,  
 renidet: omnis specimen affectus capit.  
 Haeret; minatur, aestuat, queritur, gemit.  
 [.../.../.../...]  
 Magnum aliquid instat efferum, immane, impium:  
 Vultum Furoris cerno. Di fallant metum! (Sen. *Med.* 385-396)<sup>53</sup>*

La conducta ya irrefrenable de la heroína configura en el texto, a través de su sintomatología, una suerte de gramática corporal de la ira. La acumulación de verbos que ponen en escena su condición (“citat”, “haeret”, “minatur”, “aestuat”, “queritur”, “gemit”) despliega los múltiples rostros de este *affectus*<sup>54</sup> (“omnis specimen affectus capit”, v. 389), cuya visceralidad, asociada frecuentemente por Séneca con el fuego,<sup>55</sup> es resaltada por una aliteración que aúna la secuencia “*flammata facies*” (v. 387) con el término mismo del estado del personaje (“*furores*” v. 386). Si, como señala

<sup>51</sup> Cf. FOLEY (1989).

<sup>52</sup> *Med.* vv. 335-339: “Bene dissaepti foedera mundi / traxit in unum Thessala pinus / iussitque pati uerbera pontum, / partemque metus fieri nostri / mare sepositum” (La nave de Tesalia arrastró hacia una sola cosa los pactos del mundo bien dividido, ordenó que el ponto padezca golpes y que el remoto mar se convierta en una parte de nuestro temor).

<sup>53</sup> “[...] Del mismo modo corre de nuevo aquí y allí con feroz movimiento, llevando en su rostro los signos de un furor desquiciado. Su aspecto, encendido; incita a su espíritu desde lo profundo, grita fuerte, baña sus ojos con abundante llanto, brilla: la posee todo tipo de afecto. Queda inmóvil, amenaza, arde, se lamenta, gime [...] Persigue algo grande, feroz, terrible, sacrílego: percibo el rostro del Furor. ¡Ojalá los dioses desmientan mi miedo!”.

<sup>54</sup> Cf. *De ira* 1.4.3: “mille aliae species sunt mali multiplicis [...]”.

<sup>55</sup> *De ira* 1.1.4-5; 2.19.1-3; 2.35.5.

Cicerón,<sup>56</sup> el rostro es el punto de partida de todo discurso dado que en él se halla contenido aquello que se dirá y hará, la “*flammata facies*” de Medea anuncia, de algún modo, el desenlace mismo de la tragedia, es decir, su destrucción del palacio a través del fuego.<sup>57</sup> En efecto, dicho final podría leerse como la exteriorización de ese *furor*<sup>58</sup> que Medea personifica mediante sus manifestaciones corporales: “*Vultum Furoris cerno*” (v. 396).<sup>59</sup>

Frente a esta fenomenología del *furor*, la figura de la Nodriza se instaura, por oposición, como la encarnación de la *bona mens* que intenta disuadir al personaje de su conducta airada sirviéndose de los *praecepta* estoicos enunciados por Séneca en su tratado. El alcance de los mismos se intensifica aquí no sólo a partir del contrapunto que surge con las palabras de Medea, sino también por la transformación de esos *praecepta* en un discurso directo que traslada a la tragedia la perspectiva didáctica del *De ira* a través del uso de imperativos de verbos recurrentes en el tratado:<sup>60</sup>

*Sile*, obsecro, questusque secreto abditos  
*manda* dolori. Grauiā quisquis uulnera  
 patiente et aequo mutus animo pertulit,  
 refertur potuit; ira quae tegitur nocet;  
 professa perdunt odia uindictae locum. (Sen. *Med.* 150-154)<sup>61</sup>

*Siste* furialem impetum,  
 Alumna: uix te tacita defendit quies. (Sen. *Med.* 158-159)<sup>62</sup>

*Resiste* et iras *comprime* ac *retine* impetum. (Sen. *Med.* 381)<sup>63</sup>

<sup>56</sup> Cic. *De orat.* 3.221.

<sup>57</sup> *Med.* vv. 885-890.

<sup>58</sup> *Med.* vv. 885-886: “*furit... / ignis*”.

<sup>59</sup> Ver también *Med.* vv. 853-861: “*Vultus citatus ira / riget et caput feroci / quatiens superba motu / regi minatur ultro. / Quis credat exulem? / Flagrant genae rubentes, / pallor fugat ruborem, / nullum uagante forma / seruat diu colorem*” (su rostro se endurece excitado por la ira y sacudiendo su cabeza con feroz movimiento, soberbia, amenaza además al rey. ¿Quién creería que es una exiliada? Arden sus mejillas enrojecidas, la palidez ahuyenta el rubor, al vacilar su aspecto no conserva por mucho tiempo ningún color).

<sup>60</sup> *De ira* 1.7.4; 3.10.1, etc.

<sup>61</sup> “*Calla*, te lo suplico, y confía tus ocultos lamentos a un dolor secreto. Quienquiera que haya soportado graves heridas en silencio, con ánimo paciente y sereno, pudo responder; la ira que se oculta daña; los odios declarados abiertamente pierden la ocasión de la venganza”.

<sup>62</sup> “*Contén* tu arrebato furioso, hija; una calma silenciosa apenas te protege”.

<sup>63</sup> “*Detente*, reprime tu ira y retén tu arrebato”.

La textualización de la ira de Medea y las diversas inversiones que genera su *affectus* revelan así la explotación que opera la tragedia senequiana de las potencialidades teatrales del *ars dicendi*. Más exactamente, éstas le permiten al poeta elaborar una estética de la *euidentia* en la que el sentido es exhibido en todos sus matices y alcances. Como señala al respecto F. Dupont,<sup>64</sup> a partir del énfasis y de la hipérbole el héroe trágico ahonda sus heridas y la retórica dramática contribuye a plasmar en el texto la exasperación de su *furor*. Por un lado, la tragedia logra entonces condensar, a partir de la eficacia expresiva de antítesis, juegos fónicos, etc., la doctrina filosófica de Séneca; por el otro, al explicitar la fabricación de la ira a través de una hipertrofia del *dolor* y de la materialidad misma de la escritura, fusiona, en un gesto singular, sus planos filosófico, retórico y poético.

Nuestra reflexión nos permitió justamente explorar cómo se teje, en esta tragedia, el discurso ejemplar que se filtra a partir de la obra filosófica de Séneca. Ese cruce entre lo trágico y lo ideológico-moral que opera la ira del personaje se sustenta en la construcción de una estética en la que la retórica revela, a través de sus distintos recursos, el paroxismo de la ira y sus consecuencias nefastas. En esa intersección entre filosofía y retórica surge entonces la poética senequiana y su mensaje didáctico por inversión a través del *exemplum e contrario* que encarna Medea respecto de la doctrina estoica. Sin embargo, convendría quizás hablar de una ‘poética del *exemplum*’ ya que esa inversión respecto de la concepción filosófico-preceptiva del *De ira* trasciende, como observamos, el aspecto filosófico-moral del tratado.<sup>65</sup> La inversión funciona pues, a lo largo del texto senequiano, como un módulo estilístico-expresivo que actúa en distintos planos del mismo y se constituye como un aspecto clave de su poética puesto que, al mostrar las contradicciones que llevan a la ruina, deviene motor dramático de la acción. No se trata entonces de una parénesis propiamente dicha dado que lo didáctico se conjuga con una estética de la *euidentia* cuyo propósito es explotar los alcances dramáticos del *affectus* que el tratado filosófico enseña a combatir. Desde esta óptica, podría leerse la *Medea* de Séneca como una suerte de sublimación expre-

<sup>64</sup> DUPONT (1995:105).

<sup>65</sup> Una perspectiva similar puede observarse en el excelente trabajo de SCHIESARO (2003). Fundamentalmente a partir del *Tiestes* de Séneca, este autor propone una reconsideración de la poética senequiana a partir de su relación con la teoría de las emociones.

siva de la filosofía y de sus alcances morales expuestos aquí en clave de tragedia.<sup>66</sup> Esto implica, desde la misma polifonía que subyace en la alternancia de tipos métricos distintos hasta la utilización funcional de los recursos retóricos, un despliegue expresivo capaz de tornar más complejos los alcances de una reflexión didáctico-explicativa.<sup>67</sup> Esa potencia expresiva que vincula, en la *Medea* de Séneca, la violencia de la pasión con lo espectacular de su puesta en escena remite, a su vez, a la concepción de Ps. Longino, que en su tratado confiere justamente a la poesía del *pathos* una función ética en tanto provoca una toma de conciencia que puede generar en el receptor reacciones positivas de orden moral e ideológico-político.<sup>68</sup> En efecto, las perversiones del hombre que su tratado enumera<sup>69</sup> y que según Longino es posible denunciar a través de este tipo de estética constituyen, como sabemos, aspectos fundamentales de la tragedia senequiana.<sup>70</sup> Esta logra, a partir del *pathos* que subyace en la textualización de tales aspectos, transformar la argumentación explicativa propia del discurso filosófico en una suerte de catarsis emocional. La tragedia no parece entonces poner en acto una predicación filosófica pura, sino más bien una poética en la que el *exemplum* roza, en sus valencias morales e ideológicas,<sup>71</sup> la concepción literaria de lo sublime.

<sup>66</sup> Coincidimos al respecto con las afirmaciones de BIONDI (2000:510): “La filosofia, da idea che era, diventa stile, il contenuto forma. Ed è proprio questa particolare soluzione stilistica che ci sembra la vera responsabile del carattere così tipico di certi dialoghi e monologhi che a molti appare retorico –nel senso crociano di ‘non poetico’– e che invece, con maggior garbo critico, e forse con maggior intelligenza esegetica, Eliot, nel famoso saggio, avvicina a un tono di voce ‘usato al massimo del volume’. Tale soluzione ci sembra altresì responsabile di situazioni e fisionomie psicologiche spinte fino al parossismo, sicché eventi e personaggi, più che a una realtà a tutto tondo, sono condotti alla essenzialità dell’*exemplum*”.

<sup>67</sup> Cf. DANGEL (2001:248-255).

<sup>68</sup> *Subl.* 12.5; 44.

<sup>69</sup> La tiranía, la búsqueda insaciable del poder, la pasión amorosa, la insolencia, etc. Se trata de tópicos que, en el caso de Séneca, se entrecruzan con su pensamiento filosófico y muchas veces hicieron cuestionar, por su aspecto declamatorio, la teatralidad de sus tragedias.

<sup>70</sup> En la época neroniana, plagada de conflictos, la tragedia de las pasiones se vinculaba estrechamente con la estética de lo sublime.

<sup>71</sup> Sabemos, además, que el teatro romano ya desde sus manifestaciones republicanas no es ajeno a lecturas políticas, aunque más no sea en filigrana metapoética. Cf. DANGEL (2002).

## MUJERES INFIELES, NARRADORES DESLEALES: LA INEFICACIA DIDÁCTICA DE LOS *EXEMPLA* EN APULEYO, *MET.* 9.14-31

---

JIMENA PALACIOS

### OREJAS DE BURRO

Las “orejas de burro” que Lucio –narrador y protagonista de *Metamorphoses* de Apuleyo– exhibe tras su transformación en asno, pueden dar lugar, desde la perspectiva del lector moderno, a la tradicional asociación entre dicho animal y la ignorancia. Así también, esta aleatoria percepción puede conducirnos a advertir una notable coincidencia: al mismo tiempo que esta narración ficcional coloca como figura principal a una bestia identificada con la rudeza y la carencia de cultura, el propósito serio o didáctico de la historia que transmite ha sido motivo de gran controversia para los estudiosos.

Es el objetivo del presente trabajo determinar y analizar en *Metamorphoses* de Apuleyo la funcionalidad didáctica de las *fabulae* intercaladas<sup>1</sup> como *exempla*. En esta ocasión, el análisis se centrará en el relato interpolado narrado por Lucio-asno que tiene como protagonistas a un panadero, su mujer y su amante, *Met.* 9.14-31. A partir de dicho análisis

<sup>1</sup> Para los conceptos narratológicos seguiré mayormente la teoría y terminología adoptada por HJLMANS (1995). No obstante, he optado por mantener en español ‘fábula intercalada’ –i.e. ‘inner’ o ‘inserted tale’, ‘récit intercalé’– dado que se trata de la denominación más habitual en este idioma. Sin embargo, dicha denominación, como señala HJLMANS (1995:1), “at least at first sight implies a denial of intrinsic connections with the tale in which it is embedded”. Por tanto, empleo ‘fábula intercalada’ en el sentido más general de ‘embedded tales’: “The terms ‘embedded narrative’ and ‘embedded story’ therefore have a purely narratological connotation which does not permit any conclusions as to matters of their contents or referential function with the main narrative of the first degree”, HJLMANS (1995:9n).

se mostrará que, si bien las *fabulae* transmiten enseñanzas doctrinales y presentan los rasgos propios de la “discursividad ejemplar” para sus narratarios extradiegéticos, dentro de la ficción narrativa fallan como *exempla* para sus narratarios intradiegéticos o los traicionan.<sup>2</sup> Asimismo, se intentará dar cuenta de que esta contradicción tiene su justificación en una compleja reflexión que parece sugerirse en la novela del escritor latino acerca del estatus ficcional. En primer lugar, las narraciones ficcionales son representadas como engañosos fenómenos que, bajo apariencia de inocentes entretenimientos, por el contrario siempre responden a los intereses de quienes las producen. Por lo tanto, se les adjudica cierta capacidad de persuadir –en tanto verosímiles– pero no de enseñar. Esta caracterización de la ficción y otros implícitos doctrinales demostrarán que *Metamorphoses* en tanto prosa ficcional ella misma responde también a los intereses ideológicos de su propia narración.

Una parte de la crítica, representada principalmente por Perry,<sup>3</sup> sostiene que la novela de Apuleyo tiene por todo objetivo entretener al lector con sus humorísticos y obscenos episodios como también por medio de sus no menos hilarantes y lascivas *fabulae* intercaladas, interpretadas como *digressiones*<sup>4</sup> sin funcionalidad alguna respecto de la narración principal. La influencia del contenido erótico y hasta pornográfico de la fábulas milesias –cuya filiación con *Metamorphoses* es reconocida en el propio prólogo de la novela (“sermone isto Milesio” 1.1)– y la presunta mala reputación que la prosa ficcional del madaurense tenía en la antigüedad son argumentos que avalan la tesis de Perry.<sup>5</sup> Por el contrario,

<sup>2</sup> El término ‘extradiegético’ se aplica a Lucio-asno en tanto narrador ‘ficticio’ y a los lectores u oyentes en tanto narratarios ‘ficticios’ (HIJMANS 1995:8). El término ‘intradiegético’ hace referencia a los personajes (*i. e.* ‘actors’, ‘acteurs’) de la narración de Lucio-asno, que incluye al propio Lucio como personaje.

<sup>3</sup> PERRY (1967).

<sup>4</sup> Para la noción de *digressio* y particularmente para su funcionalidad en *Metamorphoses* de Apuleyo, ver DESBORDES (1982).

<sup>5</sup> En la *Historia Augusta* se cita a Septimio Severo diciendo que Clodio Albino había sido considerado por mucha gente como un hombre de letras, pero que en realidad había pasado su vida leyendo las fábulas milesias africanas de su compatriota Apuleyo y otras tonterías similares (“neniis quibusdam anilibus occupatus inter Milesias Punicas Apulei sui et ludicra litteraria consenesceret”, 11.12 “envejecía ocupado con algunas tonterías de viejas entre las milesias africanas de su [compatriota] Apuleyo y otras frivolidades literarias”). En el comentario de Macrobio al *Somnum Scipionis* y su comparación con el final de *Respublica* de Platón, Macrobio (1.2.8) reconoce la validez de mitos y narraciones ficcionales como recursos didácticos que conducen a un comportamiento virtuoso,

otra parte de la crítica se ha inclinado por lecturas filosóficas de orientación platónica, religiosas o morales que unifican los diez primeros libros de la novela, aparentemente frívolos, con el último de ellos dedicado a la iniciación religiosa de Lucio en el culto de Isis.<sup>6</sup> Una tercera postura respecto de la intencionalidad de esta novela latina está representada por Harrison, quien, por su parte, propone una lectura paródico-satírica del último y debatido libro de *Metamorphoses*. Esta interpretación otorgaría unidad a la totalidad de los libros que conforman dicha obra. Asimismo, este estudioso considera que Apuleyo al incluir en el texto alegorías, conceptos y motivos que hacen referencia tanto al culto de Isis como a la doctrina platónica tiene por objetivo simplemente dar muestra de una privilegiada erudición.<sup>7</sup>

No obstante, para la determinación de si existe o no una voluntad didáctica en *Metamorphoses*, antes que centrarse exclusivamente en la consideración de la pertinencia del contenido de la novela como mero entretenimiento o como seria enseñanza, resulta interesante también preguntarse por los alcances de la formación discursiva didáctica en dicha narración ficcional.

En este sentido, son de particular interés las observaciones de Winkler en su estudio narratológico de *Metamorphoses*.<sup>8</sup> El crítico comprueba el carácter demostrativo de las *fabulae* intercaladas en la narración principal y destaca la variedad de puntos de vista que sus narradores y narrarios despliegan en la actividad interpretativa de dichas fábulas.

A partir de estas consideraciones de Winkler, se puede puntualizar que, ciertamente, la eficacia de la narración como recurso demostrativo se comprueba por el extendido uso del *exemplum* no solo como figura

pero excluye de esta posibilidad a las narrativas repletas de hechos ficticios de amantes de Petronio y Apuleyo (“argumenta fictus casibus amatorum referta”), las cuales pueden provocar el efecto contrario. Cf. HOFMAN (1999).

<sup>6</sup> Algunos de los principales estudios respecto de la interpretación platónica son GRIMAL (1963:12-14), THIBAU (1965), WALSH (1970:220 y ss.), SCHLAM (1970), FICK-MICHEL (1991). Ver también MORESCHINI (1965). MERKELBACH (1962) constituye el estudio más importante respecto de la interpretación isíaca. SHUMATE (1996) propone leer *Metamorphoses* como narrativa de conversión.

<sup>7</sup> HARRISON (2000:259) afirma que “though Apuleius proclaimed himself a Platonic philosopher, and might have been Isiac initiate, the treatments of Platonic ideas and of Isiac cult in his novel are fundamentally playful, filtered as they are through the amusingly foolish narrator Lucius and his entertaining”.

<sup>8</sup> WINKLER (1985).

privilegiada del razonamiento analógico en la práctica retórica,<sup>9</sup> sino también como tipologema destacado de la ya mencionada formación discursiva didáctica.

Según Suleiman, la función ejemplar de una narración depende, en primer lugar, de su motivación o fuerza ilocucionaria, ya que se trata de persuadir a alguno de alguna verdad esencial y de modificar eventualmente su comportamiento, contándole una historia.<sup>10</sup> En segundo lugar, para la transmisión de enseñanzas doctrinales son imprescindibles los enunciados narrativos; a su vez, es necesaria la presencia de otros indicios formales como enunciados interpretativos –que fijan el sentido de las historias para así eliminar la posibilidad de interpretaciones y sentidos múltiples–<sup>11</sup> y de enunciados pragmáticos o reglas de acción que pueden tener la forma de imperativos dirigidos a los destinatarios, lectores u oyentes del texto. Ante la ausencia de enunciados interpretativos o pragmáticos, la competencia general del lector y la competencia específica creada por el contexto intertextual e intratextual –por ejemplo, redundancias internas– permiten que la interpretación y la regla de acción se impongan por sí mismas.<sup>12</sup>

Para el estudio del *exemplum*, el enfoque eminentemente formal de Suleiman puede complementarse con la propuesta de Roller.<sup>13</sup> En efecto, en una narración dada, la identificación de los cuatro componentes de lo que este estudioso denomina ‘discursividad ejemplar’ (acción, audiencia, conmemoración e imitación)<sup>14</sup> permite incorporar al análisis la dimensión social e ideológica de este fenómeno en el contexto de la cultura romana.<sup>15</sup>

<sup>9</sup> Para este concepto ver LAUSBERG (1966:I.410-426).

<sup>10</sup> SULEIMAN (1977:469).

<sup>11</sup> SULEIMAN (1977:474-475).

<sup>12</sup> SULEIMAN (1977:481) “nous dirons donc qu’en l’absence d’énoncés interprétatifs ou pragmatiques de la part du destinataire, l’interprétation d’une histoire parabolique –et, par extension, de toute histoire qui relève de l’*exemplum*– est rendue possible, voire nécessaire, par les redondances internes de l’histoire et par le contexte intertextuel où l’histoire s’insère”. Cabe recordar que un discurso ‘redundante’ es en el que la significación es excesivamente nombrada. Las redundancias de un sistema de comunicación reducen la cantidad de información transmitida, pero aumentan la probabilidad de una ‘buena’ recepción del mensaje. Cf. BARTHES (1986:65).

<sup>13</sup> ROLLER (2004). Cf. “Introducción”.

<sup>14</sup> ROLLER (2004:5-6).

<sup>15</sup> Si se tiene en cuenta que el género historiográfico es uno de los antecedentes de la antigua novela y que *Metamorphoses* establece una particular relación con dicho género (Cf. WALSH (1970:57-ss. y 164)), la propuesta de Roller es particularmente pertinente

## EL PANADERO, SU MUJER Y SU AMANTE: ¿FABULA Y/O EXEMPLUM?

Antes de abordar el análisis del *corpus* elegido, conviene revisar algunas cuestiones generales acerca de la clasificación temática tradicional y respecto de los narradores y narratarios de las *fabulae* intercaladas con el objetivo de ubicar la narración acerca del panadero, su mujer y su amante (*Met.* 9.14-31) en el contexto de *Metamorphoses* de Apuleyo.

En primer lugar, los estudiosos de la novela del madaurensis determinan y agrupan las fábulas intercaladas de la novela siguiendo un criterio temático.<sup>16</sup> Consensuando estas posiciones, se obtienen tres categorías temáticas (hechicería y adivinación,<sup>17</sup> robos y secuestro,<sup>18</sup> venganza y adulterio)<sup>19</sup> y, fuera de estas, la celebrada fábula de Psique y Cupido 4.28-5.24.<sup>20</sup> Por lo tanto, de acuerdo con estas observaciones, los únicos libros que no contarían con fábulas intercaladas son el tercero y el decimoprimer. Si bien la crítica hasta el momento no ha considerado la narración de Fótide acerca de las desventuras del joven beocio amado por Pánfila en el libro 3.14-18, existen elementos que invitan a sugerir que dicho relato, en tanto analepsis ‘completiva’,<sup>21</sup> es también una fábula

para el presente análisis, dado que este estudioso desarrolla el modelo de la ‘discursividad ejemplar’ sobre la base de textos que pertenecen a la historiografía latina.

