

Programa de doctorado
“Realidad, transmisión y pervivencia de los textos latinos”
Bienio 1996-1998

**La sátira romana:
género de fronteras y antitexto
en Horacio y Persio**

Tesis Doctoral

Ana Luisa Coviello

Director: Dr. José Luis Vidal Pérez

Departamento de Filología Latina
Facultad de Filología
Universidad de Barcelona
- Octubre 2005 -

A Lucas,
mi hijo,
con todo mi amor

A Esteban,
con amor, gratitud y reconocimiento

A mis padres, Cuchi y Alfredo,
porque llevo en mi sangre y en mi corazón
la memoria de su historia

A mi hermano, Alfre,
por su milagrosa ternura y por su apoyo constante

Agradecimientos

La primera persona a quien quiero agradecer es, sin duda alguna, al Dr. José Luis Vidal, mi maestro y guía, sin cuya generosidad, respeto y paciencia no hubiera podido realizar este trabajo. Su sabiduría, su consejo siempre certero, su amabilidad para las sugerencias y su entusiasmo en mi investigación han sido indispensables para la continuidad de este estudio. Sin saberlo él, su confianza en mí ha sido una de las principales motivaciones para seguir adelante en mis momentos más bajos. Agradezco su atención y su estímulo constantes. Han sido muy importantes para mí estos años de trabajo bajo su dirección.

Esta tesis tampoco hubiera sido posible sin la beca otorgada por el *Comissionat per a Universitats i Recerca de la Generalitat de Catalunya*, que infundió en mí la ilusión de que trabajar en literatura y vivir de ello no son totalmente incompatibles.

Al Dr. Pere Quetglas le debo no sólo la oportuna y precisa recomendación de realizar mi tesis doctoral con la guía del Dr. Vidal, sino también su amable recibimiento en la Universidad, y la dirección del trabajo de investigación en los primeros años. A él, mi más sincera gratitud.

Igualmente hospitalarios fueron el Dr. Lambert Ferreres y el Dr. Marc Mayer, en particular, y el *Departament de Filologia Llatina de la Universitat de Barcelona*, en general. Agradezco su continua disposición a hacer más fácil mi estancia en la Universidad de Barcelona y en el doctorado.

Desde que conocí a la Dra. Rosario Cortés Tovar, mi inclinación hacia el estudio de la teoría literaria se ha visto alentada por su trabajo sobre la sátira desde esta perspectiva. Mi más profundo agradecimiento por su interés en mi investigación, por la proporción de bibliografía de difícil acceso para mí y por el

ánimo que me infundió. Mis años en España siempre estarán marcados por su apoyo y su calidez.

Mi estancia de investigación en Madrid en el año 2001 no habría sido tan provechosa si no hubiera tenido un tutor de estudios como el Dr. Francisco García Jurado. Recomendaré a mis alumnos su precisa sugerencia del mapa de tesis que tanto me ayudó a poner en claro las ideas. Su generosidad, además, me ha permitido disfrutar durante años del acceso a los fondos de la Biblioteca de la Universidad Complutense.

El avance que mi tesis realizó en los meses que estuve en Londres se lo debo a las fructíferas discusiones que mantuve con el Dr. Roland Mayer, quien leyó versiones iniciales y criticó con su habitual perspicacia y sentido común puntos de teoría literaria que yo no había visto con claridad, en especial en lo referente al debatido asunto del autor en el texto literario. Sin sus sugerencias y sin su estímulo al cuestionamiento mi trabajo estaría incompleto. La cordialidad con la que me recibió tanto en Londres como en el seminario que dio en la *Scuola Normale Superiore di Pisa*, constituyeron para mí otro fuerte estímulo para terminar esta tesis.

También quiero agradecer la hospitalidad del Dr. Mario Labate durante mi estancia en Florencia y su disposición a leer versiones preliminares del capítulo de Horacio, en particular sus valiosos comentarios sobre *sermo* y *carmen*. Probablemente el resultado final no sea el que él hubiera deseado, pero espero al menos haber recogido la mitad de su sentido crítico para respaldar mis posturas. A él, mis más sentidas gracias.

A la Dra. Marta Baralo le debo el estímulo final que me hacía falta para terminar este camino. Su cariño y su apoyo fueron fundamentales para mí, en un momento de mucha desorientación, cuando ya casi claudicaba. Su sentido común e imaginación me ayudaron a encontrar una posible solución a mi estancamiento.

No quiero dejar de mencionar a Marga Navarro, secretaria del Departamento de Filología Latina de la Universidad de Barcelona, por su ayuda logística y por su grata presencia.

Fuera del ámbito académico, que tantos amigos también me ha brindado, quiero expresar mi reconocimiento a todos los que de una manera u otra han estado a mi lado durante los años de redacción de esta tesis, además de los seres queridos a quienes dedico este trabajo. En primer lugar, a Alfredo y Gabriela: sin su comprensión, largas charlas, y tierna compañía mi recuperación hubiese sido inmensamente más difícil. Y a Matena y la Mami, por su respaldo y por su entrega, a pesar de la distancia.

Y también a Vero Estévez, Andrés Stisman, Charo Guarino, Caty Monserrat Roig, Bibi Morante y Alejandra Guzmán, Enrique Katsinis y Montse Fabá, Marcelo Delajara, Pili Martín Arrizabalaga y Josu Erkoreka, Herminda González Ramos y Claudia Nicolini, por tantos buenos momentos y por su entrega a esta amistad.

A todos, mi más sincero y sentido reconocimiento.

Índice

Introducción	1
---------------------------	---

Primera Parte

Capítulo I: El género en la Antigüedad: texto, intertexto y antitexto en el sistema literario y en el polisistema cultural

I. 0. Introducción.....	25
I. 1. Teoría de los géneros	28
I. 1. 1. El género como espacio semiótico dinámico e histórico	28
I. 1. 2. El género como sistema: interdependencia y dinámica funcional.....	31
I. 1. 3. El género como institución.....	36
I. 1. 4. El género como codificación de propiedades discursivas.....	43
I. 1. 5. El género como architexto y la genericidad como categoría operativa en la producción textual	51
I. 2. Productores, receptores y textos	57
I. 2. 1. Los límites de la interpretación	57
I. 2. 2. Invariante de sentido y memoria cultural.....	63
I. 2. 3. Autoridad y legitimación: búsqueda de consenso comunitario.....	71
I. 3. La sátira romana: género de fronteras y antitexto	78
I. 4. Conclusiones	91

Capítulo II: De alieno nostrum: imitatio e intertextualidad

II. 1. De dependencias, enemistades y conciliaciones.....	95
II. 2. <i>Imitatio</i> , <i>aemulatio</i> , alusión, intertextualidad	103
II. 3. Alusión e imitación como signos intertextuales.....	113

II. 4. La sátira como género de fronteras entre la intertextualidad y la interdiscursividad	117
---	-----

Segunda Parte

Capítulo III: Horacio y el oxímoron del *sermo poeticus*

III. 0. Introducción	127
III. 1. Entre la charla y la poesía: análisis de <i>Sat. I 4</i>	139
III. 1. 1. <i>Sermo</i> y <i>carmen</i>	139
III. 1. 2. ¿Qué es un <i>iustum poema</i> ?	146
III. 1. 3. El sentido hipotético de vv. 39-62 y el <i>alias...</i> de postergación.....	155
III. 2. Segunda propuesta teórica: análisis de <i>Sat. I 10</i>	165
III. 2. 1. ¿Son los sermones <i>pulchra poemata</i> ?	165
III. 2. 2. <i>Sermo</i> , <i>carmen</i> , <i>brevitas</i> e improvisación	176
III. 3. <i>Alias iustum sit necne poema... quaeram</i> : análisis de <i>Sat. II 1</i>	182
III. 3. 1. La incógnita del <i>alias...</i> resuelta en <i>bona</i> y <i>mala carmina</i>	182
III. 3. 2. Definiciones positivas de sátira: <i>indice laudatus Caesare</i> y oposición <i>opprobriis dignum/ integer ipse</i>	190
III. 4. Conclusiones.....	205

Capítulo IV: Persio: la complejidad interpretativa como estrategia referencial

IV. 0. Introducción.....	211
IV. 1. Los Coliambos	225
IV. 2. Análisis de <i>Sat. I</i>	238
IV. 2. 1. <i>Ab, si fas dicere!</i> ... Persio y la imposibilidad de hablar.....	238
IV. 2. 2. <i>Sed fas</i> : resolución del conflicto y redefinición de <i>libertas</i>	270
IV. 2. 3. <i>Hic tamen infodiam</i> : codificación moral del discurso político	279
IV. 3. Análisis de <i>Sat. V</i>	289
IV. 3. 1. <i>Verba togae</i>	295

IV. 3. 2. <i>Libertate opus est</i>	307
IV. 4. Conclusiones.....	326
Conclusiones finales	331
Bibliografía	339
Index Verborum	359
Index Rerum	361
Index Locorum	365

Introducción

Mi interés por el estudio de la sátira proviene de la fascinación que me produjo la primera lectura de la obra de Mijaíl Bajtín. Su análisis de los antecedentes de la novela decimonónica, concretamente de la novela polifónica de Dostoievski, me impactó y a la vez me dejó clavado el aguijón de la inquietud, en especial a partir de aquellas páginas en las que deslinda entre la polifonía de la sátira menipea (uno de los verdaderos puntos de partida de la novela polifónica) y la monología de la sátira romana hexamétrica.¹ Para intentar comprender más cabalmente las diferencias entre lo polifónico y lo monológico, me fui a los textos, y con gran desazón percibí que las sátiras de Horacio, Persio y Juvenal no eran monológicas, por ambivalentes. Allí nació, cuando aún no había terminado mi carrera de grado, esta investigación.

Mi posterior hallazgo de los múltiples estudios de Yuri Lotman sobre el texto y sus posibles definiciones, y sobre los códigos con los que trabaja lo que él denomina la “semiosfera,” esto es, el sistema de sistemas que es la cultura, me llevaron a su vez a indagar en las diferencias entre texto filológico, texto estructuralista y texto post-estructuralista, y, como es natural, fui a desembocar en la noción de intertextualidad. La lectura de la semiótica de Julia Kristeva se

¹ Polifonía y monología son términos que Bajtín toma del ámbito musical e introduce en los estudios literarios, y que se definen en relación a la capacidad o no de las voces presentes en un determinado texto para mantenerse independientes, aún siendo heterogéneas y hasta contradictorias. El texto monológico es el que ofrece una única visión del mundo a través de una sola voz (o de varias, pero reducidas a un único registro, sin contrapunto). El texto polifónico es el conformado por una multiplicidad de voces, que manifiestan una pluralidad de puntos de vista o cosmovisiones, y que no intentan resolverse. Las sátiras de Horacio y de Persio son fundamentalmente ambivalentes. Y la ambivalencia nunca puede ser monológica. Véase Bajtín (1993:15-70, esp. 38-39).

impuso como imprescindible, y sus nociones del texto como intertexto, esto es, de la intertextualidad como propiedad de todo texto, y del texto como práctica significativa, como punto de encuentro entre los numerosos discursos sincrónicos de la sociedad, me abrieron las puertas a un campo de investigación inconmensurablemente amplio en el que la sátira romana aún no tenía cabida, y que con seguridad daría mucho debate, dada la fundamental referencialidad del género.

Los estudios sobre la sátira hasta el siglo XIX han estado centrados en la tarea filológica de fijar un texto a partir de las diferentes tradiciones manuscritas y construir su edición crítica, una tarea necesaria y minuciosa donde las haya, sin la cual la de los filólogos intertextualistas hubiera resultado más difícil y compleja.² La *Quellenforschung*, esto es, la enumeración y descripción de las fuentes de un término o pasaje poéticos, o de un poema, ha sido su manera de entender la relación del texto con otros textos.³ El afán que los grandes filólogos clásicos del XIX pusieron en la reconstrucción de un texto que fuera lo más parecido posible a lo que pudo haber sido el original, y los comentarios y recopilación de fuentes para cada pasaje que su erudición y su empeño lograron sacar a luz, tuvieron como fundamento una noción de ‘texto’ en tanto transmisión de una obra para su posterior fijación en una edición crítica: ésta es, en general, la definición tradicional de los clasicistas. Muy diferente al concepto de ‘texto’ de los intertextualistas, como veremos.

El punto conflictivo sobre el cual han girado los estudios modernos sobre sátira es su carácter inasible, escurridizo, elusivo a la hora de definir el género. Su fundamental conexión con el contexto de la época en que se escribe, explícita y

² Cortés Tovar (1986:78) da cuenta de un trabajo de J. Brummack (1971), “Zu Begriff und Theorie der Satire” en *Deutsche Vierteljahrschr. für Literaturwiss. und Geistesgesch.* 45, Sonderheft, pp. 277-377, en el que estudia la teoría de la sátira entre los siglos XV y XVIII, al que no he tenido acceso. Me remito a las páginas de Cortés Tovar en las que trata este tema (78-9).

³ Véase Hooley (2000:257).

abierta como en pocos géneros literarios, han llevado a la crítica a intentar deslindar los ámbitos literario y político, como si el texto literario o la cultura en general fueran ámbitos disociables de lo político. Encontramos, pues, aquellos estudios que explican la sátira desde el más puro psicologismo, interpretándola desde la biografía del autor, los que parten de supuestos historicistas, tomándola como un documento social incontestable, y aquellos que se centran en lo estructural o en lo específicamente literario, pasando por los más variados matices entre estos extremos, hasta llegar a los más equilibrados o eclécticos.

La metodología que he decidido aplicar al análisis de los textos recoge, en cierto modo, una preocupación personal, por un lado, y un entusiasmo literario, por otro. La inquietud procede de mi observación de un estado general en el ámbito de los estudios clásicos de resistencia al análisis de los textos griegos y latinos desde una perspectiva teórica actual, y de rechazo a las herramientas metodológicas provenientes de otros campos del conocimiento. Aunque la tendencia ha ido en paulatino descenso, percibo que es aún la predominante, especialmente en España. Sin quitar mérito al trabajo filológico, como he dicho antes, sino más bien reconociendo el valor incalculable que ha tenido éste para la comunidad clasicista, este trabajo pretende contribuir, por mínimo que pueda ser el aporte, a equilibrar esta desigual disposición a la comprensión de los textos antiguos desde otros parámetros.

El entusiasmo literario se origina en una intuición sobre la manera en que debía abordar la cuestión de la sátira: si el principal problema del género era su inasibilidad, su capacidad para huir de las definiciones, lo mejor sería atacarlo desde distintos flancos, desde distintas ópticas, de manera que su elusividad se viera contenida por una variedad de puntos de vista. Así, mi estudio comienza apelando a la característica fundante de la sátira: su unidad a partir de la diversidad, su mezcla de distintos ingredientes, su variedad. Un género

misceláneo, pues, requería una metodología miscelánea: de ahí mi opción por adoptar herramientas tomadas de la Semiótica (en especial de la Semiótica de la Cultura de Lotman y de la Escuela de Tartú-Moscú), del Estructuralismo, del Post-Estructuralismo y de la Teoría de los Polisistemas, que complementen el criterio intertextual, base fundamental de este análisis. Con ello, he intentado otorgar flexibilidad metodológica al análisis de un género abierto, complejo, pero flexible.

Los dos primeros capítulos de esta tesis, pues, constituyen el marco teórico del análisis posterior, contenido en los dos capítulos siguientes. El primero de ellos está dedicado a la exposición de las distintas aproximaciones a la noción de ‘género’ hechas por el Estructuralismo y el Post-estructuralismo, la Semiótica y la Teoría de los Polisistemas, y a cuestiones conflictivas que se plantean a partir de ellas, como pueden ser la de la intención autorial o la de los límites de la interpretación. El último apartado de este capítulo se concentra en la sátira como género, y expone la hipótesis de la investigación.

El segundo capítulo trata el tema de la *imitatio* y la intertextualidad, e intenta relacionar los conceptos antiguos con los actuales, definiendo, por último, las nociones básicas desde las que partiremos al analizar concretamente los textos de Horacio y Persio, en particular las de texto e intertextualidad, y las de discurso e interdiscursividad.

Una pregunta que se impone al referirnos a los capítulos de demostración práctica de la hipótesis es: ¿por qué Horacio y Persio, y no Lucilio y Juvenal? Es una realidad evidente que Lucilio presenta serias dificultades textuales, debido a la gran discontinuidad de los fragmentos que han llegado a nosotros, lo que hace casi imposible ubicar los pequeños grupos reconstruidos en su contexto. Estas dificultades podrían minimizarse con un minucioso trabajo filológico que, ciertamente, escapa a nuestras intenciones, a los alcances de esta investigación, y que requerirían otra metodología y otra hipótesis.

La exclusión de Juvenal está justificada por el hecho de que la hipótesis fundamental de esta investigación es una propuesta de resolución al conflicto principal que presenta la sátira romana como género literario. Si la idea de que una tesis debe ser el planteamiento de una hipótesis y su posterior demostración, entonces creo que los análisis de la sátira de Horacio y de la de Persio, siendo, como son, dos autores completamente diferentes, son claramente suficientes para dejar probada la hipótesis. Mi estudio no pretende agotar el campo de análisis, ni es un trabajo exhaustivo sobre las diferencias entre los tres poetas de sátira formal romana, sino, más bien, una respuesta a un problema teórico de la sátira romana en general.

Por otro lado, están también los motivos eminentemente prácticos que toda tesis debe afrontar: la acotación del campo de análisis. La bibliografía existente sobre los autores clásicos es, sencillamente, agotadora. Todos los que hemos trabajado con autores de la época clásica cuyos textos, además, han llegado hasta nosotros prácticamente en su totalidad, sabemos cuán agobiante puede llegar a ser la tarea de recopilar el máximo material posible y cuán lento el proceso de leerlo y asimilarlo a conciencia. Si añadimos a esto la voluntad de exhaustividad y seriedad en el manejo de la bibliografía, el resultado se plasma en años y años de un trabajo que avanza sólo milimétricamente.

* * *

Es Isaac Casaubon (1605) quien da inicio a los estudios modernos sobre sátira, haciendo un repaso general por la historia del género y manifestando su preferencia por Persio. Pero son Hendrickson y Ullman, desde el área anglosajona, y Leo, desde el ámbito germánico, quienes impulsan con aires renovados los análisis de sátira a finales del siglo XIX y comienzos del XX, comenzando por el ya famoso debate etimológico sobre los orígenes del término

y sus aplicaciones, continuando con las especulaciones sobre el título que Lucilio habría dado a sus libros, y terminando con la todavía vigente polémica sobre la pertinencia o no de considerar las sátiras poemas.

Hendrickson en particular ubica el debate poético de las sátiras de Horacio en el contexto de una teoría de la sátira de la época de producción, materializada en la famosa definición que nos ha llegado a nosotros a través de Diomedes, *carmen maledicum ad carpenda uitia hominum archaee comoediae caractere compositum*. La cuarta sátira del libro primero de Horacio sería una respuesta literaria a un debate teórico, y no una expresión de autodefensa tras las duras críticas reales que habría generado la lectura de sus tres primeras piezas. En los inicios mismos del siglo XX (el artículo fue publicado en 1900), es la primera vez que los estudios sobre sátira intentan separar lo ficticio de lo real. El segundo punto relevante de este trabajo es que analiza la sátira horaciana en el marco de la teoría retórica aristotélica del *ridiculum liberale*, en coherencia con su propuesta de distinguir entre literatura y vida. Más de un cuarto siglo después, en 1927, aparece otro artículo, en el que el autor toma como punto de partida la máxima quintiliana *satura quidem tota nostra est* para demostrar su relatividad, y en el empeño menciona sus antecedentes griegos, sin dejar de lado la habitual formulación sobre la dependencia de la literatura latina con respecto a la griega, y sobre la superioridad absoluta de ésta con respecto a aquélla.

En líneas generales podemos decir que en los años veinte los estudios de P. Lejay y G. C. Fiske, entre otros, como bien ha observado Freudenburg, siguen una tendencia similar a la marcada por Hendrickson,⁴ aunque, no obstante, la edición de E. C. Wickham y H. W. Garrod (1903) y los estudios de A. Y. Campbell (1924) y J. Wight Duff (1936), no dan cuenta de ella. Fiske, en particular, analiza la relación de Horacio con Lucilio desde la perspectiva de la teoría de la imitación, poniendo las bases para la reflexión teórica posterior sobre

⁴ Freudenburg (1993:53).

el sistema literario antiguo de escritura y reescritura, basado en modelos a seguir, y emprendiendo un camino de revalorización de la literatura latina en general, a través de una mejor comprensión de los modos de producción antiguos. En esta tarea fue indispensable la perspectiva del trabajo de A.-M. Guillemin publicado en esta década, también sobre la imitación en la literatura antigua, en el que precursoramente advierte sobre los riesgos de caer en anacronismos cuando se juzga toda una literatura con parámetros teóricos que nada tienen que ver con los valorados por esa comunidad. La perspectiva estática de la imitación como copia servil comienza a reconsiderarse, hasta llegar a la concepción actual de la *imitatio* como procedimiento textual dinámico en la creación de las obras literarias antiguas.

Si Hendrickson hacía intentos por establecer una distinción entre el artificio de la literatura y la pretendida veracidad de la poesía personal, J. Wight Duff (1936) caminaba en sentido opuesto. El título de su trabajo, *Roman Satire: Its Outlook on Social Life*, ya pone de manifiesto el punto de vista desde el cual se aproxima al objeto de estudio, y, aunque reconoce que no todas las historias contenidas en las sátiras deben ser tomadas literalmente, tiende a ver en ellas una experiencia personal anterior (como en Hor. *Serm* I 5 y I 9), y no niega la autobiografía.

También así lo entiende Knoche (1969, ed. italiana; 1ª ed. en alemán, 1949) en *La satira romana (Die römische Satire)*. Si bien el autor refuta la afirmación de Wilamowitz de que no hay una sátira latina sino sólo Lucilio, Horacio, Persio y Juvenal, una de las características en las que más energía pone al analizar la sátira es precisamente su permeabilidad a la personalidad del poeta, y la relación que establece el autor con su sociedad en la obra. No obstante, tras el análisis de Lucilio, se enfrenta al problema de la referencialidad, especialmente la política, negándola, y justificando su ausencia como una imposición de los nuevos tiempos: en el caso de Horacio, como una sugerencia que el propio Mecenas

habría hecho al poeta; en Persio ve estos silencios como una opción por una sátira más universal, y como única respuesta posible a la censura de los peligrosos tiempos de Nerón; mientras que en Juvenal, la vuelta al pasado de Domiciano implica una validez metatemporal de su obra.

Los años cincuenta dieron a los estudios de sátira un trabajo sobre Juvenal que generó múltiples reacciones: *Juvenal the Satirist*, de Gilbert Highet, una aproximación psicologista en una línea completamente opuesta a la que Hendrickson proponía medio siglo antes. El análisis de Highet, a su vez, nace probablemente como reacción a los excesos formalistas de corrientes como la Nueva Crítica, que afirmaban la autonomía absoluta del texto con respecto a su contexto de producción. Highet se esfuerza por comprender la obra de Juvenal a partir de su experiencia personal, de su biografía, y en el intento cae en el exceso opuesto que pretendía subsanar. Como Roland Mayer conjetura a propósito de su estudio sobre la *persona* literaria, es posible que la estrategia de Highet se debiera a su interés por revalorizar la poesía de Juvenal, desdeñada por la crítica filológica anterior, que consideraba su obra como un mero ejercicio retórico.⁵

No creo que los primeros artículos de Niall Rudd, publicados a partir de 1955, fueran una respuesta a Highet, a quien no menciona, sino, más bien, una réplica a Hendrickson y Fiske, y un intento de matizar sus posturas. Rudd estaba interesado en subrayar el carácter autodefensivo de la sátira de Horacio, y todo su análisis de Horacio se fundamenta en esta tesis. Si quisiéramos destacar el aspecto de teoría literaria desplegada en la sátira horaciana, dice Rudd, esto debe considerarse como una cuestión que emerge de su autodefensa, justificación que el poeta necesita hacer a causa de la crítica real de sus contrincantes contemporáneos. Rudd no se opone a las consideraciones de Hendrickson, sino que intenta devolver al texto la importancia de su contexto de producción, sin llegar al extremo de la lectura autobiográfica de Highet.

⁵ Véase Mayer (2003:72).

En este sentido, Eduard Fraenkel (1957) adopta una postura cercana a la de Rudd, al afirmar la referencialidad propia del género. En su análisis de Hor. *Sat.* I 5, el famoso *Iter Brundisinum*, cuestiona la tajante separación que la crítica moderna hace entre el material que el poeta toma de su propia experiencia para elaborar sus obras y el material que aprovecha de las tradiciones culturales de las que participa, y afirma que lejos de favorecer el estudio de la poesía antigua, la rigidez de la dicotomía perjudica su cabal comprensión. Una visión que, así enunciada, parece apuntar a la necesidad de encontrar un equilibrio entre la expresión personal de experiencias realmente acaecidas en la vida del autor y la expresión de hechos imaginados o tomados de la literatura o de otros canales culturales anteriores. Sin embargo, y aún valorando la sutileza de sus análisis de las sátiras horacianas, Fraenkel descuida el componente autoconsciente con que se crean las obras poéticas, incluso las más personales y subjetivas, y tiende con frecuencia a interpretar las piezas de una manera literal, como si hubieran sido escritas con total espontaneidad, o como si el texto no fuera el campo de batalla de múltiples tensiones, internas y externas, personales y sociales, de las cuales el tema de un poema es sólo un emergente. No obstante, su ubicación del texto en contexto, sin caer en el total psicologismo de Highet, acerca su análisis al tipo de aproximación que Rudd hace.

Una de las más importantes reacciones a Highet fueron los trabajos de investigación de William S. Anderson, a principios de los años '60. Recordemos que esta década es la fundamental en el cambio de metodología en los estudios clásicos, pues se comienza a incorporar al análisis de los textos antiguos las nuevas teorías literarias nacidas a la luz de las investigaciones de los estructuralistas franceses. A diferencia de Rudd, Anderson recupera a Hendrickson y su distinción entre lo ficticio y lo real, y se propone subrayar el carácter artístico y consciente de las sátiras, comenzando por las de Juvenal y siguiendo con las de Horacio y Persio, refutando la concepción del género como

documento social. La sátira romana es una obra de arte, y como tal merece un cuidadoso análisis literario, alejado de las aproximaciones autobiográficas. Esta es la tesis de Anderson, y a demostrarla se aplica cuando explora las dificultades de la utilización de la primera persona y de los constantes reclamos de veracidad registrados en todos los poetas, que explica recurriendo a una herramienta teórica que él mismo declara haber tomado prestada de los estudios de sátira inglesa: la *persona* literaria, es decir, la máscara que cada poeta usa para distinguir su personaje de sí mismo, es decir, para separar la construcción de un 'yo' poético distinto del 'yo' real. Quizás esta herramienta provenga, a su vez, de los críticos anglosajones influidos por las tendencias anti-impresionistas del *New Criticism*.

En concordancia con los supuestos estructuralistas, Anderson niega la referencialidad de la sátira, hasta llegar a afirmar que la sátira de Persio quita validez a lo social. Para él, la obra de arte es creada con conciencia de su autonomía, de su capacidad para crear mundos que no necesariamente tienen que ver con la realidad empírica del autor.