<sup>16</sup> Para este tema ver PERRY (1967), TATUM (1969), WALSH (1970), WINKLER (1985).

<sup>17</sup> 1.2-20 Aristómenes; 2.11-15 Milón sobre Diófanes; 2.21-30 Telifrón; 3.14-18 Fótide sobre joven Beocio.

<sup>18</sup> 4.9-21 Lámaco, Alcimo, Trasileón; 4.26-27 relato que hace Cáríte de su propio secuestro; 7.5-8 Tlepólemo-Hemo.

<sup>19</sup> 8.1-14 relato del *famulus* de Cáríte; 8.22 filicidio y castigo a un esclavo; 9.5-7 el hombre pobre engañado por su esposa; 9.14-31 el panadero, su mujer y su amante; 9.35-38 tres hermanos que mueren en una pelea; 10.2-12 la *noverca*; 10. 23-28 la mujer homicida condenada a muerte.

<sup>20</sup> A las fábulas que habitualmente se reúnen según los criterios antedichos, WINKLER ha sumado dos: el relato que hace Cáríte de su propio secuestro (4.26-27) y la narración de Lucio sobre su vida dirigida a Milón en 1.26 de difícil clasificación según los criterios temáticos tradicionales.

<sup>21</sup> La analepsis ‘completiva’ es una de las categorías que Genette (1972:92) distingue dentro de las *analepsis* internas homodiegéticas: “La première [catégorie], que j’appellerai *analepses complétives*, ou ‘renvois’, comprend les segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s’organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l’écoulement du temps”. Las analepsis internas (es decir, las que relatan hechos sucedidos dentro de los límites temporales de la narración principal) o externas (las que relatan hechos sucedidos fuera de los límites temporales de la narración principal) pueden funcionar como relatos enmarcados. La fábula del joven beocio es

intercalada del grupo temático “hechicería y adivinación”. Si se acepta esta sugerencia respecto de la presencia de fábulas intercaladas en el libro tercero, se puede concluir entonces que el procedimiento formal que da estructura narrativa a la novela a lo largo de los diez primeros libros se ve modificado solamente en el libro 11, el cual carece completamente de dichos relatos interpolados.

En segundo lugar, los narradores intradieгéticos de relatos interpolados –el joven Lucio, Lucio-asno, Milón, comerciantes como Aristómenes o el panadero, esclavos y esclavas, ladrones y viejas– fundan su autoridad narrativa en la propia experiencia dado que han sido protagonistas o testigos de las historias que refieren. Entre los narratarios y narratarias –nuevamente Lucio, esclavos y esclavas, campesinos, yegüeros, vaqueros, ladrones y mujeres– Lucio y Cárite son los narratarios principales. Lucio –tanto en su condición de narratario reconocido como no reconocido después de su transformación en asno– es el receptor de todas las fábulas que se insertan en la narración principal; Cárite es narrataria de la fábula de Psique y Cupido, la más extensa de la obra.

A partir de estas observaciones, es posible señalar también que en el contexto de *Metamorphoses* el discurso de los personajes se caracteriza por un tipo textual que parece distribuirse según un criterio de estatus ontológico o social. La gran mayoría de los citados narradores pueden ser identificados como sujetos periféricos.<sup>22</sup> Por el contrario, el tipo textual instructivo o directivo<sup>23</sup> es propio de Birrena, matrona acaudalada, en 2.5; pero, especialmente, son las divinidades las que dan instrucciones en la novela. Basta con recordar los *praecepta* de Venus a Cupido (4.31) y las directivas de Isis (11.5-6), de su sacerdote (11.15 y 21) y las instrucciones divinas contenidas en los sueños de Lucio (11.22 y 29).<sup>24</sup>

una analepsis interna. La propia Fótide anuncia a Lucio que la revelación de los secretos de Pánfila se estructurará como un relato (“simplicitatem relationis meae tenacitate taciturnitatis tuae remunerare” 3.15). Así también Fótide y Lucio se comprometen como narradora y narratario; en consecuencia, esta analepsis es también a mi entender –como las fábulas intercaladas reconocidas por la crítica– lo que WINKLER (1985:26) denomina “act” o “event of narrating.”

<sup>22</sup> Con el término ‘periféricos’ me refiero, en palabras de MCGINN (1998:15), a “those persons and groups who are stigmatized by the center, which in the Roman Empire consisted of the official social hierarchy of urban elites”.

<sup>23</sup> Cf. “Introducción”.

<sup>24</sup> Recordemos también las instrucciones y órdenes de Venus a Psique a lo largo de toda la fábula, las advertencias de Cupido a Psique respecto de las hermanas (5.5-6 y 12), las

Prueba de que en el contexto de la novela se asignan los tipos textuales de acuerdo con un determinado estatus del personaje es el hecho de que cuando personajes identificados como sujetos periféricos –como la esclava Fótide (2.18), las hermanas de Psique (5.17-20) en su despreciada condición femenina y la mujer del cocinero (8.31)– dan advertencias e instrucciones, estas resultan en su totalidad mendaces o están al servicio de algún tipo de engaño.

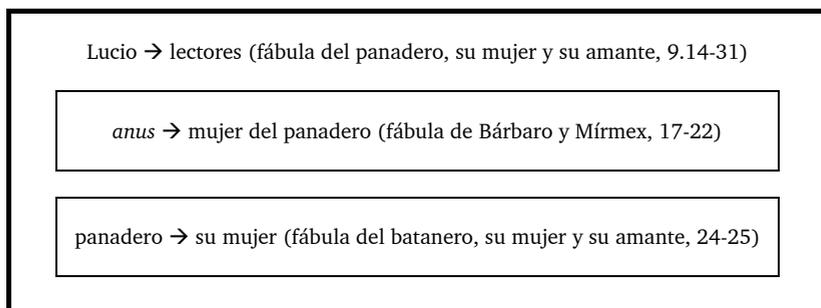
Como podrá comprobarse en lo que sigue, todas estas observaciones generales acerca de las *fabulae* intercaladas en el contexto de *Metamorphoses* de Apuleyo resultarán de suma utilidad para el análisis de *Met.* 9.14-31. Esta narración forma parte de una serie de fábulas de la categoría temática “venganza y adulterio” que se desarrolla en el libro 9. Lucio, ya transformado en asno, transmite a los lectores la narración de hechos que él mismo no presencié, sino que le fueron referidos en una parada de su viaje con los sacerdotes de la diosa (9.4).<sup>25</sup> Se trata de la historia de un marido burlado por una *uxorcula* extremadamente lasciva (“postrema lascivia famigerabilis”, 9.5), sumamente astuta (“callida”, “perastutula”, 9.5; “astu meretricio”, 9.7) y mentirosa (“fallaciosa”, 9.6), la cual esconde a su amante en una tinaja.

La segunda fábula *de adulterio* es la narración del panadero, su mujer y su amante. Recordemos que después de haber ganado una abundante suma de dinero prediciendo el futuro a incautos individuos (9.8), los sacerdotes son arrestados por robo y Lucio es vendido a un panadero (*pistor*). Durante su estadía con el panadero, el propio Lucio transmite nuevamente a los lectores una narración de cuyos hechos él mismo se declara testigo. La fábula antedicha sirve a su vez de marco a dos narraciones acerca de relaciones adúlteras: la primera es referida por la *anus* (“sermocinatrix immodica”, 9.17) acerca de Filesitero y está dirigida a la mujer del panadero (17-21); la segunda es relatada por el propio panadero a su mujer acerca del batanero, la mujer de este y su amante (24-

directivas de Pan a la bella muchacha (5.25), así como también dan instrucciones la caña y la torre parlantes (6.12 y 17-19).

<sup>25</sup> “Hospitio proxumi stabuli recepti cognoscimus lepidam de adulterio cuiusdam pauperis fabulam, quam uos etiam cognoscatis uolo” (alojados en la posada del paraje más cercano conocimos una graciosa fábula acerca del adulterio de cierto hombre pobre, la cual quiero que vosotros también conozcáis). Todas las citas del texto latino de *Metamorphoses* están tomadas de la edición de HELM (1968).

25). Por lo tanto, podemos distinguir una narración primaria (Lucio a los lectores) y dos narraciones secundarias, lo que puede esquematizarse como sigue:



Como se dijo más arriba, la narración primaria está narrada por Lucio a sus lectores. Conviene recordar en este punto que, tal como precisa Hijmans, la novela del madaurensis presenta un narrador que fluctúa entre una modalidad ‘auctorial’ (narrador en primera persona) y una ‘actorial’ (personaje).<sup>26</sup> La distinción entre las modalidades narrativas de Lucio como *auctor* / *actor* resulta sumamente difusa a lo largo de la mayor parte del texto. No obstante, dicha fluctuación entre una modalidad y otra y, también, las diferentes experiencias –observadas por Winkler– entre primera y segunda lectura de la novela<sup>27</sup> son los recursos de los que depende la construcción de la autoridad didáctica del narrador, como se precisará más adelante.

Particularmente, en relación con la fábula del panadero, a lo largo de los capítulos que la preceden, Lucio parece destacar sus capacidades intelectuales (cf. 9.11)<sup>28</sup> e inmediatamente antes de comenzar este relato

<sup>26</sup> “In the *Metamorphoses* the narrator Lucius is at the same time also actor, and not just an actor among many, but one who plays the main part in both his narrative (*récit*) and his story (*histoire*): he is main narrator and protagonist at the same time. We have, therefore, a homodiegetic narrative with a type of narration fluctuating between auctorial and actorial: Lucius is a narrator who narrates throughout in the grammatical first person and consequently he sometimes narrates as ‘narrating I’ (as an auctorial narrator), sometimes as ‘experiencing I’ (as an actorial narrator)”, HIJMANS (1995:11-12).

<sup>27</sup> WINKLER (1985).

<sup>28</sup> “nec tamen sagacitatis ac prudentiae meae prorsus oblitus facilem me tirocinio disciplinae praebui; sed quanquam frequenter, cum inter homines agerem, machinas similiter circumrotari uidissem, tamen ut expers et ignarus operis stupore mentito defixus haerebam, quod enim rebar ut minus aptum et huius modi ministerio satis inutilem me ad

declara la utilidad de su experiencia como *actor* en la comparación con Ulises:

talis familiae funestum mihi etiam metuens exemplum ueterisque Lucii fortunam recordatus et ad ultimam salutis metam de[m]tru<sus> summisso capite maerebam. nec ullum uspiam cruciabilis uitae solacium aderat, nisi quod ingenita mihi curiositate recreabar, dum praesentiam meam parui facientes libere, quae uolunt, omnes et agunt et loquuntur. nec inmerito priscae poeticae diuinus auctor apud Graios summae prudentiae uirum monstrare cupiens multarum ciuitatum obitu et uariorum populorum cognitu summas adeptum uirtutes cecinit. Nam et ipse gratas gratias asino meo memini, quod me suo celatum tegmine uariisque fortunis exercitatum, etsi minus prudentem, multiscium reddidit. (Apul. *Met.* 9.13)<sup>29</sup>

Si, tal como señala Hijmans, la narración sobre el panadero es introducida justamente como demostración de que el asno se ha vuelto *multiscius*, se puede afirmar entonces que el narrador intenta construir una cierta autoridad. Dados los alcances de las nociones puestas en juego (*sagacitas*, *prudentia*, *sollertia*, etc.) puede observarse que esta autoridad es tanto intelectual como moral. Particularmente, el narrador vuelve a destacar su *sollertia* –como también el tamaño de sus orejas (“auribus grandissimis praeditus”, 9.15)– en relación con su capacidad para descubrir los hechos en torno de la mujer del panadero y su amante.<sup>30</sup> No obs-

alium quempiam utique leuiorem laborem legatu<m> iri uel otiosum certe cibatu<m> iri. Sed frustra sollertiam damnosam exercui. complures enim protinus baculis armati me circumsteterunt” (Sin embargo, no olvidado del todo de mi sagacidad y prudencia, no me entregué dispuesto al aprendizaje de la disciplina. Pero aunque conduciéndome a menudo entre hombres, de la misma manera, aunque habiendo observado aquellas máquinas a las que hacían girar, sin embargo, como inexperto e ignorante respecto de este trabajo, me quedé inmóvil con fingido estupor, ya que, en efecto, pensaba que menos apto y suficientemente inútil para este tipo de servicio, yo sería destinado a algún otro trabajo más liviano y ciertamente ocioso sería alimentado. Pero en vano ejercí una habilidad perniciosa. En seguida, en efecto, me rodearon muchos armados con bastones).

<sup>29</sup> “Inclusive, temiendo para mí el ejemplo funesto de tal grupo de esclavos, tras recordar la fortuna del antiguo Lucio y llevado hasta el más bajo extremo de la salud, con la cabeza gacha, me lamentaba. Ningún consuelo se presentaba para esta vida torturante, a no ser lo que me entretenía por medio de mi innata curiosidad, mientras que, advirtiendo pocos mi presencia, todos hacen y también hablan de lo que quieren. No sin razón el divino autor de la antigua poesía griega, deseando mostrar a su héroe de suma prudencia, cantó las excelentes cualidades que este adquirió tras recorrer muchas ciudades y conocer diversos pueblos. Pues también yo mismo estoy muy agradecido a mi asno, porque oculto bajo su piel y después de experimentar diversas situaciones, aunque siendo menos prudente, me volvió conocedor de muchas cosas”.

<sup>30</sup> “Nam et adsiduo plane commeantem in eius cubiculum quendam sentiebam iuuenem,

tante, por un lado, estas mismas facultades intelectuales lo han traicionado claramente a Lucio en el citado episodio 9.11 donde su “sollertiam” resulta “damnosam”. Por otro lado, el propio narrador declara que su *ingenita curiositas* motiva la fábula. Más adelante, aclarará que el motivo de su especial *curiositas* en este caso son los *mores* de la *pessima coniux* del panadero (“quae saeuitia multo mihi magis genuinam curiositatem in suos mores ampliauerat”, 9.15). Es justamente esta característica del personaje de Lucio y su *voluptas* (cf. libros 2 y 3) las que lo han llevado a su actual forma de asno, prueba fehaciente de su falta de *prudentia*.<sup>31</sup>

De esta manera, nos enfrentamos a una fábula introducida por un narrador, el que –al menos en una primera lectura de la novela– cuenta con una cuestionable autoridad moral e intelectual. Esta narración es específicamente designada como *fabula*<sup>32</sup> y, según 9.13, funciona específicamente como consuelo (“solacium”) o entretenimiento (“recreabar”). Esta misma idea es reiterada por el narrador dentro de la fábula del panadero en 9.15:

At ego, quanquam grauiter suscensens errori Photidis, quae me, dum auem fabricat, perfecit asinum, isto tamen uel unico solacio aerumnabilis deformitatis meae recreabar, quod auribus grandissimis praeditus cuncta longule etiam dissita facillime sentiebam.<sup>33</sup>

cuius et faciem uidere cupiebam ex summo studio, si tamen uelamentum capitis libertatem tribuisset meis aliquando luminibus. Nec enim mihi sollertia defuisset ad detegenda quoquo modo pessimae feminae flagitia”, 9.15 (Pues también percibía que a menudo abiertamente a su cuarto asistía cierto joven, cuyo rostro deseaba ver con sumo afán, si, no obstante, la venda de mi cabeza proporcionaba alguna vez libertad a mis ojos. Y, en efecto, habilidad no hubiera faltado para descubrir de algún modo las desgracias de aquella pésima mujer).

<sup>31</sup> En efecto, como señala MASON (1983:141), aunque Lucio necesita construir una cierta autoridad para captar la atención de los lectores y condicionar una mejor recepción del mensaje religioso contenido en el libro 11, el protagonista malinterpreta el valor de su *doctrina* y confunde el verdadero origen de la *prudentia*: “Lucius shows no wisdom of judgement, as he himself recognizes at one of the rare points (*amenti similis* 2.6.4) where the ‘narrating I’ is distinguished from the ‘experiencing I’. But Lucius *thinks* his learning is valuable [...] We can judge what Apuleius intended by this from his use of Ulises as a paradigm in *De Deo Socratis* 24; there Ulises is the example of one who through his innate *prudentia* (not any skills acquired through experience) is able to overcome all obstacles”.

<sup>32</sup> “fabulam denique bonam prae ceteris, sua uem, comptam ad auris uestras adferre decreui, et en occipio” (entonces he decidido llevar a vuestros oídos una fábula mejor que otras, agradable y adornada, y ya comienzo).

<sup>33</sup> “Pero yo, aunque enojándome seriamente con el error de Fótide, la cual mientras me transformaba en ave, me convirtió en burro, sin embargo, me entretenía con el único

Tal presentación de la narración es recurrente en *Metamorphoses*; basta con recordar las palabras del prólogo (“at ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram auresque tuas benivolas lepidi susurro permulceam. [...] Lector intende: laetaberis”, 1.1)<sup>34</sup> y la introducción a la fábula de Psique y Cupido que la anciana relata para entretener a Cárite (“bono animo esto, mi erilis, nec vanis somniorum figmentis terrare [...] sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus avocabo”, 4.27).<sup>35</sup>

La fábula concretamente comienza con la descripción de la adúltera, cuyos vicios superan con mucho los de la *perastutula uxorcula* de 9. 5-7, que engaña a un marido también calificado como *ignarus* (9.23). Recordemos que la diferencia fundamental entre una y otra fábula es que en este caso el asno es testigo directo de lo sucedido:

Pistor ille, qui me pretio suum fecerat, bonus alioquin uir et adprime modestus, pessimam et ante cunctas mulieres longe deterrimam sortitus coniugam poenas extremas tori larisque sustinebat, ut hercules eius uicem ego quoque tacitus frequenter ingemescerem. Nec enim uel unum uitium nequissimae illi feminae deerat, sed omnia prorsus ut in quaedam caenosam latrinam in eius animum flagitia confluerant: saeua scaeua uir[i]osa ebriosa peruicax pertinax, in rapinis turpibus auara, in sumptibus foedis profusa, inimica fidei, hostis pudicitiae. Tunc spretis atque calcatis diuinis numinibus in uicem certae religionis mentita sacrilega praesumptione dei, quem praedicaret unicum, con-

consuelo de mi calamitosa deformidad: el hecho de que, provisto de unas orejas grandísimas, oía fácilmente todas las cosas, inclusive las que se hallaban más lejos.”

<sup>34</sup> “Yo hilvanaré para ti en esta charla de estilo milesio muchas fábulas y acariciaré tus benévolo oídos con un agradable murmullo [...] Lector, presta atención, te divertirás”.

<sup>35</sup> “Ten buen ánimo, mi dueña, y que no te aterres con las vacuas ficciones de los sueños [...] yo te entretendré con agradables narraciones y cuentos de viejas.” Otros ejemplos: “simul iugi quod insurgimus aspritudinem fabularum lepida iucunditas levigabit”, 1.2 (el agradable deleite de las fábulas alivianará la dificultad de la pendiente que iniciamos); “ipse fatigatum aegerrime sustinens perduco, lectulo refoveo, cibo satio, poculo mitigo, fabulis permulceo”, 1.7 (yo mismo sosteniendo al fatigado dolorosamente, le acomodo el lecho, lo dejo satisfecho con el alimento, mitigo su sed con bebida y lo reconforto con fábulas); “sed ego huic et credo hercules et gratas gratias memini, quod lepidae fabulae festiuitate nos avocavit, asperam denique ac prolixam viam sine labore ac taedio evasi. Quod beneficium etiam illum vectorem meum credo laetari, sine fatigatione sui me usque ad istam civitatis portam non dorso illius sed meis auribus pervecto”, 1.20 (Pero yo [Lucio] no solo le creo a este [a Aristómenes], te lo juro, sino que también le doy las gracias puesto que nos distrajo con el regocijo de una agradable fábula, así recorrimos esta ardua y larga ruta sin esfuerzo ni aburrimiento, creo que también a mi caballo ha alegrado este beneficio, pues sin fatiga de su parte, yo llego a las puertas de esta ciudad cabalgando no sobre su lomo, sino sobre mis propios oídos).

fictis obseruationibus uacuis fallens omnes homines et miserum maritum decipiens matutino mero et continuo stupro corpus manciparat. (Apul. *Met.* 9.14)<sup>36</sup>

Por medio de esta hiperbólica descripción de los defectos de la mujer del panadero, el narrador fija de antemano el sentido del relato que se está a punto de introducir. Particularmente, la empatía manifiesta del asno con el marido (“ut hercules eius uicem ego quoque tacitus frequenter ingemescerem”, 9.14), funciona como un enunciado interpretativo,<sup>37</sup> cuyo objetivo es orientar a los lectores para que se identifiquen con el marido y no con otros, como por ejemplo con la esposa, por más mala y perversa que sea. Condicionados los lectores de esta forma y gracias a las enormes orejas del burro, conocemos el *sermo timidae illius aniculae* (9.16). La *anus*, narradora de segundo grado, intentará convencer a la esposa del panadero de que Filesitero es un amante más conveniente que el que esta había conseguido sin la intermediación de la vieja.

‘De isto quidem, mi erilis, tecum ipsa uideris, quem sine meo consilio pigrum et formidulosum familiarem istum sortita es, qui insuauis et odiosi mariti tui caperatum supercilium ignauiter perhorrescit ac per hoc amoris languidi desidia tuos uolentes amplexus discruciat. quanto melior Philesit<h>erus adulescens et formonsus et liberalis et strenuus et contra maritorum inefficacias diligentias constantissimus! dignus hercules solus omnium matronarum deliciis perfrui, dignus solus coronam auream capite gestare uel ob unicum istud, quod nunc nuper in quendam zelotypum maritum eximio studio commentus est. audi denique et amatorum diuersum ingenium compara’ (Apul. *Met.* 9.16)<sup>38</sup>

<sup>36</sup> “Aquel panadero, que me había comprado, era por otra parte un varón honrado y muy moderado, al que había tocado en suerte la más mala de todas las mujeres y con mucho la peor esposa; soportaba extremos castigos en el lecho y en el hogar, de tal manera que, por Hércules, yo también, callado, a menudo sollozaba por su suerte. Y, en efecto, tampoco faltaba un solo vicio a aquella defectuosísima mujer, sino que todas las desgracias, como en una letrina enfangada, habían confluído hacia su espíritu: cruel, perversa, ninfómana, borracha, obstinada, tenaz, avara en sus vergonzosas rapiñas, generosa en los acuerdos asumidos, enemiga de la lealtad, hostil a la pudicia. Entonces, despreciados y pisados los númenes, en lugar de la religión verdadera, con la falsa y sacrílega idea de un dios, al cual predicaba como único, imaginados unos ritos vanos, mintiendo a todos los hombres y engañando a su miserable marido, había sometido el cuerpo al vino desde la mañana y a relaciones sexuales ilícitas continuamente”.