La influencia de Anderson ha llegado hasta nuestros días. En particular, su noción sobre la *persona* literaria ha tenido especial suerte y encontrado numerosos seguidores a lo largo de estos más de cuarenta años, hasta la aparición reciente de un artículo de Roland Mayer (2003) en el que descubre la ausencia total de evidencia que demuestre que los antiguos utilizaron una herramienta interpretativa como ésta. Como veremos, el planteamiento de fondo que hace Mayer nos llevará a proponer un debate sobre la pertinencia o no de utilizar una metodología moderna en el análisis de los textos clásicos.

Una perspectiva distinta, enfocada desde el origen ritual de la sátira, la dio Robert Elliot (1960). La antropología y la etnología trabajó los aspectos rituales mágicos y los orígenes catárticos de la sátira primitiva como forma de expeler las impurezas de una sociedad. Elliot se centró en la sátira arcaica, no propiamente como forma literaria sino ritual, y la descripción de sus prácticas y la

interpretación de sus sentidos en sociedades primitivas contribuyeron a establecer paralelismos con la sátira como género literario. El análisis de Elliot, un clásico ya para nosotros, fue muy influyente en el ámbito literario, lo que evidenció la tendencia de los estudios literarios, incluso de los estudios clásicos, a abrirse a otras perspectivas provenientes de otras disciplinas, especialmente de la antropología y de la sociología.

En el año 1965 los estudios sobre sátira encontraron en el trabajo de C. A. Van Rooy, *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, un esclarecedor recorrido por la historia literaria y la teoría literaria antigua sobre el género, sin olvidar los antecedentes griegos y la discusión sobre la etimología y sobre la confusión generada entre los siglos V y VII respecto de *satura* como proveniente del griego σάτυροι. El estudio de Van Rooy se centra en estos aspectos, comenzando por el de los interrogantes que nacen a partir del *locus classicus* de Diomedes, y rastrea la evidencia hasta donde las fuentes que han llegado a nosotros lo permiten. Tras la polémica mantenida en el primer cuarto de siglo por Leo, Hendrickson y Ullman sobre estas cuestiones básicas en la teoría del género, Van Rooy se impuso como un hábil moderador de esas disputas, y hasta arriesgó algunas hipótesis, como la concerniente a la definición de *satura* como *carmen* por Varrón, que no fueron consideradas siempre persuasivas por los classicistas, pero que, no obstante, intentaron dar respuesta a problemas que aún nadie ha explicado.

En 1970 Charles Witke publica su *Latin Satire. The Structure of Persuasion*, en cuyo prefacio ya advierte sobre las dificultades de arribar a una definición del género, por la complejidad que implica conciliar la especulación abstracta con los determinantes históricos de los textos. El estudio, pues, ofrece un análisis literario de los textos, pero queda al margen de la discusión propiamente teórica. Su crítica se dirige a Highet y L. Feinberg, de cuyas aproximaciones disiente porque considera que el autobiografismo los lleva a imponer una definición

estática al género. Para evitarlo, Witke propone concentrar el estudio del género en los textos mismos. Se advierten ya los problemas que la tendencia estructuralista suscitó en los estudiosos de la sátira, uno de los géneros más abiertamente referenciales. Su hipótesis de que la función pragmática (didáctica) es la que determina la forma de la sátira como género en la Antigüedad plantea una salida bien fundada a la premisa estructuralista de que es el análisis del texto literario en sí mismo lo que debe prevalecer en un estudio serio que evite los riesgos del psicologismo. El intento de Witke de relacionar la sátira romana con la retórica ofrece una apertura al reconocimiento del peso que lo social tiene en ella. De hecho, su tesis central es precisamente que la sátira, por su función persuasiva, es retórica para su primera audiencia, mientras que las recepciones posteriores la habrían percibido poéticamente.

Mientras los estudios de Witke y de Van Rooy proceden de manera diacrónica, esto es, explorando los antecedentes griegos del género, indagando en la etimología de *satura*, y analizando poeta por poeta cronológicamente, J. C. Bramble (1974), siguiendo a Highet y a Rudd, quienes se habían detenido específicamente en Juvenal, el primero, y en Horacio, el segundo (*The Satires of Horace*, aparecido en 1966, siguió a la publicación de esos primeros artículos de 1955), se centra en el análisis de la sátira de Persio.

Se trata de un estudio eminentemente literario. El interés principal de Bramble se focalizó en el análisis del lenguaje y de la expresión de las imágenes como vertebradoras del entramado de discursos literarios y morales que el poeta va tejiendo a lo largo de su obra. La metodología metafórica que Persio utiliza para representar la decadencia de su sociedad y la decadencia física de los inmorales también es vehículo de crítica literaria, sostiene el autor, mientras desgrana las constantes analogías existentes entre lo puramente físico y fisiológico y su correlato poético. La reflexión sobre aspectos relacionados con la referencialidad no entra en los márgenes de su estudio, excepto en lo que

respecta al ámbito de la filosofía. Hacia ella se dirige todo el experimentalismo lingüístico y expresivo de Persio, y este esfuerzo es el que Bramble intenta explicar.

La ausencia de una conexión entre lo literario y lo político en la sátira de Persio no es casual. Dos años antes había aparecido, en un estudio sobre la literatura neroniana y flavia, un trabajo sobre Persio de Sarah Grimes, titulado “Structures of Persius” (1972), en el que la autora repasa la biografía del poeta, mencionando con detalle la relevancia social del círculo en el que se movía, y señalando la discrepancia entre esta circunstancia y la falta de referencialidad en su obra. Una divergencia verdaderamente sorprendente dado el género que Persio elige.

La falta de correspondencia entre esos silencios y el género escogido llevó a muchos críticos a considerar, siguiendo la propuesta de Anderson, que Persio es el poeta más universal de los que escribieron sátiras, porque su actitud frente a la sociedad es evasiva o marginal, y el resultado final converge en una colección, en cierto modo, atemporal, sin una clara contextualización histórica. Grimes, como Anderson y posteriormente W. Barr (1987), se ubica en este contexto interpretativo.

A mediados de los ochenta la situación comienza a revertirse, a partir de una serie de publicaciones inteligentes, entre las que destaco el volumen editado por David West y Tony Woodman, en el que I. M. Le M. DuQuesnay (1984) analiza los discursos sociales sincrónicos en la sátira de Horacio, y el trabajo de J. P. Sullivan (1985), cuyo título ya nos da la dimensión de las divergencias de metodología en la segunda mitad de esta década: *Literature and Politics in the Age of Nero*. De igual modo, la edición de Woodman y West llevó el nombre de *Poetry and Politics in the Age of Augustus*.

Volviendo a la etapa anterior, de la misma manera como DuQuesnay y Sullivan decidían explorar la literatura desde los múltiples discursos políticos

entrelazados en el texto, así también surge, a mediados de los setenta, un estudio de Michael Coffey (*Roman Satire*, 1976) al estilo tradicional de análisis vertical y cronológico, con felices intuiciones sobre la sátira como género social. El de Coffey es un estudio fundamental del tipo del de Van Rooy, que sigue los lineamientos generales de Knoche, y al que todo estudioso de sátira debe acudir.

Uno de los estudios literarios sobre sátira, (aunque no sólo antigua sino también posterior, incluso la discursiva sátira actual que impregna ámbitos no literarios como lo gráfico y lo publicitario), que toman como punto de reflexión para su análisis los estudios de Elliot, es la edición de Attilio Brilli (1979), cuyo análisis introductorio establece la necesidad de interpretar la sátira en el contexto de la ideología que la ha producido y, por tanto, del medio de expresión (lingüístico o gráfico, etc.), sin caer en el peligro reductivo de un análisis excesivamente formal y estructural. Brilli recopila en su edición artículos que iluminan distintos aspectos del género o analizan distintas formalizaciones históricas de la sátira (así, el ya clásico “*Satura tota nostra est*” de Hendrickson, uno de Kristeva sobre la carnavalización, otro de M. C. Randolph sobre la sátira formal romana, un estudio de R. Paulson sobre la sátira y la novela, hasta análisis de textos renacentistas), haciendo un recorrido metodológico variado pero más interesado en las aproximaciones modernas que proponen una lectura estructuralista o post-estructuralista, como es el caso mismo de la de Brilli, o la teorización deconstructiva de M. Domenichelli. De hecho, éstas son las lecturas más incisivas de la recopilación, desde nuestro punto de vista. Brilli hace un repaso por conceptos metodológicamente relevantes para el estudio de la sátira, como la polifonía o el monologismo de Bajtín, la práctica significativa de Kristeva, la deconstrucción de Derrida y Barthes, y, aunque no hace referencia explícita a la sátira romana hexamétrica, afirma la ambivalencia de la sátira en general, apelando a la codificación de sus mensajes, y, sobre todo, señala la necesidad de considerar la intertextualidad en su eje vertical (diacrónico) y

también en el horizontal (sincrónico). Aunque la enunciación de esta urgencia en los estudios sobre sátira queda registrada, no obstante, ninguno de los artículos reunidos en esta colección da cuenta de ello de manera preponderante y desarrollada. De cualquier forma, la “Introducción” de Brillí es un análisis que retrospectivamente puede considerarse aislado dentro de los estudios de sátira, y será para nosotros un punto de partida.

En la línea tradicional debe ubicarse la introducción que M. Labate (1981) dedica a su edición italiana de las sátiras de Horacio, en la que destaca la importancia de su carencia de contrapartida griega, probable fuente de la inestabilidad genérica a lo largo de su existencia. Labate señala la continuidad y discontinuidad entre las dos colecciones de sátiras del autor, subrayando el cambio estructural de una sátira más autobiográfica a una dialógica, pero estableciendo como base fundamental la unidad de un propósito moral equilibrado entre la *autárkeia* y la *metriótes*. Más focalizado en la cuestión teórica es su trabajo de 1996, contenido en una publicación española sobre el género en la Antigüedad. Allí Labate denuncia la perspectiva estática de los estudios de sátira actuales, más interesados en definir temas, motivos y actitudes del género, que en atender a su disposición significativa en el contexto de un espacio nutrido de instancias diversas (representación cómica, autobiografía, búsqueda moral, etc.). Pero quizás el punto más interesante de su artículo esté en el reconocimiento de la sátira como género que se define según la relación entre el poeta y la sociedad.

Un artículo imprescindible en este sentido es el de DuQuesnay, quien marca, desde mi punto de vista, un hito en la aproximación a la sátira horaciana, por cuanto señala explícitamente la falta de coherencia general en la crítica literaria clásica entre la asunción del carácter apolítico de las sátiras de Horacio, por un lado, y la común convicción de que Mecenas habría reunido a un buen número de poetas a su alrededor para reforzar la política de Octavio, por otro. Su artículo se centró, pues, en el análisis de la primera colección de *Sermones* del

poeta desde el contexto político de la época, a la luz del cual las sátiras revelaron un profundo enraizamiento en la vida política, en especial en lo relativo a la refutación de los valores enarbolados por la oposición a Octavio.

Si bien es verdad que lo que DuQuesnay considera abierta propaganda política puede matizarse en favor de más sutiles aproximaciones a la noción de ‘propaganda,’ tal como lo propone Karl Galinsky,⁶ también es cierto que el cuidado excesivo que la crítica filológica ha tenido a la hora de llamar a las cosas por un nombre distinto al que habitualmente se les daba -¿quizás en un intento por contrarrestar, a su vez, la fuerte influencia de la obra de Sir Ronald Syme (1939), *The Roman Revolution?*- ha hecho perder la perspectiva de que la literatura, como la cultura en general, es indivisible de la política, y de que separarlas es caer en una flagrante contradicción.

No intento decir con esto que las aproximaciones tradicionales no hayan dado valiosas e imprescindibles lecturas. Por si quedaran dudas, lo afirmo: sin una pluralidad de metodologías que nos permitan ver el objeto de estudio desde distintos ángulos, nuestras interpretaciones de los textos griegos y latinos se verían considerablemente empobrecidas. Apunto, más bien, al hecho de que cada época influye en la lectura de los textos a través de las particulares cosmovisiones de sus recepciones, y al hecho de que es relevante tener conciencia de los cambios de puntos de vista y de los lugares desde los cuales se enuncia una determinada interpretación. Si el contexto político en el que Syme escribió su obra no hubiese sido el del nazismo y el del clímax previo a la Segunda Guerra Mundial, con toda probabilidad tendríamos una *Revolución Romana* bien distinta.

Volviendo a los estudios sobre sátira, un análisis estructural bien fundamentado de la primera colección de sátiras de Horacio fue el de Zetzel (1982), en el que el autor puso de relieve la importancia de la lectura pieza por

⁶ (1996:39-41).

pieza para comprender el libro tal como ha sido diseñado para su publicación. El trabajo está enfocado desde una perspectiva semiótica, y tiene observaciones relevantes para la interpretación de Hor. *Sat.* I, como la que relaciona el compromiso de discreción de I 4 con la políticamente irrelevante sátira del *Iter Brundisinum*, I 5.

Por su parte, el ya citado trabajo de Sullivan sobre la literatura neroniana complementa la lectura política que DuQuesnay hace del *sermo* horaciano, pero dedicando su esfuerzo de interpretación a la contextualización política de la primera sátira de Persio. La tan eludida o negada referencia a Nerón, concretada en la hipótesis de que la *Vita Persii* de Valerio Probo habría sufrido una interpolación en el fragmento que da cuenta de la corrección que Cornuto habría hecho en el verso 121, es para Sullivan una negación del texto como campo de tensiones intelectuales generadas en la realidad histórica del autor. A lo largo de su investigación, pues, refuta la creencia de que es posible comprender una obra literaria desgajada del contexto que la generó sin perder sentidos enriquecedores, y dedica un capítulo entero a demostrar hasta qué punto el estudio contrastivo de textos de una misma época puede dar claves de interpretación más próximas a las de su primera recepción.

En ese mismo año, 1985, apareció también un artículo de Clauss que analiza la relación intertextual entre Horacio y Lucilio y entre Horacio y Calímaco, poniendo énfasis en la importancia del prólogo de *Aetia* y del *Himno a Apolo* para el análisis de Horacio, en especial *Sat.* I 4, I 10 y II 1, desde el punto de vista de la teoría de la literatura.

En España, el año 1986 ve la aparición de un estudio en profundidad de la comúnmente considerada sátira menipea de Séneca, la *Apocolocyntosis*, que Rosario Cortés Tovar llevó a cabo para llenar un vacío generado en los más de sesenta años que van desde los trabajos de O. Weinreich (1923; 1926) hasta ese momento. Una de las mayores novedades de su investigación fue la utilización de

una metodología acorde con los presupuestos de la teoría literaria moderna, en equilibrio con los de la antigua, haciendo compatibles el análisis estructural con la filología literaria e histórica. El repaso introductorio que hace de la tradición satírica también aporta una perspectiva innovadora, al cuestionar los principios diferenciadores entre sátira menipea y sátira romana hexamétrica y establecer para ambas una misma tradición con convenciones formales distintas. Para el análisis de Horacio y Persio, Cortés Tovar recupera la teoría retórica del *ridiculum*, de fuente peripatética, y con ello evita caer en el historicismo tan denostado en teoría literaria en aquellos años. Quizás por esto mismo los mejores análisis de Cortés Tovar se encuentren en su producción posterior. De todas maneras, su constante preocupación por la búsqueda de una metodología acorde con las herramientas que proporciona la teoría literaria actual, ya presente en su análisis de *Apocolocyntosis*, marca un punto de inflexión en el ámbito de los estudios clásicos realizados en España.

En la línea de rechazo a las lecturas autobiográficas que Anderson marcó en 1960 se inscribe el análisis que Geoffrey Harrison dedica al controvertido pasaje sobre Lucilio de Hor. *Sat.* II 1, 30-4. Allí, el autor acepta la lectura de Anderson con respecto a la intención crítica de Horacio hacia Lucilio, con la diferencia de que Harrison lo considera un pasaje de defensa burlesca del género. Pero el punto más destacable de su trabajo es su defensa de la sátira horaciana como un tipo de poesía ambivalente, en la que el estilo llano del *sermo* no implica que el género deba ser considerado fuera de los límites de la poesía; más bien, lo contrario. Que la sátira no sea uno de los grandes géneros no significa que deba renunciar a la categoría poética.

El trabajo que Carl J. Classen dedica a la sátira en 1988, “Satire – the Elusive Genre,” trata un tema punzante en la historia del género hasta el Renacimiento (época en la que se pierden los rastros de la sátira como género): el tema de la *uarietas* y la elusividad. Classen observa que precisamente ese rasgo

histórico preponderante, que se mantuvo a lo largo de los siglos y que permitió su desarrollo pese a los cambios contextuales, fue, al final, el germen de su destrucción. O mejor dicho, la sátira como género se desintegra a causa de su flexibilidad, sobreviviendo en ‘lo satírico,’ en modalidad discursiva que se adapta a otros fenómenos literarios.

Entre 1988 y 1989 Susan Braund publica su trabajo sobre Juvenal y edita un libro titulado *Satire and Society in Ancient Rome*. Preocupada por lo que consideraba una excesiva utilización de la sátira como fuente para la reconstrucción de la historia social de Roma, y siguiendo a Anderson en muchos aspectos, incluso en el de la distinción entre autor y voz poética y adoptando la figura de la *persona* literaria, Braund se aproxima al género señalando su carácter distorsionante. Los cinco artículos reunidos en ese volumen prestan atención a distintos aspectos del género, como los de la función moral, el punto de vista, el simbolismo construido en base a una determinada ideología, etc., que subrayan el carácter subjetivo e interesado de los poemas.

Menciones especiales merecen dos tipos de publicaciones realizadas en los noventa, aunque no tengan necesariamente relación con la sátira: por un lado, las resultantes de las celebraciones por el bimilenario de Horacio, como las editadas por Cortés Tovar & Fernández Corte (1994c), la de Rudd (1993a) o la de S. J. Harrison (1995), en las que sí encontramos artículos dedicados al estudio parcial de sus sátiras. Uno de los artículos de esta última, el de Frances Muecke, vuelve sobre el asunto de sátira y política, ubicando el problema que suscita Hor. *Sat.* II 1, 1-4, esto es, el planteamiento ambivalente de la crítica a la sátira horaciana como triplemente conflictivo (ámbito legal, estético y político), en el campo fundamentalmente político. También en este volumen se incluyen un breve pero útil esquema de la bibliografía sobre Horacio en el siglo XX, y un trabajo de Mayer sobre la autobiografía en la obra del poeta, en el que afirma el rol preponderante que tuvo para Horacio la construcción de su reputación en la

realidad social de la clase alta, que fue, en definitiva, la que le permitió su realización artística y la que lo proveyó de la audiencia relevante para su obra.

De 1993 también es el extenso análisis sobre la sátira de Horacio que Kirk Freudenburg llevó a cabo de una manera metodológicamente similar a la de Cortés Tovar, intentando unir teoría literaria actual y antigua. Freudenburg, sin embargo, dedica todo su primer capítulo a instalarse en la discusión sobre la *persona* literaria, la máscara que supuestamente el poeta usa para hablar en el texto, y relaciona el uso que Horacio hace de ella como resultado de la incorporación de las convenciones del drama popular, de la escena cómica. Otros capítulos se centran en la explicación de cómo el poeta incorpora diversas tradiciones a su sátira (aristotélica, yámbica, calimaquea, etc.), pero creo que el más valioso es el que analiza al Horacio-poeta inmerso en el debate de teorías literarias de su época, explicándolas y contextualizando los polémicos pasajes de las llamadas sátiras programáticas en el marco de esta controversia teórica. Si Freudenburg rastrea los intertextos intelectuales en Horacio, esto es, los intertextos sincrónicos referidos a debates teóricos de la época, D. M. Hooley (2000; 1997¹) intenta llegar a Persio desde el significado que cobra al poner en relación sus poemas con diversos pasajes de la obra de Horacio; es decir, rastrea los intertextos diacrónicos, literarios. Desde Casaubon en adelante esta realidad se ha repetido hasta el cansancio, pero lo cierto es que hasta el momento pocos habían sido los intentos realizados para desentrañar posibles sentidos surgidos del análisis minucioso de la lectura que Persio hacía de su antecesor y de la recreación según pautas propias de esos textos ajenos. El mérito de Hooley radicó en su valoración del texto como intertexto, si bien en su caso la intertextualidad es restringida a lo literario.

El estudio de Hooley es el último dedicado extensamente al análisis de la sátira romana hasta el momento. En este contexto se debe ubicar la

aproximación que he decidido hacer desde los principios teóricos textuales e intertextuales que a continuación expongo.

Primera Parte

Capítulo I

El género en la Antigüedad: texto, intertexto y antitexto en el sistema literario y en el polisistema cultural

I. 0. Introducción

La teorización e investigación de la sátira ha sido desde siempre una tarea conflictiva, debido a la inasibilidad propia de sus características, a la enorme heterogeneidad de productos concretos individuales englobables dentro de un mismo modelo teórico, y al hecho de que además de constituirse en la Antigüedad como género propiamente dicho es una categoría capaz de penetrar proteicamente en otros géneros como *modalidad discursiva*.⁷

Conscientes de que las mezclas genéricas se dieron aún en el ámbito de la literatura latina antigua (en especial y con mayor fuerza a partir de los poetas

⁷ Véase la distinción que hace Cortés Tovar (1986:77) entre *satura* y sátira, en la que deslinda la convención formal de un género histórico del tono o intencionalidad crítica posible en cualquier género literario.

augusteos, herederos de la mezcla de géneros propiciada por los alejandrinos), cuya preceptiva tendía a diferenciar claramente un género de otro, nuestro trabajo tiene la intención de analizar el género de la sátira antigua desde una perspectiva semiótica amplia, con el fin de contribuir al entendimiento de sus peculiaridades y, a partir de esto, comprender dónde está el principal problema que impide llegar a una definición válida para todos los textos que de una manera u otra se adscriben a este modelo literario.

Para llevar a cabo esta tarea resultan necesarias unas consideraciones previas. En primer lugar, debemos partir del hecho hoy indiscutible de que no se puede separar el debate sobre la naturaleza de la sátira del debate sobre la naturaleza misma de la literatura en general. Es en este marco donde hay que ubicar la problemática que suscita este género o modalidad, dada nuestra convicción de que la literatura es *sistema*, y de que se trata, además, de un sistema inmerso en el *polisistema* que es la cultura. En la actualidad los aportes que han hecho al respecto la Semiótica, el Estructuralismo y Post-estructuralismo, la Nueva Crítica y la Literatura Comparada han sido de tal importancia que es imposible ingresar en el debate sin referirse a ellos.

En el área de la Filología Clásica específicamente, la tendencia general ha sido la de oponer resistencia al análisis de los textos de la Antigüedad desde esta perspectiva. Sin embargo, desde hace unos años los estudiosos de la literatura grecolatina han venido abriéndose cada vez más a las más que interesantes posibilidades que ofrecen las nuevas teorías literarias tanto desde el punto de vista de la generación como de la recepción e interpretación textuales. Un claro ejemplo de esta apertura es la que ofrecen especialistas como Rosario Cortés Tovar y José Carlos Fernández Corte, en el ámbito español, o Gian Biagio Conte y Stephen Hinds, en el área italiana y anglosajona, cuyos trabajos acerca de la

alusión en la literatura antigua han permitido actualizar sentidos antes “ocultos”⁸ y poner en relación, a través de la elucidación de diversos procedimientos intertextuales, textos que parecían no tener conexión alguna entre sí.

Una de las preguntas que habitualmente se formula el estudioso de culturas tan lejanas en el tiempo y que aún suscitan nuevas respuestas en su recepción es justamente cómo es posible que esto pueda suceder, el hecho de que un mismo texto pueda ser analizado una y otra vez sin que ello suponga agotamiento alguno de sus potencialidades interpretativas. La respuesta que la Semiótica da a este interrogante es clara y tiene que ver con el principio peirciano de la semiosis ilimitada: en la medida en que todo texto es un signo y en que todo signo que se vuelve a utilizar representa un nuevo acto semiótico,⁹ los más de dos mil años de interpretación de la cultura grecolatina no son un impedimento para seguir analizando sus textos, sino, más bien, un desafío que alienta a una búsqueda y a una renovación necesarias. El encuentro con los textos antiguos desde una nueva óptica implica la posibilidad de hallar nuevos sentidos en ellos: al definir una nueva metodología, estamos redefiniendo el objeto de estudio, y al cambiar las coordenadas espacio-temporales de su recepción, mudan también los modos de lectura.

⁸ Hablamos de sentidos “antes ocultos” precisamente en el sentido de que el texto no es unívoco sino el resultado de un proceso de creación y de recepción, y que cada texto se enriquece con cada nuevo modelo interpretativo que una determinada recepción hace desde su situación histórica y con todo su bagaje educativo y cultural.

⁹ Véase Augusto Ponzio (1998:163).

I. 1. Teoría de los géneros

I. 1. 1. El género como espacio semiótico dinámico e histórico

Las investigaciones que se han realizado a lo largo del siglo XX -desde los primeros pasos dados por los formalistas de los años veinte en adelante- han permitido cambiar el concepto del texto como una entidad inmanente y cerrada en sí misma, cuyo significado parecía ser uno y el mismo de una vez para siempre. Hoy es posible entender el arte y la literatura como *espacios semióticos dinámicos*, cuya característica principal es su capacidad para generar diferentes e incluso contrapuestas respuestas en su trato con la recepción, según sea la actualización de sentidos que ésta haga. Y es posible, también, comprender la literatura como un *sistema* que desempeña determinadas *funciones* en el marco global de la cultura. Esto resulta de gran importancia a la hora de considerar el fenómeno literario de la sátira como género, puesto que obliga a verlo diacrónicamente en relación a la tradición a la que responde, y sincrónicamente en relación al contexto cultural e histórico del que forman parte.

La problemática que genera la sátira debe ser englobada, pues, en el marco de una Teoría de los Géneros –la cual, a su vez, forma parte de la Teoría de la Literatura- que se una solidariamente a un análisis crítico del texto concreto y sepa, además, ver la obra desde una perspectiva histórica. Siguiendo a T. Todorov (1996), A. García Berrio y J. Huerta Calvo (1995), C. Guillén (1971/1985), e I. Even-Zohar (1999) nuestra propuesta recoge la idea generada por estos teóricos sobre la necesidad de adoptar una postura ecléctica a la hora de analizar los géneros literarios, que comprenda tanto el criterio teórico especulativo como el pragmático histórico. La confrontación que siempre ha existido entre los historiadores del texto literario y los teóricos de la literatura debe ser traducida positivamente en una tensión equilibrada entre ambas

disciplinas, que propicie la adopción de una teoría y su puesta a prueba a través del análisis del texto concreto.

Lo expuesto nos lleva a postular, con Guillén,¹⁰ Cortés Tovar¹¹ y Schaeffer,¹² que el género es un concepto *dinámico* e *histórico*, y que resulta complicado arribar a una definición única para un mismo género en diferentes momentos históricos, aún cuando se tenga en cuenta que éste siempre lleva en sí la memoria de su génesis, tal como señaló acertadamente Mijaíl Bajtín.¹³ El género depende de su contexto de producción y de recepción, de las interacciones con otros géneros y discursos, de las respuestas que decida dar a su tradición, de las permanentes actualizaciones a las que está sujeto por parte de las instancias generativa e interpretativa, en fin, de las relaciones que mantenga con el resto de factores intervinientes en lo que Schmidt denomina el *sistema de presuposiciones*, y que en palabras de M. Iglesias Santos es “el conjunto de condiciones bajo las cuales se puede participar en el ámbito *literatura*.”¹⁴ Esto quiere decir que se dan a lo largo de la historia de un determinado género el *cambio* y la *evolución*, entendida ésta no en un sentido positivista sino como renovación, como el resultado de una serie de opciones culturales que mantienen en dialéctica tensión la continuidad y la modificación de las variables genéricas.