<sup>37</sup> Cf. SULEIMAN (1977:474-475).

<sup>38</sup> “Tú misma verás, mi dueña, en cuanto a este ciertamente amigo haragán que te has ganado sin mi consejo, quien se espanta cobardemente con respecto al ceño fruncido de tu desagradable y odioso marido y por esto tortura tus deseosos abrazos con la desidia de un lánguido amor ¡Cuánto mejor es el adolescente Filesitero, no solo hermoso y generoso y fuerte y muy tenaz en contra de los ineficaces cuidados de los maridos! Digno, por Hércules, de disfrutar él sólo de las delicias de todas las matronas, digno él solo de llevar

Se observa cómo la *anicula* se coloca en una posición asimétrica respecto de su narrataria. Factores como la diferencia de edad (que tradicionalmente connota un mayor o menor caudal de experiencia) colaboran con la determinación de dicha asimetría. Pero, sobre todo, es la misma *anus* la que define su jerarquía y autoridad de manera conclusiva al declarar poseer un saber (“meo consilio”) y un poder (el acceso a Filesitero) en un discurso que presenta rasgos propios de la modalidad deónica como, por ejemplo, las formas verbales yusivas (“audi denique et amatorum diuersum ingenium compara”).

Esta autoconstrucción de la narradora como *magistra* –que deja consecuentemente a su narrataria en la posición inferior de *discipula*– y los enunciados que elogian hiperbólicamente a Filesitero imponen de antemano a dicha narrataria un sentido unívoco para la fábula que está por narrarse. En la *fabula Philesiteri* pueden identificarse los componentes de la “discursividad ejemplar”. Ciertamente, se narra la acción de un amante “modélico”, quien ante el peligro de ser descubierto demuestra, como anticipa la anciana, no atemorizarse ante “el ceño fruncido del marido” (9.16)<sup>39</sup> –en este caso el intimidante Bárbaro–<sup>40</sup> y ser capaz de echar mano a una “oportuna fallacia” (9.21).

En este caso, la audiencia primaria de las “hazañas” de Filesitero es, en efecto, la *anus* narradora y presunta testigo de los hechos, quien, además de transmitirlos, los juzga positivamente, según sus propios parámetros morales. La audiencia secundaria es la *uxor pistoris* quien es de la misma opinión que la anciana. De esta manera, expresa su envidia por Arete. Ella es la púdica esposa de Bárbaro quien, gracias a la intermediación de Mírmex –un esclavo aparentemente leal que luego se deja corromper– se convierte en amante de Filesitero.<sup>41</sup> Si tuviéramos que clasificar la *fabula Philesiteri* según los modelos funcionales de ejemplos di-

una corona de oro en la cabeza, aunque únicamente fuera por cómo consiguió engañar hace ahora muy poco a un marido celoso gracias a su gran afán. Escucha, entonces, y compara el talento de los amantes”.

<sup>39</sup> Cf. también 9.21.

<sup>40</sup> “Nosti quendam Barbarum nostrae ciuitatis decurionem, quem Scorpionem prae morum acritudine uulgus appellat”, 9.17 (conocéis a cierto Bárbaro, decurión de nuestra ciudad, al cual el pueblo llama Escorpión por la dureza de su carácter).

<sup>41</sup> “Beatam illam, quae tam constantis sodalis libertate fruitur! At ego misella molae etiam sonum et ecce illius scabiosi asini faciem timentem familiarem incidi”, 9.21 (¡Feliz aquella, que disfruta de la soltura de un compañero tan tenaz! Pero en cambio yo miserable di con un amigo que teme inclusive al ruido del molino y a la cara de aquel asno sarnoso).

ríamos que la vieja que lo narra y la mujer que lo juzga construyen este relato como un *exemplum* yusivo;<sup>42</sup> en otras palabras, este joven amante es propuesto por ambas como digno de imitación. Dicha caracterización implica –o en otros casos puede hacer explícita por medio de enunciados pragmáticos– una regla de acción.<sup>43</sup>

No obstante, además de la *anus* y la *mulier*, también es narratario – aunque no reconocido, pero con orejas bien atentas– Lucio, a quien su figura bestial no le ha impedido evaluar, como ya hemos visto, la conducta de la *uxorcula perastutula* de 9.5-7 y la de la *uxor pistoris* como altamente negativas. Dicha evaluación sugiere entonces el punto de vista del asno acerca del comportamiento de Arete. Asimismo, los lectores o lectoras familiarizados con la cultura romana, especialmente con el sistema axiológico propugnado por la épica o historiografía, advertimos que estos rasgos discursivos ejemplares están puestos al servicio de hechos y personajes que distan mucho de la heroicidad que se representa en los mencionados géneros.

Lo antedicho plantea una cuestión de índole formal, dado que un texto que tiene como intención transmitir alguna enseñanza doctrinaria no necesariamente tiene que hacer explícitos sus enunciados interpretativos.<sup>44</sup> Ante la ausencia de tales enunciados, la competencia general del lector y la competencia específica creada por el contexto intertextual – épica e historiografía– e intratextual –por ejemplo los comentarios precedentes acerca de la conducta de las otras esposas adúlteras– permiten que actualicemos el punto de vista de Lucio-asno. En definitiva, la interpretación y evaluación de los hechos por parte de las audiencias secundarias intradieгéticas –la *uxor pistoris* y Lucio-asno– y extradieгéticas – los lectores de *Metamorphoses*– no son necesariamente ancilares del juicio emitido por la *anus*, lo que prueba la confrontación de lecturas alternativas que los ejemplos pueden motivar.<sup>45</sup>

Ahora bien, en la ficción narrativa de *Metamorphoses* la realidad traiciona a la ficción de la fábula narrada por la *anus* o ¿la ficción de la

<sup>42</sup> Cf. ROLLER (2004:52). Recordemos que este autor diferencia los ejemplos yusivos de los ilustrativos. Así, estos últimos hacen referencia a instancias típicas de una serie de objetos similares, *i. e.*, “uno entre muchos”.

<sup>43</sup> Cf. SULEIMAN (1977:476-479).

<sup>44</sup> Cf. SULEIMAN (1977:479).

<sup>45</sup> Cf. ROLLER (2004:7).

*anus* traiciona a la realidad y a su devota narrataria? Así el amante que efectivamente la anciana consigue para la esposa del panadero, lejos de ser un bravo Filesitero, resulta un temeroso muchachito (“exsanguini formidine trepidantem adulterum”, 9.23) que la propia mujer tiene que esconder en una artesa ante la inesperada llegada del marido, narrador de la siguiente fábula intercalada.

La narración acerca del batanero (*fullo*), su mujer y su amante 9.24-25 es también, como las anteriores, específicamente designada como *fabula* (“totam prorsus a principio fabulam prometeret”). Este relato dirigido a su esposa está a cargo del panadero quien al igual que los narradores anteriores fija desde el comienzo el sentido de la historia que está a punto de narrar por medio de enunciados interpretativos:

‘Nefarium’ inquit ‘et extremum facinus perditae feminae tolerare nequiens fuga me proripui. hem qualis, dii boni, matrona, quam fida quamque sobria turpissimo se dedecore foedavit! Iuro per istam ego sanctam Cererem me nunc etiam meis oculis de tali muliere minus credere.’ (Apol. *Met.* 9.23)<sup>46</sup>

Tal como observa Carr, los estereotipos negativos femeninos se constituyen en *Metamorphoses* a partir de una inversión del *imperium* dentro del matrimonio entre *paterfamilias* y *matrona*.<sup>47</sup> Esto en principio se cumple para el panadero y su esposa. A pesar de que su autoridad y poder se encuentren cuestionados, el panadero construye esta narración como un *exemplum contrarium*,<sup>48</sup> el cual termina por demostrar que una mujer adúltera corre riesgo de ser castigada. La acción narrada que fracasa en su intento de encarnar valores culturales centrales para el panadero –como la *pudicitia* que debe observar una *matrona*, según puede desprenderse de lo que expresa en 9.23–<sup>49</sup> es el adulterio cometido por una esposa aparentemente casta:

<sup>46</sup> “No pudiendo tolerar el abominable y excesivo crimen de esta perdida mujer me lancé a la fuga ¡Dioses misericordiosos, que una matrona como esta tan leal y tan discreta se haya corrompido con vergonzosísimo deshonor! Juro por esta sagrada Ceres que yo ahora tampoco doy crédito a mis ojos acerca de esta mujer”.

<sup>47</sup> CARR (1982:62).

<sup>48</sup> Cf. LAUSBERG (1966:I.421).

<sup>49</sup> Cf. ROLLER (2004:5).

Contubernalis mei fullonis uxor, alioquin seruati pudoris ut uidebatur femina, quae semper secundo rumore gloriosa larem mariti pudice gubernabat, occultata libidine prorumpit in adulterum quempiam. (Apul. *Met.* 9.24)<sup>50</sup>

El narrador mismo identificará las acciones de la historia del batanero como ejemplares (“nec sum barbarus [...] nec ad exemplum naccinae truculentiae sulphuris te letali fumo necabo”, 9.27).<sup>51</sup> Asimismo, no solamente es testigo de estos hechos, sino que participa de ellos, dado que es él mismo quien persuade al encolerizado marido (“quoad spatium fervens mariti sedaretur animus, qui tanto calore tantaque rabie perculsus”, 9.25)<sup>52</sup> de no matar al amante –ya intoxicado por los vapores de azufre que emanaban de la jaula de mimbre donde la mujer lo había escondido– y convence a la esposa de alejarse para salvar su propia vida. La opinión del panadero (audiencia primaria), quien presenta la conducta de la mujer como no digna de imitación, coincide con la de Lucio-asno (audiencia secundaria) –como ya hemos visto, completamente identificado con el punto de vista y el sufrimiento del panadero.<sup>53</sup> Nuevamente el *exemplum* motiva lecturas alternativas, dado que la valoración de los hechos que hace la esposa (también audiencia secundaria) no es la misma, evidentemente, que la del panadero y la de Lucio. Esta finge ante el marido rechazar la conducta de su congénere (“Haec recensente pistorem iam dudum procax et temeraria mulier uerbis execrantibus fullonis illius detestabatur uxorem”, 9.26).<sup>54</sup>

<sup>50</sup> “La esposa de mi camarada el batanero, mujer, según parecía, de observado pudor, la cual siempre, de acuerdo con lo que se decía, gobernaba con pudicia el hogar del marido, ocultada su pasión, corrió junto a cierto amante”.

<sup>51</sup> “Ni soy bárbaro y no te mataré según el ejemplo del truculento batanero con el letal vapor del azufre”.

<sup>52</sup> “Hasta que a causa de la distancia se sedara el enfurecido ánimo de su marido, abatido por un enardecimiento y una rabia tan grandes”.

<sup>53</sup> “Sed mihi penita carpebantur praecordia et praecedens facinus et praesentem deterrimae feminae constantiam cogitanti mecumque sedulo deliberabam, si quo modo possem delectis ac reuelatis fraudibus auxilium meo perhibere domino illumque, qui ad instar testudinis alueum succubabat, depulso tegmine cunctis palam facere”, 9.26 (Pero lo más profundo del corazón se me consumía a mí –reflexionando no solamente acerca del crimen anterior, sino también en la presente tenacidad de esta vilísima mujer–; deliberaba diligentemente conmigo mismo si podría dar ayuda a mi amo, tras descubrir y revelar los crímenes y a todos juntos mostrar a aquel que, como una tortuga, estaba escondido bajo la artesa, removido su caparazón).

<sup>54</sup> “Narrando el panadero estas cosas, ya hacía tiempo que su procax y temeraria mujer profiriendo imprecaciones maldecía a la esposa de aquel batanero”.

Estudiadas las narraciones secundarias, se puede retomar entonces la narración primaria (9.14-31) que les sirve de marco y puntualizar sus componentes discursivos “ejemplares”.

La ya señalada identificación afectiva de Lucio-asno narrador se manifiesta también en el accionar del mismo joven transformado en burro como personaje de la historia que narra, pues ayuda al panadero a descubrir al amante escondido y hace suya la venganza de ese marido (“*quae res optatissimam mihi vindictae ministravit occasionem*”, 9.27).<sup>55</sup> Más aún, dicha identificación tiene alcances narrativos, dado que Lucio-asno construye su narración también como un *exemplum contrarium*. Ciertamente, al igual que la *uxorcula perastutula* y Arete, la *uxor pistoris* falla como ejemplo de matrona púdica. Además, a diferencia de las otras dos esposas consideradas, la mujer del panadero se caracteriza por una acumulación de disvalores subrayados como innatos (“*genuinam nequitiam*”, 9.29) y puestos en superlativo en el discurso del narrador (*pessima, deterrima, nequissima, audacissima*). El modelo al cual esta mujer no responde se desprende de los enunciados interpretativos del panadero –que incluyen una referencia concreta a las leyes *de adulteriis* en 9.27–<sup>56</sup> y también de las evaluaciones de Lucio-asno. A tal punto tales patrones normativos son reiterados en esta fábula que la propia *uxor pistoris* –a lo largo de un discurso referido por el narrador– expresa un simulado rechazo a la conducta de la mujer del batanero:

illam perfidam, illam impudicam, denique uniuersi sexus grande dedecus, quae suo pudore postposito torique genialis calcato foedere larem mariti lupanari maculasset infamia iamque perdita nuptae dignitate prostitutae sibi nomen adsciuerit; addebat et talis oportere uiuas exuri feminas. (Apul. *Met.* 9.26)<sup>57</sup>

Lucio-asno narrador da credibilidad a su denuncia de *impudicitia* por medio de dos recursos, a saber, declarándose testigo directo de los

<sup>55</sup> “Esta circunstancia me procuró la muy deseada oportunidad de la venganza”.

<sup>56</sup> “Ne iuris quidem severitate lege de adulteriis”. El texto hace referencia a la *lex Iulia de adulteriis coercentis*. Para la legislación romana sobre matrimonio y adulterio ver MCGINN (1998), especialmente capítulos 5 y 6.

<sup>57</sup> “Aquella pérfida, aquella impúdica, en suma, gran deshonra para todo nuestro sexo, la que, dejado de lado su pudor y pisoteado el pacto de su lecho conyugal, había manchado el hogar del marido con una deshonra de lupanar y ya perdida la dignidad de las nupcias se ganó el nombre de prostituta; añadía también que convenía que tales mujeres fueran quemadas vivas”.

hechos narrados y poniendo en boca de la mujer adúltera los valores y paradigmas de conducta que ella misma transgrede y cuyo incumplimiento la condena. Inclusive, los términos de esta ‘autoacusación’ de la *uxor pistoris* son similares a los empleados en la ley de adulterio, según la cual las esposas adúlteras son comparables con prostitutas.<sup>58</sup>

La venganza del panadero consiste en el sometimiento sexual del joven amante (“cum puero cubans gratissima corruptarum nuptiarum vindicta perfruebatur”)<sup>59</sup> y la disolución del matrimonio con su mujer (9.28).<sup>60</sup> Dicha conducta diferencia al *pistor* de Bárbaro y del *fullo* que pretendía asesinar a su esposa y amante. Pero, sobre todo, marca una diferencia crucial entre el panadero y su mujer, dado que pone de manifiesto la legitimidad del poder y la autoridad de un marido “legítimamente” enfurecido,<sup>61</sup> en el contexto de la sociedad romana, frente a la venganza de la mujer. En efecto, esta venganza, si bien tiene consecuencias más graves, puesto que lleva a su marido a la muerte, se efectúa por medios ilegítimos como las artes mágicas (“familiares feminarum artes”, 9.29). Tal elemento verifica una vez más que en *Metamorphoses* se atribuye este tipo de comportamientos “ilegítimos” a una naturaleza propia de las mujeres.

## TRAICIONAR AL NARRATARIO

A partir del análisis realizado, es posible puntualizar entonces los implícitos doctrinales de la narración primaria (9.14-31) narrada por Lucio-asno a sus lectores. Dentro de estos implícitos se distinguirán dos tipos. En primer lugar, aquellos que tienen que ver con la temática que predo-

<sup>58</sup> “The *lex Iulia* lowered the status of the wife found guilty of adultery to that of the prostitute and correspondingly defined the actions of the complaisant husband as *lenocinium*”, MCGINN (1998:147).

<sup>59</sup> “Yaciendo con el muchacho, disfrutaba de la agradabilísima venganza de sus corrompidas nupcias”.

<sup>60</sup> “Nec setius pistor ille nuntium remisit uxori eamque protinus de sua proturbavit domo”, 9.29. (Sin embargo aquel panadero notificó a su esposa y en seguida la arrojó de su casa.)

<sup>61</sup> “Another important feature of the law was the so-called *ius occendi*. This granted the offended husband and father the right to kill the guilty party or parties on the spot”, MCGINN (1998:146).

mina, esto es, el adulterio, e involucran la relación de esta fábula con las otras *fabulae* intercaladas de la novela (de aquí en más, implícitos ‘narrativos’). En segundo lugar, aquellos implícitos que se vinculan con la representación del acto de narrar en cuanto a los participantes, el producto y sus consecuencias (de aquí en más, implícitos ‘metanarrativos’).<sup>62</sup>

En primer lugar, se observa que el núcleo temático que vincula a las *fabulae* intercaladas en *Metamorphoses* es la censura de bienes simbólicos e, inclusive, materiales, cuya apropiación supone la violación de la normativa impuesta por los estándares de conducta, las instituciones y el sistema de valores que definen a la élite romana y a aquellos que en distintas partes del Imperio comparten la posición o las aspiraciones sociales de dicho grupo. En efecto, las fábulas sobre hechicería y adivinación imponen una prohibición respecto del acceso a un determinado conocimiento. Ejemplo de las consecuencias negativas que puede acarrear la transgresión de dicha norma es la metamorfosis de Lucio. En los relatos de robos y secuestros, la interdicción gira en torno a la posesión de bienes materiales (objetos y cuerpos) y privilegios de clase.<sup>63</sup> Muy próximas a estas, las narraciones de venganza y adulterio suponen la prohibición para las mujeres de acceder a ciertas prerrogativas masculinas (cuerpos).<sup>64</sup> Finalmente, la fábula de Psique y Cupido supone el no arrogarse privilegios divinos (ser tan bella como Venus y acceder a bienes no humanos). Aunque, como hemos visto, las *fabulae* intercaladas en tanto *exempla* dan lugar a la confrontación de puntos de vista opuestos, es decir, a una verdadera lucha por el poder, se impone –explícita o implícitamente– por su recurrencia y otras particularidades de la representación textual, la regla de acción que se relaciona con las interdicciones arriba mencionadas.

<sup>62</sup> Tomo el concepto de “metanarrativa” de HJUMANS (1995:12) “that is to say text-articulating elements that mark parts of the text as specifically narrative, as ‘tale’ [...] They range from relatively simple to rather complicated”. Con este término, no se hace referencia aquí únicamente a los comentarios explícitos del narrador sobre su propia actividad narrativa, sino justamente también a los implícitos acerca de dicha actividad.

<sup>63</sup> Cf. PALACIOS (2005).

<sup>64</sup> En efecto, el estatus de la mujer determina un acto sexual como crimen y su posterior clasificación como *adulterium* o *stuprum*: “wives’ tolerance of unfaithful husbands should not be exaggerated. But the law, by defining fault in terms of gender of each party, remains ‘asymmetrical’”, MCGINN (1998:145-ss.). En efecto, el estatus de la mujer determina un acto sexual como crimen y su posterior clasificación como *adulterium* o *stuprum*.

En cuanto a los implícitos doctrinales metanarrativos, se observa que los *exempla* dirigidos a la mujer del panadero fallan para su narrataria. El *exemplum contrarium* narrado por el marido resulta inútil por dos motivos. En primer lugar, por la vil naturaleza de esta mujer (“genuinam nequitiam”, 9.29). Esta condición innata se hace extensiva a todas sus congéneres, puesto que nuevamente el texto enfatiza su denuncia de *impudicitia* poniéndola en boca de otra mujer, la *anus*, quien al descalificar el comportamiento moral de Arete al mismo tiempo se “autoacusa” (“nec a genuina levitate descivit mulier, sed execrando metallo pudicitiam suam protinus auctorata est”, 9.19).<sup>65</sup> En segundo lugar, el ejemplo del marido es ineficaz por la seducción que ya ha ejercido en la esposa la fábula de la vieja. Algo similar le sucede a Lucio (*actor*), uno de los narratarios principales. El joven, también dominado por su *curiositas* presentada como una característica propia de su naturaleza (“ingenita curiositate”, 9.13; “genuinam curiositatem”, 9.15) se deja seducir por el entretenimiento de las fábulas de hechicería que, lejos de disuadirlo, resultan un estímulo para sus deseos. El texto sugiere que Lucio antes debió hacer caso a las instrucciones de la honorable Birrena (2.5) que a los cuentos narrados por sujetos periféricos o, a lo sumo, tomar tales narraciones como *exempla contraria* para evitar así su penosa metamorfosis en burro.

Por su parte, el *exemplum* narrado por la *anus* traiciona a su narrataria, pues el amante que efectivamente la vieja le provee no se asemeja en cuanto al carácter al ‘Filesitero’ que su narración prometía. En consecuencia, toda la historia del panadero, su mujer y su amante resulta una tragedia. Lo mismo le sucede a Cárite, otra narrataria principal. El “cuento de hadas” de Psique y Cupido es también una mentira, puesto que el final de Cárite no será feliz como el de Psique, sino trágico. La anciana no se propone consolar, sino solamente distraer a Cárite, ya que sus intereses son los de la banda de secuestradores.<sup>66</sup>

Por lo tanto, este análisis sugiere un implícito que se deriva del contexto intertextual, específicamente, de ciertas nociones planteadas por Apuleyo en una de sus obras filosóficas, *De Platone et eius dogmate*. El

<sup>65</sup> “La mujer no se apartó de su innata liviandad, sino que directamente vendió su pudicia al detestable metal”.