De esto surgen ciertos interrogantes. En primer lugar, ¿qué es el género? ¿Un molde, una estructura, una categoría fundacional de textos, un modelo a

¹⁰ (1985:163).

¹¹ (1986:80-1).

¹² (1988:172).

¹³ (1993:150-1). Hay que observar, no obstante, que la noción bajtiniana de memoria genética no apunta sino a las *huellas*, en algunos casos casi imperceptibles, en otros más claras, que los géneros y su historia y evolución van dejando en otros géneros posteriores. Este concepto nada tiene que ver con las teorías evolucionistas que fundamentan el género en “adquisiciones del pasado,” criticadas por Schaeffer (1988:159).

¹⁴ (1994:322).

seguir que trasciende el texto, un factor inherente a él? ¿Qué relaciones establece con el texto?

En segundo lugar, ¿es posible, dada la inasibilidad de categorías como ésta, ver en determinados textos una intención satírica que antes no había sido señalada? ¿Tiene el texto literario una función comunicativa que le permite ser el soporte de un mensaje definido por la producción, o puede asignársele otra función? Esto se relaciona también con el hecho fundamental de la interpretación: ¿qué límites posee el acto interpretativo?

Y por último, ¿existe lo que podríamos llamar ‘universales genéricos’? ¿Se puede hablar verdaderamente de una *esencia* satírica? ¿Hay características que se mantengan constantes a lo largo de los cambios históricos, que permitan determinar qué es una sátira o *lo satírico* para todas las épocas? O dicho de otro modo, ¿impone límites el género a la innovación creativa?

El primer punto se relaciona con las distintas concepciones de ‘género literario,’ y en este sentido nos parece oportuno señalar algunas de las nociones más sólidas que se han desarrollado en el siglo XX: la del género como *sistema*, generada por los primeros formalistas como Tynianov, Tomachevski y Sklovski¹⁵ y reformulada desde los parámetros comparatistas por Even-Zohar (1999) y Guillén (1971, 1985); la del género como *institución*, propuesta por teóricos representantes de la Nueva Crítica como Wellek y Warren;¹⁶ la del género como *codificación de propiedades discursivas*, defendida por Todorov partiendo, también, del carácter institucional de la literatura;¹⁷ la de Genette (1989), quien sostiene que el género pertenece al ámbito de la *architextualidad*; y la de Schaeffer (1988, 1989),

¹⁵ Cabe aclarar que la noción de *sistema* que tuvieron estos críticos no es la misma en cada uno de ellos. En Tynianov se relaciona más con la idea de *evolución*, mientras que en Tomachevski con la de un *organismo vivo* que perdura en la memoria literaria y Sklovski pone el acento en su *función operativa*. Véase al respecto García Berrio-Huerta Calvo (1995:129-30).

¹⁶ (1949:272).

¹⁷ Véase Todorov (1991:47-64).

quien hace una aproximación textual a la problemática genérica. Los interrogantes que hemos dejado planteados irán respondiéndose a medida que vayamos desgranando los conceptos relacionados con el género y discutiéndolos críticamente.

I. 1. 2. El género como sistema: interdependencia y dinámica funcional

Desde un punto de vista sistémico, el género literario es el espacio textual que se define por su interrelación con otros elementos del sistema literario y del polisistema cultural, es decir, como un fenómeno literario y social que cumple determinadas funciones dentro de la red de relaciones en la que se halla inmerso. Guillén explica la noción de sistema así: “En lo que concierne al historiador literario, un sistema es operativo cuando ningún elemento por sí solo puede comprenderse o evaluarse correctamente aislado de su coyuntura histórica (...) de la que es una parte. Creo que el término debe usarse flexible y dinámicamente, de tal manera que pueda referir a un orden estable, pero también a un momento determinado en un proceso de estructuración. Un sistema puede ser relativamente abierto, amplio, inconexo. No necesitamos tener en mente una ‘aterradora simetría’ u otras disposiciones claramente proporcionadas, puesto que nuestro modelo no es mecánico ni visual. Nuestra materia es un cierto tipo de orden *mental*, caracterizado por la importancia funcional de las relaciones que se obtienen entre sus diversas partes.”¹⁸

Orden estable, pero también flexibilidad y dinamismo: un sistema presupone elementos susceptibles de ser estructurados en series o agrupados

¹⁸ Guillén (1971:378).

según ciertas normas o leyes,¹⁹ pero dichos elementos se encuentran inmersos en un proceso que, fundamentalmente, permanece en movimiento. Las propiedades que se repiten o las convenciones que un lector espera encontrar en una obra cuando entra en contacto con ella no son atemporales; es decir, las innovaciones a las ‘reglas’ de un género dado pueden luego convertirse en nuevas reglas, y por tanto son dinámicas, puesto que, como hemos dicho, forman parte de un sistema y se definen en relación con las demás partes de dicho sistema, con las que están en continua interacción. El sistema implica funciones siempre dentro de una dimensión temporal. El cambio de una de sus partes afecta a las interrelaciones establecidas entre el resto de ellas, y por tanto el tipo de interdependencia que se da en un momento histórico determinado no vuelve a repetirse. Desde esta óptica, el género, en tanto principio de unidad, es *condición de escritura*, pero se trata, como hemos dicho, de un principio de unidad fundamentalmente dinámico, que necesita erigirse en modelo en permanente resolución para su continuidad: “un género perdura (y no perdurar, no volverse, en palabras de Fernand Braudel, de larga duración, es no emerger plenamente como género) en la medida en que continúa siendo un modelo en constante resolución [*a problem-solving model*], una permanente invitación al cotejo de sustancia y forma,” sostiene Guillén.²⁰

Antes de plasmarse en un producto concreto individual, una obra puede ser considerada estructuralmente tradición, un conjunto de lineamientos, aquello que se hereda y se actualiza, en el sentido que define Martínez Bonati: “Lo genérico, por sí mismo, no hace que el discurso imaginario sea poéticamente valioso, pero posibilita que *sea* simplemente, lo que es, en un sentido comprensible, previo a su ser ‘poético’ y condición de esa posibilidad. Por eso, podemos decir que la creación tiene que ser ‘primero’ (no temporalmente sino

¹⁹ Utilizo “leyes” en el sentido de normativa dinámica y temporal, no inmutable.

²⁰ (1971:386).

estructuralmente) discurso genéricamente determinado, para poder ser, como ulterior superación de la mera generalidad, poesía.”²¹ El conjunto de propiedades recurrentes heredadas en un momento histórico determinado constituye una serie de datos que se ponen a disposición del autor y su voluntad artística, aún cuando los géneros funcionan como modelos conceptuales para el autor. La reacción de Benedetto Croce contra los excesos normativistas en cuestión de teoría de los géneros llevó a la crítica a pensar durante algún tiempo en éstos como moldes restrictivos de la libertad creadora, y, en su vertiente más extrema, a negar la existencia de los géneros. Más allá de las reacciones nominalistas, podemos afirmar que la literatura es un sistema compuesto a su vez de sub-sistemas, entre los cuales se encuentran los géneros, que constituyen conjuntos dinámicos de normas. La solución al problema de los excesos está, por un lado, en revertir el concepto de molde restrictivo a partir de la flexibilización de la noción de género, es decir, entendiéndolo como una estructura abierta y renovable, o, al decir de Todorov, como *principios de producción dinámicos*.²² Y por otro lado, debemos entender el concepto de ‘normas’ no estáticamente, sino en el sentido que bien explican Even-Zohar e Iglesias Santos: como “hipótesis temporales,” modificables y cambiantes.²³

Ahora bien, el género es un sistema que se relaciona con otros sistemas tales como el más global de la literatura, y ambos pertenecen a un *polisistema*, en términos de Even-Zohar, o, en terminología acuñada por Lotman, a la *semiosfera* (es decir, al espacio semiótico global en donde interactúan los diversos sistemas semióticos²⁴). Esto quiere decir que el género, al estar en íntima y permanente interrelación con la sociedad y la cultura de su tiempo, es propiamente el resultado de determinadas opciones que tienen que ver con la tradición, con la

²¹ Véase Martínez Bonati (1983:146-7).

²² Todorov (1991:55).

²³ Véase Iglesias Santos (1994b:328).

²⁴ Lotman (1996:21-42).

ideología dominante en la época, con las características de la recepción y la intención autorial, con las instituciones que regulan la canonización de las propiedades literarias, en fin, con las circunstancias políticas y económicas, y, desde luego, sociales y culturales.

El hecho de que la épica virgiliana no pueda comprenderse cabalmente sin la épica homérica, sin la poesía alejandrina o sin el programa político de Augusto es un buen ejemplo de lo que acabamos de exponer. De entre todas las opciones genéricas existentes en la segunda mitad del siglo I a. C. Virgilio escoge la épica. Si aislamos el resultado de esa opción, la *Eneida*, de sus contextos (Homero, la poética autoconsciente de los alejandrinos, la política augustea, etc.) probablemente nunca entenderemos por qué Virgilio escribe su epopeya existiendo ya la inigualable épica homérica, para entonces sacralizada, ni qué legados hace suyos cuando convierte su texto en un proceso textual rico en alusiones que responden y dialogan con otros textos, ni por qué sus versos centrales, los famosos *tu romane, ... memento...* pueden ser considerados ambivalentemente como una adhesión y al mismo tiempo como un llamado de atención a Octavio.

El texto separado de su contexto es sólo una parte, la más pequeña, de ese poderoso *iceberg* de significaciones y sentidos que se esconde en lo no dicho explícitamente, es el emergente de una masa mucho más extensa y profunda que debemos descubrir, es la materialización de numerosos discursos, no sólo literarios, sino sociales y políticos en un sentido amplio, cuya parte no visible deviene la verdaderamente relevante. Una de las grandes motivaciones del texto virgiliano fue la conciencia de grupo que Mecenas logró infundir entre los poetas reunidos en torno a él, y la conciencia de que vivían un momento histórico de grandes cambios, donde todo estaba por hacerse. El ζῆλος, esa punción artística de emulación y superación del antecesor que los augusteos heredaron de los alejandrinos, fue el impulso cultural (y también político, desde nuestro punto de

vista) que llevó a Virgilio a la creación de una epopeya romana que pudiera competir literaria y culturalmente con su modelo homérico, que sacara partido a la canonización de la obra de su antecesor mediante un deseo de amalgamarse en ciertos aspectos con ella, y mediante la refuncionalización de algunas de las características más prominentes del modelo. Una de ellas, la formularidad homérica, puede ilustrar la cuestión de la temporalidad y el dinamismo de las reglas de un género. Dado que la poesía formular de Homero fue, como demostrara el siglo pasado Milman Parry, una consecuencia de la oralidad que fundamentaba los cantos de los aedos, y teniendo en cuenta que la poesía virgiliana, escrita muchos siglos después en el contexto de una poética ilustrada, libresca, escriturizada, por decirlo así, la utilización de la dicción formular quedaba en el nuevo texto (y en el nuevo contexto) injustificada. ¿Qué hace Virgilio para conseguir un clima épico ‘al estilo de’ sin que resulte anacrónico? Primero reduce el número de fórmulas; luego, las refuncionaliza: en Virgilio ya no son la marca de oralidad que distinguía a los poemas homéricos, sino uno de los puntos donde Virgilio se encuentra con Homero para reconstruirlo e integrarlo en su nueva épica, la romana. Es decir, se convierte en una marca de estilo, como ha demostrado Conte.²⁵

Por último, la épica como género elegido por Virgilio responde a un canon y a una ideología. Desde Livio Andronico en adelante, es decir, desde los mismos comienzos de la literatura romana, que nace, como veremos, como traducción de la griega, la épica constituyó uno de los géneros más reputados de la historia literaria latina, con raras excepciones como el momento de esplendor de los *neoteroi*, que, siguiendo las pautas alejandrinas en relación a los grandes y solemnes poemas del clasicismo helénico, rechazaban tanto la longitud como el carácter pomposo de los poemas épicos. Pero en general, cuando hablamos de los géneros ‘centrales’ del sistema poético romano, nos referimos a la épica, a la

²⁵ Véase Conte (1996:63-5).

tragedia, a la elegía. Virgilio quería ser el Homero romano, como Propertio aspiraba a ser el Calímaco romano, lo cual implicaba no sólo inscribir su nombre en la posteridad, sino, además, legar a los romanos sus propios clásicos. La elección del género, por tanto, responde también a un gesto cultural de construcción de identidad, por un lado, y a un gesto político de apoyo (no sin matices) a un proyecto de redefinición institucional, política y social como fue el cambio del sistema republicano por el principado.

Todo en la semiosfera, o en el polisistema que es la cultura, está relacionado dinámicamente, y cada cambio en un sistema o sub-sistema repercute en mayor o menor medida en el resto de las partes. El género, como la literatura, como la sociedad, como el hombre, es histórico y cambiante, y por tanto sus normas son modificables y flexibles.

I. 1. 3. El género como institución

En este sentido, los géneros pueden ser entendidos como instituciones, es decir, como entidades sociales en cuya formación participan tanto autores como receptores. Wellek y Warren definen la literatura en general como “una institución social que utiliza como medio propio el lenguaje, creación social.”²⁶ Las reglas y convenciones de las que se valen los géneros o los discursos, dicen los autores, son también sociales, desde el mismo momento en que nacen como negociaciones que una determinada comunidad hace para expresarse, en un movimiento de retroalimentación entre usos y reflexión sobre los usos. Cuestiones literarias como la tradición y la convención, las normas y los géneros, los símbolos y los mitos, etc., son también cuestiones sociales porque ámbitos

²⁶ Wellek y Warren (1993:112).

culturales como la literatura surgen socialmente, son productos históricos del hombre.

La literatura, entonces, en tanto institución social, puede explicarse como una organización dada en y por una determinada comunidad —la sociedad—, que, como toda organización, basa su funcionamiento en ciertos códigos y convenciones, y tiene una estructura que impone un orden. Los participantes de una sociedad intervienen en la formación de sus instituciones y dan coherencia a un conjunto de normas con las que esas instituciones puedan regirse.

Está claro que el paso del sistema republicano en el siglo I a.C. al principado que inauguró el régimen imperial en Roma tuvo numerosas consecuencias en todos los ámbitos de la actividad social, dado que la organización básica de la convivencia entre sus miembros adoptó nuevos códigos. En el campo de la creación literaria, uno de los cambios más evidentes en relación con este hecho fue el ocaso de la *oratio* y el advenimiento de la *recitatio*, que nació como una alternativa ‘privada’ pero que fue un acto eminentemente social, como lo ha observado Dupont en su excelente análisis sobre la ambigüedad de la *recitatio*. Dupont sostiene, con acierto, que esta nueva propuesta intelectual fue un hecho social, dado que reunió en torno a sí a la intelectualidad romana para dar a conocer ante una audiencia restringida lo que luego se mandaría a publicar para un público más amplio, y dado que sus reuniones eran objeto de comentarios que llegaban a las más altas esferas del poder, llegando a convertirse en un canal de transmisión de ideas para la oposición senatorial.

Más allá de los problemas performativos que planteó la *recitatio* en relación a los diversos géneros literarios que se daban cita en un acto de lectura,²⁷ es interesante observar cómo lo que comenzó siendo una reunión privada desembocó en todo un rito social de ingreso a la vida adulta, como en tiempos de

²⁷ Véase Dupont (1997:50-2).

la República había sido el primer caso legal para un joven aristócrata.²⁸ La *recitatio* fue, efectivamente, uno de los aspectos institucionales del campo literario en épocas imperiales: superó su carácter privado para convertirse en público, tuvo sus normas y códigos, creadas por sus miembros, un reconocimiento social, y fue fuente de prestigio y de valores sociales simbólicos. Vemos cómo las distintas actividades culturales relacionadas con el sistema literario van cambiando según las nuevas necesidades del contexto histórico y social, y convirtiéndose en instituciones reguladas por sus miembros y a la vez reguladoras de un determinado comportamiento en sociedad.

Por otra parte, esos principios de organización, las leyes o normas, determinan al mismo tiempo la producción institucional. Las teorías sistémicas en general coinciden en que la noción de ‘leyes’ o ‘normas’ debe ser abordada desde una perspectiva dinámica e histórica. Y también suelen coincidir en la solución al problema de cómo y quién decide la codificación de dichas normas: “La obra de arte aparece, pues, como un objeto de conocimiento *sui generis* que tiene un estado ontológico especial. Ni es real (como una estatua), ni mental (como la experiencia de la luz o del dolor), ni ideal (como un triángulo). Es un sistema de normas, de conceptos ideales que son intersubjetivos. Hay que suponer que existen en la ideología colectiva, con la cual cambian (...),” mantienen Wellek y Warren.²⁹ La intersubjetividad es, así, el criterio determinante en la constitución y modificación de normas. La idea que seguramente merece la pena subrayar al respecto es la de reciprocidad y tensión dialéctica entre normas y colectividad: las normas establecen un límite para quienes ejercen determinadas acciones dentro de la institución, pero al mismo tiempo ellas son determinadas por quienes las utilizan. “El género literario es una ‘institución,’ como lo es la Iglesia, la Universidad o el Estado (...). Cabe trabajar, expresarse a través de instituciones

²⁸ *idem* (55).

²⁹ (1993:185).

existentes, crear otras nuevas o seguir adelante en la medida de lo posible sin compartir políticas o rituales; cabe también adherirse a instituciones para luego reformarlas.”³⁰ Ésta es la definición de género literario propuesta por Wellek y Warren. Intersubjetividad y sistema son, en definitiva, palabras claves también en la concepción del género como institución social.

Al respecto, es sumamente interesante observar de qué manera los escritores neronianos y flavios conformaron nuevas normas, dado que fueron los herederos de una literatura altamente codificada como la augustea. Sigamos con el ejemplo de la épica. Ciertamente Virgilio había dejado el listón demasiado alto a sus sucesores, en parte por la calidad de su obra, en parte por todo lo que los mismos poetas, gramáticos y maestros de retórica construyeron en torno a ella: prestigio, veneración, sacralización de sus textos, propiciados desde una postura clara y marcadamente clásicocentrista. ¿Tendencias de la época, moda, canon? En todo caso, lo que hubo fue, como está claro, una puesta de acuerdo a nivel social sobre los valores literarios que debían perseguirse y los modelos que resultaban de ellos. O dicho en otros términos, hubo intersubjetividad, discusión comunitaria y acuerdo, hasta llegar a la reciprocidad entre normas y colectividad.

En el caso de Lucano o Estacio, el problema que siempre se planteó en torno a la crítica de su obra fue que intentaron seguir otros cánones diferentes de los estrictamente virgilianos, pero se los evaluó desde los criterios dominantes. El ‘código modelo’ que resultó vencedor fue el delineado por Virgilio en la *Encida*, y todo intento posterior por revertir la situación fue calificado, en los peores casos, de fracaso, en otros, siempre negativamente en relación al insuperable paradigma literario virgiliano, y, en los mejores, logró éxito relativo pero no pudo mantenerse en el tiempo. El excelente análisis que hace Hinds de la relación intertextual entre pasajes de la *Aquileida* de Estacio y de los *Carmina* de Horacio y la épica de Ovidio le permite concluir que “el hecho de que los críticos modernos

³⁰ *idem*.

hayan encontrado poco épico el poema, el hecho de que, aunque observan *loci similes* específicos o rasgos de estilo, no hayan sentido que el poema es en algún sentido *sistemáticamente* ovidiano, demuestra que (en términos contanos) las *Metamorfosis* no han estado llegando a los lectores como ‘código modelo’ para la *Aquileida*. Y lo cierto es que el código épico romano en general nunca asimiló plenamente las *Metamorfosis* en este sentido; quedó como una anomalía dentro del género. Fue Virgilio, no Ovidio, quien proveyó del código modelo a los más influyentes poemas épicos escritos aproximadamente en los cien años posteriores a su muerte –incluyendo la temprana épica del propio Estacio, la *Tebaida*.³¹ Para Hinds, Ovidio se encargó de problematizar la categoría épica de sus *Metamorfosis*, y por ello se inclina a pensar que si los lectores modernos de la *Aquileida* no somos capaces de ver que se trata de una épica ‘post-metamórfica,’ es más bien por falta de atención que por la existencia de una voluntad de Estacio de cambiar el paradigma épico en una dirección que resultó resistente a la historia previa del género.

El conjunto de normas intersubjetivas que las distintas y sucesivas comunidades literarias, tanto en su aspecto productivo como interpretativo, han ido registrando, ha tendido hacia una homogenización del sistema, hasta llegar a la sacralización del canon virgiliano, que funcionó en definitiva como tope o límite para los intentos de cambio. La experiencia del género épico al modo de Virgilio determinó una organización tan fuertemente trabada dentro del sistema institucional literario que las normas clásicas terminaron por imponerse, resistiendo la competencia de repertorios alternativos.

Esto no significa que las distintas propuestas que se presentaron posteriormente a Virgilio como opciones estuvieran de antemano destinadas al fracaso absoluto. La tensión entre normas y colectividad es puesta a prueba y movilizadora en cada intento por flexibilizar los límites normativos vigentes en

³¹ Hinds (1998:143).

determinada comunidad. El caso de Lucano es otro ejemplo que puede ilustrar esto. Su épica fue recibida con entusiasmo en el seno de la sociedad contemporánea y posterior a él, pese a su claro anticlasicismo y antivirgilianismo. La misma dinámica de la competencia por la redefinición de las normas estimula la producción de textos que, aunque se opongan a las directrices canónicas, pueden ser y son aceptados, y hasta consiguen éxito y prestigio sociales. Pero a más largo plazo no resisten la competencia con las normas ya canonizadas. Esto hace suponer también que la recepción y valoración de las alternativas a las normas ya firmemente instaladas están íntimamente relacionadas con el contexto histórico-social en el que surge determinada obra. Así, como explica Martindale, es posible que la épica lucaniana haya sido recibida en su momento por la clase senatorial como un obligado cambio en el estilo, que obedeció a su vez al cambio en el objeto de canto, y por tanto, a una subordinación del estilo y la tradición a nuevos propósitos: “el ‘buen gusto’ de Virgilio había servido para glorificar a César Augusto; quizás la destrucción de Roma y la pérdida de libertad requerían, no buen gusto, sino más bien deformación del gusto y de la tradición literaria.”³²

La recepción moderna de Lucano ha tenido en general una visión conservadora de su épica, y estuvo atada al virgiliocentrismo que ha dominado una buena parte de la crítica a partir del período neoclásico. Afortunadamente, como decíamos, otra buena parte de la comunidad nucleada en torno a los estudios clásicos ha venido estimulando la reinterpretación de los textos antiguos a partir de nuevas teorías, que han echado luz sobre ciertos aspectos, como el de la marcada óptica clásica y el conservadurismo desde el cual se leen, por ejemplo, los textos de la llamada “Edad de Plata” latina. Así, ha sido posible para autores como Martindale, observar que los juicios estéticos siempre se hacen desde determinados postulados e ideologías, que construyen sus propios discursos: “El mal gusto de Lucano, siempre se nos ha dicho, es ilustrado por su afición a la

³² Martindale (1993:70).

violencia y al horror grotescos, a la ‘retórica’ y a la hipérbole y a la grandilocuencia, a la ausencia de toda ‘contención’ virgiliana. Como hemos visto, los juicios estéticos deben entenderse desde los discursos en los que son contruidos y que ayudan a construir, y aún cuando los juicios estéticos estén perfectamente legitimados, requieren de una rigurosa revisión, e interrogación, desde otros discursos, si pretenden hacer algo más que actuar como meras marcas de ‘distinción’ y preservar élites con la cálida sensación de su propia superioridad cultural; las nociones sobre gustos requieren desenvolver el paquete para ver qué supuestos culturales ocultos y compromisos políticos escondidos pueden contener (...).”³³ Lamentablemente no podemos desarrollar con mayor amplitud estos ejemplos aquí. Me remito a los trabajos citados de Hinds (1998) y Martindale (1993). Baste la ilustración de estos casos para observar cómo el género es una institución literaria en la que las normas son establecidas por las comunidades de autores y receptores, y que, a su vez, éstas marcan límites a sus mismos propulsores. La institución canoniza ciertos textos y ciertos elementos del repertorio que funcionan luego como modelos, lo que no significa que la tensión entre normativa y comunidad deje de existir. La revisión de los modelos, ya sea que después resulte una modificación o una reafirmación de ellos, sigue dándose aún en instituciones literarias complejamente codificadas. Esos momentos de movilización y, podríamos decir, de reflexión sobre la legitimidad de los paradigmas instalados en el sistema experimentan lapsos de ebullición mientras se libra la batalla. La épica de Lucano en el siglo I logró descentralizar momentáneamente la virgiliana, ocupando su lugar mientras duró en la memoria colectiva la experiencia de un mundo que ya nada tenía que ver con el idealizado en la épica augustea. Esa particular circunstancia histórica y la vivencia social del fracaso desacreditaron momentáneamente el modelo virgiliano, a favor del nuevo de Lucano. Pero una vez superada la tensión entre el texto central y el texto

³³ *idem* (66).

canonizado, la lucha se decidió a favor del ya sacralizado modelo de Virgilio, santuario que eclipsó posteriormente una buena parte de la buena literatura épica de la Edad de Plata latina. La cuestión de la modificación del repertorio de normas existentes en los períodos neroniano y flavio fue, en definitiva, una cuestión de sistema e intersubjetividad, de sociedad e institución.

En los últimos años se ha debatido mucho acerca de si es posible considerar institucional la literatura en la Antigüedad. Por empezar, lo cierto es que el concepto actual con el que nos referimos de una manera amplia a los textos de la Antigüedad no se puede trasponer culturalmente, al menos no sin indicar que lo que nosotros llamamos ‘literatura,’ pertenecía en aquellos tiempos a los ámbitos de la poética y la retórica, aproximadamente. En segundo lugar, nuestra valoración sobre la institucionalidad o no de la literatura antigua dependerá del concepto que maneemos sobre qué es ‘lo institucional.’