<sup>66</sup> WINKLER (1985:56).

escritor latino en esta adaptación y traducción de la doctrina platónica distingue dos tipos de retórica en 2.8.230-232: una ‘filosófica’ (“disciplina contemplatrix bonorum”), identificada con la dialéctica, y una ‘sofística’ a la que denomina *adulandi scientia*.<sup>67</sup> Esta última “capta lo verosímil” y tiene el poder de persuadir sin enseñar y es propia de aquellos sujetos que se alejan del “recto método de vivir”.<sup>68</sup> Por lo tanto, en primer lugar, las *fabulae* intercaladas en *Metamorphoses* se corresponden con este segundo tipo de retórica, dado que se trata de ‘mentiras’ verosímiles, las cuales alejadas así de la verdad, intentan persuadir, pero resultan didácticamente ineficaces; asimismo, la mayoría de sus narradores son sujetos periféricos y/o moralmente descalificados. En segundo lugar, ninguna fábula en el contexto de la novela del madaurensis es puro e inocente entretenimiento, sino que todas responden a intereses específicos: los de la vieja, los del marido, los de una sociedad patriarcal en general.

De lo antedicho se deriva otra cuestión de importancia, el hecho de que en *Metamorphoses* nada es lo que parece o dice (y repite) ser. En las fábulas que se analizaron, el juego de las apariencias involucró a mujeres como Arete o la esposa del *fullo* que parecían muy púdicas pero no lo

<sup>67</sup> “Quod facilius obtinebitur, si duobus exemplis instruemur: unius diuini ac tranquilli ac beati, alterius inreligiosi et inhumani ac merito instabilis, ut pessimus quidem alienus et auersus a recta uiuendi ratione, <pro> facultate sua diuino illi et caelesti bonus similior esse uelit. Hinc rhetoricae duae sunt apud eum partes, quarum una est disciplina contemplatrix bonorum, iusti tenax, apta et conueniens cum secta eius qui politicus uult uideri; alia uero adulandi scientia est, captatrix uerisimilium, usus nulla ratione collectus sic enim ἄλογον τριβὴν elocuti sumus, quae persuasum uelit quod docere non ualeat. Hanc δύναμιν τοῦ πείθειν ἄνευ τοῦ διδάσκειν definiuit Plato, quam ciuilitatis articuli umbram, id est imaginem, nominauit”, *Pl.* 2.8.230-232 (esto se entenderá más fácilmente, si recurrimos a dos ejemplos: uno de lo divino y sereno y feliz; el otro de lo irreligioso y lo inhumano y con razón detestable. De tal modo que, ciertamente el que es ajeno y se aleja del recto método de vivir quiere ser similar al pésimo; el bueno en virtud de su capacidad quiere ser similar a aquel divino y celeste. De allí son dos las partes, según él (Platón), de la retórica; de ellas, una es la disciplina de la contemplación de las cosas inteligibles, firme respecto de lo justo, adecuada y conveniente a los principios del que quiere ser considerado político; en cambio, la otra es la habilidad de la adulación, que capta lo verosímil, práctica adquirida sin ningún método racional; así, en efecto, se la llama *álogon tribèn* (práctica sin método racional), la cual quiere hacer persuasivo lo que no es capaz de enseñar. Platón definió esta *dúnamin* *toû péithein áneu toû didáskein* (poder de persuadir sin enseñar), a la cual llamó sombra, esto es una copia, de una pequeña parte de la política). El pasaje del texto latino de *De Platone et eius dogmate* está tomado de la edición de BEAUJEU (2002).

<sup>68</sup> Para la noción de retórica filosófica en *De Platone et eius dogmate* en Apuleyo ver el análisis de O'BRIEN (1991).

eran; a la propia mujer del panadero que engaña con su discurso a favor de la pudicia a su marido; a Mírmex, un esclavo presuntamente fiel que terminó traicionando a su amo. Este juego de apariencias se puede hacer extensivo a las mismas *fabulae* intercaladas –que dicen ser simple entretenimiento, pero son *exempla*–, al propio narrador –que parece muy burro, pero, como veremos, no lo es tanto– y a la totalidad de *Metamorphoses*.

En efecto, la novela del madaurensis es un relato ficcional que se declara en su prólogo como mero entretenimiento y termina –sin que lo sospechemos en nuestra primera lectura– respondiendo a intereses religiosos en el libro 11. El narrador que hasta el momento había construido una dudosa autoridad didáctica –basada en cualidades intelectuales y morales y en la experiencia– suma al final de la obra una fuente de autoridad divina representada por la dupla Isis-Osiris que legitima y confirma dicha autoridad didáctica. En este sentido, la mencionada fluctuación del narrador entre una modalidad “auctorial” y otra “actorial” es el recurso que posibilita que los lectores y lectoras de *Metamorphoses* experimentemos la misma sorpresa o decepción que sufren los narratarios intradiegticos al advertir la resolución de las tramas de las *fabulae*.

## ¿PUEDEN ADOCTRINARNOS LAS NARRACIONES FICCIONALES?

Recapitulando, a partir del análisis realizado se ha podido comprobar que la narración primaria (9.14-31) se construye como un *exemplum contrarium*, el cual intenta adoctrinarnos acerca del modelo romano de *uxor pudica*, es decir, que esta narración nos enseña que una esposa modélica no debe acceder a relaciones sexuales extramatrimoniales. Este implícito narrativo vincula a la fábula de la mujer del panadero con las otras *fabulae* intercaladas de *Metamorphoses*, ya que de todas ellas puede derivarse una regla de acción que impone una interdicción respecto de la apropiación de bienes materiales y simbólicos que violen paradigmas de comportamiento propios de la élite.

Asimismo, se verificó que las narraciones secundarias (9.17-22 y 24-25), si bien son construidas como *exempla*, resultan ineficaces para su narrataria intradiegtica, la esposa del panadero. Esta situación de la mujer es comparable con la de los narratarios principales de la novela, Lucio y Cáríte, por dos motivos. En primer lugar, las *exempla* en su con-

dición de historias verosímiles narradas por sujetos periféricos son capaces de persuadir, pero no de transmitir un conocimiento verdadero. En segundo lugar, estas historias ejemplares resultan crueles engaños al servicio de los intereses de sus narradores y narradoras.

Finalmente, teniendo en cuenta que en *Metamorphoses* de Apuleyo nada es lo que parece o dice ser y la oposición formal entre los diez primeros libros y el último, puede concluirse que la enseñanza que esta novela transmite es que ninguna narración ficcional –ni siquiera la propia novela del madaurensis– es solamente un entretenimiento, sino que siempre responde a intereses ideológicos determinados.



## TODOS LOS SABERES CONDUCEN A ROMA: EL CAMINO IDEOLÓGICO DEL *DE MUNDO* DE APULEYO

---

ROXANA NENADIC

### DUDAR DEL MAESTRO

Los recursos que se enlazan en un texto didáctico para instruirnos sobre un determinado tema suelen lograr algo más que ordenar materiales o volver sencillo lo complejo. Cada uno de ellos, desde los ejemplos más elaborados hasta unidades mínimas como los conectores lógicos, cumple en su contexto de aparición respectivo la función primordial de contribuir a los avances expositivos del texto. Sin embargo, no es menos cierto que el resultado último de esta conjunción de procedimientos es el triunfo de una perspectiva sobre qué y cómo decir, que ha construido la materia a transmitir no sólo como un sistema ordenado y coherente sino también como un mundo cerrado y fuertemente impregnado de contenidos ideológicos. La prosa de tratados y compendios doctrinales puede ser considerada como un caso extremo de estas “filtraciones” ideológicas que condicionan y moldean todo texto didáctico en tanto discurso,<sup>1</sup> dado que su estilo despojado crea una ilusión de objetividad que enmascara y naturaliza, de un modo tan sutil como eficaz, los supuestos ideológicos que la sustentan.<sup>2</sup>

En este capítulo abordaremos un ejemplo concreto de prosa didáctica, el *De mundo* de Apuleyo, para detectar las marcas lingüísticas de la mediación ideológica que determinó el horizonte de lo formulable en este texto.<sup>3</sup> El tratado, que Apuleyo compuso traduciendo y adaptando

<sup>1</sup> BEHARES (2003).

<sup>2</sup> Para el concepto de interpretación transparente como ilusión, cf. LEANDRO FERREIRA (2001:18-19).

<sup>3</sup> Pensamos, aquí, en la afirmación de COURTINE (1982:249) acerca de que el dominio de

un compendio pseudoaristotélico anónimo del siglo I a.C., *Peri kósmou*,<sup>4</sup> puede dividirse en dos grandes segmentos, uno destinado a describir los elementos que conforman el cosmos (1.289-23.341), y otro consagrado a explicar los principios que regulan la armonía universal (24.341-38.374).<sup>5</sup> Nos interesa especialmente observar los efectos de sentido de cuño ideológico que, en virtud de las particularidades de su formulación lingüística, se suman a los contenidos propiamente dichos de cada una de las secciones. Trataremos, en otras palabras, de sembrar dudas sobre el desempeño del *magister*, de sospechar de la universalidad de sus palabras sobre el cosmos para descubrir en ellas, leyendo entre líneas, los límites de su visión del mundo, límites que han sido impuestos, precisamente, por su adhesión a una formación ideológica determinada.

## LEER ENTRE LÍNEAS I: (RE)CONOCE EL MUNDO

La primera sección del texto concentra la mayor parte de la información científica de la obra, esto es, el conjunto de explicaciones concernientes al cielo y a la tierra, sus componentes y fenómenos.<sup>6</sup> Según se anuncia en la *praefatio* (285-289), el hombre accede a estos contenidos en un recorrido peculiar, realizado con los ojos de su mente y bajo la guía de la filosofía. El itinerario propuesto comienza en el cielo, en una reelaboración de la célebre metáfora del *ouranobateîn* como símbolo del “viaje del conocimiento”.<sup>7</sup> Se ha señalado, al respecto, que dicha metáfora se funda en la concepción filosófica de la superioridad del hombre en tanto ser racional y como el único capaz de contemplar el cielo por su posición erguida.<sup>8</sup> Sin embargo, como veremos, el texto, en su desarrollo de los

saber de una formación discursiva opera tanto como un principio de aceptabilidad discursiva cuanto como un principio de exclusión de lo no formulable.

<sup>4</sup> Sobre la autenticidad de la obra, cf. REGEN (1971); diversas presentaciones del texto y consideraciones sobre la problemática de la traducción en nuestro autor pueden verse en BEAUJEU (1968), HILJMANS (1987:399-406), BAJONI (1994:1786-1795), SANDY (1997:226-231), GIANOTTI & MAGNALDI (2000:152-153), HARRISON (2000:174-195). Para una confrontación exhaustiva de la versión apuleyana y de la griega, cf. MÜLLER (1939).

<sup>5</sup> Para una estructura detallada cf. HARRISON (2000:181-182).

<sup>6</sup> Para la importancia del legado aristotélico en el platonismo medio, cf. DONINI (1979).

<sup>7</sup> La tradición de esta metáfora, las características de la versión apuleyana, y sus influencias ciceronianas, lucrecianas y senequianas se exponen con detalle en BAJONI (2004).

<sup>8</sup> BAJONI (2004:314).

diversos contenidos a dilucidar, pondrá límites al alcance de estas ideas, dado que, por un lado, nos conducirá en un recorrido que no abarcará todo el orbe y, por el otro, ese hombre que, al viajar, se transforma en sujeto de conocimiento, no equivaldrá exactamente al colectivo “género humano”, sino a un sector dentro de él. Intentaremos aquí mostrar dos aspectos complementarios de este proceso restrictivo: el recorte referencial concretado por la selección de los datos a incluir, y el enmascaramiento de dicho recorte gracias a la ilación misma de la exposición, que, al instalar un encadenamiento lógico entre las partes, oculta los desplazamientos de sentido producidos.

Para observar ambos aspectos partiremos, acompañando al eventual lector del tratado,<sup>9</sup> de la *praefatio*. En su inicio, de ineludibles ecos ciceronianos,<sup>10</sup> las incumbencias de la filosofía respecto de las *naturales quaestiones* son definidas como la “*naturae interpretationem et remotarum ab oculis rerum inuestigationem*” (285). El objeto de estudio es denominado con dos designaciones de amplísimo espectro semántico, *natura* y *res*.<sup>11</sup> Esta amplitud semántica en la determinación del contenido a transmitir es reiterada en numerosas ocasiones a lo largo de las palabras preliminares del tratado: así, por ejemplo, cuando, casi a continuación, el texto expresa las limitaciones cognoscitivas del género humano (designado en el colectivo “homines”),<sup>12</sup> subsanables por la intervención iluminadora de la filosofía, leemos que los hombres no pueden recorrer físicamente el mundo e introducirse en sus zonas recónditas

<sup>9</sup> Sobre la identidad del Faustino a quien se dedica la obra, cf. HIJMANS (1987:428), SANDY (1997:224), HARRISON (2000:184), BAJONI (2004:315).

<sup>10</sup> Cf. 285: “*Consideranti mihi et diligentius intuenti, et saepe alias, Faustine fili, uirtutis indagatrix expultrixque uitiorum, diuinarum particeps rerum philosophia uidebatur, et nunc maxime, cum naturae interpretationem et remotarum ab oculis rerum inuestigationem sibi uindictet*” (Al examinarlo atentamente y contemplarlo una y otra vez con mucha atención, Faustino, hijo, la filosofía, rastreadora de la virtud y exterminadora de vicios, me parecía partícipe de las cosas divinas, y especialmente ahora, que reclama para sí la interpretación de la naturaleza y la investigación de las cosas alejadas de nuestra vista). Citamos el texto latino por la edición de BEAUJEU (2002). Cf. Cic., *Off.* 1.1; *De Or.* 1.1, *Tusc.* 5.5. Para el carácter programático del prólogo, cf. BAJONI (1994:1796-1797).

<sup>11</sup> *Natura* cuenta con quince entradas en el *OLD* (desde, por ejemplo, 1.a, ‘características físicas’ hasta 11, ‘temperamento, carácter’). En cuanto a *res*, encontramos diecinueve entradas, también de matices diversos: así, por ejemplo, en 5 designa un ‘hecho’ y en 12 un ‘propósito’.

<sup>12</sup> HIJMANS (1987:400-401) hace notar que el sustantivo *homines* reemplaza aquí una construcción impersonal del *Peri kósmou*.

“mundum [...] eiusque penetralia”, 287). Nuevamente nos hallamos frente a designaciones que connotan la enormidad del asunto a considerar, al tiempo que la ausencia de determinantes que precisen sus significados deja deslizar el implícito de que se disertará sobre la totalidad del mundo –es decir, no sobre el orbe desde un enfoque en especial, no sobre una de sus partes o las de sus regiones secretas–. El viaje celeste, la solución a la imposibilidad cognoscitiva del género humano, también es nombrado en una formulación totalizadora: en efecto, se nos dice que los hombres circulan “per caeli plagas” (287) o, lo que es lo mismo, dado que no se puntualiza ningún otro detalle, por el todo de todo el cielo. El propio texto dará cuenta explícita de la infinitud de la empresa, al asegurar más adelante que un paseo en el carro alado (“uolucrique curriculo”) del pensamiento nos acercará a la inmensidad del mundo (“inmensitati”, 287). A esto se suma, a su vez, una comparación implícita que la *praefatio* proyecta entre lo reducido del deleite de quienes se interesan en el relato de maravillas regionales (como las cualidades de un lugar, las murallas de una ciudad, las corrientes de un río o la belleza de una montaña, entre otras cosas, añadiendo ejemplos concretos: las cimas del Nisa, las grutas de Corico, los lugares sagrados del Olimpo, 288), y lo enorme de la admiración proveniente de la contemplación del “terrarum orbem omnemque mundum” (289). Lejos de demarcar los contornos del espacio cuya percepción se logrará con la ayuda de la filosofía, vemos que persiste la noción de completud, enfatizada también en el contraste entre las limitaciones que supone la apreciación de aspectos aislados del mundo (“exiguas eius et singulas partes”, 289), considerados de escasa importancia (“nec magnis et oppido paucis”, 288), y la perfección inherente a la mirada que se detiene en su “universitas” (289).

Es indudable que las afirmaciones del texto que hemos reseñado hasta aquí se apoyan en un sólido entramado filosófico de larga data y que ha suscitado un sostenido interés en los estudiosos del tema. En este sentido, se destaca la insistencia –de cuño platónico– de la *praefatio* en la posibilidad de un acercamiento cognoscitivo al mundo inteligible a través del sensible.<sup>13</sup> Por nuestra parte, nos interesa remarcar un fenómeno

<sup>13</sup> Se ha señalado que la combinación de pensamiento científico y revelación divina característica de la *praefatio* apuleyana está ausente en la versión griega; cf. SANDY (1997: 224). También cabe destacar, como innovación del madaurense, la introducción del motivo de la *curiositas* como requisito para la contemplación de los *mirabilia* del mundo; cf.

discursivo que surge de la modalidad expositiva del tratado y que se aprecia claramente en la frase que cierra la *praefatio* (289):

Quare nos Aristotelen prudentissimum et doctissimum philosophorum et Theophrastum auctorem secuti, quantum possumus cogitatione contingere, dicemus de omni hac caelesti ratione, naturasque <et> officia complexi et cur et quemadmodum moueantur explicabimus.<sup>14</sup>

La explicitación de los contenidos de la obra remite, en principio, a sus dos partes centrales, la física (“de omni hac caelesti ratione, naturasque <et> officia”) y la filosófico-teológica (“cur et quemadmodum moueantur”).<sup>15</sup> Nótese que esta definición de los asuntos a tratar mantiene el tinte ecuménico observado anteriormente (“omni [...] ratione”, “naturasque <et> officia”). Antes habíamos leído que, gracias a la contemplación guiada por la filosofía, el hombre podía acceder al conocimiento del universo entero; esta idea se traslada, sin matices ni restricciones, al momento mismo de la exposición propiamente dicha. El encadenamiento del texto nos conduce, en una lógica ilusoria, a la idea de que, dado que es posible alcanzar la percepción completa del asunto, esa misma completud es volcada al tratado. Es decir, aquello que se informe en el texto será equivalente al universo –o, en todo caso, será todo lo que hay que conocer–.<sup>16</sup>

El compendio comienza, luego, a explayarse sobre los temas mencionados. Nos detendremos en el segmento referido a la constitución del cielo y de la tierra (1.289-7.305), que culminará con la división política de los continentes. Nos interesa considerar el modo en que el texto cum-

LANCEL (1961). Para el trazado de otros paralelismos del *De mundo* con el resto del *corpus* de Apuleyo, cf. SANDY (1997:227-228).

<sup>14</sup> “Por lo cual, siguiendo a Aristóteles, el más sabio y docto de los filósofos, y a la autoridad de Teofrasto, hablaremos, en la medida en que nuestra inteligencia permita, acerca de todo este ordenamiento celeste y, abarcando la naturaleza y funciones de sus elementos, explicaremos el cómo y el porqué de sus movimientos”.

<sup>15</sup> Sobre el agregado de Teofrasto y la autoatribución apuleyana de la autoría del tratado, cf. HIJMANS (1987:428), HARRISON (2000:181).

<sup>16</sup> No omitimos el hecho de que, en la frase anteriormente citada, el enunciador aclara que su disertación dependerá de la medida de sus capacidades (“quantum possumus cogitatione contingere”). Creemos que esta advertencia no empaña nuestra lectura puesto que, aun cuando el sintagma prevenga contra las posibles deficiencias de su exposición, el enunciador continúa designando la materia que tratará como un todo sin precisiones ni restricciones.

ple la premisa de la *praefatio*, esto es, en este caso, dar cuenta de una descripción global del mundo.

Veamos, en primer lugar, qué sucede cuando el enunciador se exhibe sobre el cielo (1.290-3.295). El mecanismo recurrente allí puede ser ilustrado con el siguiente ejemplo (1.290):

Ultra deorum domus est, quod caelum uocamus: quod quidem diuinis corporibus onustum uidemus, pulcherrimis ignibus et perlucidis solis et lunae reliquorumque siderum [...] <sup>17</sup>

La exposición apela a la experiencia del lector: el cielo es el lugar donde vemos brillar los astros. Mirar (“uidemus”) y nombrar (“caelum uocamus”) se configuran como dos instancias complementarias y necesarias para acceder al conocimiento. La importancia del sentido de la vista, <sup>18</sup> resaltada en este pasaje también a nivel léxico (“onustum”, “pulcherrimis”, “perlucidis”), será reiterada una y otra vez a lo largo de esta sección. <sup>19</sup> El acto de designar, a su vez, acompaña la definición del ítem en cuestión, <sup>20</sup> y su relevancia para el conocimiento se muestra en el hecho de que, en algunos casos, la simple mención del nombre prima sobre cualquier otra explicación; así, por ejemplo, hablando de los planetas, el primer acercamiento del texto consiste en la evocación de que sus nombres son “deorum nominibus illustres” (conocidos por los nombres de los dioses) (2.292). Se trata, sin duda, de un procedimiento antropocéntrico, <sup>21</sup> sustentado en dos rasgos que distinguen al hombre: su capacidad, como mencionamos, de elevar su mirada a las alturas, y su posesión de la palabra. En este sentido, lo que nos interesa rescatar es que, en principio, los términos de la exposición parecen implicar el libre acceso, para todos los hombres, a un conocimiento capaz de abarcar la totalidad de la realidad descripta, dado que cualquier individuo puede, tan solo por salir

<sup>17</sup> “Más allá se encuentra la morada de los dioses, que llamamos cielo. A éste, ciertamente, vemos cargado de cuerpos divinos, los fuegos bellísimos y brillantes del sol y de la luna y del resto de los astros”.

<sup>18</sup> Para la tradición de la idea, de origen platónico, del conocimiento a través de la visión, cf. BAJONI (2004:314).

<sup>19</sup> “ut uideri potest”, “supra caput [...] appareat” (1.290) ; “oculis nostris uidentur”, “uidemus” (3.294).

<sup>20</sup> “dixerim”, “dicimus”, “est dictus”, “uocatur” (1.290); “uocatur” (1.291); “dicitur” (2.292); “appellant” (3.294).

<sup>21</sup> HARRISON (2000:183).

de su casa y mirar hacia arriba, aprender sobre el cielo que se abre ante sus ojos. Con todo, como veremos más adelante, el texto finalizará reduciendo esta accesibilidad, al construir una noción peculiar del acto de “nombrar” –esto es, del segundo paso que garantiza el acercamiento cognitivo–.

Poco después, el texto guiará nuestra mirada desde el cielo a la tierra (4.296ss), en una exposición que, plagada de tecnicismos y caracterizada por la aridez estilística de todo manual,<sup>22</sup> representa el inicio de un velado proceso de cercenamiento del referente “mundo”. Luego de una descripción estilizada de los elementos, tales como llanuras y bosques, ríos y montañas, que hermocean la faz de la tierra,<sup>23</sup> el texto nos introduce en la geografía terrestre del siguiente modo:

Nec sum nescius, plerosque huius operis auctores terrarum orbem ita diuisisse: partem eius insulas esse, partem uero continentem uocauere, nescii omnem hanc terrenam immensitatem Atlantici maris ambitu coerceri insulamque hanc unam esse cum insulis suis omnibus. Nam similes huic alias <maiores> et alias minores circumfundit Oceanus, quae tamen merito uidentur ignotae, cum ne hanc quidem, cuius cultores sumus, omnem peragrare possimus. Nam sicut hae insulae interfluuntur, quae sunt in nostro mari, ita illae in uniuerso salo fretis latioribus ambiuntur. (4.296-297)<sup>24</sup>

Apenas iniciado el tema, el texto se apresura a contrarrestar el optimismo gnoseológico implícito en la figura del hombre contemplando el cielo, y advierte expresamente la imposibilidad de conocer toda la superficie terrestre (“quae tamen merito uidentur ignotae”). En otras palabras, dado que, como se afirma a continuación, los hombres no somos capaces siquiera de recorrer (=ver) la tierra en que vivimos, la visión ya no será

<sup>22</sup> Así define SANDY (1997:225) el estilo de la parte científica de la obra.

<sup>23</sup> Cf. BEAUJEU (2002:312) sobre las reminiscencias lucrecianas y ciceronianas del pasaje (4.296). Para un listado extenso de otras reminiscencias, cf. BAJONI (1994:1801-1802).

<sup>24</sup> “Sé bien que la mayoría de los autores de esta disciplina ha dividido la superficie de la tierra del siguiente modo: una parte son islas, y a la otra la llamaron continente. Ignoraban que toda esta inmensidad de las tierras está encerrada por el mar Atlántico que la rodea, y que, junto con todas sus islas, conforma una isla única. En efecto, el Océano envuelve con sus aguas islas similares a ésta, unas mayores y otras menores, las que sin embargo parecen con toda razón desconocidas, dado que no podemos recorrer enteramente ni siquiera ésta en la que vivimos. Pues, del mismo modo en que estas islas que están en nuestro mar se ven separadas por él, así aquellas son circundadas en el piélago universal por mares mucho más extensos”.

el garante del conocimiento en este tema.<sup>25</sup> Sin embargo, este cambio de situación no parece anular la capacidad del texto para continuar instruyendo al lector sobre la geografía de la tierra. Podemos pensar, entonces, que la función cumplida anteriormente en el texto por el acto de ver ha sido sustituida. Según intentaremos mostrar, dicha sustitución constituye una manipulación ideológica de datos, pues el texto apelará no ya a lo que todo hombre puede ver, sino a lo que sólo es familiar a un individuo en especial, atravesado por variables sociales e históricas concretas. Nuestra cita contiene varios índices en el sentido de lo expuesto que, ostensibles en principio por tratarse de diferencias respecto del texto griego (392b), señalan unívocamente las determinaciones ideológicas de la versión de Apuleyo.

En primer lugar, cabe destacar que nuestro autor elimina en este pasaje la distinción entre tierras habitadas e inhabitadas resaltada en el *Peri kósmou* (“*oikouménen*”, 392b.21). Esta distinción se encuentra atestigüada en numerosas fuentes –como el *Somnium Scipionis*–<sup>26</sup> que comúnmente señalan a las regiones polares y ecuatoriales como inhabitadas e inaccesibles. Podemos postular, entonces, que en el *De mundo* subyace la noción preconstruida de “tierra” como “tierra habitada por el hombre”. Por otro lado, el *De mundo* también elimina un pasaje, que en el *Peri kósmou* figura a continuación de nuestra cita, consistente en un desarrollo de aproximadamente seis líneas que explican la preponderancia del elemento húmedo en el mundo y ubican a la tierra en el centro de dicho elemento.<sup>27</sup> Nuestro autor omite estos puntos y, separándose del texto griego, enfatiza la idea, ya referida, de que hay continentes que nos son desconocidos (“*cum ne hanc quidem, cuius cultores sumus, omnem peragraré possimus*”). Como vemos, nuestro texto no se interesa por descripciones de corte científicista, pero sí se preocupa por la falta de una visión completa del orbe terrestre. Por esa razón ensaya una imagen de conjunto en la comparación que cierra la cita: “*Nam sicut hae insulae interfluuntur, quae sunt in nostro mari, ita illae in uniuerso salo fretis latoribus ambiuntur*”. La realidad efectivamente conocida (“*in nostro mari*”) es considerada suficiente para describir lo que se ignora. Como el

<sup>25</sup> A diferencia del *Peri kósmou*, que sigue incluyendo verbos del campo de lo visual en sus explicaciones geográficas.

<sup>26</sup> Cf. BEAUJEU (2002:313).

<sup>27</sup> Cf. BEAUJEU (2002:313).

texto silencia la condición de hipótesis de la comparación, lo conocido y lo desconocido resultan idénticos. Esto equivale a decir que la existencia de rasgos característicos de las zonas de la tierra ignotas para el sujeto habitante del *mare nostrum* es omitida; el hueco de información se cubre con datos extrapolados, y esta superposición se encubre gracias a la generalización que produce el pensamiento analógico. Así, el texto mantiene, aunque sea de modo ilusorio, su pretensión de describir la totalidad de la geografía terrestre.

Hemos visto que la exposición nos ha inducido a aceptar, sin necesidad de explicitarlas, dos premisas que, aun cuando responden a la lógica interna del texto, no son necesariamente verdaderas: que las zonas desconocidas de la tierra son como las conocidas, y que en toda la tierra habita el hombre. Dado que ignoramos cómo son los hombres que habitan las tierras desconocidas, debemos suponer que son, también ellos, como los hombres que habitan el mundo conocido. De ahí, la importancia de determinar qué enfatiza el texto al referirse al mundo y al hombre conocidos, puesto que éstos tendrán validez universal. A esto nos dedicaremos a continuación.

Respecto de la geografía terrestre, es notable la imprecisión con que son tratadas algunas regiones. Recordemos los siguientes ejemplos:

Ipsarum uero insularum, quae sunt in nostro mari, digna memoratu Trinacria est, Euboea, Cypros, <Cyrnos> atque Sardinia, Creta, Peloponnesos, Lesbos: minores autem aliae, ut naeuuli quidam, per apertas ponti sunt sparsae regiones, aliae Cyclades dictae, quae frequentioribus molibus adluuntur. (5.298)<sup>28</sup>

Esta enumeración contiene errores geográficos<sup>29</sup> que evidencian que los territorios mencionados son incluidos tácitamente en la clase de la “periferia” –en tanto difícil de recordar e irrelevante– respecto de un centro –el *mare nostrum*– que, según leeremos luego, será descrito con lujo de detalles. El primer error consiste en la inclusión de la península

<sup>28</sup> “De las islas que están en nuestro mar son dignas de mención Sicilia, Eubea, Chipre, Corsa, Cerdeña, Creta, el Peloponeso y Lesbos. Otras menores se esparcen, como lunares, a través de las zonas de mar abierto. Hay otras, llamadas Cícladas, que son bañadas por las aguas en las apretadas rocas”.

<sup>29</sup> BEAUJEU (1968) considera diversas explicaciones para estos errores, desde la calidad del manuscrito del *Peri kósmou* que llegó a Apuleyo hasta la débil competencia geográfica de nuestro autor. Intenta, así, refutar a quienes ven en estos deslices deficiencias serias en el manejo del madaurensis de la lengua griega.

del Peloponeso como isla, quizás inducido por la etimología de su nombre, “isla de Pélops”. A esto se suma la comparación de la disposición de las islas con lunares (“naeuuli”), una mala traducción del archipiélago de las Espóradas que figura en el texto griego (393a.15).<sup>30</sup> Ciertamente, la geografía de Grecia no es el fuerte del enunciador, quien también se equivoca más adelante al traducir como la isla Loxa (“Loxe”, 7.302) de “más allá de los indos” (“ultra Indos”) el adjetivo griego *loxé* (“oblicuo”). En este sentido, lo relevante para nuestro objetivo es que una parte del territorio conocido resulta, gracias a la propia exposición que debía arrojar luz sobre ella, un conglomerado incierto de escasa importancia relativa frente a otras regiones evidentemente realzadas por condicionamientos ideológicos.

Desde esta perspectiva, es interesante detenerse en el modo –muy distinto, por cierto– en que se discurre sobre África al puntualizar más adelante la división política de los continentes:

Sed in diuisione terrarum orbis Asiam et Europam et cum his uel, sicut plures, praeterea Africam accepimus. Europa ab Herculis columnis usque Ponticum et Hyrcanium mare ac flumen Tanain fines habet, Asia ab isdem angustiis Pontici maris usque ad alias angustias, quae inter Arabicum sinum et interioris ambitum pelagi iacent, constringiturque Oceani cingulo et societate nostri maris. Sed alii alio modo, ut quidam ab exordio Tanais ad ora Nili Asiae terminos metiuntur. Africam uero ab isthmo Rubri maris uel ab ipsis fontibus Nili oriri putandum eiusque in Gaditanis locis fines esse. Sed ipsam Aegyptum plerique Asiae, plures Africae adiungunt, ut insularum situs sunt qui cum finitimis locis comprehendunt et sunt qui in alia diuisione eas habendas putant. (7.303-304)<sup>31</sup>

África aparece nombrada cuatro veces de diversa manera. La primera mención la ubica en una posición destacada (final de frase), y la rodea de

<sup>30</sup> Cf. BEAUJEU (2002:316).

<sup>31</sup> “En cuanto a la división de la superficie de la tierra, reconocemos Asia y Europa y, también junto con éstas, según muchos, también África. Europa se extiende desde las columnas de Hércules hasta el mar del Ponto, el de Hircania, y el río Tanais. Asia, desde los mismos estrechos del mar del Ponto hasta esos otros que se ubican entre el Golfo Árabe y el recodo del mar interior, y es encerrada por el contorno del Océano, en compañía de nuestro mar. Sin embargo, otros proceden de manera distinta, como quienes miden los límites de Asia desde el nacimiento del Tanais hasta la boca del Nilo. Por otra parte, se considera que África nace en el istmo del Mar Rojo o también en las propias fuentes del Nilo, y que sus límites se hallan en la zona de Gades. Con todo, muchos anexan el propio Egipto a Asia, muchos a África, del mismo modo que hay quienes unen los territorios de las islas con las zonas vecinas y hay otros que creen que deben ser consideradas en una división aparte”.

modificadores que resaltan ya su inclusión en el conjunto de los continentes (“cum his”, “uel”, “praeterea”), ya su pertenencia al “mundo del conocimiento”, al dejar entrever que geógrafos anteriores la habían tenido en cuenta. Esto representa una diferencia importante respecto del texto griego, que se contenta con una enumeración escueta de los tres continentes (393b.22-23), los cuales aparecen sólo coordinados con nexos copulativos. De las tres menciones restantes, las dos que pertenecen a la definición de sus límites territoriales muestran un trabajo estilístico que recuerda la digresión sobre África del capítulo diecisiete del *Bellum Iugurthinum* de Salustio.<sup>32</sup> La cuarta y última, referida a la posible adscripción de Egipto al territorio africano, vuelve a colocar en posición final, esta vez de la enumeración (“plerique Asiae, plures Africae adiungunt”), a este continente, en una última muestra de la atención brindada a la patria apuleyana en este tratado de pretensiones universalistas.

El pasaje citado, que evidencia una reelaboración formal del texto griego para destacar un territorio en particular frente a otros, encuentra eco en un segmento en el que nuestro autor, al enumerar los mares, incluye de manera completamente original el nombre de África:<sup>33</sup> “alterum Africum, quod quidem Aristoteles Sardiniese maluit dicere” (otro [mar], de África, que Aristóteles prefirió llamar de Cerdeña; 6.300). Mientras que la mención de la autoridad de Aristóteles le confiere entidad a esta delimitación parcial del referente “mar”, la inclusión de África en primer lugar convierte al nombre de Cerdeña en una mera opción (“maluit dicere”), en una sencilla variación de un nombre, “Africum”, que, por no ser justificado de ninguna manera en el interior del texto, adquiere el peso semántico de ser el nombre “natural” del mar en cuestión. En otras palabras, la minuciosidad desplegada en torno de sólo una porción del mundo regido por el imperialismo romano logra que, en definitiva, dicha porción se erija como el único mundo conocido del tratado, al que todo se asimila.

De este modo, constatamos que, así como en el caso de los “continentes inaccesibles” una apreciación sobre el territorio conocido reemplazaba cualquier otro tipo de precisión, sin que mediara ninguna adver-

<sup>32</sup> MÜLLER (1939:79).

<sup>33</sup> Cabe recordar que OPEKU (1993) propone la existencia de un proyecto cultural en lengua latina y con centro en Cartago, que habría intentado rivalizar con Atenas y la lengua griega como vehículo de cultura.

tencia acerca del estatuto conjetural de la explicación, la propia geografía de dicho territorio es simplificada al concentrarse en una región en especial. Asistimos, así, a dos procesos simultáneos: uno, de ratificación y legitimación de un punto de vista sobre el mundo conocido, coincidente con el de un sujeto habitante de la provincia romana de África, que además se piensa romano –nótese la identificación con Roma que revela en 17.326 la mención del volcán como “Vesuius noster”–.<sup>34</sup> El segundo proceso es el que practica una suerte de “multiplicación” de aquello que se conoce con certeza para describir lo que no se sabe. Lo más sugestivo, a nuestro criterio, es que el proceso discursivo didáctico, que parecería ofrecer, al menos en superficie, una descripción del mundo ordenada y coherente, instaura, en verdad, un movimiento expositivo que significa no tanto un avance en el saber como una confirmación –y una reproducción– de una escasa porción de lo conocido.

Retornemos al hombre. Si bien el tratado no le consagra ningún apartado en especial, es posible inferir las características que supone el texto para el hombre en tanto sujeto de conocimiento a partir de los intereses y habilidades que le atribuye implícitamente en sus mecanismos de exposición. En este aspecto, lo más llamativo es la alternancia que se observa en la primera parte del texto entre la designación de los fenómenos estudiados ya en latín (veinte ocurrencias), ya en griego (veintidós), ya en ambas lenguas (nueve).<sup>35</sup> Huelga decir que las dos últimas opciones son formas de bilingüismo que no sólo diferencian al *De mundo* del *Peri kósmou*, sino también trazan un perfil del saber distinto del supuesto en el texto griego, dado que nuestro texto suma, al contenido científico, el lingüístico.<sup>36</sup> En otras palabras, el interés en la materia lingüística configura una noción particular, signada por el manejo bilingüe latín-griego, de aquel acto de “nombrar” que habíamos puntualizado, al inicio de nuestro trabajo, como una de las tareas del camino gnoseológico. En este sentido,

<sup>34</sup> HARRISON (2000:188-189) habla de una “perspectiva romana” en la división de los mares.

<sup>35</sup> Latín: 1.290 (cuatro ejemplos), 6.300, 9.307, 9.308, 9.309 (dos ejemplos), 10.310 (dos ejemplos), 12.317 (dos ejemplos), 12.318, 13.319, 15.322, 15.321, 15.322 (dos ejemplos), 16.323. Griego: 3.294, 10.310, 10.311, 11.312, 11.313, 11.314, 12.316, 12.317, 13.319, 13.320, 15.322, 16.323, 16.324 (tres ejemplos), 16.325, 17.330 (cuatro ejemplos), 17.331 (dos ejemplos). Ambas: 1.290, 11.313, 12.317, 13.319 (seis ejemplos).

<sup>36</sup> SANDY (1997:228) explica en estos términos la inclusión de ciertos pasajes del *De mundo* ausentes en la versión griega, como la disertación del sofista Favorino sobre la división de los vientos (13-14).

el texto finaliza operando, como anticipamos, un recorte de la noción general de “hombre”, pues instauro como sujeto privilegiado de conocimiento a aquel individuo versado en la *paideía* característica del siglo II<sup>37</sup> –algo bastante distinto, en principio, de salir a mirar las estrellas–. La consecuencia última de este recorte es la exclusión del panorama del conocimiento de los hombres que practican otros saberes, que manejan otras lenguas, que pueblan naciones por fuera del imperio pacificado.

En síntesis, nuestro primer recorrido por el camino con que el *De mundo* ofrecía mostrarnos el mundo entero descubrió más ausencias que revelaciones. En lugar de la diversidad, la variedad y la pluralidad inherentes a la noción de “universo”, encontramos escasez y uniformidad de perspectiva. La exposición circunscribe los referentes de “hombre” y de “mundo” a preconstruidos ideológicos: así, el universo se transforma en una parte del imperio, y el hombre que puede percibirlo es aquel que habita en y se educa según las pautas de ese universo mínimo. Mediante sustituciones y superposiciones léxicas y semánticas, y modalidades de exposición que acallan lo divergente, el texto construye una transición desde el *orbis* hacia *Africa* amparada en aquella misma razón que, al inicio del tratado, se postula como la única capaz de dar cuenta del todo.

El texto no permite “conocer”, sino “reconocer el mundo”, un mundo que es sólo uno de los mundos posibles. Las implicancias ideológicas de los recortes referenciales observados, pensadas como filtraciones en este ejemplo de prosa didáctica –casi como un “contenido paralelo”–, son inquietantes: ¿qué hacer frente a un eventual encuentro con tierras y hombres que no respondan a la descripción formulada en el texto? Sin duda, hallaríamos, en la posible respuesta del tratado, una de las justificaciones más contundentes y naturalizadas del imperialismo romano.

## LEER ENTRE LÍNEAS II: (RE)CONOCE EL ORDEN

La segunda parte del tratado que, según indicamos, se consagra a explicar y justificar la armonía y el orden cósmico es, a decir de la crítica, la de mayor textura literaria.<sup>38</sup> Basta una lectura para comprobar que los

<sup>37</sup> Para las diversas facetas de dicha *paideía* en nuestro autor, cf. SANDY (1997).

<sup>38</sup> HARRISON (2000:183).

recursos explicativos predominantes han cambiado: para dilucidar los rasgos y el accionar de aquel principio divino creador y motor del universo, el texto recurre a las formas de pensamiento analógico hasta, sin temor a exagerar, el paroxismo. En lugar de las brevísimas y sumamente puntuales comparaciones empleadas en los temas científicos –sólo tres en total–,<sup>39</sup> la densidad de los *exempla* y *similes* de esta sección (quince en trece capítulos, del 24 al 36)<sup>40</sup> llega a confundir los límites entre la exposición teórica y la ejemplificación propiamente dicha. El efecto resultante será la superposición de predicaciones, pues al conformar un entretejido difícil de desatar, lo que se afirme de un miembro será supuesto implícitamente del otro. Naturalmente, esto traerá como correlatos una yuxtaposición y una contaminación extremas entre los contenidos doctrinales específicos y las diversas premisas ideológicas que, inevitablemente, impregnan estos segmentos digresivos.

A decir verdad, el empleo prolífico del pensamiento analógico se ve de alguna manera anticipado ya hacia el final de la primera sección del tratado, cuyos últimos cuatro capítulos (19-23) ensalzan la perfecta combinación de los componentes del universo en una célebre *laus mundi*. Dado que los términos de su formulación tienden las líneas ideológicas que serán retomadas y reiteradas con insistencia en el resto de la obra, nos detendremos en uno de sus símiles. Así, leemos que

Verum enimvero ut, quatenus possum, de uniuersitate quod sentio breuiter absoluam, elementorum inter se tanta concordia est, aeris, maris atque terrae, ut admirari minus deceat, si illis eadem incommoda soleant ac secunda contingere, particulatim quidem rebus ortus atque obitus adferentia, uniuersitatem uero a fine atque initio uindicantia. Sed quibusdam mirum uideri solet, quod, quum ex diuersis atque inter se pugnantibus elementis mundi natura conflata sit, aridis atque fluxis, glacialibus et ignitis, tanto rerum diuortio nondum sit eius mortalitas dissoluta. Quibus illud simile satisfaciet, cum in urbe ex diuersis et contrariis corporata rerum inaequalium multitudo concordat; sunt enim pariter dites et egentes, adolescens aetas permixta senioribus, ignaui cum fortibus, pessimi optimis congregati. Aut profecto quod res est fateantur, hanc esse ciuilis rationis admirandam temperantiam, cum quidem de pluribus una sit facta et similis sui tota, cum dissimilia membra sint [cum] receptrixque sit naturarum ad diuersa tendentium fortunarumque per uarias fi-

<sup>39</sup> 1.290 (imagen de la labor del alfarero para dar cuenta del eje terrestre y de los polos), 5.298 (lunares comparados con islas esparcidas en el mar), 15.321 (choque de piedras igníferas para explicar el trueno y el relámpago).