I. 1. 4. El género como codificación de propiedades discursivas

Hemos dicho que como institución social que es el género establece unos límites y a su vez éstos son definidos por los miembros que hacen uso de la institución. Pero ¿de qué manera existen esas normas para quienes intervienen en la dinámica institucional? Para Todorov, el género es un sistema que funciona como modelo conceptual para el escritor, y a la vez como horizonte de expectativas para la recepción. El lector entra en contacto con el texto con un bagaje de ideas acerca de lo que va a leer, definidas por el sistema literario y social del que participa. Cuando los autores escriben, lo hacen teniendo en mente un determinado sistema de géneros, y a partir de ahí los transgreden o los aceptan. De la misma manera, los lectores leen en función de ese mismo sistema, al que

han accedido mediante la educación escolar, los comentarios sociales en torno a ellos o los sistemas de promoción comercial del libro, etc. De un modo u otro, los géneros literarios están en contacto con los miembros de una sociedad, incluso con aquellos que no son asiduos lectores, y ponen de manifiesto rasgos determinados de la sociedad que a su vez los genera. En esto consiste la institucionalidad del género literario.³⁴

Todorov recurre a la teoría de la recepción desarrollada por H. R. Jauss y a su concepto de “horizonte de expectativas.” En la base de su formulación se encuentran los principios gnoseológicos desarrollados por Heidegger, Gadamer y la fenomenología sobre la inevitabilidad del pre-concepto o saber previo con el que la recepción (y la producción, en tanto lectora de sus modelos y de su propia obra al mismo tiempo) llega a la instancia de la interpretación. El hecho de escribir y leer “en función del sistema” significa que ningún tipo de recepción puede escapar al bagaje cultural que le ha sido transmitido por el sistema educativo en que se ha desarrollado, y que los modelos interpretativos del pasado no sólo “limitan” las opciones interpretativas del presente sino que además ellos permiten la comprensibilidad. Como bien afirman Wellek y Warren, “nuestra conciencia de anteriores concreciones (lecturas, críticas, errores de interpretación) afectará a nuestra propia experiencia.”³⁵ Y más adelante, “la forma totalmente nueva sería ininteligible; es, en rigor, inconcebible.”³⁶

Las sociedades eligen sus propios géneros según la ideología dominante en cada una de ellas. Los géneros, para Todorov, son la convencionalización de determinadas características del discurso humano, que se convierte en literario a través de transformaciones a distintos niveles (semántico, pragmático, sintáctico, etc.): “la escogencia realizada por una sociedad, entre todas las codificaciones

³⁴ Véase Todorov (1996:53-4)

³⁵ Wellek y Warren (1993:184).

³⁶ *idem* (282).

posibles del discurso, determina lo que llamaremos su ‘sistema de géneros.’ De hecho, los géneros literarios no son otra cosa que una determinada elección entre otras posibles del discurso, convertida en una convención por una determinada sociedad (...). Como puede verse, los géneros del discurso dependen tanto de la materia lingüística como de la ideología históricamente determinada de la sociedad.”³⁷ Cuando Todorov habla de “convencionalización” o “codificación” ya está definiendo su postura respecto del problema de la existencia o no de leyes genéricas, dado que se refiere a la cristalización de propiedades del discurso que son *recurrentes*: autor, texto y receptor establecen un *contrato* a través del género, y por lo tanto, existe una identidad que permite ubicar al texto diacrónicamente en su serie, y sincrónicamente en relación de diferencia con otros tipos de textos. Refiriéndose a la proclamación del fin de las diferencias entre géneros hecha por M. Blanchot, Todorov concluye: “No son pues los géneros los que han desaparecido, sino los géneros del pasado; y no es que han desaparecido sino que han sido reemplazados por otros. (...) El hecho de que la obra ‘desobedezca’ a su género no quiere decir que éste deje de existir; uno incluso podría estar tentado a afirmar lo contrario. Y esto por dos razones. Primero, porque la transgresión, para que exista, tiene necesidad de una ley que, precisamente, debe ser transgredida. Se podría ir aún más lejos: la norma no se hace visible —no vive— sino gracias a sus transgresiones (...) Pero hay más. No se trata únicamente de que la obra presuponga necesariamente una regla para ser una excepción, sino también de que apenas reconocida en su estatus excepcional, esta obra a su vez se convierta, gracias al éxito en las librerías y a la atención de los críticos, en una regla.”³⁸

Es lo que pasó con la novela en la Antigüedad. ¿Cómo influyó en la dinámica institucional literaria la irrupción de un género como el que plasmó

³⁷ Todorov (1996:22).

³⁸ *idem* (49).

Petronio en el *Satyricon*, sin claro antecedente en la literatura latina? ¿Cómo pudieron los participantes del sistema ir reubicándose en las nuevas coordenadas discursivas, valorando la obra por oposición a lo ya conocido (esto no es exactamente sátira, aunque participa de una naturaleza satírica, no es epopeya burlesca, aunque ciertas variables parezcan épicas y burlescas, no estamos frente a una prosa histórica, eso está claro, aunque esté escrita en prosa y represente realistamente una sociedad identificable)? Las expectativas con que la recepción fue al encuentro de ese nuevo tipo de relato narrativo en prosa, de esa “*rara avis*,” al decir de Miralles,³⁹ fueron defraudadas, y por un instante se produjo un desfase entre lo que se esperaba y lo que finalmente se recibió, y ello promovió una reflexión integral sobre el sistema y sobre las posibilidades de reordenamiento de los discursos de ese sistema. En el momento de la producción, Petronio escribió con ciertos modelos en mente, en función del sistema de opciones vigentes en la época neroniana: los relatos helenísticos de amor y aventuras, las fábulas milesias, los poemas bucólicos, la historiografía, los *epyllia*, la sátira hexamétrica y la menipea, el mimo, la elegía, etc. Todas estas opciones debieron operar como modelos conceptuales para la creación de Petronio. En el momento de la recepción, los lectores leyeron en ese mismo sentido, esperando algo que pudiera ser encajado en los géneros ya existentes. Pero el resultado fue un producto literario tan atípicamente revolucionario por lo inclasificable, que no pudo menos que producirse una fractura en el horizonte de expectativas. Aún para la crítica moderna, acostumbrada a la enorme heterogeneidad de géneros posteriores como la novela, es difícil definir el género del *Satyricon*. Conte prefiere considerar que la característica de la obra que le da cohesión es precisamente la recolección, reinterpretación y parodia de todos los géneros literarios del momento, tanto de los que se decantan por los mitos culturales como Homero, Virgilio, la tragedia, la elegía, etc., como de los más populares, tales como las novelas sentimentales,

³⁹ (1968:19).

los mimos, los relatos breves, entre otros: “Petronio debe estudiarse como un hábil representador de costumbres y como el autor de una especie de enciclopedia de la Roma imperial. Una enciclopedia que no debemos considerar sorprendente en un período que se abre con las *Metamorfosis* de Ovidio y que iba a tener, en su parte constructiva, institucional, su Plinio el Viejo y su Quintiliano.”⁴⁰ Petronio da vuelta los géneros en su *Satyricon*, los parodia, creando por inversión cómica uno nuevo, y codificando por vez primera en la literatura antigua una serie de propiedades recurrentes como el realismo, la parodia de géneros y discursos, el relato de amor y de aventuras, que dejaría abierto el camino a la aparición de las *Metamorfosis* de Apuleyo. Como sostiene Todorov, la aparición de un nuevo género puede presuponer su reemplazo por otros. Las normas que el escritor transgrede para conformar este nuevo tipo de discurso se hacen visibles en el mismo momento de la recepción, cuando se produce la perplejidad de no poder encajar la obra en ninguna de las tipologías existentes. Si bien no podemos decir que el *Satyricon* haya sido un éxito en su momento –la escasa influencia que ha ejercido en autores de su época y en posteriores es un buen punto de partida para reflexionar sobre el estado del sistema literario en tiempos imperiales-, lo cierto es que dejó codificado un tipo de relato hasta entonces no convencional.

También Todorov sostiene la teoría de que todo género tiene su origen en un acto de habla. Así, por ejemplo, la novela es el resultado de un complejo mecanismo de transformaciones del acto de contar historias, y la autobiografía posee las propiedades básicas del acto de contar la propia vida: “La identidad del género viene del acto de habla que se encuentra en la base (...). Esto no impide que, para convertirse en género literario, este contrato inicial deba seguir numerosas transformaciones.”⁴¹ De este modo, Todorov postula que esta

⁴⁰ Véase Conte (1999:464).

⁴¹ Todorov (1996:62).

perspectiva “permite ver que no hay un abismo entre la literatura y lo que no es literatura, que los géneros literarios encuentran su origen, simplemente, en el discurso humano.”⁴² Estas afirmaciones apuntan a la idea de que las codificaciones y tipologías no sólo se dan en el ámbito literario: la cultura toda en sus diferentes ámbitos está marcada por divisiones y agrupaciones de diferentes tipos y según diversos criterios, en un intento por organizar los elementos de un determinado repertorio y como principio de orden para su estudio y análisis.

¿Significan estas tipologías una restricción para la obra estética individual? ¿Atentan ellas contra la libertad creadora, contra la individualidad de cada obra en particular? ¿No resulta extremista, en este sentido, la propuesta de una abolición de las diferencias genéricas? ¿No podríamos afirmar, legítimamente, que existen variables que otorgan cierto marco a las posibilidades creativas, tales como una voluntad de contraponerse a o inscribirse en los cánones de una tradición literaria, la selección y codificación discursiva que una sociedad hace, una cierta continuidad de rasgos en el itinerario que un género recorre a lo largo del tiempo? Si intentamos aproximarnos a la clasificación literaria por géneros en términos de “limitaciones” quizás estemos puntualizando un aspecto que podría malinterpretarse como un autoritarismo tipológico, que vendría a ser el polo contrario del extremismo nominalista que niega la existencia de cualquier clasificación. Pero si modificamos la terminología y el concepto y decimos que la libertad creadora de un escritor está dada justamente por el marco de la tradición, la condición histórica del hombre y sus productos, su ser en una determinada cultura con ciertos parámetros y particular cosmovisión, entonces quizás podamos acercar posturas entre quienes admiten la existencia de géneros y quienes se resisten a hacerlo. En el fondo, la filosofía que subyace a estos conceptos es aquella que sostiene que el hombre no puede interpretar la cultura

⁴² *idem.*

sino a través de los pre-conceptos, que son condición de comprensión. Sin ellos, la cultura sería una masa ininteligible de datos inconexos.

Admitiendo, pues, que el discurso literario, como cualquier otro tipo de discurso, es susceptible de clasificación, podemos avanzar en esta línea y sostener, a la luz de los conceptos de historicidad y dinamismo de los textos, que los géneros son fuente viva de cambios e intercambios. Cambios en el eje diacrónico que inciden, por supuesto, en el eje sincrónico, e intercambios con otros géneros y discursos, que se producen dentro de un sistema dado por la relación de interdependencia y comunicación entre los elementos de un repertorio. El caso del *Satyricon* es un buen ejemplo para ilustrar la relación que puede existir entre géneros y discursos. Sin embargo, también cabe afirmar que los géneros poseen su propia inercia. Es decir, un género está siempre abierto a modificaciones, pero ni cambia espontáneamente, ni olvida su trayecto desde sus orígenes. El género, en tanto código cultural, posee lo que Lotman denominó “profundidad diacrónica,” esto es, un “complejo sistema de memoria”⁴³ que impide que modifique repentina y radicalmente sus leyes, al menos no sin que cambie por completo su identidad y se convierta en otra cosa. Y aún así, resulta imposible que se deshaga de las huellas que inevitablemente quedan en la nueva identidad.

Según todo lo expuesto, existiría, en principio, una serie mínima de datos propia de cada género. ¿Puede afirmarse, entonces, que cada género literario es *en esencia* de una determinada manera y que posee características inmutables más allá de sus concreciones históricas? Podríamos seguir abordando el problema desde las palabras de Wellek y Warren: “(...) el sistema de normas está sujeto a crecimiento y cambios, y, en algún sentido, siempre estará realizado de un modo incompleto e imperfecto. Pero esta concepción dinámica no significa mero

⁴³ Lotman (1996:35).

subjetivismo y relativismo (...). En el concepto de adecuación de la interpretación va implícita una jerarquía de puntos de vista, una crítica de la aprehensión de normas. Todo relativismo queda derrotado en último término por el reconocimiento de que ‘lo Absoluto está en lo relativo, aunque no definitivamente ni de un modo pleno.’”⁴⁴ Las actualizaciones que el productor de un discurso literario realiza del género son anteriores a la atemporalidad de determinadas estructuras. Lo “atemporal” en los géneros literarios, es decir, aquellos rasgos que han logrado permanecer inmutables a lo largo de un determinado tiempo, es el resultado de una teorización que se hace *a posteriori* de los textos.

Estas afirmaciones tropiezan, sin embargo, con un obstáculo de considerable importancia: la tradición. ¿Es posible decir que el autor de un texto literario escribe desde el desconocimiento de las tipologías discursivas? ¿Puede un escritor permanecer indiferente al flujo interpretativo de su tiempo y de su cultura, puede deshacerse de los prejuicios de un horizonte de expectativas? Ciertamente la respuesta es no. Las ‘esencias’ presuponen una atemporalidad extrema que va en contra de la libertad creadora, y que se contradicen con la práctica histórica de la escritura, con la experiencia literaria que retrospectivamente observamos. Lo inmutable en literatura pertenece al ámbito de los extremismos filológicos. No es posible describir un género literario en términos de esencias. Otra cosa es que luego se pueda señalar los rasgos que no han cambiado a lo largo de un determinado tiempo; pero esto como una tarea posterior a las actualizaciones que los textos hacen de los modelos genericos en los que por tradición se inscriben.

⁴⁴ Wellek y Warren (1993:185).

I. 1. 5. El género como architexto y la genericidad como categoría operativa en la producción textual

Genette ubica la cuestión del género literario en lo que él ha denominado “architextualidad”, es decir, en “el conjunto de categorías generales o transcendentales –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular”, que pertenece, a su vez, al campo de la transtextualidad, definida como la “transcendencia textual del texto,” objeto de la poética.⁴⁵ La transtextualidad, a su vez, está constituida además por la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la hipotextualidad. Cada una de ellas plantea parejas relacionales, salvo la architextualidad: una cita, un plagio o una alusión (intertextos) son textos tomados de otros textos anteriores que coexisten en un mismo espacio; la paratextualidad es un texto adicional que complementa la información que el texto literario proporciona; la metatextualidad es el texto que habla del texto; la hipertextualidad y la hipotextualidad (dos caras de la misma moneda) es la relación que un texto dado (el hipertexto) establece con su modelo (el hipotexto) mediante diversas operaciones de transformación. La architextualidad, en cambio, no atiende a la relación de un texto con otro sino a la de un texto con un tipo de discurso, con un modo de enunciación o con un género, y se definiría como una relación de pertenencia, dado que la elección de cada una de estas categorías sería previa a la producción del texto mismo. La noción de architextualidad así definida encierra en el fondo una concepción del género como modelo o norma prescriptiva.

La architextualidad está definida en estos términos como algo superior al texto, o al menos como algo exterior o ajeno a él, de distinta naturaleza, de tal

⁴⁵ Genette (1989:9).

manera que la relación que existe entre un texto dado y el género en el que se inscribe viene a ser una relación desigual, como la que existiría entre un modelo y su concreción. O, como bien sostiene Genette, una relación en la que el texto es dependiente de algo que le es trascendente. Distinto es el caso del resto de tipos de transtextualidad. El paratexto es un texto (una nota a pie de página, un subtítulo, un epígrafe, una supuesta nota del editor, etc.) que aporta información significativa para la comprensión cabal del texto en sí, no una categoría que trasciende la naturaleza textual. El hipertexto es también un texto, por ejemplo, la *Eneida*, que se relaciona con otros textos que son denominados hipotextos, como lo son la *Iliada* y la *Odisea*, la épica de Enio, etc., y la relación entre ambos es de igualdad, en el sentido que venimos marcando. Lo mismo pasa con la metatextualidad, es decir, aquellos pasajes en que el texto vuelve la mirada sobre sí mismo, se vuelve autoconsciente de sí mismo y se toma como objeto.

El esfuerzo de clasificación de Genette, aunque ya clásico para la teoría de la literatura actual, punto de referencia casi obligado cuando se habla de género y de intertextualidad, peca de excesivo. Algunas de las distinciones que hace son redundantes, como sucede con la hipertextualidad y la hipotextualidad, y la mayoría son especificaciones casi milimétricas de lo que podría seguir llamándose sin mayores problemas ‘texto’ e ‘intertexto,’ como sucede en el caso de la paratextualidad y la hipertextualidad. Tal es la opinión de D’ Ippolito, quien propone una delimitación más eficaz, consistente en diferenciar claramente entre ‘intertextualidad’ e ‘interdiscursividad.’⁴⁶ Para ello se remite a la conceptualización que hace de ambos términos Segre, cuestión que veremos con mayor detenimiento en el próximo capítulo. Por el momento, baste decir que D’ Ippolito distingue entre textos que se relacionan con otros textos

⁴⁶ (1995:75-6).

(intertextualidad) y textos que remiten a códigos culturales (interdiscursividad). Un interesante tema que, no obstante, parece no tener tan fácil resolución.

Volviendo a la teoría de Genette, el concepto con el que define, decíamos, al género literario, es el de ‘architextualidad.’ Contra él se levanta la tesis de Schaeffer, quien se aboca a recuperar la noción de ‘textualidad’ aplicable a la categoría del género literario, rechazando las propuestas de exterioridad genérica que intentan definirlo como trascendente a la textualidad.⁴⁷ ¿Dónde está el problema de abordar la cuestión del género literario desde este punto de vista?, se pregunta Schaeffer: en el hecho de que tales teorías están enfocadas no desde un punto de vista literario sino ontológico, y tienen más que ver con una teoría del conocimiento que con una de la literatura. El concepto de exterioridad genérica no sólo plantea un discurso normativo que atenta contra la dinámica propia de la genericidad, sino que además resulta ser un falso problema, pues lo que supuestamente ‘trasciende’ al texto literario no es sino otro texto que se constituye en metatexto. La teoría de la literatura no intenta responder a la pregunta de ‘¿qué es un género?’ Ése es un problema de orden ontológico, dice Schaeffer, en cuyo marco se definen nociones tales como las de ‘molde de competencia,’ ‘esencia oculta,’ ‘estructura universal,’ ‘modelo de competencia,’ etc., que explican la relación del género con el texto en términos de concepto y fenómeno empírico. La teoría de la literatura, por el contrario, debe explicar el género en términos textuales, y las relaciones entre ese texto (que es un metatexto) y el texto literario no son otras que las que pueden existir entre un programa concreto y su realización.

Siguiendo estos lineamientos, Schaeffer propone distinguir entre género y genericidad, dado que la relación de pertenencia de un texto con respecto al

⁴⁷ Véase Schaeffer (1988:155-79).

género en que se inscribe es necesariamente una relación establecida según una clasificación retrospectiva, es decir, según una serie de normas que se deducen de una clase de textos *a posteriori* de los textos, y no es una categoría de producción textual sino de recepción. Es decir, para intentar poner claridad en la problemática del género en tanto norma o en tanto factor dinámico en la producción de textos literarios, Schaeffer deslinda los campos: el componente prescriptivo de los géneros es una norma de lectura; la genericidad, en cambio, es una categoría operativa en la producción textual, es una función textual, y sirve como material de trabajo para quien produce el texto. Cuando decimos que un determinado texto ‘pertenece’ a un determinado género, estamos haciendo una clasificación retrospectiva; cuando hablamos de genericidad estamos aceptando que todo texto opera una modificación en la clase en la que se enmarca, y por lo tanto el componente genérico se constituye en función textual. “En la medida en que la genericidad clasificatoria (es decir, el género) es una categoría de la lectura –sostiene Schaeffer-, contiene, claro está, un componente prescriptivo; es, por lo tanto, una norma, pero una norma de lectura. En lo que atañe a la genericidad, hay que pensar, ante todo, en los casos en que una obra literaria proviene directamente de la aplicación de una teoría genérica, o sea, de un metatexto leído no en tanto que conjunto de proposiciones descriptivas, sino en tanto que algoritmo textual (...). Sin embargo, en la mayor parte de los casos, la genericidad no resulta de la aplicación de un algoritmo metatextual, sino de un remiendo poco más o menos transformador del armazón de uno o de varios hipotextos (...). Una tercera posibilidad sería la de un texto fundamentado en una norma de lectura interiorizada (el célebre horizonte de expectativa) que la transformaría, por consiguiente, en algoritmo textual. Pero está claro que, a través de rodeos más o menos amplios, este caso remite otra vez al segundo (...).”⁴⁸ Y más adelante, concluye: “Está muy claro dónde se sitúa el problema central de una

⁴⁸ *idem* (175).

teoría textual de la genericidad: mientras que en el caso de la hipertextualidad, en el sentido de Genette, se puede descubrir una estrategia discursiva que une un hipertexto a su hipotexto, no sucede lo mismo en la mayor parte de las relaciones genéricas entre textos. De ahí, evidentemente, la tentación de recurrir al postulado de un modelo de competencia. Siempre hay pacto hipertextual, pero muy a menudo no hay pacto genérico explícito, y si hay uno, normalmente no es de índole textual sino que se limita la mayoría de las veces a indicaciones paratextuales. De hecho, el problema está, sin duda, mal planteado: los textos que funcionan como modelo genérico están presentes de algún modo en el texto en relación al cual desempeñan esta función, no, claro está, como cita (intertextualidad por lo tanto), sino como armazón formal, narrativo, temático, ideológico, etc. Dicho de otra manera: la relación architextual que postulamos está basada siempre en una relación de hipertextualidad (más o menos múltiple) *de hecho.*”⁴⁹

A la hora de clasificar un texto como el de Petronio desde los códigos literarios de su época, la genericidad clasificatoria fracasa, porque estamos ante un texto fundacional, que inaugura una nueva norma de lectura y que es pionero de su clase. Por eso el texto del *Satyricon* no puede ser enmarcado en una única tradición claramente identificable, ni pudo decirse en su momento ‘este texto *pertenece* a tal género.’ Distinto es el caso de la recepción moderna del texto, que puede leerlo desde una perspectiva diferente, con toda una experiencia de lecturas novelísticas a sus espaldas que facilitan la categorización. En cuanto a la genericidad, el *Satyricon* funciona, efectivamente, como la modificación, mezcla y reelaboración de varios hipotextos pertenecientes a distintas tradiciones literarias, unificados en base a nuevos códigos, entre ellos, la heterogeneidad discursiva y la parodia.

⁴⁹ *idem* (176-7).

La pregunta a hacerse respecto de la teoría de Schaeffer es la siguiente: ¿verdaderamente la teoría de la literatura debe permanecer ajena al problema del conocimiento y a cuestiones de orden ontológico? Una teoría de la literatura siempre estará abordada desde determinados postulados que tienen que ver con la ontología y la gnoseología. Otra cosa es que los papeles se mezclen y se confundan. Pero si se es capaz de separar un tipo de análisis de otro, la pregunta ‘¿qué es un género?’ sigue siendo válida y atañe –sin ninguna duda- a la teoría de la literatura, puesto que la percepción de un texto literario implica un acto de conocimiento, y la investigación científica en literatura está legítimamente autorizada a indagar sobre cuestiones que atañen a la naturaleza de su objeto. La teoría de la literatura, como todos los demás ámbitos científicos, genera diversas líneas de investigación que muchas veces llegan a contraponerse. Sin ir más lejos, en el ámbito de los estudios clásicos hoy, la discusión gira en torno a la oposición filólogos-historiadores positivistas y filólogos-historiadores textualistas o intertextualistas, y la principal diferencia entre ellos está, justamente, en los fundamentos gnoseológicos y ontológicos de sus respectivas teorías. La literatura no es, ni mucho menos, ajena a estos problemas. Lo que Schaeffer quiere subrayar, más bien, es que el género participa de una naturaleza textual en tanto que metatexto. Pero si no decodificamos lo que quiere decir ‘texto’ para Schaeffer, probablemente no entendamos qué nos quiere decir. Y si en un discurso, digamos, sobre la sátira, no indagamos sobre cuestiones como a qué nos estamos refiriendo cuando decimos ‘realidad extraliteraria,’ es decir, ontológicamente, qué es la realidad a la que los textos satíricos constantemente remiten, corremos el riesgo de no distinguir entre las posturas positivistas que dan por sentado que lo real o los hechos pueden conocerse por sí mismos, y aquellas textualistas que, por el contrario, sostienen que no existen los hechos más allá de sus interpretaciones, y más allá sobre los discursos sobre esos hechos. La distinción entre unos y otros es fundamental para comprender dónde estamos

con respecto a los demás y desde qué posturas nos hablan. Y en este sentido, la teoría de la literatura está plenamente interesada en la ontología y la gnoseología.

Estamos ya en condiciones de responder a esa primera pregunta que nos hacíamos al comenzar nuestro análisis sobre la posibilidad de definir concretamente qué es un género literario y qué relaciones establece con el texto. Si entendemos que el texto es la cristalización de propiedades discursivas, o el medio a través del cual el discurso se realiza lingüísticamente, podemos decir que el género es el texto que actualiza otros textos de características semejantes, y que constituye una norma de lectura para la recepción. En este sentido, creemos que la distinción propuesta por Schaeffer es lúcida, ya que el género es una categoría aplicable al lector, una clasificación retrospectiva, realizada después de que los textos se han escrito. El escritor que decide influir en esa clasificación mediante su práctica textual no trabaja con el género, sino con la genericidad, que es categoría operativa en la construcción de un texto.

I. 2. Productores, receptores y textos

I. 2. 1. Los límites de la interpretación

El segundo interrogante que planteábamos al principio, la función del texto literario, está relacionado con uno de los problemas más debatidos de la teoría literaria actual: el de los límites de la interpretación. Habíamos dicho más arriba que uno de los aportes más importantes del Estructuralismo y del Post-estructuralismo fue el haber abierto la perspectiva del texto como trascendente a sí mismo; es decir, el texto deja de ser entendido como el espacio comunicativo de lo que literalmente expresa el autor, y se convierte en un complejo punto de

encuentro entre la intención autorial y la capacidad interpretativa del receptor, y él mismo se erige en participante del diálogo con la recepción. Lotman explica esto en términos de un cambio en la comprensión de la función del lenguaje.⁵⁰ El concepto tradicional de texto sostenía para el lenguaje la función única y fundamental de transmitir el sentido previsto por la producción, sin posibilidad alguna de interferencia por parte del receptor en cuanto a su interpretación. Todo cambio en lo que era considerado el mensaje del emisor era tenido como una transgresión, como una desvirtuación del sentido inicial. La cuestión es la siguiente: ¿cómo puede estar garantizada *la integridad absoluta del sentido inicial*? Lotman responde: sólo los lenguajes artificiales y los metalenguajes tienen la capacidad de defender el significado unívoco de un texto. Si aceptamos que esto es así, una gran parte de la masa textual de una cultura determinada queda fuera de esos límites, y entonces tenemos que postular para el texto una función distinta de la meramente comunicativa. Ésta, para Lotman, es la que tiene a su cargo la *generación de sentidos*: “Además de la función comunicativa, el texto cumple también una función formadora de sentido, interviniendo en este caso no en calidad de embalaje pasivo de un sentido dado de antemano, sino como *generador de sentidos*.”⁵¹

De esta manera es posible comprender el fenómeno artístico en general como un concepto dinámico y plurívoco, en donde se dan cita la intención autorial, la interpretación de los receptores y el mismo texto, que en virtud de su calidad de formador de sentidos se convierte en un participante activo en el diálogo con la recepción, y adquiere, por lo tanto, autonomía suficiente como para liberarse, en su paso de la intención autorial a la interpretación, de las posibles intenciones con que fue concebido. A este proceso Lotman lo denomina *proceso de avance*: “(...) el texto mismo, siendo semióticamente no homogéneo,

⁵⁰ Lotman (1996:86-90).

⁵¹ *idem* (86-7).

entra en juego con los códigos que lo descifran y ejerce sobre ellos una influencia deformadora. Como resultado, en el proceso de avance del texto del destinatario al destinatario se produce un cambio del sentido y un crecimiento de éste.”⁵²

Visto desde esta perspectiva, resulta posible encontrar en un texto acentos que antes no habían sido percibidos. Esto tiene que ver directamente con el conocimiento acumulado con que una determinada recepción va hacia el encuentro del texto, y con la ideología de una cultura, de una sociedad y de un tiempo dados. Ciertamente cada tipo de recepción se aproxima al texto con toda una carga de subjetividad y de expectativas que en cierto modo determinan su lectura, y todo este marco situacional de la recepción contribuye a las diversas actualizaciones del texto. Por ejemplo: los versos del proemio del *Bellum Civile* de Lucano en los que se elogia a Nerón han sido objeto de diversas lecturas, entre ellas, las dos más consistentes, las que sostienen la sinceridad del halago y ven en la obra una evolución del poeta desde una postura optimista hacia el emperador hacia una pesimista, y las que se inclinan por ver en ellos, desde el comienzo, una actitud irónica. Ciertamente la proliferación en la épica de Lucano de los llamados *tumores* harían plausible una interpretación como ésta. Pero desde otro punto de vista, quizás esta misma característica podría ser también –y paradójicamente- fundamento para sostener lo contrario: no habría por qué ver en su estética del exceso un tono distinto al que utiliza en el resto del poema a través de sus *tumores*. Lo que da consistencia a la segunda interpretación es la fuerte divergencia que existe entre esos versos y lo que ideológicamente da sustento a la obra.

Sin embargo, la interpretabilidad de un texto tiene límites, aunque el establecimiento de fronteras claramente definidas en materia de interpretación es algo a lo que los teóricos deben renunciar.

⁵² *idem* (87-8).

¿Qué parámetros tomar, entonces, para delimitar las posibilidades interpretativas del texto, aunque éstas no sean definitivas o lo suficientemente nítidas? Quizás la manera de aproximarnos más a una delimitación sea responder que el que fija ciertos márgenes de interpretabilidad es el texto mismo, y que más allá de esos márgenes se da lo que podríamos llamar la *resistencia* del texto a una determinada lectura. Si pretendemos leer la épica de Lucano en clave burlesca, evidentemente estaremos en nuestro derecho a hacerlo, así como los centonarios paganos jugaron con los versos de Virgilio para componer cantos de diversa temática, hasta himnos nupciales que incluían episodios de alto contenido erótico. Pero el que podamos hacerlo no implica que la interpretación que realizamos no manipule el texto en cuestión. De hecho, los versos virgilianos presentan una clara resistencia a su uso en los centones, que, en el caso de los paródicos, pasa más inadvertida, justamente porque la risa relaja la tensión producida por la descontextualización, cosa que no sucede con los cristianos, de intención seria.⁵³ Si, recogiendo esta propuesta, decidiéramos seguir adelante con la interpretación del *Bello Civili* como burlesca, encontraríamos serios obstáculos que nos obligarían a forzar el texto para hacerlo encajar en el molde, si es que verdaderamente pudiéramos salvar de alguna manera dichos obstáculos. Por otra parte, epistemológicamente no hay garantías acerca de la intención autorial. Muchos críticos, entre ellos R. Barthes, han reaccionado contra este supuesto afirmando que en realidad el sentido de un texto se realiza en la instancia de su interpretación. Hinds ha denominado con mucho acierto estas posturas *fundamentalismos filológicos*,⁵⁴ y las ha denunciado como conceptos extremistas. Es verdad que la interpretación es la que otorga sentidos a un texto, pero ello no implica que sea imposible ver intencionalidad alguna en los textos. Sin ir más lejos, el ejemplo anterior, el de los centones, nos ofrece ilustración de hasta qué

⁵³ Véase Coviello (1998-9:80-2).

⁵⁴ Véase Hinds (1998:17-51, esp. 48-9).

punto un texto puede hacer visible cierta intencionalidad por parte de la producción. Si la nueva función que cumplen los versos de Virgilio en el *Cento Nuptialis* de Ausonio no fuera intencionalmente cómica, el sentido paródico del texto se perdería en medio del fuerte sustrato ideológico del texto original. El contraste entre el sentido del texto virgiliano y el nuevo que le otorga Ausonio es un efecto buscado, y tras de él se vislumbra la intención del autor.

Aún así, dado el hecho real de que resulta imposible reconstruir con exactitud la intención de un poeta y de que es muy difícil establecer los límites de la interpretación, una solución provisional a este problema es plantear la cuestión en términos de la existencia de un modelo de lector y de un modelo de autor, tal como lo propuso Eco en su momento: cada autor construye su lector ideal, y cada receptor su autor ideal. Ambas figuras están incluidas en la instancia generativa del texto, ambas están implicadas por el texto, pero cada modelo difiere según las actualizaciones que cada recepción haga.⁵⁵ No existe, así, una única manera de leer un texto, pero sí un texto que limita las lecturas. Al referirse al *topos* como figura retórica intertextual, Hinds dice: “El ideal de un lector que ve en el *topos* exactamente las mismas claves que el autor, y las construye en el mismo orden y de la misma manera, siempre será, al final del análisis, imposible de obtener. Esto no deja de ser cierto aún si pudiéramos acceder a los primeros lectores del autor (y de entre ellos, a los más atentos e instruidos). Aun más: ni siquiera puede la intervención del autor mismo, i.e. el auténtico primer lector, considerarse una excepción de este flujo y reflujo de contexto interpretativo. Las claves que en una lectura se experimentan como ABCDE en otra se experimentarán como AEBCD, en otra como CGDBF –y así sucesivamente. Con los *topoi*, e incluso con el discurso alusivo en general, no se puede pasar por

⁵⁵ Utilizamos aquí el término ‘actualizar’ en el sentido de traer el texto a las propias coordenadas espacio-temporales y establecer con él el diálogo que surge desde la propia subjetividad. Actualizarlo es, por tanto, darle un sentido nuevo, que nace de ese particular encuentro entre lector y texto.

el mismo río dos veces. Dos lectores nunca construirán una serie de claves de lectura de manera exactamente igual; ni un lector, incluso el autor, podrá nunca construir una serie de claves de lectura de la misma manera dos veces.”⁵⁶

Esta divergencia en las experiencias interpretativas de un mismo texto tienen su origen en una distinción planteada hace ya muchos años, que ha originado una gran polémica que se extiende hasta nuestros días: la distinción entre significado y sentido. Mientras el significado pertenece al plano del texto más estable, es decir, a aquél aspecto que marca lo que acabamos de llamar la ‘resistencia’ del texto a determinadas lecturas, el o los sentidos surgen de la posición histórica y contingente de la recepción y están relacionados con el plano flexible del texto, el que interactúa con el contexto situacional de la recepción y permite un variable espectro de posibilidades interpretativas. Ponzio lo explica muy bien cuando analiza el signo en Bajtín y Pierce: “(...) el signo es la unidad dialéctica entre autoidentidad y alteridad. El sentido actual de un signo consiste en algo más que se añade a los elementos que permiten su reconocimiento; está constituido por esos aspectos semántico-ideológicos que son, en cierto sentido, únicos que tiene algo de peculiar y de indisolublemente ligado con el contexto situacional de la semiosis. En Bajtín (...) se insiste sobre la relación dialéctica entre estos dos aspectos del signo que se indican con los términos ‘significado’ (todo lo que en el signo se presenta con el carácter de la reproducción, de la estabilidad y que está sujeto a un proceso de identificación) y ‘tema’ o ‘sentido’ (los nuevos aspectos, que requieren una comprensión activa, una respuesta, una toma de posición y que hacen referencia a la situación concreta en la que la semiosis se realiza).”⁵⁷ Vemos de qué manera el texto mismo, en su aspecto estable, es el último límite que tiene la recepción para construir su interpretación, y cómo esa misma dialéctica entre el signo mismo y su alteridad permite, al mismo tiempo, lo

⁵⁶ Hinds (1998:46-7).

⁵⁷ Ponzio (1998:162).

contrario, es decir, la ampliación del límite, en virtud de ese otro aspecto que es la flexibilidad. Más adelante volveremos sobre este asunto. Por el momento baste decir que, llegados a este punto, dos cosas resultan innegables: por un lado, que existe entre autor y lector un contrato, más allá del cual el texto presenta resistencias que si son obviadas, fuerzan la lectura; y por otro lado, que el texto mismo, al ser un participante dinámico en la producción de sentido, extiende las fronteras de tal contrato, ampliando los límites de interpretabilidad.

I. 2. 2. Invariante de sentido y memoria cultural

La idea de que el texto es idéntico a sí mismo es esbozada por Lotman en los siguientes términos: “Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos. En este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados. La actualización de estos se realiza dentro de los límites de alguna invariante de sentido que permite decir que en el contexto de la nueva época el texto conserva, con toda la variancia de las interpretaciones, la cualidad de ser idéntico a sí mismo. Así pues, la memoria común para el espacio de una cultura dada es asegurada, en primer lugar, por la presencia de algunos textos constantes y, en segundo lugar, o por la unidad de los códigos, o por su invariancia, o por el carácter ininterrumpido y regular de su transformación.”⁵⁸ La memoria común de una cultura viene dada por ciertos parámetros ideológicos que mantienen una

⁵⁸ Lotman (1996:157).

relación de tensión entre crítica y asimilación de la tradición heredada, tensión que, al igual que el resto de elementos que participan de una cultura, es dinámica. Cuando Horacio distingue la sátira del epodo, lo que hace es modificar la tradición satírica en el punto en que la había dejado Lucilio, quien, debido a su particular entendimiento de la *libertas* satírica, construye su texto en base al *ridiculum illiberale* propio del yambo y de la Comedia Antigua. Ideológicamente Horacio no podía hacer uso de una *libertas* sin restricciones como ésta, por razones que analizaremos en el tercer capítulo, y que tienen que ver con una voluntad de reinstalar el concepto de *libertas* en el nuevo marco político que estaba surgiendo a instancias de Octavio. Decide, entonces, poner a prueba la tradición que hereda de su antecesor, asimilando el espíritu general de la sátira en su mordacidad, crítica y subjetividad, pero restando *libertas* y ampliando la *uarietas*.⁵⁹ Así pues, la continuidad de la tradición se dio por la unidad de determinados códigos, mientras que se promovió la variación de otros, quedando asegurada en la memoria cultural la presencia de determinados textos, entre ellos, obviamente, el luciliano, que pervive culturalmente a través de la elección que sus sucesores hacen de su sátira como paradigma. Es decir, el que Horacio modifique su hipotexto (la sátira de Lucilio) no significa que relegue a su antecesor al olvido, sino, por el contrario, es la prueba palpable de que sus textos tienen continuidad.

Memoria implica, a su vez, olvido, dos caras de la misma moneda: “Cada cultura define su paradigma de qué se debe recordar (esto es, conservar) y qué se ha de olvidar. Esto último es borrado de la memoria de la colectividad y es ‘como si dejara de existir.’ Pero cambia el tiempo, el sistema de códigos culturales, y cambia el paradigma de memoria-olvido,” dice Lotman.⁶⁰ Ese ‘como si dejara de existir’ no presupone sino un relegamiento del centro de atención, un “apagarse”

⁵⁹ Simplifico la explicación que intento aquí de la modificación de la tradición satírica por Horacio, como una manera, solamente, de ejemplificar la noción teórica expuesta inmediatamente antes.

⁶⁰ (1996:160).

momentáneamente, como dice más adelante Lotman, y el caudal de textos que se olvidan pasa a formar parte de los textos que siguen existiendo, pero de manera potencial, a la espera de un cambio en el paradigma cultural que los rescate. Es lo que sucedió con la *Aquileida*, de Estacio: la crítica del siglo XIX relegó al olvido el código ovidiano, y de esta manera la épica de su sucesor fue medida en base al modelo virgiliano. En los quince últimos años del siglo XX la memoria cultural, a través de la crítica intertextualista, recuperó el código propuesto por Ovidio, y eso permitió una revalorización de la *Aquileida*, con el consiguiente cambio en el paradigma de memoria-olvido.

Al mismo tiempo, tal como sucede con el texto, que no sólo cumple una función comunicativa sino fundamentalmente una de generación de sentidos, así también sucede con los sentidos que una memoria cultural determinada guarda: éstos no sólo se conservan en la memoria, sino que crecen. “Los textos – continúa Lotman- que forman la ‘memoria común’ de una colectividad cultural, no sólo sirven de medio de desciframiento de los textos que circulan en el corte sincrónico contemporáneo de una cultura, sino que también generan nuevos textos.”⁶¹ Si la épica de Lucano o la de Estacio tuvieron éxito en su momento fue porque la memoria colectiva cifró en la cultura del momento determinados códigos que permitieron la lectura y comprensibilidad de esos textos, más allá de la épica virgiliana. Por ejemplo, en el caso de Lucano, códigos ideológicos, como los republicanos, que siguieron en ebullición aún bajo los peores momentos de represión de, por ejemplo, el principado de Nerón. O códigos literarios, como el de la épica ovidiana, que presentó una alternativa a la codificación virgiliana, y que permitió una lectura de Estacio en términos más amplios que el exclusivamente virgiliano. Conservación y actualización son, pues, funciones de la memoria cultural. Como decíamos, la interpretación de los textos está

⁶¹ *idem*.

inseparablemente ligada a los modos de lectura de una época, pero la actualización de sentidos está dada, de una parte, por una tradición y un parámetro cultural que la orientan, y de otra, por una invariante de sentido que permite definir al texto como idéntico a sí mismo.

Ésta es, pues, la tercera función del texto para Lotman, la función de “reconstruir capas enteras de cultura, de restaurar el recuerdo,”⁶² concepto de vital trascendencia para las teorías sistémicas que sostienen que el texto es un intertexto complejo. Lotman habla, en este sentido, del texto como portador de un “poliglotismo interno” y de “subtextos codificados de manera diferente.”⁶³ El hecho de que en algún momento se haya olvidado el código que Ovidio propuso con sus *Metamorfosis* no significó que el texto de Estacio no pudiera ser leído, ni que luego ese mismo texto no pudiera ser reinterpretado a la luz del código olvidado. El texto permanece igual pese a sus lecturas, y las distintas posibilidades de interpretación laten potencialmente en él, permitiendo la interacción cooperativa de la recepción y esperando que nuevas interpretaciones logren, en términos de Lotman, restaurar el recuerdo.

Por su parte, Conte retoma la noción de memoria cultural y analiza la cuestión de la intertextualidad, la alusividad y el género en la literatura antigua desde parámetros también sistémicos. Lo que lleva a Conte directamente al estudio del género y la memoria literaria es, precisamente, el proceso de selección que un texto literario hace de sus propias memorias, proceso que obedece a una intención.⁶⁴ Es innegable que la discusión sobre el género literario abre un abanico de interrogantes en diferentes direcciones, cada uno de ellos en íntima relación con los problemas que plantea teóricamente la noción, como lo son los

⁶² *idem* (89).

⁶³ *idem* (88).

⁶⁴ Véase Conte (1994:132).

de los límites de la interpretación, la intención autorial, el significado y los sentidos posibles del texto, etc.

En sus primeras investigaciones sobre el género, Conte pone en relación el discurso poético con la función retórica, dado su interés por el estudio de la alusión en la literatura antigua. Para ello se vale de la definición de Lausberg, quien distingue entre lenguaje que puede ser reusado y lenguaje que se utiliza cotidianamente en la vida de todos los días, y observa que el primero, más rico y variado, queda “inevitablemente preservado en la memoria poética.”⁶⁵

Como Lotman desde la Semiótica de la Cultura, Conte parte de la noción de sistematicidad de la cultura, y, por tanto, de la literatura, para hablar de la alusión, y, sin duda, de la comprensión del texto en el sentido de Kristeva, es decir, del texto como intertexto.⁶⁶ Es en este contexto donde la función de memoria poética resulta relevante, en el mismo sentido en que lo es para Lotman: existe una “matriz cultural indiferenciada” en cuya órbita gravita la memoria, seleccionando y escogiendo los elementos recordables según complejos criterios ideológicos. “Visto desde esta perspectiva –sostiene Conte–, el rol primordial y privilegiado de la memoria en la poesía resultará incuestionable. La memoria tiene la responsabilidad de asimilar y seleccionar los elementos vitales presentes en la indiferenciada matriz cultural. Mediante una continua búsqueda del pasado en exploraciones retrospectivas, y a través de la recuperación asociativa y directa de este pasado, la memoria se esforzará enérgicamente por descubrir material que puede ser usado para su propósito.”⁶⁷ El papel del género, según Conte, es, por una parte, funcionar como mediador entre el discurso literario y el discurso

⁶⁵ *idem* (40-1).

⁶⁶ Es Kristeva quien acuña el término ‘intertextualidad,’ y no Bajtín, quien habla de ‘intersubjetividad.’ No obstante, los estudios de Kristeva se basan en la noción bajtiniana de dialogismo y polifonía, y considera las prácticas significantes como objeto de estudio ‘translingüístico,’ tal como Bajtín lo proponía. Lo que añade ella es la definición del texto como productividad, esto es, el texto como un “aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua” y que “constituye una permutación de textos” (1981:15).

⁶⁷ (1986:49).

social, mostrando cómo la literatura opera en medio de múltiples factores sociales y de múltiples discursos culturales –en último término, pues, en medio de la semiosfera o del polisistema cultural-, y, por otra parte, encaminar la relación entre producción y recepción de determinada manera, anticipando al lector el modo general en que se hace uso de la tradición – es decir, operando como contrato entre autor y lector, que guía y genera un horizonte de expectativas.

Esta función de mediación es llevada a la práctica a través de estrategias. O aún más: el género mismo es una estrategia del texto, que se modela no directamente sobre la realidad sino sobre un modelo cultural en que esa realidad, o una parte de ella, es percibida. “Hemos sugerido ya –sostiene en otro análisis– que los géneros son matrices de obras, que deben considerarse no como recetas sino como estrategias; actúan en los textos no *ante rem* o *post rem* sino *in re*. (...) Todo género es un modelo de realidad que actúa de mediador con el mundo empírico. El texto no trabaja sobre la presencia directa de ‘realidad,’ sino sobre una representación selectiva de ella. El género, un paradigma de cuestiones a representar, hace que la realidad sea reconocible y significativa al traducirla en algo que no es ella misma. Esto significa que, para ser percibido, el mundo debe tomar una forma, convertirse en un modelo de significado; y las estrategias comunicativas del género literario ayudan a lector a construir una situación o todo un mundo imaginario. Así, si el género literario comparte propiedades con alguna otra cosa, no lo hace con la realidad empírica sino con el modelo cultural de acuerdo al cual es percibida.”⁶⁸

La memoria cultural determina los modos de operar intertextualmente los textos, y el género organiza y pone a la memoria a funcionar dentro de una tradición específica y con un código particular, volviéndose un polarizador de alusiones: “En suma, llamo género a un contexto de codificaciones que selecciona alusiones y las polariza para sí, haciéndolas, de esta manera,

⁶⁸ (1994:112-3).

pertinentes.”⁶⁹ Estrategia textual, forma discursiva, codificación de modelos culturales y modelo de realidad él mismo, son las definiciones que Conte propone de género.

El problema que presenta la teoría de Conte es que considera la función de la intertextualidad como análoga a la de la figura retórica, como bien ha observado Edmunds.⁷⁰ Conte ubica la función de la intertextualidad en el espacio de la tradición, dejando de lado el importante rol que la intertextualidad desempeña como lazo de unión entre textos que pertenecen a distintos ámbitos semióticos, como la relación entre el texto literario y los textos sociales del momento de producción, es decir, los textos que pertenecen a lo que Conte, siguiendo a Lausberg, llama “lenguaje que se utiliza cotidianamente en la vida de todos los días.” A esto apunta Kristeva cuando dice que el texto es productividad y práctica significante, al hecho de que está en permanente intercambio con el lenguaje social que lo sustenta, creando significado en relación al contexto histórico-social e ideológico de la producción.⁷¹ Conte señala que el género es el mediador entre el discurso literario y el discurso social, y que lo hace a través de su funcionamiento en el texto como estrategia. Lo que no explica es que esa estrategia es eminentemente intertextual. La intertextualidad no se limita a la relación entre un texto literario y otro u otros, sino que funciona en todos los ámbitos semióticos.

Por ejemplo, el *Satyricon* sería en literatura la transposición de un modelo de realidad basado en la heterogeneidad discursiva, en la ruptura de la exclusividad normativa que regía los discursos, camino que comienza a ser explorado ya por los *poetae noui*, y que encuentra en las *Metamorfosis* de Ovidio un punto de inflexión. El género que la novela de Petronio inaugura se ofrecería,

⁶⁹ (1986:134).

⁷⁰ (1995:14).

⁷¹ Véase Kristeva (1981:15).

según estos parámetros, como intérprete entre el discurso literario y el social, como catalizador de múltiples discursos literarios y sociales que se unifican estratégicamente bajo el común denominador de la parodia. El modelo cultural a través del cual Petronio percibe la realidad se plasma en un género inasible y heterogéneo, de difícil categorización, que representa en última instancia la complejidad de esa realidad, o, mejor quizás, la complejidad con que esa realidad es percibida. Y todos los textos literarios y sociales que podemos explorar en el texto son intertextos que el autor teje a partir de otros textos literarios (a los que parodia) y sin duda de textos sociales que circulan en la sociedad del momento. Conte ancla la memoria en el pasado, olvidando que la memoria es un mecanismo cultural de preservación de textos tanto del pasado como contemporáneos al momento de producción.

Volviendo al punto inicial, mientras el género organiza la memoria cultural y codifica sus modelos, el proceso de selección, como hemos dicho, se realiza según determinadas intenciones. En este punto, y siguiendo la tendencia general de la semiótica en este sentido, Conte prefiere pensar en una intención sustentada por el texto, no por el autor empírico de la obra literaria. En clara deuda con los conceptos de autor y lector modelos de Eco,⁷² Conte se inclina a considerar la intención del texto literario como liberada de la tradicional adjudicación a una subjetividad, del autor empírico, y en vez de hablar en términos de intersubjetividad prefiere hablar de intertextualidad. Para Conte, la intención no pertenece al autor del texto, sino al texto mismo, o, como él mismo lo explica, a “la relación de significado que el texto establece con su lector.”⁷³ Al mismo tiempo, los lectores están presupuestos en el modelo cultural o en el género, son,

⁷² Conte habla de ‘lector-destinatario,’ similar al ‘lector modelo’ de Eco, en su prefacio a *Generi e Lettori* (1991).

⁷³ Conte (1994:133).

en un plano ideal, también estrategias del texto, y por tanto el modelo al cual acabarán acercándose los lectores empíricos en la medida en que progresen en la comprensión del texto. Así, concluye: “de este modo, de hecho, lo que se muestra ‘subjetivo’ y parece referirse a las intenciones del autor resulta ser un ‘factor del texto,’ funcional a un proyecto y dirigido a un efecto de lectura. En cualquier caso, los lectores no leen las intenciones de los autores; leen textos.”⁷⁴

I. 2. 3. Autoridad y legitimación: búsqueda de consenso comunitario

En el curso de nuestra exposición nos hemos referido un par de veces a estas nociones teóricas desarrolladas por Eco, las de autor y lector modelos, y a la de intención del texto, que surgen como respuestas a los problemas planteados por la cuestión de la legitimidad de las interpretaciones divergentes de un mismo texto, de los límites que un texto pone a las posibles interpretaciones, y de la intención autorial.

Habíamos dicho que un texto puede generar múltiples lecturas en su recepción, pero que no todas son legítimas, pues existe una invariante de sentido que permite decir que el texto es idéntico a sí mismo, y que más allá de la variabilidad de las interpretaciones existe una cierta resistencia del texto a aceptar cualquier tipo de lectura. ¿Es posible encontrar tonos en un texto que antes no habían sido percibidos? Sin duda, en la medida en que tal tono esté sustentado por el espectro de posibles lecturas que generativamente prevé el texto mismo. Es más: el texto no sólo prevé distintos tipos de interpretaciones, sino que también construye en términos de estrategia textual un tipo de lector que sea capaz de actualizar todos los sentidos de una manera ideal. En términos de Eco,

⁷⁴ *idem.*

“un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro.”⁷⁵ Ese conjunto de previsiones construye la imagen de su lector ideal, al que Eco llama “Lector Modelo”, que no sólo es el resultado de un conjunto de presuposiciones que deben actualizarse, sino también de una serie de movimientos que el texto realiza para construirlo: “(...) prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo ‘esperar’ que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla.”⁷⁶

Correlativamente al Lector Modelo, existe un Autor Modelo, que el lector puede reconstruir a través de la decodificación de la estrategia textual. Esta propuesta de cooperación textual excluye, por supuesto, la idea de autor empírico. De hecho, está construida en base, justamente, al rechazo de las teorías psicologistas que intentan explicar los textos a través de la vida de su autor y de asignar intenciones reales a los autores empíricos. El texto tiene una intención, pero ella no es atribuible a su autor empírico sino a las que el enunciado soporta como hipótesis interpretativa: “(...) la cooperación textual es un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre dos sujetos individuales”, insiste Eco.⁷⁷

Ahora bien, la pregunta que surge de la exposición de estos conceptos es: ¿quién decide sobre qué interpretaciones son legítimas, y cuáles llegan a forzar el texto? Y otra: ¿de qué manera debe interpretarse la formulación de la semiosis ilimitada que hacía Pierce, esa capacidad del texto para generar nuevas lecturas a través del paso del tiempo y del contacto con recepciones distintas? Eco responde que hay que distinguir entre uso e interpretación: si lo que se quiere es

⁷⁵ Eco (1987:79).

⁷⁶ *idem* (81).

⁷⁷ *idem* (91).

interpretar un texto, entonces es preciso limitar las opciones ubicando el texto en su contexto de producción y contrastando los resultados de la interpretación con la coherencia del texto global. Y si lo que se quiere es poner a prueba la infinitud de posibilidades que estimula la semiosis ilimitada, entonces podemos usar un texto para lo que queramos, incluso para legitimar una hipótesis propia que nada tiene que ver con el texto. En este caso, pues, lo que habrá que tener claro, según Eco, es qué se quiere hacer: si interpretar el texto o usarlo. “Un texto –sostiene– puede prever un lector con derecho a intentar infinitas conjeturas. El lector empírico es sólo un actor que hace conjeturas sobre la clase de lector modelo postulado por el texto. Puesto que la intención del texto es básicamente producir un lector modelo capaz de hacer conjeturas sobre él, la iniciativa del lector modelo consiste en imaginar un autor modelo que no es el empírico y que, en última instancia, coincide con la intención del texto. Así, más que un parámetro para usar con el fin de validar la interpretación, el texto es un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo circular de validarse a sí misma sobre la base de lo que construye como resultado.” Y añade: “No me avergüenzo de admitir que con esto estoy definiendo el viejo y aún válido ‘círculo hermenéutico.’”⁷⁸

A pesar de los esfuerzos por encontrar una salida a esta cuestión, la respuesta que Eco ofrece en su *Lector in Fabula* deja insatisfecha la cuestión de la autoridad que puede decidir sobre la legitimidad o no de determinada lectura. Ésta será una pregunta que contestará en el debate planteado en su *Interpretación y Sobreinterpretación* (1995). Rorty, desde una postura relacional antiesencialista, reclama a Eco la diferenciación que hace entre significado y sentido: “Me consternó descubrir que insistía en una distinción similar a la que hace E. D. Hirsch entre sentido y significación, una distinción entre meterse dentro del texto y relacionar el texto con otra cosa. Ésta es exactamente la clase de distinción que

⁷⁸ Eco (1995:69).

los antiesencialistas como yo deploramos: una distinción entre dentro y fuera, entre las características no relacionales y relacionales de algo. Porque, en nuestra opinión, no existe algo así como una propiedad intrínseca y no relacional.”⁷⁹ La observación de Rorty apunta a la aparente contradicción que existe entre el postulado que sostiene que el significado de un texto se realiza en la instancia de la interpretación, y la afirmación de que existe un significado – independientemente de los diversos sentidos que se le puedan dar-, una porción invariable del texto que hace que éste sea idéntico a sí mismo. ¿Cómo es posible compatibilizar nociones tan diametralmente opuestas como la de texto en tanto entidad inmanente y la de texto como espacio semiótico dinámico? Si existe una invariabilidad de significado, entonces la recepción deberá hacer esfuerzos para interpretar *correctamente* el texto, como si existiera en el fondo una manera, la única o la verdadera o la legítima, de hacerlo. Y aquellos conceptos de Lotman sobre el proceso de avance que un texto hace, es decir, sobre la independencia que toma de su producción y de los sentidos con que la producción lo generó en su trato con la recepción, quedan en flagrante contradicción con el mantenimiento de la distinción entre significado y sentidos.