<sup>40</sup> Cf. los capítulos 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35 y 36.

nes exitusque pergentium. Et, ut res est, contrariorum per se natura amplectitur et ex dissonis fit unus idemque concentus. (19.332-334)<sup>41</sup>

Si hay un elemento que resume a la perfección el condicionamiento ideológico que determina la versión apuleyana de este símil,<sup>42</sup> es la palabra que define la relación de los elementos del cosmos: *concordia*. En efecto, este término se refiere, primero, a la unión de aire, mar y tierra, para ser retomado luego en el símil propiamente dicho (“multitudo concordat”). Cabe señalar que *concordia* traduce el griego *krâsis*, “mezcla” (396a.28), lo cual implica un desplazamiento del punto de vista adoptado: allí donde el griego simplemente denota unión de componentes, el texto latino tiñe de matices innegablemente políticos la calidad de esa mezcla –nótese, en este sentido, el uso de “congregati” respecto de los miembros de la ciudad, que remite a la *congregatio* como cuerpo social en numerosos tratados políticos del período republicano–.<sup>43</sup> Si bien el uso compartido del término *concordia* conecta la esfera del cosmos con la de la vida de la ciudad, el resto de las correspondencias proyectadas en el pasaje no son del todo exactas, diseminando imprecisiones y disparando nuevos sentidos. Detengámonos, para empezar, en la enumeración de los elementos contrarios que se conjugan en cada uno de los espacios comparados. El universo reúne componentes sólidos y líquidos, fríos y

<sup>41</sup> “Pero en verdad, para resumir brevemente, en la medida de mi capacidad, lo que pienso sobre el universo, diré que entre los elementos del aire, del mar y de la tierra existe una concordia tan grande que no hay que asombrarse de que suelen afectarlos los mismos sucesos favorables y desfavorables, que de manera particular dan nacimiento y muerte a cada cosa pero asegurando el conjunto de principio a fin. Para algunos suele ser digno de admiración el hecho de que, dado que la naturaleza del mundo fue forjada a partir de elementos diversos y contradictorios entre sí, secos y húmedos, fríos y calientes, todavía no haya sido destruida su parte mortal por tan enorme discrepancia. A éstos podrá satisfacerlos un símil: en la ciudad, cuyo cuerpo se conforma de elementos diversos y contrarios, la multitud de estas cosas desiguales está en armonía. En efecto, hay del mismo modo, ricos y pobres, jóvenes con ancianos, cobardes con valerosos, pésimos reunidos con óptimos. Al menos, ciertamente, que reconozcan lo que es la realidad: esta armonía del ordenamiento de la ciudad es admirable, puesto que a partir de muchos elementos resulta una y enteramente homogénea, aunque sus miembros son disímiles y sea ésta receptora de naturalezas tendientes a cosas diferentes y de fortunas que se cumplen con fines y resultados diversos. Y, como se ve, la naturaleza de los contrarios entre sí se contiene a sí misma y de elementos disonantes surge un único y el mismo concierto”.

<sup>42</sup> Para un listado de pasajes paralelos, cf. BAJONI (1994:1810).

<sup>43</sup> Quizás el ejemplo más célebre se encuentra en la definición de *res publica* del *De Republica* de Cicerón (1.39).

calientes (“*aridis atque fluxis, glacialibus et ignitis*”), es decir, parejas de antónimos naturales de la lengua. La ciudad, en cambio, contiene ricos y pobres, jóvenes y viejos, hombres valientes y cobardes, óptimos y pésimos (“*sunt enim pariter dites et egentes, adolescens aetas permixta senioribus, ignaui cum fortibus, pessimi optimis congregati*”). El símil oculta la naturaleza diversa de los parámetros que enfrentan a los miembros de cada par, colocando al mismo nivel la diferencia entre jóvenes y viejos –una realidad biológica que afecta al común de los hombres– y entre los miembros respectivos del resto de las parejas, que constituyen distintas expresiones de prácticas estrictamente sociales, políticas y económicas. De este modo, se impone una visión de la sociedad que acalla sus fuentes de conflicto –como la distribución de la riqueza o la lucha por el poder–. Esta omisión se ve acentuada, además, por el hecho de que el texto extrapola del cosmos a la ciudad un elemento –la igualdad, “*pariter*”– que en realidad resulta ajeno a ésta, en la medida en que la teoría cósmica puede postular un equilibrio entre sus elementos que no se observa en la composición de la ciudad –es decir, no hay igual cantidad de ricos y pobres, de ciudadanos óptimos y pésimos–. Vemos que todo tiende al borramiento del conflicto, a una visión idealizada de la sociedad. Esto se observa también en otra correlación entre el cosmos y la ciudad que no es formulada en términos idénticos. Nos referimos al hecho de que el texto califica a los elementos del universo como “*diuersis*” y “*pugnantibus*”, mientras que los de la ciudad son llamados “*diuersis*”, pero no “*pugnantibus*”: para llenar ese lugar se recurre a un término que prácticamente repite a “*diuersis*”, “*contrariis*”. Nuevamente se desdibujan y se ignoran las posibilidades de lucha y disturbio en la descripción de la ciudad. Este borramiento se verifica, de manera complementaria, en el hecho de que respecto de la ciudad no se reitera una afirmación, presente en las palabras sobre el universo, que conlleva la idea de perturbación del orden, es decir, la aserción de que a sus elementos los afectan fenómenos idénticos, tanto favorables como desfavorables (“*illis eadem incommoda soleant ac secunda contingere*”).

Nuestras observaciones bastan para comprobar que el símil, al tiempo que procura esclarecer un concepto abstracto, la perfecta concordancia entre las diversidades que dan forma al universo, da por sentada –afianza, enseña– una representación particular y específica de la ciudad. El cosmos es armónico y la ciudad lo es también gracias al parecido casi

idéntico construido por el texto. La imagen de una ciudad en equilibrio y pacificada es un preconstruido ideológico, que resulta justificado y naturalizado por su identificación con un orden superior. Como vemos, la explicación doctrinal y los efectos de sentido provenientes de una formación ideológica determinada se combinan y se explican mutuamente.

Promediando la exposición teológica se encuentra el segundo ejemplo que consideraremos. Describiendo la acción de dios en el mundo, el texto aclara:

Nec tamen hoc uel illi ad moliendum uel nobis ad intelligendum obest. De inferiore licet imagine capiamus exempla. Anima in homine non uidetur et tamen fateantur omnes necesse est huius opera omnia quae per hominem praecleara fiunt prouenire nec ipsius animae qualitatem ac figuram oculis occurrere, sed momentis ab ea gestarum rerum intellegi, qualis et quanta sit. Omne quippe humanae uitae praesidium ingenio eius est paratum: cultus agrorum ususque frugum, artificum sollertia, prouentus artium, commoditates uitae humanae. Quid de legibus dicam, quae ad mansuefaciendos homines inuentae sunt? quid de ciuilibus institutis ac moribus, qui nunc populorum otiosis conuentibus frequentantur, et, asperitate bellorum pacata, mitigantur quiete? Nisi forte tam iniustus rerum aestimator potest esse, qui haec eadem de deo neget, quem uideat esse uiribus exsuperantissimis, augustissima specie, immortalis aeu, genitorem uirtutum ipsamque uirtutem. Vnde nihil mirum est, si mortales oculi non capiunt eius adspectum, quando diuinorum operum uestigiis sit percipuus atque manifestus. (31.359-360)<sup>44</sup>

El *exemplum* citado se apoya en la dupla “ver / reconocer” para trazar la similitud entre el alma humana (“anima”) y la divinidad (“deo”).<sup>45</sup> Nin-

<sup>44</sup> “Y esto [la invisibilidad de la fuerza divina] no constituye, sin embargo, ningún obstáculo ni para que ésta actúe ni para que nosotros la comprendamos. Conviene que tomemos ejemplo de una clase inferior. El alma no se ve en el hombre y, sin embargo, es necesario que todos confiesen que todo lo notable que hace el hombre proviene de su obrar, y que, aunque no están disponibles a nuestros ojos su cualidad y apariencia, gracias a la importancia de las cosas hechas por ella se comprende de qué clase y cuán grande es. Ciertamente, todo el resguardo de la vida humana ha sido organizado por su talento: el cultivo de los campos y el aprovechamiento de los frutos, la pericia de los artesanos, la producción de las artes, las comodidades de la vida humana. ¿Qué decir de las leyes, inventadas para amansar a los hombres? ¿Qué, de las reglas y costumbres civiles, que ahora son frecuentadas en el encuentro ocioso de los pueblos y, aplacado el rigor de la guerra, son suavizadas por el descanso? A menos que se pueda ser un observador de los hechos sumamente injusto, el cual afirma que esto no es igual en dios, que vea que éste es de fuerza sobresaliente, augustísima especie, duración inmortal, padre de las virtudes y la virtud misma. De donde no es para nada asombroso, si los ojos mortales no captan su aspecto, cuando es evidente y manifiesto por las huellas de sus divinas obras”.

<sup>45</sup> Un estudio exhaustivo de las diferencias entre las versiones latina y griega se halla en

guna de las dos es accesible a la vista (“anima in homine non uidetur”, “[...] mortales oculi non capiunt eius [s.c. dei] adspectum”), pero ambas pueden ser distinguidas en las obras que promueven (“huius [s.c. animae] opera omnia quae per hominem praeclara fiunt prouenire”, “quando diuinorum operum uestigiis sit perspicuus atque manifestus”).<sup>46</sup> El texto se detiene en la enumeración de los logros del espíritu, en una apretada serie que pasa, de la rápida mención de los primeros avances técnicos de la civilización (agricultura y artes), al énfasis –reconocible en el empleo de dos interrogaciones retóricas contiguas: “Quid de legibus [...]?”, “quid de ciuilibus institutis ac moribus [...]?”– en aquel progreso que significó la regulación de la vida en sociedad: las leyes. En este sentido, es interesante observar que la acción benéfica de la ley es leída casi exclusivamente en los términos del par “guerra / paz” (“ad mansuefaciendos homines”, “asperitate bellorum pacata”, entre otros sintagmas relevantes), una formulación presente también en el *Peri kósmou* (399a.18-19). Sin embargo, la escueta referencia del texto griego a los dos momentos de una acción bélica (*pólemos*, *eiréne*) es reemplazada en nuestro tratado por una interpretación que señala un unívoco posicionamiento ideológico: emprender y ganar una guerra equivalen, aquí, a la *pax Romana* (“asperitate bellorum pacata”).<sup>47</sup> En otras palabras, el *exemplum* se ofrece como material permeable a una serie de implícitos ideológicos que, al igual que en el símil de la ciudad, se cuelan junto con la explicación estricta del asunto. En consecuencia, este pasaje deja entrever toda una serie de postulados extrafilosóficos, que replican la visión idealizada de la ciudad estudiada anteriormente. En primer lugar, el texto nos enseña que el mundo está en paz, lo cual no sólo representa una idealización sino, incluso, un enfoque reducido a la mirada del vencedor. Nada se agrega de las “naciones pacificadas”, en un nuevo borramiento de posibles conflictos –consecuente, por otra parte, con los recortes referenciales ya analizados–. Además, si, como plantea el *exemplum*, la ley es una obra del espíritu del hombre, y el espíritu funciona paralelamente a la divinidad, entonces las leyes de los hombres (o mejor, las leyes del imperio que consiguieron la *pax*) están amparadas y avaladas por obra del ser supremo del universo. Cualquier intento

MÜLLER (1939:54ss). Referencias intertextuales en BAJONI (1994:1820-1821).

<sup>46</sup> SANDY (1997:227) observa como peculiaridad del *De mundo* frente a la versión griega la personalización del poder cósmico.

<sup>47</sup> Cf. BEAUJEU (2002:333-334).

de subvertir la ley romana se asemeja, en definitiva, a un ataque imperdonable al mismísimo creador del mundo. Notemos, por último, que el *exemplum* avanza a partir del supuesto de que tanto el poder de las leyes como el de dios es, como dijimos, invisible, pero también omnipresente, puesto que puede ser reconocido en los más variados aspectos que afectan toda la faz de la tierra. Esta idea instala a la ley –la ley romana– en una suerte de panóptico, en la medida en que, si el hombre puede contemplarla por doquier, ella también puede estar observándolo.

Culminaremos nuestra selección de *exempla* con una nueva imagen tomada de la vida cívica. Cerca del final del tratado, se afirma, en una de las tantas descripciones de la labor divina, que:

Namque immobilis circumfert et regit cuncta[s], naturas formasque diuersis regionibus commouens, ut est lex ciuitatis semel promulgata, perpetuis observationum rationibus fixa, ipsa quidem inmutabilis, at eius arbitrio parentium mentes agitantur nutuque eius et dominatione flectuntur: ex scitis eius magistratus tribunalia, principia milites frequentabunt, recuperatores iudicii praesidebunt, decuriones et quibus ius est dicendae sententiae ad consessum publicum commeabunt; et alius ad Minuciam frumentatum uenit et aliis in iudiciis dies dicitur; reus purgandi se necessitate, insectandi studio accusator uenit; ille moriturus ad supplicii locum ducitur, hic ad conuiuuii repotia [et] uespertinus comisator aduentat. Sunt et publicarum epularum apparatus et lectisternia deorum et dies festi, ludi scaenici ludique circenses; diis sacrificatur, Geniis ministratur, obitis libatione profunditur aliusque alio fungitur munere parentque omnes iussis legum et communis imperii. Videasque illam ciuitatem pariter spirantem Panchaeis odoribus et graueolentibus caenis, resonantem hymnis et carminibus et canticis, eandem etiam lamentis et plorantibus heulantem. (35.365-368)<sup>48</sup>

<sup>48</sup> “En efecto, [dios] inmóvil, rodea y rige el conjunto de las cosas, poniendo en movimiento las naturalezas y formas en las diversas regiones, como es la ley de la ciudad una vez promulgada y fijada por el orden perpetuo de su observancia. Ciertamente, siendo esta misma inmutable, son puestas en marcha las mentes de todos los que obedecen a su arbitrio, y son doblegadas por sus mandatos y poder: por sus decretos los magistrados llenarán los tribunales y los soldados los cuarteles, los jueces encargados de las recuperaciones presidirán los juicios, los decuriones y aquellos que tienen el derecho de decir sentencia se reunirán en la asamblea pública. Uno viene a la puerta Minucia para abastecerse, y a otros es determinado el día para un juicio; el reo acude por la necesidad de purgar su culpa, y el acusador, por el afán de perseguir; aquél, que ha de morir, es conducido al lugar de suplicio, y éste se dirige a la segunda parte del banquete, amigo de los banquetes vespertinos. Se preparan las comidas públicas, los banquetes a los dioses, y los días festivos, los juegos dramáticos y circenses, se sacrifica a los dioses. Se cumplen los ministerios a los genios, se derraman libaciones a los muertos, cada uno cumple con sus obligaciones respecto del otro y todos obedecen a las órdenes de los dioses y del poder común. Se ve a aquella ciudad exhalando al mismo tiempo los aromas de Pancaya y la hedionda inmundicia, resonando con himnos, poemas y cantos, y a esta misma gritando de dolor entre llantos y lamentos”.

En esta cita vemos fusionarse los dos casos ya analizados –con sus respectivos implícitos ideológicos, por cierto–: el símil de la ciudad y el *exemplum* del alma que incluía a la ley. Nuevamente, la obra de dios y la de la ley son tratadas como dos caras de la misma moneda: la divinidad pone en marcha el universo actuando del mismo modo que la ley en la ciudad (“ut est lex ciuitatis semel promulgata”). La mayor parte del *exemplum* está ocupada por el detalle minucioso del, nuevamente, armónico funcionamiento de la urbe. En este aspecto reside el rasgo más notable de la versión apuleyana, pues la descripción consiste en una extensa lista de funcionarios y costumbres, cuyo número supera ampliamente a la ofrecida en el *Perì kósmou* (400b.12ss). El tratado presenta variedad de aspectos de la vida cotidiana, traduciendo a la experiencia romana cada uno de los componentes del texto griego y multiplicándolos: así, los cuatro primeros funcionarios nombrados en el *Perì kósmou* aumentan a cinco en el *De mundo* (“magistratus”, “milites”, “recuperatores”, “decuriones et quibus ius est dicendae sententiae ad consessum publicum commeabunt”). Los tres ciudadanos que acuden a distintas obligaciones en el texto griego se amplifican con la mención de tres pares en nuestro tratado (“et alius [...] et aliiis”, “reus [...] accusator”, “ille [...] hic”). Los cinco festivales y rituales griegos se convierten en ocho (“[...] publicarum epularum apparatus et lectisternia deorum et dies festi, ludi scaenici ludique circenses; diis sacrificatur, Geniis ministratur, obitis libatione profunditur”).<sup>49</sup> El efecto de sentido más evidente de esta ampliación es la romanización absoluta de la vida de la urbe, lo cual ha sido explicado mayormente como el intento de responder a las necesidades de un lector latino.<sup>50</sup> Sin embargo creemos que, en un texto que, como el *De mundo*, hace uso del bilingüismo cuando lo considera necesario o relevante –recuérdense nuestras observaciones previas sobre la presencia en la primera parte de designaciones en latín, en griego, o en ambas lenguas–, la pretensión divulgadora constituye sólo un aspecto del asunto. Por nuestra parte, nos interesa resaltar el hecho de que, a nivel discursivo, esta *abundantia* identifica progresivamente el orden cósmico, impuesto por el dios del universo, con una ciudad que es igualada a Roma, no sólo por el listado que hemos analizado, sino también

<sup>49</sup> MÜLLER (1939:106), HARRISON (2000:193-194), BEAUJEU (2002:334-335). Ver BAJONI (1994:1823-1824) para un contraste intertextual.

<sup>50</sup> GIANOTTI & MAGNALDI (2000:152-153), HARRISON (2000:181).

por la inequívoca mención de la puerta Minucia. Si consideramos que éste es el último *exemplum* del texto, podremos leerlo como el espacio en el que convergerán todos los implícitos diseminados anteriormente. De este modo, el tratado, a la vez que alaba el poder divino rector de la armonía universal, logra infiltrar por última vez su enseñanza más importante en el plano ideológico, esto es, la legitimación del poder del imperio como manifestación y aplicación del orden natural del cosmos.

En otras palabras, los supuestos ideológicos que garantizan la eficacia del símil y de los *exempla* analizados significan, con su invitación a reconocer el orden humano en el divino, más que una iluminación de un plano trascendente, una exaltación de una realidad tan palpable como el poder de Roma.

## CONCLUSIONES

Si bien, al reflexionar sobre los verdaderos alcances de los contenidos transmitidos en un texto didáctico, la primera sospechosa de decir más de lo que pretende –y por motivos sobradamente fundados, dada la polisemia constitutiva del lenguaje poético– es la poesía didáctica, hemos intentado demostrar que la prosa didáctica no puede ser considerada libre de cargos en este aspecto. Nuestro análisis ha revelado al *De mundo* como una acabadada muestra de los recortes, imprecisiones y desplazamientos de sentido intrínsecos a cualquier exposición doctrinal en tanto proceso discursivo, más allá, incluso, de la inobservable voluntad de su autor.

Aunque hemos recorrido sólo algunos de los senderos propuestos por Apuleyo en su afán de mostrarnos el mundo, esperamos haber mostrado que sus ojos sólo miraron –y sólo podían mirar– una parte de él, y que las enseñanzas vertidas al respecto fueron, a la vez, pedestres y metafísicas. En efecto, las aspiraciones doctrinales del tratado –sus intenciones en la *praefatio*– se mostraron tan amplias como abarcadoras, pero su realización lingüística trazó un camino que se limitó a la confirmación de lo ya conocido. Dicha confirmación puede ser leída como una suerte de viaje ideológico, en el que la transmisión de informaciones y nociones universales – geografía, astronomía, dios– también propagó ideología romana. Apuleyo, romano en la periferia, difunde allí su romanidad, en uno de los últimos ejemplos de la literatura latina de la apropiación del conocimiento como vehículo de expansión ideológica.



## BIBLIOGRAFÍA CITADA

---

- ADAMS, J. N. (1993) *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore.
- AICHER, P. (1989) "Ennius' dream of Homer", *AJPh*, 110, pp. 227-232.
- ALLEN, A. (1950) "'Sincerity' and the Roman elegists", *CPh*, 45, pp. 145-160.
- ANDERSON, W. (1963) "The Roman Socrates: Horace and his satires" en SULLIVAN, J. P. (ed) *Satire. Critical Essays on Roman Literature*, Indiana, pp. 1-38.
- ANDERSON, W. (1982) *Essays on Roman Satire*, Princeton.
- ANGENOT, M. (1998) *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Córdoba.
- ARCELLASCHI, A. (1990) *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Roma.
- ARMISEN-MARCHETTI, M. (1994) "Le miel de Lucrèce: poétique, rhétorique et psychologie de la persuasion dans le *de Rerum natura*", *Vita latina*, 134, pp. 9-17.
- ARMSTRONG, D. (1986) "Horace eques et scriba: satires I 6 and I 7", *TAPhA*, 116, pp. 255-288.
- BADIAN, E. (1972) "Ennius and his friends" en *Fondation Hardt Entretiens XVII: Ennius*, Vandoeuvres, pp. 149-208.
- BAJONI, M. G. (1994) "Aspetti linguistici e letterari del 'De mundo' di Apuleio", *ANRW*, II.34.2, pp. 1785-1832.
- BAJONI, M. G. (2004) "L'itinerario conoscitivo nella *praefatio* del *De mundo* apuleiano", *Habis*, 35, pp. 313-317.
- BARCHIESI, A. (1986) "Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi", *MD*, 16, pp. 77-107.
- BARCHIESI, A. (1993) "Insegnare ad Augusto: Orazio, *Epistole* 2,1 e Ovidio, *Tristia* II", *MD*, 31, pp. 149-84.
- BARCHIESI, A. (1997) *The Poet and the Prince*, Berkeley.
- BARCHIESI, A.-CONTE, G. B. (1993) "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità" en FEDELI, P. ET ALII (edd) *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I, Roma, pp. 81-114.
- BARTHES, R. (1986) *S/Z*, México.
- BAYLEY, C. (1947) *Titi Lucreti Cari De Rerum Natura Libri Sex*, Oxford.
- BEAUJEU, J. (1968) "Apulée helléniste", *REL*, 46, pp. 11-12.
- BEAUJEU, J. (2002) (ed) *Apulée, Opuscles Philosophiques. Du Dieu de Socrate, Platon et sa doctrine, Du monde. Fragments*, Paris.