Eco replica: “Estoy de acuerdo en que toda propiedad que atribuyamos no es intrínseca sino relacional. Pero, si el deber de un científico es comprender que incluso la gravedad es una relación trirrelacional que incluye la Tierra, el Sol y un observador dado del sistema solar, entonces una interpretación determinada de un texto comprende: (i) su manifestación lineal; (ii) el lector que lee desde el punto de vista de un *Erwartungshorizon* dado; y (iii) la enciclopedia cultural que engloba un lenguaje concreto y la serie de interpretaciones previas de ese mismo texto. El tercer elemento (...) sólo puede considerarse en términos de juicio

⁷⁹ Rorty (1995:101).

responsable y consensuado de una comunidad de lectores, o de una cultura.”⁸⁰ Cuando Eco admite remitirse al llamado ‘círculo hermenéutico’ no hace otra cosa que aseverar que no existe algo así como una verdad objetiva (o no relacional, en términos de Rorty) a la que hay que arribar a través de la investigación científica. Tanto la investigación científica como los modelos que surgen de ella son necesariamente subjetivos, en el sentido de que no pueden ser concebidos ni llevados a la práctica con independencia de la persona que los realiza y de su perspectiva. Es justamente esto lo que señala en uno de los polos de esa relación triple, la de un observador dado que se encuentra de pie en un determinado punto y que realiza sus observaciones con todas las ventajas y limitaciones de su particular posición y situación. Otra cosa es que, por ser subjetivos, debamos resignarnos a que la investigación científica y sus resultados caigan en el más profundo caos: para evitar esto existe la comunidad y la puesta en acuerdo, el consenso. El acuerdo comunitario ofrece una garantía factual, amén de que existen grados variables de fiabilidad, aceptabilidad y certeza.

Pero decíamos que Rorty señalaba la aparente contradicción entre ambos aspectos del signo, el del significado y los sentidos posibles, contradicción que se asienta, en realidad, sobre la dialéctica entre autoidentidad y alteridad, es decir, entre la estabilidad y la flexibilidad como rasgos pertinentes del texto. Ponzio lo explica así: “Tanto en Bajtín como en Peirce, la estructura dialógica y dialéctica del signo (...) resulta del hecho mismo que, para ser tal, tiene que ser al mismo tiempo idéntico y diferente de sí mismo. Sólo en la perspectiva del sistema abstracto de signos, el signo parece tener un carácter fijo, coincidir consigo mismo y representarse con la fórmula $A = A$. En los contextos comunicativos concretos, el signo necesita algo más que un proceso de identificación. Interpretar un signo no quiere decir simplemente identificarlo con *ese signo*, como

⁸⁰ *idem* (155-6).

se prevé en un sistema determinado.”⁸¹ Parece claro que la discusión sobre estos problemas va a parar casi siempre o a un callejón sin salida, o a un punto de acuerdo basado en la tensión entre dos aspectos opuestos, en la dialéctica de una cosa y su contraria. Si lo que intentamos es encontrar una respuesta plenamente satisfactoria que deseche la posibilidad de tonalidades intermedias, está claro que ni la semiótica ni la teoría literaria han sido capaces de ofrecer resultados que nos complazcan. Pero si nos abrimos a la posibilidad de una resolución más amplia del problema, a una respuesta que tenga la virtud de satisfacer a una mayoría de la comunidad intelectual, entonces ambas disciplinas están en buen camino. Y es que el objeto mismo de estudio, el signo, o el texto, es complejo y presenta numerosas aristas y facetas, con lo cual la tarea de definirlo con límites precisos es una empresa vana y sin sentido, justamente porque estamos frente a un objeto fundamentalmente dinámico e interactivo. El planteamiento de las deficiencias y las dudas que generan las teorías siempre será sano, en la medida en que el inconformismo lleve a la reflexión y a la búsqueda de nuevas soluciones, y, con ello, al diálogo y al intercambio comunitario. Es aquí, en la intersubjetividad, donde los problemas pueden ser más satisfactoriamente resueltos, y donde las interpretaciones pueden validarse.

La Teoría de los Polisistemas, coincidiendo en sus postulados con la necesidad de un tribunal comunitario que decida sobre la validez de las interpretaciones, ha sido una de las más preocupadas por el tema de la legitimación, en especial la de los estudios literarios en su valoración científica, y la de la utilización de los elementos de lo que ella denomina el “repertorio” de una cultura.

Retomando y revalorizando algunas nociones sistémicas definidas en su momento por los primeros formalistas rusos, Even-Zohar da nueva vitalidad y

⁸¹ Ponzio (1998:160).

reformula esquemas teóricos del pensamiento relacional. Autodefiniéndose continuador del “funcionalismo dinámico” representado por la última etapa formalista, este investigador construye la Teoría de los Polisistemas a partir de la necesidad de reformular el objeto de los estudios literarios y de ampliar el campo de observación e investigación a los fenómenos sociales y culturales que hacen posible la comprensión y la construcción de parámetros de organización de la vida humana en general, entre ellos, los literarios, oponiéndose así al textocentrismo que dominó durante los años de auge del estructuralismo más cerrado.

Even-Zohar arma su propuesta sobre la base del esquema de la comunicación propuesto por Jakobson y toma de él la consideración de que todos los factores semióticos deben ser tenidos en cuenta a la hora de analizar los fenómenos literarios y estudiados en sus relaciones mutuas, entre ellos el texto literario también, pero no sólo él, sino al mismo tiempo los elementos considerados ‘extraliterarios.’ En vez de *emisor* y *receptor*, *código* y *mensaje*, *canal* o *contacto* –denominaciones de Jakobson-, prefiere hablar de *productor* y *consumidor*, ambos participantes de un *repertorio* común cuyas variaciones son decididas por las *instituciones* que regulan la vida social y por el *mercado*, que transmite de diversas maneras los fenómenos culturales y sociales o *productos*. El cambio de nomenclatura no es, por supuesto, inocente ni una cuestión secundaria, sino que acarrea una serie de consecuencias relevantes como, por ejemplo, el hecho de que un producto literario es no sólo una cuestión cultural sino también de mercado,⁸² y que el éxito o el fracaso de una obra depende también de factores editoriales, publicitarios, de canon y aceptabilidad social, etc.

⁸² No es mi intención trasponer nociones actuales como la de ‘mercado’ a la Antigüedad. Considero que no sería legítimo hablar propiamente de ‘mercado’ en la Antigüedad, aunque sí podría investigarse qué nociones representarían con mayor fidelidad el circuito de ‘consumo’ del libro (producción, promoción, presentación de la obra al público, venta, lectura) o el recorrido de un producto cultural en ese ámbito específico.

Coincidimos con la apreciación de Iglesias Santos en cuanto a que la noción que más promete y que resulta más interesante en esta propuesta es la de repertorio,⁸³ por la que se entiende “un conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o en otras palabras, su producción y su consumo.”⁸⁴ Con reglas y materiales se apunta a los elementos y modelos culturales que una sociedad elige y define para sí, a través de los cuales ella no sólo entiende el mundo sino que lo construye activamente. Se trata de factores cuya interdependencia forma la red que es la cultura, dominados por la característica de pluralidad y dinamismo. Es decir, los modelos presentes en una sociedad son variados y no siempre responden al mismo repertorio, sino que hay modelos distintos pertenecientes a repertorios distintos que se mantienen en pugna por la centralidad de su ubicación en el sistema, y, además, existen opciones de combinación de elementos y modelos de diversos repertorios, de manera que su utilización es flexible y dinámica.

I. 3. La sátira romana: género de fronteras y antitexto

A pesar de la fuerte conciencia de la noción de género establecida por los antiguos, los romanos insistieron en la renovación que ya había sido propiciada por los alejandrinos, y que en Roma fue retomada por los *poetae noui* y, desde luego, por los augusteos. La mezcla de géneros fue un hecho palpable ya en el Siglo de Oro latino. El proceso de evolución va desde una clara delimitación de la noción de género en tiempos de Enio, pasando por esta renovación alejandrina que los *neoterói* hicieron suya y luego los augusteos profundizaron, hasta el

⁸³ Iglesias Santos (1995:19).

⁸⁴ *idem* (1999:31).

debilitamiento de esa conciencia genérica en favor de una difuminación de los límites entre géneros en época neroniana.

La sátira, sin embargo, más allá de los momentos históricos que tuvieron incidencia en su aparición, en su desarrollo y en las distintas etapas de su evolución, pone de manifiesto esta tendencia miscelánea desde sus mismos orígenes y desde su misma etimología, y constituye uno de los géneros que, junto a otros como el epistolar, el didáctico y el novelesco, desafían todo intento de definición clara y concisa, a causa de la flexibilidad de sus alcances. Al decir de Connery y Combe, “la peculiar naturaleza de la sátira ha sido siempre su monstruosidad, su duplicidad y auto-bifurcación.”⁸⁵ Este género presenta la particularidad de ser un punto de encuentro de dos sistemas semióticos, el literario y el social, en el que se amalgaman las referencias a otros textos literarios del momento y que está en permanente diálogo con los textos sociales.

Cuando hablamos de intertextualidad en la sátira, pues, no podemos menos que ampliar la noción de texto, tal como lo propone la Semiótica de la Cultura de Lotman y la Escuela de Tartú-Moscú, pues su interacción se establece con la ‘realidad’ extraliteraria de una manera como pocos géneros lo hacen. El texto, en este sentido, es un signo complejo que engloba todo lo ‘decible’ en una sociedad, desde lo que se habla en las charlas de café entre amigos hasta lo que se expresa en los textos literarios estilísticamente más ‘elevados,’ y, desde luego, todos los mensajes codificados a través de medios no verbales como los rituales, las costumbres, la vestimenta, la comida, etc., que son interpretables en términos de textos en la medida en que son portadores de significados y porque se organizan *a la manera de* una lengua, en célebre definición de Lotman.⁸⁶ De ahí

⁸⁵ Connery & Combe (1995:2).

⁸⁶ Lotman (1978:14): “Pero si el arte es un medio peculiar de comunicación, un lenguaje organizado de un modo peculiar (dando al concepto de lenguaje el amplio contenido que se le confiere en semiología: ‘cualquier sistema organizado que sirve de medio de comunicación y que emplea signos) entonces las obras de arte –es decir, los mensajes en este lenguaje- pueden

que podamos hablar de ‘textos sociales.’ El concepto de intertextualidad, pues, se amplía también en el mismo sentido, hasta flexibilizar sus alcances y retornar a la propuesta de Kristeva: todo texto es un intertexto.

Las hipótesis que barajaré a lo largo de la tesis son las siguientes: la sátira romana es un género de fronteras y un antitexto literario en el ámbito cultural, definido por su ubicación liminar entre el sistema literario y el sistema social. Creemos que esta isotopía,⁸⁷ es decir, este eje vertebrador del género, es el punto central en torno al cual giraron las modificaciones genéricas a lo largo de su evolución.

El género satírico se sitúa en un espacio de frontera entre aquello que puede considerarse ficticio y aquello que no, y esta posición domina de forma tal en él, que todos los componentes del modelo presentan problemas ligados de una manera u otra a esta situación liminar. La constante tensión entre la autorreferencialidad del discurso literario y la fuerte multirreferencialidad del discurso social imprime un sello de ambivalencia y ambigüedad a la sátira, que tiñe con su indeterminación la concepción de la voz satírica, la ficcionalidad del texto y la veracidad de sus mensajes.

La noción de antitexto es propuesta por Lotman y sus discípulos de la Escuela de Tartú como una manera de diferenciar los tipos de textos que una cultura determinada considera como semióticamente válidos y aquellos que está dispuesta a borrar de su memoria. El texto se percibe en el sistema como un

examinarse en calidad de textos.” Y más adelante continúa: “En este sentido, podemos hablar de lenguas no sólo al referirnos al ruso, al francés, al hindi o a otros, no sólo a los sistemas artificialmente creados para la descripción de determinados grupos de fenómenos (...) sino también al referirnos a las costumbres, rituales, comercio, ideas religiosas” (18).

⁸⁷ Término acuñado en el ámbito de la física y la química que Greimas aplica en el campo de la semántica para referirse a la reiteración de ciertos elementos de significación que dan coherencia y cohesión a un texto. O, en sus palabras, para dar un nombre a la “permanencia recurrente a lo largo del discurso de un mismo haz de categorías justificativas de una organización paradigmática” (1976:20). Lozano explica el concepto en términos de “iteratividad a lo largo de una cadena sintagmática de unidades de contenido que aseguran la homogeneidad del discurso” (1989:30).

fenómeno portador de significado, es decir, como un signo, en la medida en que pertenece a un sistema y se opone a lo que puede considerarse un no-signo. En este sentido, pues, podemos hablar de no-textos, es decir, de textos que no tienen una existencia semiótica, o, lo que es lo mismo, textos que, aún cuando históricamente existieron, fueron sometidos por su cultura al olvido, por haber sido valorados en su momento como fenómenos no significativos. Las normas semióticas que una determinada sociedad establece implican también una serie de prohibiciones que determinan los criterios de selección. El no-texto es un texto que pertenece al campo de la no-opción, de lo que no merece ser recordado. Históricamente el no-texto es un texto que existió, pero al que no se le permitió la permanencia en la memoria cultural. Es decir, la inexistencia semiótica es definida, desde un punto de vista interior al sistema, como extrasistémica.

El antitexto, a diferencia del no-texto, pertenece al sistema, y, por tanto, es un fenómeno semióticamente significativo, un signo, pero con la particular característica de que se opone a lo que canónicamente se considera un texto, y, además, entra en competencia con los textos canónicos. Mientras que el no-texto es un fenómeno inexistente para el espectro de opciones significativas que un determinado sistema semiótico establece para sí mismo, el antitexto es un texto marginal con respecto a las opciones que ocupan la parte central del sistema, aunque en competencia con ellos.

Así pues, entendemos por antitexto aquel al cual se opone la literatura canonizada, bien porque constituye un peligro para el mantenimiento de la posición central de los géneros canonizados o relativamente central de los que se hallan en vías de canonización, bien porque es provocativa en cuanto a nociones firmemente instaladas en el sistema literario de una sociedad (como pueden ser, por ejemplo, las de ficcionalidad, verosimilitud, literariedad, seriedad, etc.) o porque plantea cuestiones irresolubles. El antitexto puede describirse también como el que se resiste a la codificación, en virtud de la complejidad y apertura de

sus límites o porque el hecho de estar en el límite le otorga algún rasgo contrario a los exigidos por el sistema para ser considerado literariamente un texto.

Así, por un lado, nos acercamos a la noción textual de género que propone Schaeffer, al otorgar a la sátira la categoría de antitexto y de metatexto sobre el cual los autores fueron operando y, de esa manera, llevando el género en diversas direcciones dentro del polisistema cultural. Y por otro lado, explicamos por qué la sátira romana, a pesar de que posee los elementos necesarios para *no* ingresar en el sistema -como, por ejemplo, un fuerte distanciamiento de lo mitológico y un sólido arraigo en el discurso y la polémica social-, logró una identidad tal que, al menos con Horacio indiscutiblemente, logra superar la liminariedad dentro del polisistema cultural, y, en el caso de Persio, mantiene el estatus antitextual, y, por tanto, su pertenencia al sistema y su permanencia en la memoria cultural.

La sátira romana nace como el resultado de una búsqueda de expresión que los demás géneros del momento no estaban capacitados a otorgar. Así lo plantea Labate, para quien “(...) la extrañeza de la sátira a los cánones y a las codificaciones era un reto necesario para conquistar el espacio idóneo para tratar temas que en el ámbito de los géneros tradicionales quedaban excluidos o relegados (...).”⁸⁸ La sátira toma y recrea diversos elementos del repertorio cultural y literario, y la unión de ellos permite la creación de un nuevo texto que ingresa en el sistema con una ubicación periférica al comienzo, pero que de a poco va ganando terreno hacia el centro. La evolución no es constante ni sostenida, sino que, después de alcanzar la máxima centralidad posible con Horacio, toma otros derroteros en manos de Persio, como veremos más adelante.

La noción de antitexto permite describir al género como un texto rupturista en competencia con los demás textos literarios tradicionales, pero no

⁸⁸ Labate (1996:60).

en un sentido agonal como el que estamos acostumbrados a manejar, es decir, entre textos de un mismo género, sino en el sentido de que crea un nuevo espacio en el polisistema que desplaza y reubica al resto de géneros, y propicia, así, un reordenamiento sistémico. Claro que la lucha por el espacio en el polisistema no está desligada del aspecto competitivo. Por el contrario, el desplazamiento y reubicación de géneros (es decir, el reordenamiento sistémico) también se produce por cuestiones tales como la calidad de una obra o conjunto de obras literarias y la superación de textos anteriores. Pero habría que diferenciar, quizás, dos niveles de disputa agonal. Se suele manejar el concepto de ἀγών literario para referirse a la competencia entre dos obras de un mismo género en diferentes momentos (una anterior y otra posterior), es decir, en un plano paradigmático. Pero también podemos hablar de una pugna entre géneros distintos en un mismo momento histórico, es decir, de una disputa por el espacio en el polisistema de una cultura, y esto se daría ya en un plano sintagmático. El género satírico irrumpe en el polisistema como un antitexto que propone, sintagmáticamente, una ruptura con respecto a los géneros canonizados. La sátira, pues, ofrece una vía alternativa a la de los géneros tradicionales. Se retrotrae del componente mitológico y, en cambio, elige el estilo llano y fluido del *sermo* y por tanto los temas pedestres y los asuntos de actualidad, que ya de entrada restringen su consideración social desde la perspectiva de la mentalidad genérica antigua. En palabras de Feeney, “ellos [los romanos] no podían tener una cultura y una literatura helenizantes sin los mitos: sencillamente, no era una opción. Sin mitos, no hay literatura; sin literatura, no hay cultura (...).”⁸⁹ La sátira surge en el contexto de la no-opción, del relegamiento, de la marginalidad. No en vano fue siempre ubicada entre los géneros ‘menores,’ en oposición a los ‘mayores’ de la épica, la lírica o la tragedia. Y sin embargo, esa misma noción de antitexto y la idea de ruptura y oposición a nociones previamente instaladas en el

⁸⁹ Feeney (1999:66).

sistema literario son las que facilitan que entre en competencia con los géneros centrales.

Resulta interesante observar de qué manera el género se abre camino entre los demás géneros canonizados a través de un rasgo que el sistema calificaba de ‘prohibido,’ como el de componer poesía conversacional, alejada de lo mitológico y con una temática social. La sátira, efectivamente, vino a llenar un espacio vacío que los demás géneros no podían satisfacer. Lo curioso es que estos géneros, los tradicionales, no podían hacerlo debido a las mismas normas del sistema literario vigente, que hacían imposible la combinación antagónica de poesía y *sermo*. Esto quiere decir que algo sucedió en el panorama polisistémico en el momento en que la sátira toma su forma más o menos definitiva con Lucilio.⁹⁰ Es decir, si los demás géneros no estaban capacitados para ofrecer una alternativa del tipo de la que ofreció la sátira, fue justamente porque existían reglas literarias –más o menos explícitas- que lo prohibían. La pregunta, entonces, es: ¿cómo fue posible que la sátira fuera aceptada por ese mismo sistema? Evidentemente, el género da ciertas respuestas *porque* existían ya ciertas demandas. Sin un estado previo de necesidad de un nuevo tipo de expresión no hubiera sido posible que el sistema aceptara el almacenamiento en su memoria de un género basado en la prohibición a determinadas reglas.

⁹⁰ Es indudable que la sátira romana, como cualquier género o fenómeno literario, no nació de la nada, sino que se fue construyendo a partir de elementos ya presentes en el sistema. En el caso de la sátira, los precedentes griegos –el yambo, la Comedia Antigua, etc.- son un ejemplo de esto. Una parcial respuesta a esta observación se ofrece a continuación, cuando hablamos sobre la dinámica cultural que Roma mantuvo con Grecia. Sin embargo, aunque esos géneros griegos ya elaboran lo satírico *discursivamente*, aún así nunca llegan a ‘confundirse’ con la sátira romana *como género*. Uno de los logros de la sátira romana radicó, precisamente, en separar lo discursivo de lo genérico, y en dar forma propia (mérito de Lucilio: la polimetría de su obra fue el rasgo experimental que le permitió encontrar el hexámetro como el más apropiado para ese *sermo* poético) a algo que ya circulaba en otros géneros, esa mordacidad corrosiva, esa crítica carnavalesca, que tanto en el yambo griego como en la Comedia Antigua individualiza su blanco de ataque en una persona (invectiva), elevando el estilo, y que representó un mundo-al-revés, no obstante, lejano al tono conversacional característico de la sátira como género. Véanse al respecto los estudios de Van Rooy (1965), Coffey (1989:54-62) Cortés Tovar (1988).

Sería pertinente preguntarse cuáles fueron los condicionamientos sociales que hicieron posible el surgimiento de la sátira, qué tipo de preguntas rondaban en el ambiente literario en tiempos de Lucilio como para que la sátira resultara el medio expresivo idóneo para responderlas.

Uno de los posibles factores que intervinieron en esta situación fue, a nuestro parecer, producto de una *dinámica de acercamiento / toma de distancia* presente en la búsqueda de una identidad literaria propia por parte de los romanos, quienes hicieron de la emulación de los modelos griegos una norma cultural -una elección cultural, sin lugar a dudas, trascendental. El proceso de imitación de la cultura griega como procedimiento conformador de la identidad cultural romana fue fundamentalmente dinámico, fue un proceso en el que la mirada de los romanos se dirigió no sólo hacia fuera de su sistema, sino también hacia adentro. La *imitatio*, como veremos más adelante, puede ser tachada de ‘copia’ sólo en la medida en que la apropiación del modelo permanezca estática. Pero si el proceso involucra una reelaboración, la imitación se convierte en un procedimiento literario fructífero, que se aleja de la simple reproducción y adquiere estatus artístico a través de la capacidad de ese nuevo texto para transmitir nuevos sentidos y al mismo tiempo suscitar resonancias del modelo. En todo proceso imitativo, pues, pueden distinguirse dos momentos claros, que no necesariamente son alternativos, sino que también pueden darse simultáneamente: un primer momento de apropiación del material, y un segundo momento de distanciamiento. La primera etapa se corresponde con el sentimiento de identificación que un texto (o una cultura) realiza con respecto a su modelo, y la segunda, con el de búsqueda de diferenciación.

La sátira romana sería una manifestación de ese segundo movimiento cultural de reafirmación de la identidad. Ella vino a delimitar territorios propios por oposición a la literatura griega. Feeney lo pone en estos términos: “En los tiempos en que los romanos comenzaron su proyecto de una literatura nacional,

los griegos ya habían dedicado siglos a la tarea de demarcar el mito como categoría, y parte de la herencia que los romanos tomaron de Grecia fue por consiguiente la autoconciencia sobre la demarcación entre lo mítico y lo no-mítico: en la cultura de los romanos, lo mítico iba a menudo a destacarse como lo ‘griego,’ de manera que el proceso de delimitación del mito como griego fue una parte integral de su helenización.”⁹¹ El proceso de demarcación se dio en dos sentidos: por una parte, la elaboración de un sello que les permitiera no sólo convertir en propios los mitos importados, sino también generar su propia mitología, al margen de la griega; y por otra parte, si lo típicamente griego venía dado por lo mitológico, entonces una vía alternativa para la expresión de lo romano quedaba al descubierto: lo no-mitológico.

El aprovechamiento por parte de Lucilio de ese espacio ‘virgen’ a través del cual encauzar la identidad romana dio respuesta a un interrogante que tal vez podría formularse en los siguientes términos: ¿es posible para Roma elaborar culturalmente un producto al margen de los rasgos y principios griegos?

La sátira romana irrumpe en el escenario literario de la mano de dos factores: el de sorpresa y el de desestructuración. Este consciente relegamiento de lo mitológico en poesía como parte de una opción de género fue ciertamente una elección desestabilizadora, contraria al *status quo* y a toda ideología conservadora dentro del ámbito literario. Connery y Combe han explicado ese carácter rupturista de la sátira en relación con la poética estructuralista en estos términos: “Así, la poética estructuralista presta atención a la peculiaridad de la sátira como una forma transgresora en sí misma, un género constituido por la transgresión contra el género. En una aparente paradoja, pretende reforzar las normas sociales en el mismo acto de transgredir las normas literarias. La sátira por sí misma, entonces, es de hecho deconstructiva.”⁹²

⁹¹ *idem* (64-5).

⁹² Connery & Combe (1995:10-1).

En un análisis de la novela francesa del siglo XVIII, Yahalom plantea cuestiones similares a las esbozadas aquí para la sátira, en términos sistémicos. Y dice: “(...) el comportamiento estructurante y organizador de la ‘persona-en-la-cultura’ se ve a veces perturbado: el reconocimiento y la distinción de sistemas definidos, así como la distribución de los modelos y de los textos (en el sentido amplio del término) en estos sistemas, no son siempre evidentes. Existen, en efecto, zonas que resultan problemáticas: son las *zonas de interferencia*, zonas de indeterminación provisional creadas por el paso de elementos de un sistema a otro y que podemos llamar *campos* (o *sistemas*) *ambivalentes*. (...) sobre el fondo institucional entre literatura y no literatura, este conjunto de textos, por su posición ambivalente, cuestiona y da movimiento a los modelos textuales y las fronteras sistémicas fijados por los grupos dominantes de la cultura.”⁹³ Como modelo desestructurador o, mejor dicho, movilizador del sistema, la sátira se presenta, cuanto menos, conflictiva, por las fluctuaciones a las que estuvo sujeta en sus primeros momentos, y por la apertura de su campo a formas y convenciones diversas. Es, pues, una zona de interferencia, por este carácter conflictivo, y por ser campo ambivalente a causa del trasvase de códigos, de elementos pertenecientes a sistemas distintos.