- BEHARES, L. (2003) “Enseñanza-Aprendizaje revisitados. Un análisis de la ‘fantasía’ didáctica” en *Didáctica mínima. Los Acontecimientos del Saber*, Montevideo, pp. 5-17.
- BELL, A. J. E. (1997) “Cicero and the Spectacle of Power”, *JRS*, 87, pp. 1-22.
- BELTRAMI, L. (1998) *Il sangue degli antenati. Stirpe, adulterio e figli senza padre nella cultura romana*, Bari.
- BERMAN, K. (1972) “Some Propertian imitations in Ovid’s *Amores*”, *CP*, 67, pp. 170-177.
- BERMAN, K. (1975) “Ovid, Propertius and the elegiac genre: some imitations in the *Amores*”, *RSC*, 55, pp. 14-22.
- BERNAL LAVESA, C. (2002) “Medea en la tragedia de Séneca” en LÓPEZ, A. – POCIÑA, A. (edd) *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. 1, pp. 459-486.
- BERRY, D. H. (2003) “*Equester ordo tuus est*: Did Cicero win his cases because of his support for the *equites*?”, *CQ*, 53, pp. 222-234.
- BERTAINA, T. (2003) “El discurso del poder como efecto de lectura: acerca de la argumentación totalitaria” en CABALLERO DE DEL SASTRE, E. – RABAZA, B. (comps.) *Discurso, poder y política en Roma*, Rosario, pp. 11-17.
- BERTOCCHI, A. (2001) “The relationship between simple *si* conditionals and restrictive *si modo* conditionals” en DANGEL, J. ET ALII (edd.) *De lingua latina, novae quaestiones*, Paris, pp. 227-244.
- BETTINI, M. (1979) *Studi e note su Ennio*, Pisa.
- BETTINI, M. (2000) *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino.
- BIANCHI BANDINELLI, R. (1970) *Roma centro del poder*, Madrid.
- BING, P. (1993) “Aratus and his audiences”, *MD*, 31, pp. 99-109.
- BIONDI, G. G. (1984) *Il nefas argonautico. Mitos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna.
- BIONDI, G. G. (2002) “Una ipotesi di lettura: lo ‘stile filosofico’ del drammatico Seneca” en LÓPEZ, A. – POCIÑA, A. (edd) *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. 1, pp. 487-510.
- BOURDIEU, P. (1992) *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris.
- BOURDIEU, P. (2000) *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires.
- BOWMAN, A. – WOOLF, G. (1994) *Literacy & Power in the Ancient World*, Cambridge.
- BOYD, B. W. (1997) *Ovid’s Literary Loves*, Michigan.
- BRAUND, S. (1992) *Roman Verse Satire*, Oxford.
- BRINK, C. O. (1972) “Ennius and the Hellenistic Worship of Homer”, *AJPh*, 93, pp. 547-567.

- BRINK, C. O. (1985) *Horace on Poetry I. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge.
- BROWN, M. (1995) *Horace. Satires I*, Warminster.
- BRUNT, P. A. (1982) “*Nobilitas and Novitas*”, *JRS*, 72, pp.1-17.
- BURKE, P. (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona.
- BURROW, C. (1999) “Full of the maker’s guile: Ovid on imitating and on the imitation of Ovid” en HARDIE, P. – BARCHIESI, A. – HINDS, S. (edd) *Ovidian Transformations, Essays on Ovid’s Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, pp. 217-287.
- CABALLERO DE DEL SASTRE, E. (2004) “*De Rerum natura 2.1-61. Suavitas, natura et ratio*” en GONZÁLEZ DE TOBIA, A. (ed) *Ética y Estética de Grecia a la modernidad*, La Plata, pp. 285-299.
- CABALLERO DE DEL SASTRE, E. (2006) “Hombres, naturaleza y monstruos: Lucrecio *de Rerum natura*” en CABALLERO DE DEL SASTRE, E. – RABAZA, B. – VALENTÍN, C. (comps) *Monstruos y maravillas en las literaturas latina y medieval y sus lecturas*, Rosario, pp. 61-73.
- CALCANTE, C. M. (2002) *Miracula rerum. Strategie semiologiche del genere didascalico negli Astronomica di Manilio*, Pisa.
- CALERO, F. – ECHARTE, M. J. (1996) (trad.) *Manilio: Astrología*, Madrid.
- CANAU, J. (2001) *Memoria e identidad*, Buenos Aires.
- CARR, J. E (1982) “The View of Woman in Apuleius”, *CB*, 58, pp. 61-64.
- CASALI, S. (2006) “The Poet at War: Ennius on the Field in Silius’ *Punica*” en BREED, B. – ROSSI, A. (edd.) *Ennius and the Invention of Roman Epic, Arethusa* 39.3, pp. 569-593.
- CHARLES, M. (1977) *Rhétorique de la lecture*, Paris.
- CHARNAY, J. P. (1995) *La Strategie*, Paris.
- CHEVALLARD, Y. (1998) *La transposición didáctica. Del saber sabio al saber enseñado*, Buenos Aires.
- CIAPUSCIO, G. (1994) *Tipos textuales*, Buenos Aires.
- CITRONI, M. (1995) “La ricezione della letteratura dall’età arcaica all’età di Cesare, da una letteratura nazionale a una letteratura per pochi” en *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Firenze, pp. 31-56.
- CITRONI, M. (2006) “The Concept of the Classical and the Canons of Model Authors in Roman Literature” en PORTER, J. (ed.) *Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome*, Princeton, pp. 204-234.
- CLASSEM, J. C. (1968) “Poetry and Rhetoric in Lucretius”, *TAPhA*, 99, pp. 77-118.
- CLASSEN, C. (1987) “Satire. The elusive genre” en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, pp. 555-560.
- CLAY, D. (1969) “*De Rerum natura: Greek physis and epicurean physiologia (Lucretius 1.1-148)*”, *TAPhA*, 100, pp. 32-47.

- COLLART, J. (1974) "Sentences et formules monastiques chez Virgile et Horace: quelques remarques de métrique" en *Mélanges P. Boyancé*, Rome, pp. 205-212.
- CONTE, G. B. (1986) *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*, Ithaca.
- CONTE, G. B. (1991) *Generi e lettori*, Milano.
- CORDIER, P. (2005) "Varius in omni genere vitae: l'acculturation, les identités, le métissage et les faits culturels romains entre histoire et anthropologie", *Mètis*, 3, pp. 295-305.
- COSTANZA, S. (1987) "Ci fu un sesto libro degli Astronomica di Manilio?", *Filologia e forme letterarie*, 3, pp. 223-263.
- COURTINE, J. J. (1982) "Définitions d'orientations théoriques et construction de procédures en Analyse du Discours", *Philosophiques*, 9.2, pp. 239-263.
- COURTINE, J. J. (1994) "Le tissu de la mémoire: quelques perspectives de travail historique dans les sciences du langage", *Langages*, 62, pp. 9-127.
- CUCCHIARELLI, A. (1994) "Sogno e prologo letterario tra alessandrino, precedenti enniiani e dottrina epicurea: la polemica a distanza di Lucrezio (I 102-45; IV 907-1036)", *Maia*, 46, pp. 149-180.
- D'ANNA, G. (1977) *Problemi di letteratura latina arcaica*, Roma.
- D'ANNA, G. (1999) "Recusatio e poesia di corteggiamento negli *Amores* di Ovidio" en SCHUBERT, W. (ed) *Ovid Werk und Wirkung*, t. I, pp. 67-78.
- DALZELL, A. (1996) *The Criticism of Didactic Poetry. Essays on Lucretius, Vergil and Ovid*, Toronto.
- DANGEL, J. (2001) "Sénèque, *poeta fabricator*: lyrique chorale et évidence tragique" en *Le poète architecte. Arts métriques et Art poétique latins*, Louvain-Paris, pp. 185-292.
- DANGEL, J. (2002) "Accius et l'altérité à l'oeuvre: théâtre idéologique et manifeste littéraire" en FALLER, S. – MANUWALD, G. (edd) *Accius und seine Zeit. Identitäten und Alteritäten*, Würzburg, pp. 105-125.
- DANGEL, J. "Devanciers grecs et romains de Sénèque le tragique" en *Entretiens sur l'Antiquité classique, Tome L*, Vandoeuvres-Genève, pp. 63-120.
- DAVALLON, J. (1999) "A imagem, uma arte da memória?" en ACHARD, P. (ed) *Papel da Memória*, Campinas, pp. 23-32.
- DAVID, J. M. et alii (1973) "Le 'Commentariolum Petitionis' de Quintus Cicéron. État de la question et étude prosopographique", *ANRW*, I, pp. 239-277.
- DAVIS, G. (1991) *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley.
- DAVIS, J. T. (1979) "Amores 1.4.45-48 and the Ovidian aside", *Hermes*, 107.2, pp. 189-199.
- DAVIS, P. (1999) "Instructing the Emperor", *Latomus*, 58.4, pp. 799-809.
- DELIGNON, B. (2006) *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine: une poétique de l'ambiguïté*, Leuven.

- DELZ, J. (1987) *Silii Italici Punica*, Stuttgart.
- DEREMETZ, A. (1995) *Le miroir des Muses*, Villeneuve d'Ascq.
- DEREMETZ, A. (1999) "Visages des genres dans l'épigramme ovidienne: *Amores* 1.1 et 3.1" en DEREMETZ, A. – FABRE SERRIS, A. (comps) *Épigramme et épique dans la poésie ovidienne*, Lille, pp. 71-84.
- DESBORDES, F. (1982) "De la littérature comme digression: notes sur les *Métamorphoses* d'Apulée", *ELA*, 2, pp. 31-51.
- DI TELLA, T. – CHUMBITA, H. – GAMBA, S. – GAJARDO, P. (2001) *Diccionario de ciencias sociales y políticas*, Buenos Aires.
- DIMUNDO, R. (2000) *L'elegia allo specchio. Studi sul I libro degli Amores di Ovidio*, Bari.
- DONINI, P. L. (1979) "Apuleio e il Platonismo Medio" en PENNACINI, A. (ed) *Apuleio, letterato, filosofo, mago*, Bologna, pp. 103-114.
- DU QUESNAY, I. M. (1984) "Horace and Maecenas: the propaganda value of *Sermones* I" en WOODMAN, T. – WEST, D. (edd) *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, Cambridge, pp. 19-58.
- DUGAN, J. (2005) *Making a New Man: Ciceronian Self-Fashioning in the Rhetorical Works*, Oxford.
- DUPONT, F. – VALLETE-CAGNAC, E. (2005) (edd) *Façons de parler grec à Rome*, Paris.
- DUPONT, F. (1995) *Les monstres de Sénèque*, Paris.
- DUPONT, F. (2000) *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris.
- DUPONT, F. (2000) *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*, Paris.
- EFFE, B. (1977) "Dichtung und Lehre. Untersuchungen zur Typologie des Antiken Lehrgedichts", *Zetemata*, 69.
- ERNOUT, A. (1920) *Lucrèce*, Paris, 3 vols.
- FANTHAM, E. (1975) "Virgil's Dido and Seneca's Tragic Heroines", *G&R*, 22, pp. 1-10.
- FARREL, J. (2001) *Latin Language and Latin Culture from Ancient to Modern Times*, Cambridge.
- FERABOLI, S. – FLORES, E. – SCARCIA, R. (2001) *Manilio: Il poema degli Astri (Astronomica)*, Milano, vol. I y II.
- FICK-MICHEL, N. (1991) *Art et Mystique dans les Métamorphoses d'Apulée*, Paris.
- FLORIO, R. (1997) *Poesía didáctica y oratoria en Roma*, Bahía Blanca.
- FLOWER, H. (1996) *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford.
- FOLEY, H. (1989) "Medea's Divided Self", *Cl. Ant.*, 8, pp. 61-85.
- FOWLER, D. (2000a) *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*, Oxford.
- FOWLER, D. (2000b) "The didactic plot" en DEPEW, M. – OBBINK, D. (edd) *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge, pp. 205-219.
- FOWLER, D. (2002) *Lucretius on Atomic Motion. A Commentary on De rerum natura 2.1-332*, Oxford.
- FRAENKEL, E. (1957) *Horace*, Oxford.

- FRASSINETTI, P. (1975) *Gli Annali di Ennio. Inquadramento e versione dei frammenti*, Genova.
- FREEDBERG, D. (1992) *El poder de las imágenes*, Madrid.
- FREYBURGER, G. (1986) *Fides. Étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu'à l'époque augustéenne*, Paris.
- GAETA, S. (2003) "Poemata nostra clara cluebunt: la concepción de la notoriedad en Ennio (*Annales*)" en *Actas XII Jornadas de Estudios Clásicos* (UCA), Buenos Aires, [CD-Rom].
- GAETA, S. (inédito) "¿Quiénes leían a Ennio?: público lector y difusión de su obra", Cuarto Coloquio Internacional "Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad", Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 20 al 24 de junio de 2006.
- GALE, M. (1994) *Myth and Poetry in Lucretius*, Cambridge.
- GALE, M. (2003) *Lucretius and the Didactic Epic*, London.
- GALIMBERTI BIFFINO, G. (2002a) "La *Medée* de Sénèque, une tragédie 'annoncée'" en LÓPEZ, A.- POCIÑA, A. (edd) *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. 1, pp. 523-533.
- GALIMBERTI BIFFINO, G. (2002b) "*Medea nunc sum*: il destino nel nome" en LÓPEZ, A.- POCIÑA, A. (edd) *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. 1, pp. 535-547.
- GALINSKY, K. (1996) "Intención autorial y libertad de recepción en el arte y poesía augustea", *Auster*, 1, pp. 15-31.
- GAVOILLE, E. (2000) *Ars, étude sémantique de Plaute à Cicéron*, Paris.
- GEERTZ, C. (2003) *La interpretación de las culturas*, Barcelona.
- GELLNER, E. (1990) *Plough, Sword, and Book*, Illinois.
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*, Paris.
- GIANOTTI, G. F. – MAGNALDI, G. (2000) *Apuleio. Storia del testo e interpretazioni*, Torino.
- GIBSON, R. (1997) "Didactic poetry as 'popular' form: a study of imperatival expressions in Latin didactic verse and prose" en ATHERTON, C. (ed) *Form and Content in Didactic Poetry*, Bari, pp. 67-115.
- GIGANDET, A. (1998) *Fama deum. Lucrèce et les raisons du mythe*, Paris.
- GILDENHARD, I. – ZISSOS, A. (2000) "Inspirational fictions: autobiography and generic reflexivity in Ovid's proems", *G&R*, 47, pp. 67-79.
- GOLDBERG, S. (2005) *Constructing Literature in the Roman Republic*, Cambridge.
- GOLDHILL, S. (1997) "The failure of exemplarity" en DE JONG, I. J. F. – SULLIVAN, J. P. (eds) *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden, pp. 57-74.
- GOLDHILL, S. (1999) "Literary History without Literature: Reading Practices in the Ancient World", *SubStance*, 28.1, pp. 57-89.
- GOOLD, G. P. (ed) (1977) *Manilius Astronomica*, Cambridge.

- GOOLD, G. P. (ed) (1998) *Astronomica*, Stuttgart.
- GOTOFF, H. (1993) "Oratory: the Art of Illusion", *HSCP*, 95, pp. 289-313.
- GRILLI, A. (1965) *Studi Enniani*, Brescia.
- GRIMAL, P. (1963) *Apulei Metamorphoseis IV 28-VI 24: le conte d'Amour et Psyché*, Paris.
- GRUEN, E. S. (1995) *The Last Generation of the Roman Republic*, Berkeley.
- HABINEK, T. (1998) *The Politics of Latin Literature: Writing, Identity and Empire in Ancient Rome*, Princeton.
- HALL, S. (2005) "Quem precisa de identidade?" en SILVA, T. T. (org) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*, Petrópolis.
- HAMP, E. (1968) "Δεχομαι, δοκεω, διδασκω, decet, dignus, doctus, docere, disco", *CPh*, 63.4, pp. 285-287.
- HARDIE, Ph. (2002) *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.
- HARRISON, S. (2000) *Apuleius: A Latin Sophist*, Oxford.
- HARRISON, S. (2002) "Ennius and the Prologue to Lucretius' *DRN* 1 (1.1-148)", *Leeds International Classical Studies*, 1.4, pp. 1-13.
- HELLEGOUARÇ'H, J. (1972) *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris.
- HELM, R. (1968) *Apulei Platonici Madaurensis opera quae supersunt*, vol. I: *Metamorphoseon libri XI*, Leipzig.
- HERESCU, N. I., (ed) (1958) *Ovidiana: Recherches sur Ovide publiées a l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète*, Paris.
- HILJMANS, B. L. - PAARDT, R. TH. VAN DER - SCHMIDT, V. – SETTELS, C. B. J. – WESSELING, B. – ZIMMERMAN, M. (1995) *Apuleius Madaurensis Metamorphoses, Book IX. Text, introd. & comm.*, Groningen.
- HILJMANS, B. L. (1987) "Apuleius, Philosophus Platonicus", *ANRW*, II.36.1, pp. 395-475.
- HINDS, S. (1998) *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge.
- HOFMANN, H. (1999) (ed.) *Latin Fiction. The Latin Novel in Context*, Routledge.
- HÜBNER, W. (1984) "Manilius als Astrologe und Dichter", *ANRW*, 32.1, pp. 126-320.
- HUTCHINSON, G. O. (2001) "The date of the *Rerum natura*", *CLQ*, 51, 150-162.
- KEITH, A. (1994) "*Corpus eroticum*: elegiac poetics and elegiac *puellae* in Ovid's *Amores*", *CW*, 88, pp. 27-40.
- KEITH, A. (2000) *Engendering Rome. Women in Latin Epic*, Cambridge.
- KENNEDY, D. (1992) "Augustan and anti-augustan: reflections on terms of reference" en POWELL, A. (ed) *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, London, pp. 26-58.
- KENNEDY, D. (2002) *Rethinking Reality*, Ann Arbor.
- KENNEY, E. J. (1971) *Lucretius. De rerum natura III*, Cambridge.
- KENNEY, E. J. (1972) "The Historical imagination of Lucretius", *G&R*, 19.1, pp. 12-24.

- KENNEY, E. J. (1995) *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei feminae, Ars amatoria*, Oxford.
- KIESSLING, A. (1959) *Q. Horatius Flaccus. Satiren*, Berlin.
- KINSEY, T.E. (1967) "The Dates of the *Pro Roscio Amerino* and the *Pro Quinctio*", *Mn.*, 20.1, pp. 61-67.
- KLEINER, D. (1992) *Roman Sculpture*, New Haven.
- KLINGNER, F. (1949) *Horati Flacci Opera Omnia*, Leipzig.
- KONSTAN, D. (1993) "Foreword to the reader", *MD*, 31, pp. 11-22.
- KROKOWSKI, J. (1963) "Ars amatoria - poème didactique", *Eos*, 53, pp. 143-156.
- LA PENNA, A. (1979) "L'usus contro Apollo e le Muse", *ASNP*, 9, pp. 985-997.
- LABATE, M. (1996) "La sátira latina: 'género' y forma de los contenidos" en ESTEFANÍA, D. – POCIÑA, A. (edd) *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid, pp. 47-70.
- LABATE, M. (2005) "Poetica minore e minima: Mecenate e gli amici nelle Satire di Orazio", *MD*, 54, pp. 47-63.
- LABATE, M., (1989) "Precettistica elegiaca d'amore e no" en *Atti del Convegno Internazionale Assisi 22-24 aprile 1988*, Assisi, pp. 63-91.
- LANCEL, S. (1961) "Curiositas et préoccupations spirituelles chez Apulée", *RHR*, 160, pp. 25-46.
- LAURENCE, R. (1994) "Rumour and Communication in Roman Politics", *G&R*, 41, pp. 62-74.
- LAUSBERG, H. (1966) *Manual de retórica literaria. Fundamentos de la ciencia de la literatura*, Madrid.
- LEACH, E. W. (2004) *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples*, Cambridge.
- LEANDRO FERREIRA, M. C. (2001) (comp) *Glossário de Termos do Discurso*, Porto Alegre.
- LEE, A. G. (1962) "Tenerorum lusor amorum" en SULLIVAN, J. P. (ed.) *Critical Essays on Roman Literature*, Cambridge, pp. 149-179.
- LOREAUX, N. (2003) *Las experiencias de Tiresias. Lo femenino y el hombre griego*, Buenos Aires.
- LUCIANI, S. (2000) *L'eclair immobile dans la plaine, philosophie et poétique du temps chez Lucrèce*, Paris.
- LUQUE MORENO, J. (1995) *De Pedibus. De Metris*, Granada.
- LYONS, J. (1981) *Lenguaje, significado y contexto*, Barcelona.
- MAGNO, P. (2003) "L'uso del termine sapientia in Ennio Ann. 218-219 V.<sup>2</sup> = 211-212 Sk", *AC*, 72, pp. 209-213.
- MALAMOUD, C. (1989) "Village et forêt dans l' idéologie de l'Inde brahmanique" en MALAMOUD, C. (ed) *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'inde ancienne*, Paris, pp. 99-101.
- MARIOTTI, S. (1952) *Livio Andronico e la traduzione artistica*, Milano.

- MARIOTTI, S. (1991) *Lezioni su Ennio*, Urbino.
- MARTINDALE, CH. (1993) *Redeeming the Text. Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge.
- MARTOS, J. (2006) (ed.) *Ennio. Fragmentos*, Madrid.
- MASON, H. (1983) "The distinction of Lucius in Apuleius' *Metamorphoses*", *Phoenix*, 37.2, pp. 135-143.
- MAY, J. (1988) *Trials of Character. The Eloquence of Ciceronian Ethos*, Chapel Hill and London.
- MAZZOLI, G. (2002) "Medea in Seneca: Il logos del furor" en LÓPEZ, A. – POCIÑA, A. (edd) *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. 1, pp. 615-625.
- MCGINN, T. (1998) *Prostitution, Sexuality, and the Law in Ancient Rome*, Oxford.
- MCKEOWN, J. C. (1987) *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes. Volume 1, Text and Prolegomena*, Cambridge.
- MCKEOWN, J. C. (1989) *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes. Volume 2, Text and Prolegomena*, Cambridge.
- MCKEOWN, J. C. (1998) *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes. Volume 3, Text and Prolegomena*, Cambridge.
- MERKELBACH, R. (1962) *Roman und Mysterium in der Antike*, München.
- MILES, G. (1988) "Maires, Conditores and Livy's Perspective on the Past", *TAPhA*, 118, pp. 185-208.
- MILLER, J. (1986) "Disclaiming Divine Inspiration: a Programmatic Patern", *WS*, 20, pp. 151-164.
- MITIS, PH. (1993) "Committing Philosophy on the Reader: Didactic Coercion and Reader Autonomy in *De Rerum Natura*", *MD*, 31, pp. 111-128.
- MOATTI, C. (1997) *La raison de Rome. Naissance de l'esprit critique à la fin de la République (II<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ)*, Paris.
- MOATTI, C. (2003) "La construction du patrimoine culturel à Rome aux I<sup>er</sup> siècle avant et I<sup>er</sup> siècle J.-C." en CITRONI, M. (ed) *Memoria e Identità. La cultura romana costruisce la sua immagine*, Firenze, pp. 81-98.
- MOMIGLIANO, A. (1942) "The Peace of the *Ara Pacis*", *JWCI*, 5, pp. 228-231.
- MORESCHINI, C. (1965) "La demonologia medioplatonica e le metamorfosi di Apuleio", *Maia*, 17, pp. 30-46.
- MÜLLER, S. (1939) *Das Verhältnis von Apuleius De mundo zu seiner Vorlage*, Leipzig.
- MUNARI, F. (1964) *Amores*, Firenze.
- NASTA, M. (2003) "La construcción de Lucilio en Horacio, *Serm. I 4*: estrategias para un cambio de identidad poética", *REC*, 31, pp. 97-121.
- NASTA, M. (2007) "Prescribir / argumentar: una aproximación a Horacio, *Sát. II 1*" en DE SANTIS, G. – MIÉ, F. – VENECIANO, G. (edd) *Prácticas discursivas en la antigüedad grecolatina*, Córdoba, pp. 97-108.

- NICOLET, C. (1969) "Politique et tribunaux criminels", *REL*, 47, pp. 55-63.
- O'BRIEN, M. (1991) "Apuleius and the Concept of Philosophical Rhetoric", *Hermathena*, 151, pp. 39-50.
- OBINK, D. (1995) *Philodemus on Poetry*, Oxford.
- OLIENSIS, E. (1998) *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge.
- OLLIER, M.-L. (1974) "The Author in the Text: The Prologues of Chrétien de Troyes", *Yale French Studies*, 51, pp. 26-41.
- ONG, W. (1975) "The writer's audience is always a fiction?", *PMLA*, 90, pp. 9-21.
- OPEKU, F. (1993) "Popular and Higher Education in *Africa Proconsularis* in the Second Century AD", *Scholia*, 2, pp. 31-44.
- ORLANDI, E. (1992), "Lenguaje y método: una cuestión del análisis del discurso", *Discurso. Cuadernos de teoría y análisis*, enero-abril 1992, pp. 33-46.
- PACKER, J. E. (1997) "Report from Rome: the imperial Fora, a retrospective", *AJA*, 101, pp. 307-330.
- PALACIOS, J. (2005) "Las historias de Lámaco, Alcimo y Trasileón (Apul. *Met.* IV, 7-22): las *fabulae* intercaladas como *exempla* y sus posibles lecturas", *Argos*, 29, pp. 91-106.
- PANOFKY, E. (1970) *El significado en las Artes Visuales*, Buenos Aires.
- PASCHOUD, E. (1982) "Deux études sur Manilius" en WIRTH, G. (ed) *Romanitas-Christianitas. Untersuchungen zur Geschichte und Literatur der römischen Kaiserzeit*, Berlin-New York, pp. 125-153.
- PECHEUX, M. (1975) *Semântica e discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio*, Campinas.
- PÉREZ-TAYLOR, R. (2006) *Anthropologías. Avances en la complejidad humana*, Buenos Aires.
- PERRY, B. E. (1967) *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*, California.
- PERUTELLI, A. (1989) "Il testo come maestro" en FEDELI, P. ET ALII (edd) *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, I, pp. 277-310.
- PETRONIO, G. (1988) "*Nomen / omen*: poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio)", *MD*, 20, pp. 33-70.
- PICONE, G. (2002) "La *Medea* di Seneca come *fabula* dell'inversione" en LÓPEZ, A. – POCIÑA, A. (edd) *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. 1, pp. 639-650.
- PINA POLO, F. (1997) *Contra arma verbis. El orador ante el pueblo en la Roma tardorrepública*, Zaragoza.
- PÖHLMANN, E. (1973) "Charakteristika des römischen Lehrgedichts", *ANRW*, 1.3, pp. 813-901.

- POZZI, M. (2001) “Yo sé que tú sabes que yo sé: esquemas de la autoridad discursiva en Manilio” en CABALLERO DE DEL SASTRE, E. – SCHNIEBS, A. (comps.) *La fides en Roma: Aproximaciones*, Buenos Aires, pp. 125-150.
- PRATT, N. T. (1983) *Seneca's Drama*, Chapel Hill and London.
- PRINCE, G. (1980) “Introduction to the Study of the Narratee” en TOMPKINS, J. (ed.) *Reader-Response Criticism*, Baltimore and London, pp. 7-25.
- REGEN, F. (1971) Apuleius philosophus Platonicus. *Untersuchungen zur Apologia (De magia) und zu De mundo*, Berlin-New York.
- REGGIANI, R. (1979) *I proemi degli Annales di Ennio: programma letterario e polemica*, Roma.
- REMOTTI, F. (1996) *Contro l'identità*, Roma-Bari.
- ROLLER, M. (2004) “Exemplarity in Roman Culture: the case of Horatius Cocles and Cloelia”, *CPh*, 99, pp. 1-56.
- ROMANO, A. (1995) *La sátira y la sociedad romana*, Buenos Aires.
- RONCONI, A. (1974) “Saggio per un commento al proemio degli *Annali* di Ennio”, *Poesia latina in frammenti. Miscellanea Filologica*, Genova, pp. 13-28.
- ROSATI, G. (1979) “L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia”, *MD*, 2, pp. 101-136.
- ROSS TAYLOR, L. (1949) *Party Politics in the Age of Caesar*, Berkeley.
- RUDD, N. (1966) *The Satires of Horace. A study*, Cambridge.
- SALEMME, C. (1983) *Introduzione agli Astronomica di Manilio*, Napoli.
- SANDY, G. (1997) *The Greek World of Apuleius. Apuleius and the Second Sophistic*, Leiden.
- SCHIAVONE, A. (2003) “Sapere giuridico e identità romana: un'interpretazione” en CITRONI, M. (ed.) *Memoria e identità. La cultura romana costruisce la sua immagine*, Firenze, pp. 61-79.
- SCHIESARO, A. (1990) *Simulacrum et imago. Gli argomenti analogici nel De rerum natura*, Pisa.
- SCHIESARO, A. (2003) *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge.
- SCHLAM, C. (1970) “Platonica in the *Metamorphoses* of Apuleius”, *TAPhA*, 101, pp. 477-487.
- SCHLEGEL, C. (2000) “Horace and his fathers: satires I 4 and I 6”, *AJPh*, 121, pp. 93-119.
- SCHNIEBS, A. (2001) “Cuando la elegía cambia de sujeto” en *Voces en conflicto, espacios de disputa*, Buenos Aires [CD-Rom].
- SCHNIEBS, A. (2003) “Del ‘Io triumphe’ al ‘Io Paeon’: el poder sobre el discurso en la poesía ovidiana de asunto erótico” en CABALLERO DE DEL SASTRE – RABAZA, B. (comps.) *Discurso, poder y política en Roma*, Rosario, pp. 161-183.

- SCHNIEBS, A. (2004) "Construyendo a la *puella*: el ego elegíaco como agente moral", *Habis*, 35, pp. 219-231.
- SCHNIEBS, A. (2006) *De Tibulo al Ars amatoria*, Buenos Aires.
- SCHRIJVERS, P. H. (1970) *Horror ac divina voluptas: études sur la poétique et la poésie de Lucrèce*, Amsterdam.
- SEDLEY, D. (1998) *Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom*, Cambridge.
- SEGAL, CH. (1982) "Nomen sacrum: Medea and other Names in Senecan Tragedy", *Maia*, 3, pp. 241-246.
- SERRET, M. (1977) *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Paris.
- SETAIOLI, A. (1987) "Seneca e lo stile", *ANRW*, 32.2, pp. 776-858.
- SHACKLETON BAILEY, D. R. (1986) "Nobiles and Novi reconsidered", *AJPh*, 107, pp. 255-260.
- SHARROCK, A. (1997) "Response to R. Gibson" en ATHERTON, C. (ed) *Form and Content in Didactic Poetry*, Bari, pp. 99-115.
- SHUMATE, N. (1996) *Crisis and Conversion in Apuleius' Metamorphoses*, Ann Arbor.
- SKUTSCH, O. (ed.) (1985) *The Annals of Q. Ennius*, Oxford.
- SOLMSEN, F. (1938) "Cicero's First Speeches: A Rhetorical Analysis", *TAPhA*, 69, pp. 542-556.
- SPAETH, B (1994) "The goddess Ceres in the *Ara Pacis Augustae* and the Carthage Relief", *AJA*, 98, pp. 65-100.
- STEELE, R. B. (1932) "The *Astronomica* of Manilius", *AJPh*, 53, pp. 320-343.
- STRONG, D. (1998) *Roman Art*, New Haven and London.
- SULEIMAN, S. – CROSMAN, I. (1980) (edd) *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton.
- SULEIMAN, S. (1977) "Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse", *Poétique*, 32, pp. 468-479.
- TARRANT, R. J. (1978) "Senecan Drama and its Antecedents", *HSCP*, 82, pp. 213-263.
- TARRANT, R. J. (1995) "Greek and Roman in Seneca's Tragedies", *HSCP*, 97, pp. 215-230.
- TATUM, J. (1999) "The tales in Apuleius' *Metamorphoses*" en HARRISON, S. J. (ed) *Oxford Readings in the Roman Novel*, Oxford, pp. 157-194.
- THIBAU, R. (1965) "Les *Métamorphoses* d'Apulée et la théorie platonicienne de l'éros", *Studia Philosophica Gandensia*, 3, pp. 89-144.
- TIMPANARO, S. (1995) "Ennio narrò la prima guerra punica?", *Paideia*, 50, pp. 103-135.
- TRAINA, A. (1979) "Due note a Seneca tragico", *Maia*, 31, pp. 273-276.
- TRAINA, A. (1987) *Lo stile 'drammatico' del filosofo Seneca*, Bologna.
- VALENTÍ, E. (1962) *T. Lucrecio Caro De la naturaleza*, Barcelona.
- VASALY, A. (1985) "The Masks of Rhetoric: Cicero's *Pro Roscio Amerino*", *Rhetorica*, 3, pp. 1-20.

- VEYNE, P. (1991) *La elegía erótica romana*, México.
- VOLK, K. (2002) *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford.
- VON ALBRECHT, M. (1983) "Ovide imitateur de Tibulle", *LEC*, 51.2, pp. 117-124.
- WALLACE-HADRILL, A. (1997) "Mutatio morum: the idea of a cultural revolution" en HABINEK, T. – SCHIESARO, A. (edd) *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, pp. 3-23.
- WALSH, G. B. (1990) "Surprised by self: audible thought in hellenistic poetry", *CPh*, 85.1, pp. 1-21.
- WALSH, P. G. (1970) *The Roman Novel: The "Satyricon" of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*, Cambridge.
- WASZINK, J. (1950) "The proem of the *Annales* of Ennius", *Mn*, 3, pp. 217-240.
- WEIMANN, R. (1988), "Text, Author-Function, and Appropriation in Modern Narrative: Toward a Sociology of Representation", *Critical Inquiry*, 14.3, pp. 431-447.
- WHEELER, A. (1910a) "Propertius as *praeceptor amoris*", *CP*, 5.1, pp. 28-40.
- WHEELER, A. (1910b) "Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources", *CP*, 5.4, pp. 440-450.
- WILLIAMS, G. (1995) "Libertino patre natus: true or false?" en HARRISON, S. (ed) *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, pp. 296-313.
- WINKLER, J. J. (1985) *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass*, Berkeley.
- WRIGHT, E. (1984) "*Profanum sunt genus*: the Poets of the *Ars amatoria*", *PQ*, 63, pp. 1-15.
- WYKE, M. (1987) "Written Women: Propertius' *scripta puella*", *JRS*, 77, pp. 47-61.
- WYKE, M. (1989) "Mistress and Metaphor in Augustan Elegy", *Helios*, 16, pp. 25-47.
- WYKE, M. (1995) "Taking the woman's part: engendering roman love elegy" en BOYLE, A. (ed.) *Roman Literature and Ideology*, pp. 110-128.
- ZANKER, P. (1992) *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.



## ÍNDICE DE PASAJES CITADOS

---

### ACCIO

fr. 200 Ribb<sup>3</sup>: **170n**

### APULEYO

#### *Met.*

1.1: **178, 187**

1.2: **187n**

1.7: **187n**

1.20: **187n**

3.15: **182n**

4.27: **187**

9.4: **183n**

9.5: **183**

9.6: **183**

9.7: **183**

9.11: **184n**

9.13: **185**

9.14: **187-188**

9.15: **185n, 186**

9.16: **188**

9.17: **189n**

9.19: **196**

9.21: **189n**

9.23: **191**

9.24: **192**

9.25: **192**

9.26: **192, 192n, 193**

9.27: **192**

9.28: **194**

9.29: **194n**

#### *Mun.*

*praefatio* (285-289): **202-205**

1.289-7.305: **205-213**

1.290-3.295: **206-207**

4.296-297: **207-209**

5.298: **209-210**

6.300: **211**

7.302: **210**

7.303-304: **210-211**

17.326: **212**

19.332-334: **214-217**

31.359-360: **217-219**

35.365-368: **219-221**

#### *Pl.*

2.8.230-232: **197n**

### ARISTÓTELES

#### *Mu.*

392b21: **208**

393a15: **210**

393b22-23: **211**

396a28: **215**

399a18-19: **218**

400b12: **220**

### AUGUSTO

#### *Anc.*

8.5: **159**

### CICERÓN

#### *Font.*

4: **61**

21: **61-63**

22: **64**

23-24: **65**

25-27: **66-67**

35: **67-68**

42: **68-69**

43: **69-70**

44-48: **71-72**

49: **72-73**

#### *Parad.*

1.11-12: **124**

#### *Quinct.*

1-2: **56-57**

4-6: **57-60**

9: **60**

- Rep.**  
6.16: **120**
- ENNIO**  
**Ann. (Sk.)**  
1.1: **22-23**  
1.2: **22, 24-25**  
1.3: **22, 24-25**  
1.4: **22n**  
1.5: **22, 24-25**  
1.6: **23, 24-25**  
1.7: **23, 24-25**  
1.8: **23, 24-25**  
1.9: **23, 24-25**  
1.10: **23n**  
1.11: **23, 25-26, 32**  
7.1: **27-28**  
7.1<sup>a</sup>: **27-30**  
7.2: **27-30**  
16.1: **31-33**  
16.2: **31-33**  
16.3: **31-33**  
16.4: **31-33**  
16.5: **31-33**  
16.6: **31-33**  
*Incertae* 69: **31-33**
- HORACIO**  
**S.**  
1.1.1-3: **86**  
1.1.24-27: **78-79**  
1.4.1-7: **80-81**  
1.4.48-52: **88-89**  
1.6: **83-98 passim**
- LUCRECIO**  
1.40-43: **42**  
1.54-61: **46**  
1.71-74: **43**  
1.136-137: **37**  
1.146-48: **47**  
1.188-190: **45**  
1.320-325: **47**  
1.729-733: **36**  
2.83-85: **51**  
2.116.122: **50**  
2.216-220: **51**  
2.243-245: **51**  
2.250-262: **52**  
3.11-13: **42**  
5.1-12: **39**  
5.65-66: **40**  
5.336-337: **40**
- MANILIO**  
1.7-10: **119n**  
1.384-386: **119n**  
1.777-804: **119n, 121-126**  
4.23-88: **123n**  
4.140-151: **124n**  
5.118-127: **127-132**  
5.734-745: **133-136**
- OVIDIO**  
**Am.**  
1.4.45-48: **105**  
1.8.1-2: **103**  
1.10.63-64: **104-105**  
2.1.1-10: **99**  
2.7.7-10: **109**  
2.7.17-18: **110**  
2.8.3-8: **110**  
2.8.15-18: **111**  
2.19.5-6 y 33: **106**  
2.19.9-22: **107**  
2.19.44-50: **108**  
3.1.49-52: **100**
- Fast.**  
5.533: **158**
- PROPERCIO**  
4.8.27-34 y 43-52: **112**
- SÉNECA**  
**Med.**  
1-18: **165-166**  
23-26: **167**  
44-52: **165**  
54-55: **168**  
123-124: **172**  
150-154: **174**  
158-159: **174**  
335-339: **173n**  
360-363: **170**  
381: **174**  
385-396: **173**  
411-414: **169**  
427-429: **169n**  
674: **171**

- 853-861: **174n**  
 866-868: **171**  
 942-944: **168n**  
 951-953: **172n**
- De ira**  
 1.1: **166n**  
 1.1.3: **165n**  
 1.2: **165**  
 1.4.3: **173n**  
 1.7.2-4: **171-172n**  
 1.12.5: **167**  
 2.2.2-3: **163**  
 2.3.4-5: **167, 169n**  
 2.4.1-2: **167**
- 2.18.1: **167n**  
 3.5.8: **172n**  
 3.41.3: **172n**
- SILIO ITÁLICO**  
 12.387-414: **17-18**
- TERENCIO**  
**Ad.**  
 412-421: **89**
- TIBULO**  
 1.5.39-40: **111**
- VIRGILIO**  
**A.**  
 8.626-731: **124-125**  
 6.752-901: **124-125**

## ÍNDICE TEMÁTICO

---

- Accio **162, 170 n.**  
 adulterio: legislación **193, 194, 195n**  
*affectus* **162, 164-165, 167-169, 171-173, 175**  
 ámbito privado/público **93-94, 97-98**  
 Apuleyo: *De Mundo* **201-221**; *De Platone et eius dogmate* **196-197**; *Metamorphoses* **177-199**  
*Ara Pacis* **140, 141, 146-155, 158, 159**  
 astrología **118-119, 126, 131, 137**  
 Augusto **122, 124, 125, 139-159**  
 Aulo Gelio **135**  
 autorreferencialidad **25-26, 27-30, 32**  
 Cicerón **35n, 37, 53-75, 120, 125, 128, 134, 174**  
*clinamen* **51, 52**  
*concordia ordinum* **128**  
*corpora prima* **43**; v. *primordia rerum*  
*curiositas* **186, 196**  
 destinatario: explícito **100-102, 106, 113-115**; implícito **20-33, 100-103, 106-109, 111, 113-115**  
 didáctico: *auctoritas* **37, 38, 39n, 80-98, 101, 103, 119, 184, 198**; como proceso **117-118**; como recurso retórico **53-75**; *doctus* **100**; e ideología **201-202, 221**; *erotodidaxis* **100**; formación discursiva **10-11, 37-38, 50-52, 55, 78, 104, 179, 182, 189, 201-202, 221**; *magister* **100-103, 189**; poesía didáctica **13-15, 117-120, 123-124, 131, 132, 136-137**; prosa didáctica **201-202, 221**; receptor didáctico **41-42, 118-119, 131, 189**  
 Diomedes **35n, 37**  
*dives amator* **103**  
*egestas linguae* **44**  
 Empédocles **36-37**  
 Ennio **17-34, 39**  
 enunciados: interpretativos **180, 189, 190, 191, 193**; narrativos **180**; pragmáticos o reglas de acción **180, 190, 195, 198**  
 Epicuro **36, 37, 38, 39, 41, 43, 44**

- exemplum* 11-13, 65-67, 86-88, 103, 104n, 105, 113-115, 119, 120-123, 125, 126-131, 133, 140 n, 157, 159, 162, 164, 169, 172, 175-176, 178-181, 185, 189, 193, 195-196; *contrarium* 191, 193, 196, 198; *yusivo* 190
- fabulae* intercaladas 177-179, 181, 183, 195-198; fábula de Psique y Cupido: 181, 182, 189, 195, 196
- fama deum* 43
- fatum* 123
- fides* 122
- fingere* 103, 107, 108, 111, 113, 114
- Forum Augustum* 140, 141, 155-159
- Historia Augusta* 178n
- Homero 23-26, 29, 131n
- Horacio 77-98
- iconografía 142n, 143, 154n, 155
- iconología 155
- identidad: construcción discursiva 104n; definición 7n; del orador y los jueces 53-75; romana 18, 32
- intertextualidad 180, 190, 196
- ira* 162, 164-169, 171-173, 175
- lex Romana* 217-221
- Livio Andronico 24, 30
- Lucilio 80-82
- Lucrecio 35-52, 118
- Macrobio 178
- maiestas* 40
- Manilio 118-137
- Mars Ultor* 144, 155n, 156, 157, 158
- Mecenas 90-97
- Memio 41, 42
- memoria 33-34, 131-132, 136-137
- mito autobiográfico 84-90, 96
- mundo 202-213; África 210-213
- narrador: extradiegético 178n; intradiegético 178n, 182; modalidad autorial 184, 198; modalidad actorial 184, 198
- narratario: extradiegético 178, 190; intradiegético 178, 190, 198
- natura* 35-52
- Nevio 27-28, 30
- nobilitas / novitas* 53, 59-60, 74-75
- orden cósmico 213-221
- otium* 128
- ouranobateîn* 202-205
- Ovidio: *Amores* 35n, 99-115; *Ars amatoria* 102
- paideía* 213
- Pax* 145, 146, 147, 152, 157; *Romana* 217-218
- Petronio 179
- pietas* 122
- Platón 178n, 197n; doctrina platónica 179, 197
- praeceptor amoris* 100, 115
- primordia rerum* 46,47; v. *corpora prima*
- Propercio 101, 102n, 103, 106, 111-113
- Ps. Longino 176
- puđicitia* 191, 192n, 193, 196n, 198
- ratio* 41, 42
- sátira 77-98
- Séneca 161-176
- Silio Itálico 17-18, 34
- símil 132-133, 136, 214-221
- sujeto: de conocimiento 202-208, 212-213; interpelado 208, 212
- Tellus* 145, 154
- Thoracata* 140-141, 142-146, 150, 158-159
- Tíbulo 101, 106, 111, 113
- Tito Livio 124, 125, 134, 135
- traducción 208-210, 215, 218, 220
- Ulises 185, 186n
- urbs* 214-217, 219-221
- usus* 103
- vates* 27-30, 103
- Venus 38, 42, 43, 122, 182, 195
- Virgilio: *Georg.* 118, 124, 125, 128
- virtus* 122
- Vitruvio 35n
- yambo 80-82