Podemos decir, pues, que una de las características de este espacio liminar, de este género de fronteras, es la *permeabilidad*. Así lo avala la apertura del modelo textual. De ahí la difusa línea que separa en la sátira aquello que es ficción de lo que no lo es, lo que es considerado en un momento dado literatura de lo que no. Pero he aquí que la literatura y la ficción se conforman como discursos capaces de generar realidad, de construirla. Y por ello la sátira se inscribe claramente entre los géneros realistas, no en el sentido de que copian o reflejan la realidad, sino en el sentido de que se basan en ella, representándola subjetivamente, y van

⁹³ Yahalom (1999:102).

simultáneamente construyéndola, incidiendo en ella, creando opinión, formando puntos de vista, poniendo en sociedad temas para la reflexión y el debate, a través de un producto limítrofe, simultáneamente referencial y autorreferencial.

Dice Lotman respecto de la noción de límite en la semiosfera que los mejores espacios para los procesos de semiotización son las fronteras: “La de frontera es una noción ambivalente: separa y une a la vez. Es siempre la frontera de algo, y por tanto pertenece a ambas culturas limítrofes, a ambas semiosferas contiguas. La frontera es bilingüe y multilingüe. La fronteras es un mecanismo para traducir textos de una semiótica ajena a ‘nuestro’ lenguaje, es el lugar donde lo que es ‘externo’ se transforma en lo que es ‘interno,’ es una membrana filtrante que transforma de tal manera los textos extranjeros que devienen parte de la semiótica interna de la semiosfera reteniendo al mismo tiempo sus propias características.”⁹⁴ La dinámica que se impone en los procesos de semiotización bilingüe describe un movimiento de fuerzas hacia dentro y hacia fuera de creación de un lenguaje por parte de cada uno de los sistemas en pugna y de rechazo del espacio ajeno, al mismo tiempo que persiste un acercamiento entre ambos, un ir hacia lo otro y traer al propio espacio lo que era externo. Ése es el sentido de las “membranas filtrantes” de las que habla Lotman.

El punto central de la tensión constante que existe en la sátira, el rasgo que define su conflictividad, es la calidad de *sermo*, que fue en la Antigüedad una característica siempre externa al sistema literario. Está claro que mientras un texto literario antiguo se empeñara en mantener el estilo llano estaría destinado a la lucha interna entre la referencialidad y la autorreferencialidad, entre lo que puede ser considerado literario y lo que no, entre lo ficticio y lo no ficticio, entre lo verdadero y lo verosímil. Esta ambigüedad impidió a la sátira ocupar la

⁹⁴ Lotman (1990:136-7).

centralidad en el sistema literario. El *sermo* siempre tendió hacia la periferia. Dupont, refiriéndose al estatus de los géneros en relación a su capacidad o no para ser objeto de lecturas públicas, sostiene: “excluidas están las lecturas públicas de obras comúnmente llamadas *sermões*, como los diálogos filosóficos, por cuanto *sermões* constituyen el grado cero de escritura para los romanos, es decir, un mero uso instrumental del lenguaje fundado en un ideal de transparencia y resistente a una lectura centrada en el estilo por oposición al contenido.”⁹⁵ Quizás Horacio prefiera llamar a sus sátiras *sermões* para revertir esta concepción del *sermo* en su acepción instrumental. De ahí su empeño por desligarse de su antecesor, Lucilio, a quien critica, justamente, su falta de cuidado en el estilo. Horacio retoma los *sermões* para otorgarles calidad estilística equiparable a la de contenido, y de ese modo añadir opacidad a la transparencia instrumental del discurso conversacional.

La dinámica cultural de la que habla Lotman, ese equilibrio entre fuerzas centrífugas y centrípetas entre las que se debate toda cultura, se refleja en la literatura romana en general como una dialéctica entre la imitación de modelos griegos y su rechazo. Así también lo ve Feeney, quien, citando a Beard, afirma: “De ahí el rol central del mito griego al definir la cultura romana, ‘porque la paradoja central, esencial, de esa cultura fue precisamente su simultánea *incorporabilidad* en las normas griegas y su insistente *rechazo* a construirse en esos términos.”⁹⁶ La célebre y debatida definición de Quintiliano *satura quidem tota nostra est* toma en este contexto particular fuerza, pues coloca el género en relación con los demás géneros romanos y griegos y lo define como el único sin clara contrapartida griega. Es decir, la sátira romana sería dentro de este esquema imitación / rechazo un buen ejemplo del segundo polo de la dinámica, un antitexto que parte, precisamente, de la no-opción. La sátira es interpretable, en

⁹⁵ Dupont (1997:45-6).

⁹⁶ Feeney (1999:67). Las cursivas son del original de Beard (1993:63) que Feeney cita.

este sentido, como un fenómeno con sello propio, pues incorpora elementos literarios griegos pero al mismo tiempo desdeña lo mitológico como característica específica de lo literario, y con ello, planta cara al sistema poético en general y al griego en particular.

La sátira romana fue un antitexto que bien podría definirse como un círculo caleidoscópico de discursos mutuamente permeables. El discurso satírico se nutrió, por ejemplo, del de la Comedia Antigua, que constituyó, dentro de sus antecedentes, un género claramente identificable. Pero la sátira formal romana, mezcla de múltiples discursos, es desde sus mismos comienzos un género ambiguo, que sirvió de paradigma para otros discursos posteriores como el novelístico, que mantienen esa ambigüedad y, más aún, la estimulan. La interdiscursividad que se dio en épocas del Imperio⁹⁷ toma fuerzas de este modelo textual, y por eso podemos decir que la sátira como género, a través del cuestionamiento de las fronteras fijadas por los géneros centrales (sustentados en posturas ideológicas) tuvo una relevancia considerable para el desarrollo literario posterior en general: repercutió directamente sobre la tendencia a la difuminación de los límites genéricos.

La ambivalencia y la ambigüedad en la sátira romana estuvo dada por el paradójico hecho de que surgió en un ámbito cultural en el cual la poesía no-mitológica pertenecía al campo de la no-opción. Al instalarse la sátira en el sistema a pesar de esta prohibición, quedó ubicada en los márgenes de dicho sistema, pero con el gran mérito de haber podido ingresar aún siendo portadora de elementos prohibidos. Por tanto, al conservar el sistema el recuerdo de esa prohibición, y, al mismo tiempo, al permitir la cultura el ingreso de un género opuesto a las normas, se produjo un choque, un cortocircuito consentido, una

⁹⁷ Véase Bowersock (1994).

paradoja dentro del sistema, que favoreció el mecanismo cultural de la ambivalencia, por un lado, y, por otro, que comenzó a sentar las bases para un cambio en la percepción cultural de la normativa vigente. La sátira fue caldo de cultivo para lo que hoy llamamos novela latina y para los géneros ambiguos que contribuyeron a forjar la literatura neroniana como una literatura propensa a la mezcla genérica y discursiva, de la que el *Satyricon* de Petronio es el mejor ejemplo.

I. 4. Conclusiones

Hemos trazado este panorama teórico focalizado en la noción de género como una manera de definir la metodología que emplearemos para el análisis textual de las sátiras de Horacio y Persio. Estamos convencidos tanto de que la teoría literaria es indispensable a la hora de explicar los mecanismos de funcionamiento de la textualidad, como también de que ha dado grandes resultados en su aplicación metodológica al análisis de los textos antiguos.

La noción básica de la que partiremos, pues, es la de texto, entendido como la manipulación de uno o de varios códigos, y, especialmente, como un espacio semiótico dinámico que no termina en una intención autorial que las recepciones nunca llegarán a descifrar, sino que se concibe como un participante activo en la producción de sentido. En el próximo capítulo ampliaremos el concepto en relación al discurso y veremos por qué decimos que todo texto también es un intertexto.

En relación al género, el texto es el punto clave al que debemos volver siempre. Siguiendo a Schaeffer en este respecto, dejaremos de lado la comprensión del género como algo exterior al texto, rechazando, por tanto, las teorías que lo definen como modelo, norma, molde o estructura (el architexto de

Genette quedaría ubicado también de este lado, en la medida en que lo entiende como categoría trascendente al texto mismo). El género (en terminología propuesta por Schaeffer deberíamos hablar, más bien, de “genericidad”) es una categoría funcional en la creación de un texto, y, por tanto, texto mismo que trabaja con otros textos (literarios o sociales, anteriores o sincrónicos), especialmente en aquellos espacios que en teoría literaria se han llamado ‘metatextos,’ que nosotros utilizaremos a falta de mejor nombre. La metatextualidad, podría dar la impresión, por su misma etimología, de que estamos hablando de algo que es ajeno al texto, que lo trasciende. Y no es así. El metatexto es un texto que toma consciencia de sí mismo en el mismo espacio de la práctica textual o de la práctica escritural. Es decir, es el texto que reflexiona sobre sí mismo, sobre otros textos de iguales u opuestas características y sobre el proceso de escritura en sí. Son, como Fernández Corte lo diría, esos espacios textuales de contienda y confrontación en los que se unen las tendencias programáticas y las socio-políticas.⁹⁸

Estos dos conceptos son el punto de partida para nuestra propuesta de la sátira romana como género de fronteras y como antitexto cultural. Si tomamos el texto en el sentido amplio que propone la Semiótica de la Cultura de Lotman y de la Escuela de Tartú, veremos con claridad que la sátira es el resultado de la mezcla (éste es el sentido etimológico de *satura*, “mezcla,” “fárrago,” que no perderemos de vista) de dos códigos de distinta naturaleza, como hemos expuesto ya: el literario, que tiende a crear mundos con independencia de la realidad empírica, y el social, que es puramente referencial. De la tensión entre ambos códigos manifestada en el texto nacerá la sátira, que, en el contexto poético romano, permaneció siempre ubicada como género ‘menor,’ en una marginalidad del sistema literario, por oposición a los géneros ‘mayores’ de la épica, la tragedia, la elegía, por nombrar los más importantes, los géneros

⁹⁸ Fernández Corte (2001:253).

prestigiados y pertenecientes a la centralidad del sistema poético, diferenciados de aquélla, fundamentalmente, en el preciso punto de la integración de lo mitológico. Lo no-mitológico se equiparó en cierto modo a lo no-griego, y así, la referencialidad se erigió en un síntoma textual de lo romano. Esto fue lo que permitió, paradójicamente, como hemos explicado, que el sistema poético de la época aceptara un género contrario a la normativa literaria vigente, lo que significó que, en definitiva, la cultura latina aceptó almacenar en su memoria un texto transgresor, es decir, un antitexto.

La mezcla de la que surge la sátira como tradición nos ha impulsado a utilizar para este estudio una metodología también heterogénea, proveniente de distintos ámbitos de la teoría literaria, pero que comparten un mismo interés por la reflexión sobre el texto en ese sentido amplio que mencionábamos. En respuesta a la inquietud formulada por García Berrio y Huerta Calvo, nuestra intención es compatibilizar la reflexión especulativa con el análisis pragmático histórico de los textos que corroboren la hipótesis planteada, intentando acercar posturas entre dos áreas tradicionalmente confrontadas. Para ello, intentaré que la teoría expuesta en estos primeros capítulos vaya acompañando el análisis, como una manera de cotejar constantemente en qué medida lo especulativo se corresponde con lo pragmático, y como un modo también de evitar la tentación de adoptar un molde para hacer caber en él, como sea, el análisis.

Capítulo II

De alieno nostrum: imitatio e intertextualidad

II. 1. De dependencias, enemistades y conciliaciones

Las acusaciones de dependencia de la literatura latina con relación a la griega -fuente constante de inspiración para los romanos e, incluso, origen y estímulo mismos de su literatura- despertaron entre los estudiosos de la cultura latina el interés por reivindicar la producción textual romana y por restituir una reputación venida injustamente a menos.⁹⁹ Así, a fines de la década de los sesenta, pero con mayor fuerza en los años setenta del siglo XX y en adelante, comienzan a sucederse los estudios sobre alusión y a ganar espacio los intentos por conciliar filología clásica tradicional y teoría literaria moderna, en vistas especialmente de las posibilidades que ofrecían para el nuevo propósito los estudios de intertextualidad.

⁹⁹ Véase Bonanno (1995:28-9): “En (nuestra) cultura antigua, considerada bajo el aspecto literario, debemos de todos modos distinguir entre literatura griega y latina. Esta última nace en relación con los modelos griegos ya recogidos en el sistema (...). En una literatura como la latina, nacida, gracias a traductores-literatos y traductores-poetas, explícitamente ‘en segundo grado’ (el metafórico ‘palimpsesto!’), incluso la transgresión (neotérica) descansa en la tradición (alejandrina), mientras después cada vez más emerge una ‘voluntad de adecuación’ respecto de los modelos ‘clásicos’, como enseña la ejemplar relación Virgilio-Homero. El diálogo con la tradición griega da la medida, variadamente graduada, de esta ‘regeneración’ que la vieja tríada *interpretatio, imitatio, aemulatio* intentaba definir y distinguir.”

No creemos exagerar cuando afirmamos que las propuestas teóricas realizadas por la Semiótica y la Teoría Literaria desarrolladas especialmente a partir de los años sesenta han tenido una influencia esencial en la recuperación de los valores literarios romanos. Esto constituye, desde nuestro punto de vista, una prueba fehaciente de que la lectura y crítica de estos textos ha venido manteniendo una importante relación de interacción con las disciplinas teóricas, lo cual redundaba positivamente en favor de una conciliación entre criterios especulativos e históricos, tradicionalmente confrontados.¹⁰⁰

El concepto de intertextualidad, al que tantos latinistas se han opuesto creyendo ver en él una mera nueva denominación para fenómenos que ya venían estudiándose desde mucho tiempo atrás¹⁰¹ - como la *Quellenforschung*, es decir, la positivista crítica de fuentes-, ha permitido el desarrollo de nociones de dinámica textual y puesta en diálogo de los textos con otros textos que han ampliado el horizonte de posibilidades de interpretación.¹⁰² Esto se ha unido a los esfuerzos que líneas más vanguardistas de la Filología Clásica tradicional¹⁰³ habían venido haciendo por revertir las concepciones estáticas de la alusión en la literatura latina, y esa unión, sin duda alguna, provechosa, ha permitido seguir avanzando en esta línea de reivindicación y revalorización.

Ciertamente, la tarea de conciliación de teoría y crítica textual, y de Semiótica y Filología Clásica grecolatina tradicional se ha visto empañada por la pedantería y presuntuosidad con que algunos filólogos han llevado adelante la

¹⁰⁰ Este ha sido un reclamo mantenido en los últimos años por estudiosos de la poética de géneros como García Berrio y Huerta Calvo (1995:87-90; 139-40).

¹⁰¹ Véanse West (1995:16-17) y D'Ippolito (1995:69-85).

¹⁰² Véase Fowler (1997:13-34).

¹⁰³ Me refiero, sobre todo, a los trabajos sobre alusión e imitación de Guillemín (1924), Fiske (1909) y (1966), Pasquali (1944) y Ronconi (1955), y más recientemente los de Thill (1979) y Woodman & West (1979). Aunque algunos de los puntos de vista expresados en estos estudios todavía tienen su raíz en una concepción tradicional o psicologista de la alusión, resultan interesantes -especialmente en Guillemín- los esfuerzos de renovación de la perspectiva estática y servil. Véase también el cuadro de antecedentes de Conte que esboza Edmunds (1995:12-3).

tarea. A las dificultades propias del estudio de una disciplina teórica como la Semiótica se le han añadido innecesariamente obstáculos vanos y superficiales como la utilización de una terminología oscura y el regodeo en la exposición incomprensible de los conceptos. Además, el aprovechamiento de nociones surgidas de una teoría actual en el contexto del estudio de la literatura antigua muchas veces ha llevado a anacronismos, por no hablar de aquellos callejones sin salida a los que va a parar el desarrollo de algunos temas, como es, sin duda, el de la intención autorial. Y pese a todos estos problemas, no obstante, la idea de echar una mirada a la literatura de la Antigüedad desde conceptos teóricos nuevos continúa, en nuestra opinión, mereciendo la pena, especialmente a la vista de algunos de sus resultados, puesto que buena parte de la comprensión actual de la imitación literaria romana en términos de creatividad está efectuándose a partir de nuevas nociones sobre la textualidad, la interpretabilidad, y de la comprensión del texto y la cultura como *signos en funcionamiento*. La noción de texto cobra dinamismo si, en vez de considerar a éste como parte de una cultura definida en términos de ‘conjunto o set de productos,’ lo percibimos como integrante de un proceso en el que las prácticas y discursos se entrecruzan, tal como lo proponen Habinek y Schiesaro.¹⁰⁴ La cultura, así entendida, gana en dinamismo, y puede verse desde un punto de vista que privilegie la importancia de la incidencia de los contextos de producción y de recepción en la interpretación de los textos.

Los obstáculos a los que se enfrentan quienes intentan enfocar la literatura antigua desde esta perspectiva, por otro lado, no difieren tanto de los que la misma Filología tradicional ha venido intentando superar. Si tomamos el caso de los anacronismos, no se puede negar que cualquier lectura de un texto antiguo, sea desde la Semiótica o la Teoría Literaria actual, o sea desde la Filología tradicional, se hace inevitablemente desde una óptica contemporánea al momento histórico del receptor. Como dijimos en el capítulo anterior, los interpretantes

¹⁰⁴ Habinek & Schiesaro (1997:xx).

actuales de un texto antiguo cargan con su propia situación histórica y con sus propias lecturas, y resulta imposible deshacerse de todo el bagaje cultural con el que se llega a la instancia de la recepción. Y no sólo resulta imposible hacerlo, sino que, además, es necesario que esto suceda para llegar al entendimiento de un texto, si tenemos en cuenta que la interpretación es un proceso de fusión de horizontes de expectativas, el del autor, el del texto y el del lector, y que ella surge de una relación de interacción. Al decir de Martindale, “cualquier noción de un encuentro desnudo entre un texto y un lector que sea una suerte de *tabula rasa* es absurdo. Todos nos aproximamos a la lectura de textos con el bagaje de nuestros valores y de nuestra experiencia, con determinadas categorías, supuestos, prejuicios y ‘pre-conceptos’. Tener ese bagaje es lo que es ser un ser humano en historia; sin él, no podríamos leer nada en absoluto.”¹⁰⁵ Debemos asumir que la lectura e interpretación de los textos nunca podrá ser objetiva, que no se puede pretender el conocimiento de un texto en sí, y que éste está abierto a nuevas lecturas e interpretaciones cada vez que una nueva recepción entra en contacto con él. El texto no es portador de un único significado, sino de múltiples sentidos,¹⁰⁶ pues entra en relación pragmática con quienes van a su encuentro. Su identidad se define por la apertura y la multiplicidad de potenciales lecturas que sugiere, y no por su clausura, concepto largamente sostenido por los defensores fundamentalistas de un clasicismo unívoco y acabado.¹⁰⁷

La imitación en la Antigüedad ha sido considerada a lo largo de este siglo desde una nueva óptica: imitación en tanto creatividad. Estimulada por un artículo que podríamos calificar de revolucionario para la época en que fue escrito, A. M. Guillemin (1924) nos ofrece uno de los primeros conceptos que

¹⁰⁵ Martindale (1993:5). Las cursivas pertenecen al texto original.

¹⁰⁶ Véase Boves (et al.) (1995:7-29).

¹⁰⁷ Véase Fowler (1994:231).

formarán la base desde la cual continuar reflexionando: “Lo que había sido primero para la literatura latina una condición de existencia, devino una tradición y fue erigido en una ley absoluta que los versos tan conocidos de Horacio expresaron: *uos exemplaria Graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna*. (A. P., 268-269.) Los griegos fueron para los latinos lo que toda la Antigüedad ha sido para nosotros: un modelo y un ideal.”¹⁰⁸

Sin duda alguna, Guillemin hacía su formulación desde una postura teórica que podría hoy calificarse retrospectivamente de vanguardista, pues el sentido de su postulación se adelantaba, en cierta medida, a la noción sostenida por la Teoría de la Literatura posterior de que la literatura es texto a partir de textos, pero no sólo como eventual procedimiento sino también como su propiedad constitutiva y fundante. Como resultado de una serie de opciones culturales mantenidas a lo largo de su desenvolvimiento, la latina fue una literatura imitativa, y la imitación no fue un procedimiento literario dentro de otros válidos, sino una *conditio sine qua non*. La latina, continúa Guillemin, fue “una literatura destinada desde sus orígenes a imitar a otra literatura en la que la imitación es la ley constitutiva.”¹⁰⁹ Quizás nada hasta aquí escapaba a la consideración de los filólogos tradicionales, conscientes del elevado grado de alusividad de la literatura latina respecto de la griega. Lo que viene a revertirse es la concepción negativa de esa dinámica textual, precisamente porque los parámetros de medición de calidad de la alusión eran estáticos, lo cual conducía inevitablemente a que se viera toda una literatura como una imitación cuyos resultados rara vez dejaban de ser la copia servil del modelo griego. Si el proceso imitativo, en todas sus variantes –cita, alusión, emulación– era considerado como una forma burda de apropiación de la palabra ajena, si sus fragmentos reelaborados y refuncionalizados no eran más que *residuos*

¹⁰⁸ Guillemin (1924:36).

¹⁰⁹ *idem* (37).

inertes en relación accidental con el modelo,¹¹⁰ los resultados no podían sino quedar ligados a conceptos de reproducción y copia, en donde el diálogo entre textos, la nueva función de la palabra ajena en la propia -en relación necesaria con el hipotexto- y la reelaboración del modelo quedaban al margen. Cuando la imitación comienza a verse como actividad de recreación de textos, como proceso de generación textual, como forma de construcción que se modela en base al sistema literario, y que pone énfasis en la dinámica de la apropiación (es decir, en el diálogo que establece el texto nuevo con su precedente o modelo), cesa de ser el lastre que relegaba a la literatura latina a un papel de segundona irredimible de la gran literatura griega, y pasa a revalorizarse, justamente por esa característica que tiene todo texto de crear significado a partir de un juego de respuestas y de puestas en diálogo con otros textos. Muchos años después de Guillemín, la postulación de Woodman y West se hace eco de esta renovación iniciada desde la Filología Clásica tradicional: “*Imitatio* no es ni plagio ni una falla en la constitución de la literatura latina. Es una ley dinámica de su existencia.”¹¹¹

Este cambio en el concepto nos lleva a reflexionar sobre el tema de los anacronismos y también a responder una de las críticas que se le han hecho a los latinistas intertextualistas sobre los riesgos que acarrea la tarea de conciliar Semiótica y Teoría Literaria actual con Filología Clásica tradicional. Los conceptos decimonónicos sobre la dependencia absoluta de la literatura latina respecto de la griega y sobre la imitación como producto de la esterilidad y falta de vuelo poéticos de los latinos no hace sino confirmar la idea de que los riesgos de caer en anacronismos cuando se estudia una literatura de la Antigüedad son iguales para todos. El motivo por el cual la producción literaria romana fue tenida a menos respecto de la griega por la filología decimonónica no es otro que el

¹¹⁰ Resultan interesantes y bien definidas las diferencias que D’ Ippolito (1995:83) traza entre la vieja crítica de fuentes y el análisis intertextual.

¹¹¹ Woodman & West (1979: ix).

hecho de que se midiera el modo de construcción textual clásico desde los parámetros de originalidad surgidos en el siglo XVIII, que fueron tan importantes en la formación del concepto de creación literaria posterior. La concepción de la imitación literaria como copia o reproducción surge de una condena de este principio vital de la literatura, por estar enfocado desde otros posteriores, los románticos, opuestos a los antiguos, es decir, desde una perspectiva anacrónica.¹¹² Esto mismo era lo que Guillemin explicaba cuando decía que: “Nuestras ideas modernas encubren casi completamente el rol jugado por la imitación en las literaturas antiguas. Para nosotros, el imitador es un escritor inferior que toma prestado a otro sus ideas y su forma por la imposibilidad de encontrarlos entre sus propios fondos, y no dudamos en preferir al escritor original que aporte algo nuevo en el dominio literario y cuya obra nos parezca tanto mejor una creación a que nos recuerde aquellas de sus predecesores.” Y luego, afirmaba: “Y es que la imitación es un hecho complejo y rico, de la que la crítica muy frecuentemente ha hecho una idea estrecha y pobre, y esta concepción ha inspirado conclusiones tanto falsas como injustas.”¹¹³

Ciertamente los anacronismos han de evitarse en toda ocasión. Pero pensar que la recepción de un texto antiguo tiene que intentar despojarse de todo su bagaje educativo para mirar el texto desde una perspectiva similar a la de la recepción originaria es una tarea imposible. En definitiva, lo que sostiene en el fondo este tipo de discurso historicista es que la historia no existe para las recepciones posteriores a la original de una determinada obra, como bien observa Martindale: “semejante noción de la formación del gusto parece ignorar la influencia del pasado en el presente. No interpretamos meramente a ‘Homero’ a la luz de nuestros gustos, desde el momento en que los mismos poemas homéricos han contribuido a la formación de esos gustos. Un historicismo de

¹¹² Véanse Bonanno (1995:28), Mantioli (1993:3-11) y D’Ippolito (2000:14-5).

¹¹³ Guillemin (1924:35-6).

este tipo al final niega la historia.”¹¹⁴ Fowler, subrayando nuestra comprensión del pasado en términos de “construcción” desde el presente, lo expresa así: “Sería mejor admitir lo que parece bastante obvio, que nuestras construcciones de la antigüedad se ven afectadas por historias modernas: y por consiguiente, esas huellas de esas teorías quedarán impresas en los textos antiguos mientras los vamos leyendo, y alterarán nuestras lecturas. (...) No tenemos por qué (...) sentir culpa de estar imponiendo un paradigma ajeno a la pura verdad antigua ni tratar de argumentar que el relato moderno en cuestión es de alguna manera culturalmente válido para toda la eternidad, y que por consiguiente la teoría moderna estuvo realmente ahí todo el tiempo de una manera misteriosa y pre-lingüística (¿etapa pre-reflexiva?). Podemos hacer lo que queramos con la intertextualidad entre narrativas modernas y antiguas, pero no podemos escapar a las huellas que hay allí.”¹¹⁵ Y podría agregarse: no sólo no tenemos por qué sentir culpa por leer los textos antiguos desde una perspectiva actual, sino que el estudio de un texto antiguo desde una perspectiva actual es *condición indispensable de lectura*. Tanto los productores de textos literarios como los interpretantes - contemporáneos al momento de producción o posteriores a él- son, individualmente, una suma de sus propias lecturas, y colectivamente, participantes de un sistema literario y cultural. Ellos escriben y leen desde su propia situación en el sistema y no pueden escapar a la dinámica que suscita la memoria cultural en cada uno de ellos, al eco de otras lecturas asimiladas, al flujo y reflujo interpretativo.

¹¹⁴ Martindale (1993:6).

¹¹⁵ Fowler (1994:26-7).

II. 2. *Imitatio, aemulatio, alusión, intertextualidad*

Uno de los problemas que se presentan a la hora de hablar sobre imitación, alusión e intertextualidad es precisamente el de la denominación de esta dinámica de apropiación textual. Habíamos dicho más arriba que la literatura latina fue tradicionalmente imitativa, y que la imitación no fue un procedimiento literario dentro de otros válidos, sino una *conditio sine qua non*. Este principio sistemático aplicable específicamente a la literatura latina es una ley general de todo texto en toda época, en el sentido de que no existen textos que no repitan hasta cierto punto otros textos, que no den cuenta de la “co-presencia de uno o más textos en otro,” por ponerlo en términos de Conte-Barchiesi,¹¹⁶ por la simple razón de que el escritor es la suma de todas sus lecturas y no crea *ex nihilo*, sino a partir de lo ya leído. El término ‘intertextualidad’ da cuenta de esta relación en red entre los textos. Ahora bien, si todo texto es un intertexto, y la intertextualidad es de “carácter específico y permanente”¹¹⁷ en toda escritura y en todo tiempo, ¿es también legítimo decir que todo texto es imitativo, más allá de sus concreciones históricas? ¿Qué diferencias existen entre imitación, alusión e intertextualidad? ¿Pueden ser aplicados estos nombres indistintamente para calificar la naturaleza de la obra literaria?

En su *The Rhetoric of Imitation* (1986), Conte hace la distinción entre *aemulatio* y alusión: “En cualquier caso, la relación entre *aemulatio* y alusión es asimétrica. La emulación (al menos en su forma más directa) no puede existir sin alusión, en tanto que la alusión no tiene necesariamente conexión con la emulación.”¹¹⁸ En la tradicional distinción entre *imitatio* y *aemulatio*, esta última

¹¹⁶ Conte-Barchiesi (87).

¹¹⁷ D’ Ippolito (1995:70).

¹¹⁸ (1986:36).

hace referencia al carácter agonal de la imitación,¹¹⁹ es decir, al deseo de superación del modelo que el poeta tiene en mente. Por tanto, lo que entra en juego a la hora de hablar de *aemulatio*, es la intención autorial, la voluntad consciente de un autor por seguir a otro, con la diferencia de que en la *aemulatio* hay una aspiración a igualar o sobrepasar al modelo, y, paradójica y simultáneamente, rivalizar con él.¹²⁰ La propuesta de Conte consiste en despojar el concepto de *imitatio* del tradicional exceso de intencionalidad que suele atribuírsele, y en desviar la atención desde el productor del discurso hacia el texto mismo: “si uno se concentra en el texto más que en el autor, en la relación entre textos (intertextualidad) más que en la imitación, entonces estaremos menos expuestos a caer en la común trampa filológica de ver todo parecido textual como producto de la intencionalidad de un sujeto literario cuyo único deseo es emular. (...) Si la memoria poética se reduce al impulso de emular, la producción del texto estará dedicada a la relación entre dos subjetividades, y el proceso literario se centrará más en la voluntad personal de dos autores opuestos más que en la realidad estructural del texto.”¹²¹ Conte trata de demostrar que no toda imitación es necesariamente voluntaria, pues existe un sistema literario que suministra al artista una matriz cultural indiferenciada y una serie de codificaciones comunes a todos los participantes en el proceso de creación cultural de una época. “Para mí la alusión es parte de la retórica que sistemáticamente constituye el discurso literario,” afirma.¹²² Es decir, todo texto es alusivo, todo texto es un intertexto, pero no todo texto es imitativo, al menos no en el sentido que tradicionalmente se le da a la imitación, es decir, en tanto

¹¹⁹ Véase A. Thill (1979:1-36, 415-514) “(...) la *imitatio* no es una esclavitud, el espíritu en el cual debe operar se define como una *aemulatio*, un deseo de sobrepasar el modelo: *paraphrasin esse... uolo... circa eosdem sensus certamen atque aemulationem* (X, 5, 5)”, citando a Quintiliano.

¹²⁰ Parfraseo una conclusión de Thill (512), quien se refiere en este sentido al carácter ambivalente de la *aemulatio*.

¹²¹ (1986:27).

¹²² *idem* (28)

procedimiento voluntario de una subjetividad literaria. Para Conte-Barchiesi, *imitatio* y *aemulatio* son términos que ponen acento en la producción del texto, mientras que “arte alusiva” hace referencia a la cooperación interpretativa del lector.¹²³

Es evidente que en su primera obra, Conte intentaba desviar la atención hacia la realidad del texto, única evidencia filológica, dada la premisa de que la intención de un autor siempre permanecerá en el ámbito de la pura especulación, y, en última instancia, desconocida para sus interpretantes. Y al hacerlo, prefería la utilización del término intertextualidad, desdeñando el de intersubjetividad. Años después de estas primeras aproximaciones al tema de la imitación en la Antigüedad, Conte publica, en la edición norteamericana (1996) de su *Generi e Lettori: Lucrezio, L'elegia d'amore, L'enciclopedia di Plinio* (1991), unas conclusiones que constituyen un *mea culpa* de algunos errores cometidos en sus primeras obras. En estas notas, el filólogo italiano asume la posibilidad de reconocer una intención autorial en ciertos textos (el ejemplo que él da es el *Carmen* 96 de Catulo, como respuesta a un pentámetro que su amigo Calvo escribe con ocasión de la muerte de su esposa), pero la restringe a aquellos textos que pertenecen claramente a un grupo intelectual en el que los mismos autores son lectores de la obra de su propio círculo, y en los que puede asegurarse que la literatura constituye un diálogo entre amigos: “Esta poesía de un círculo literario casi nos hacen ver a las personas que la componen como participantes de un diálogo exclusivo mientras hablan entre ellos, en su poesía y acerca de su poesía. Pero en esta poética los destinatarios son alternativamente los autores y los lectores de sus textos. (...) Las alusiones eran homenajes, cortesías. Con frecuencia debe de haber habido polémica, también. Una gran parte de la poesía alejandrina tiene que haber sido así, una poesía erudita congelada en una especie de relación especular entre autor y lector, cada uno el alter ego ideal del otro y de hecho colega en la

¹²³ *idem* (56-7).

corte, en la escuela, en la biblioteca. Aquí la literatura es consumida por la misma gente que la produce.”¹²⁴

En su primera aproximación al tema de la alusión, Conte consideraba que todo texto era alusivo, pero no todo texto emulativo, puesto que la alusión – sostenía– es inherente al sistema literario y escapa a la intencionalidad autorial, mientras que en toda *aemulatio* existe una voluntad del sujeto que crea por seguir un modelo. En su retractación, el latinista reconoce que en aquella temprana etapa de su investigación trataba todo como si fuera alusión.¹²⁵ Y corrige, al referirse al tipo de alusión practicada por un círculo literario como el de los *neoterói*, admitiendo que en esos casos la relación entre los textos supera el marco meramente textual para instalarse en el intersubjetivo, y, por lo tanto, la intertextualidad se convierte en intersubjetividad. “En esos casos –insiste–, sería riesgoso ignorar la intencionalidad de los autores: su modo de leer está inscrito en su modo de escribir (...) En general, es mejor no usar el concepto de alusión tan frecuentemente. Pero buscar intenciones alusivas, como si fueran a ayudarnos a encontrar ‘fragmentos autoriales’ más auténticos, es un vicio del filólogo, quizás incurable, ciertamente inherente en el procedimiento demostrativo al cual su trabajo diario de reconstrucción lo condena.”¹²⁶ Esta segunda etapa en la investigación filológica de Conte reconoce en la alusión no un término similar al de intertextualidad, sino una específica variante en la retórica de la imitación, aquella que da cuenta de una intención autorial claramente identificable y, hasta cierto punto, basada en evidencia –en la evidencia de los modos de escritura de un determinado círculo intelectual. Pero su reconocimiento es limitado, pues restringe la intención autorial a este reducido corpus de textos, obviando el hecho –un hecho muy real– de que el poeta no sólo establece diálogo, a través de su

¹²⁴ Conte (1996:136).

¹²⁵ *idem* (178, n. 5).

¹²⁶ *idem* (137).

obra, con aquellos a quienes conoce y pertenecen a un mismo círculo, sino que la actividad poética es en general “un gran canto amebio entre las generaciones”, al decir de J. Heurgon,¹²⁷ un diálogo que un poeta determinado establece con su predecesor. La obra literaria es dialógica y dinámica.

En tanto, la propuesta de Hinds ya de entrada tiende a considerar ‘alusión’ como el término que privilegia las intervenciones del productor del discurso, el poeta, sujeto con intencionalidad, frente a ‘intertextualidad,’ que pone el acento en la realidad textual y deja de lado la referencia al autor: “(...) el término ‘alusión’ privilegia las intervenciones en el discurso literario de un sujeto con intención, el poeta que alude. Pero ese énfasis tropieza con uno de los más famosos y ampliamente conocidos *impasses* de la crítica del siglo veinte: la última *incognoscibilidad* (“unknowability”) de la intención del poeta. Concedamos a primera vista el punto epistemológico, que es incontrovertible; pero no lo aceptemos como el final de la historia.”¹²⁸ Precisamente ésta es una de las críticas que hace Hinds a Conte: no se puede considerar como fin de la historia el hecho de que la intención autorial sea un *impasse* de la teoría literaria moderna, ante lo cual debemos pasivamente “rendirnos sin condiciones.”¹²⁹ En su obra, Hinds da un paso adelante en la recuperación de la imagen autorial, mencionando los intentos por dejar completamente de lado al autor, a los que denomina “fundamentalismos intertextualistas.” Y afirma: “un fundamentalismo intertextualista de este tipo, al tratar al autor que alude como un término no interpretable, necesariamente empobrece nuestro vocabulario (...).”¹³⁰ Hinds no aprueba la obstinada voluntad de algunos teóricos de la literatura por quitar de en medio el autor, como si creyeran que al hacerlo liberan el significado del ámbito

¹²⁷ Citado por A. Thill (1979:ix).

¹²⁸ Hinds (1998:47-8).

¹²⁹ *idem* (144).

¹³⁰ *idem* (48).

privado al público. Sin embargo –explica-, no se puede negar que la escritura de un texto poético es una actividad privada, autorreflexiva, y que el diálogo que un poeta establece con otros poetas comparte también esas mismas características. En este sentido, entonces, la retórica de la alusividad, con todo, tendría ventajas con respecto a la retórica de la intertextualidad. Hinds reconoce que la real iniciativa autorial es imposible de reconstruir, pero considera que concentrarse en la construcción del significado a partir del texto no soluciona el problema; aún más, no sólo no lo resuelve sino que, además, rechaza toda posibilidad de tendenciosidad o singularidad que a menudo emerge de la práctica alusiva de los autores reales.

Siguiendo estos lineamientos, se puede decir que las advertencias de Conte sobre los “riesgos” de ignorar las intenciones autoriales en ciertos textos quedan verdaderamente cortas, e incluso, pertenecerían al ámbito de lo que Hinds denomina “fundamentalismo filológico.” Hinds ve en la posibilidad de considerar al autor como un término interpretable en la investigación sobre la naturaleza de la alusión justamente uno de los desafíos más interesantes del filólogo moderno. La subjetividad autorial es la instancia en la que encontramos una de las tantas posibles versiones de la tradición y de la historia literarias que cada autor tiene, y uno de los puntos por los que necesariamente pasa el *continuum* interpretativo, en forma circular de autor a texto, de texto a lector, de lector a texto y, nuevamente, a autor. “El hecho es que –sostiene Hinds- en la subjetividad autorial tenemos una de nuestras mejores y más habilitantes condiciones para conceptualizar la parcialidad, y la motivación, de cualquier construcción de la tradición literaria, de cualquier versión de la historia literaria –incluyendo la propia. (...) Sin una idea somera del poeta como etiólogo, como movilizador de su propia tradición, siempre tendenciosa y siempre manipulable, nuestras explicaciones de la tradición literaria resultarán demasiado superficiales. Si dramatizamos la inmediatez de los intereses que participan en la dinámica de la apropiación, debemos estar

preparados para personalizarlos.”¹³¹ El autor está implícito en el texto y es parte de nuestras lecturas. Es él quien está detrás de cada fragmento que pide prestado a sus predecesores o contemporáneos, y la pregunta sobre cuáles son los criterios filológicos a seguir en cuanto a cómo reconocer una alusión debe cambiarse por la pregunta sobre qué marcas necesitaríamos para no interpretar tal o cual fragmento como una alusión.¹³² Este es el axioma desde el que parte Hinds: “No hay elemento discursivo alguno en un poema romano, no importa cuán poco remarcable en sí mismo, y no importa cuán frecuentemente repetido en la tradición, que no pueda movilizar una alusión específica en alguna circunstancia imaginable.”¹³³

El último Conte se inclina a considerar la alusión como una de las posibilidades de la imitación, un caso de intertextualidad en el que una voluntad del poeta por responder a otro poeta a partir de un texto dado puede ser claramente comprobable. En tanto, intertextualidad es cualquier co-presencia de uno más textos en otro, sea que se trate de alusión o emulación, sea que se trate de cualquier otra variante de inclusión o referencia de uno o varios textos en otro. Intertextualidad, en términos conteanos, es la condición de legibilidad literaria. Emulación sigue siendo la manera de imitación que evidencia un deseo de superación del modelo –por tanto, el concepto involucra la intención autorial. Pero en su terminología, “retórica de la imitación” hace referencia al sistema literario, caracterizado por el conjunto de textos literarios “que absorben y transforman otros textos,”¹³⁴ sin que esto implique intención del autor, un término que, aplicado a la Antigüedad, reemplaza al de intertextualidad. Quizás lo notable en su concepción de la intertextualidad, es el hecho de que focaliza la

¹³¹ *idem* (144).

¹³² *idem* (29).

¹³³ *idem* (26).

¹³⁴ Conte (1996:137).

noción en la relación diacrónica del texto con otros anteriores, y, además, la restringe a los textos literarios pertenecientes a una tradición, al pasado, dejando completamente de lado la relación del texto con otros textos, no literarios, como los sociales, por ejemplo, que pertenecen a un plano sincrónico. A esto se refiere Edmunds cuando propicia la reconciliación de ambos planos de referencia textual y recuerda la propuesta que hacía Kristeva del texto como factor histórico-social.¹³⁵ Es evidente que Conte aborda el fenómeno desde los conceptos de memoria; más aún, de memoria limitada al ámbito de la historia literaria.

Para Hinds, en cambio, alusión hace hincapié en la intención de un sujeto creador, mientras que intertextualidad sólo hace referencia a la relación entre los textos. El favorecimiento de una poética de la alusión tendría una ventaja sobre el de una poética de la intertextualidad, ventaja que para Hinds es vital, pues responde activamente a la cuestión de la intención autorial: la alusión estimula la inclusión del autor como término interpretable en la lectura de textos. La salida que ofrece a este polémico tema de la semiótica literaria actual se basa en la concepción de que el texto no es nunca un producto acabado, sino un proceso abierto a la confluencia de contextos histórico-sociales, y en la creencia de que la interpretación, aún cuando esté validada por una comunidad determinada, siempre es un acto subjetivo y parcial. Lo que realiza, pues, la recepción al interpretar un texto dado es un *proceso* de negociación o transacción intertextual, no el descubrimiento de una posibilidad interpretativa completa y cerrada. Como decíamos anteriormente, los modos de lectura de una comunidad literaria están implícitos en los modos de escritura. Eso por una parte. Por otra, no se puede negar la inevitable postura ideológica que subyace a todo discurso, el particular

¹³⁵ Véase Edmunds (1995:20-1).

punto de vista que cualquier autor tiene y que hace que su obra sustente perspectivas “tendenciosas” o “interesadas,” por ponerlo en términos de Hinds.

Creemos que no se ha destacado con suficiente fuerza que, más allá de la intención autorial, los textos que aluden a otros textos, o, si se prefiere, *todos* los textos son intertextos, haya o no una voluntad del autor por aludir a otro, haya o no una intención por parte del artista por emular o responder o celebrar un homenaje hacia otro autor, o contraponerse de alguna manera a él, cualquiera sea el motivo de la puesta en relación de los textos. Mientras que imitación y emulación son una característica del sistema literario antiguo. Thill, citando a Genette, nota bien la diferencia entre sistema literario antiguo y sistema literario moderno: mientras en los antiguos el ejercicio escolar era imitativo, en los modernos es descriptivo y crítico. A partir del siglo XVIII, cuando la imitación deja de ser la base de la teoría del arte, la literatura deja de ser un modelo para convertirse en un objeto: “El discurso escolar, entonces, ha cambiado de plan: no es más discurso literario sino discurso sobre la literatura.”¹³⁶ Por tanto, la imitación es condición de lectura en la Antigüedad, fundamento intertextual de la *paideia* y del sistema literario romanos. La imitación es intertextualidad pura, y fue también condición de legibilidad entre los antiguos, pero no es término que pueda ser aplicado fuera de los límites que encuadran el sistema literario de la Antigüedad, no al menos con las connotaciones de *sistema* que asume en este contexto, ni con la amplitud que involucra al haber sido base educativa intelectual de los antiguos. Como bien apunta D’ Ippolito, los conceptos de mimesis e intertextualidad “no son superponibles.”¹³⁷ La *imitatio* como principio sistemático en la Antigüedad es el resultado de una visión específica de la poética como modelo a seguir.

¹³⁶ Thill (1979:17-8).

¹³⁷ D’ Ippolito (2000:15).

Sin embargo, la literatura actual trabaja con un concepto similar, en el sentido de que no hay texto que no sea un intertexto, no hay texto que no nazca de lecturas ya asimiladas, de un proceso interpretativo. La teoría de la intertextualidad, tal como lo proponen Mattioli¹³⁸ y D' Ippolito,¹³⁹ es legítimamente confrontable con la poética de la mimesis, si despojamos al término antiguo de sus connotaciones románticas posteriores, aquellas que le asignan el calificativo negativo de copia. “Al articulado fenómeno de las relaciones entre textos –sostiene D' Ippolito, citando luego a Mattioli–, al que hoy se aplica el término ‘intertextualidad,’ los griegos *grosso modo* daban el nombre de μίμησις. Aunque los conceptos expresados por el término antiguo y el moderno no son superponibles, aún así todavía presentan una larga área de coincidencia, y son confrontables con una condición: ‘se trata de quitar el significado reductivo que la traducción de μίμησις como ‘imitación,’ mediada por el latino *imitatio*, ha asignado a la palabra griega. Habitados a considerar la imitación como copia servil e influenciados por el descrédito que el romanticismo había echado sobre la idea, se descuidó la pluralidad de significados del término originario, con graves consecuencias también para la interpretación de la literatura antigua.”¹⁴⁰ Hasta cierto punto, pues, *imitatio* e intertextualidad comparten una misma idea, lejana a aquella de la originalidad que construyeron los románticos, con la diferencia de que mientras la imitación en la Antigüedad fue base del sistema literario y de la *paideia*, y funcionó como método de aprendizaje, la intertextualidad, a pesar de ser también un modo de producción y un modo de interpretación, esto es, una poética y una hermenéutica, trabaja con una metodología más relajada, en el sentido de que no aspira a ser fundamento pedagógico.

¹³⁸ (1993:6).

¹³⁹ (2000:15).

¹⁴⁰ D' Ippolito (2000:15).

En cuanto al término alusión, quizás habría que apuntar que admite dos posibilidades, una general, referida al proceso intertextual de inclusión de un texto en otro, y otra más limitada si la consideramos como un procedimiento intertextual específico, aquél que se diferencia de la cita y que constituye una reelaboración más o menos compleja del material que toma prestado, más o menos sutil según el grado de evanescencia del texto ajeno en el propio.

II. 3. Alusión e imitación como signos intertextuales

El objeto de la Semiótica es el signo, pero enfocado no como un ente acabado y perfecto sino como un objeto que participa en un proceso de acción o interacción con los sujetos que intervienen en la comunicación.¹⁴¹ Esta es la premisa desde la que hay que partir si pretendemos analizar la imitación en la Antigüedad desde un punto de vista semiótico. Los tres participantes del proceso que involucra el signo, es decir, productor, texto y receptor, son *igualmente* relevantes a la hora de analizar las posibilidades semánticas de un texto. Ninguno puede ser dejado de lado pues los tres pueden ser portadores de sentido. Boves Naves lo pone en estos términos: “Las relaciones de los signos con los sujetos participantes en el proceso semiótico son también objeto de una pragmática semiológica, puesto que de tales relaciones puede derivarse un sentido concreto para los signos. El estatus, las acciones, las funciones sémicas del emisor y del receptor en el proceso de creación, en la codificación y en la interpretación de los signos son elementos pragmáticos que han sido reconocidos siempre como tales desde que Morris señaló como objeto de la Pragmática semiótica ‘la relación de los signos con sus usuarios.’”¹⁴²

¹⁴¹ Véase Boves Naves (1989:75).

¹⁴² *idem* (106).

El hecho de que la Teoría Literaria moderna haya desembocado en un callejón sin salida con respecto al tema de la intención autorial no legitima que el autor sea dejado de lado en el análisis de los textos, tal como bien pudo verlo Hinds. La solución teórica que propone Conte termina siendo, en definitiva, parcial, pues al desplazar el punto de atención desde el autor hacia el texto, lo que hace es recortar el proceso semiótico en nombre de una imposibilidad de penetrar en los misterios de la verdadera y última intención del autor, y con ello impedir que posibles sentidos derivados de un análisis del autor a través del texto salgan a la luz. La voluntad de Conte por restringir el estudio de la imitación a la realidad del texto, de una parte, y por situar su significado en la instancia interpretativa, de otra, constituyen un intento por compatibilizar Estructuralismo con Teoría de la Recepción. Sin embargo, la Teoría de la Recepción hoy es sólo una parte de un proyecto más amplio, la Pragmática semiológica, que estudia las relaciones de los signos con *ambos* sujetos del proceso de comunicación, no sólo el interpretante sino también el productor. Y a su vez la pragmática semiológica forma parte de un plan aún más abarcador, como lo es el estudio de las relaciones existentes entre los diversos sistemas en el entramado de la cultura, esto es, el polisistema, como lo llama Even-Zohar, o la semiosfera, en términos de Lotman.

Ciertamente las intenciones autoriales permanecerán en última instancia desconocidas para los interpretantes de una obra literaria. Pero también es cierto que los modos de lectura están implícitos en los modos de escritura de una determinada sociedad, y que a través de la decodificación de una obra literaria pueden leerse e interpretarse los modos de codificación de un autor. No se trata de indagar especulativamente las últimas intenciones del autor, sino más bien de buscar una imagen autorial a través de pistas textuales que funcionen como evidencia, tales como los modos de codificación, la selección del género, las distintas opciones que va tomando el texto en relación a su materia, la ideología que sustenta el texto, etc. La aproximación de Eco a través de su Autor Modelo

es un logro en este sentido, puesto que propone una salida a la cuestión de la intención autorial como término interpretable en una obra, es decir, intenta una vía que solucione el problema de la negación de la importancia del autor en la decodificación de un texto determinado. Este intento por encontrar un equilibrio entre las teorías psicologistas y las estructuralistas constituye un ejemplo de que la búsqueda de nuevas soluciones es posible, pese al *impasse* de la teoría. Pero también es cierto que las nuevas soluciones plantean nuevos problemas, y el caso es que la noción de Autor Modelo es un buen principio para explorar los sentidos que pueden derivarse de la consideración del autor como materia interpretable, pero dejan aún un hueco en la investigación de las posibilidades de “tendenciosidad” –por ponerlo en términos de Hinds-, que son, en la literatura antigua, uno de los juegos literarios más desafiantes.

Habíamos dicho que Conte-Barchiesi señalan que la ventaja de denominar *arte allusiva* a los procesos intertextuales en vez de *imitatio* y *aemulatio* está en que, mientras éstas ponen el acento en el proceso textual que va de lo antiguo a lo nuevo, es decir, en la producción del texto, aquélla insiste mucho en la cooperación interpretativa del lector.¹⁴³ Esta es una división que puede llevarse a cabo para destacar un aspecto (el de la cooperación del lector) por sobre otro (el del proceso textual). Pero si miramos el problema desde un punto de vista semiótico amplio, ambos interesan por igual, puesto que los dos son distintas instancias de un mismo proceso semiótico. La producción del texto que lleva de lo antiguo a lo nuevo también es parte constitutiva importante del fenómeno literario de la imitación, en especial cuando hablamos de literatura helenística o literatura latina. La primera, porque es una literatura autoconsciente que se basa en la intertextualización programática de la cultura griega precedente; la segunda porque nace como traducción de la griega, es decir, se define como literatura referida a otra literatura desde el mismo momento en que comienza su

¹⁴³ Véase Conte-Barchiesi (87).

producción, y porque, aun cuando va adquiriendo independencia a medida que va desarrollándose, siempre estuvo ligada a la producción en segundo grado, con los modelos griegos presentes. No es otra cosa lo que afirma Horacio cuando en su *Ars Poetica* da consejos sobre el modo de producción literaria: *uos exemplaria Graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna* (268-9),¹⁴⁴ “vosotros / manejad modelos griegos de noche y manejadlos de día.”¹⁴⁵

Cuando hablamos de una literatura basada en la imitación de modelos, de una cultura tan profunda y conscientemente intertextualizada, el autor, que es en primera instancia un lector de sus predecesores y contemporáneos, es ante todo un agente interesado. Podemos ver, entonces, la *imitatio* en la Antigüedad como un signo intertextual que se erige en la llave de acceso al autor, o en la autorización del lector a rastrear en la intención autorial, a bucear en el texto en busca de la imagen subjetiva que dio nacimiento a un texto a partir de la lectura “tendenciosa” de otros textos. Ésta es la base de la *paideia* romana, la imitación de modelos como modo de aprendizaje, como modo de lectura y como modo de escritura. En términos de Thill, “la *imitatio* es el resultado activo de la lectura repetida de los maestros que se admiran.”¹⁴⁶ Y es allí donde está la clave del problema de la intención autorial, en los modos de aprendizaje, lectura y escritura de la época. El mismo Conte es consciente de esta premisa: “el modo de leer está inscrito en el modo de escribir,” sostiene al referirse a los *neoteroi*.¹⁴⁷ El sistema educativo antiguo provee al artista de una serie de lecturas técnicamente memorizadas que el poeta guarda en su bagaje interpretativo y que son decisivas a la hora de la escritura. El autor antiguo ha sido preparado en sus años de aprendizaje para imitar modelos, para recrear textos a partir de otros textos, para

¹⁴⁴ Para los textos del *Ars Poetica* de Horacio sigo la edición de Rudd (1989).

¹⁴⁵ Las traducciones del *Ars Poetica* que utilizaré a lo largo de este estudio pertenecen a Silvestre (1996).

¹⁴⁶ Thill (1979:18).

¹⁴⁷ (1996:137).

igualar estilos o contraponerse a ellos o emularlos. Cuando el poeta antiguo elige un género y adhiere a una tradición, lo que tiene en mente son las concreciones históricas de un conjunto de propiedades discursivas codificadas; su tarea es autolegitimarse,¹⁴⁸ y al mismo tiempo diferenciarse, pero con los modelos presentes en cada paso de su escritura.

II. 4. La sátira como género de fronteras entre la intertextualidad y la interdiscursividad

La *imitatio*, en tanto proceso genético de la literatura, pone en relación a la literatura con la realidad y al texto literario con otros textos literarios.¹⁴⁹ Éste es el problema teórico más controvertido que plantea el tema de la mimesis literaria, y de él se desprende una pregunta que ha encontrado a lo largo de la historia de la teoría literaria las más variadas, debatidas y contrapuestas respuestas: ¿es el texto literario ficticio por naturaleza?

Si consideramos el texto literario como un signo estético, una posible respuesta a esta pregunta es la siguiente: el signo artístico tiene como característica fundamental su valor icónico, su capacidad para crear un mundo autorreferencial.¹⁵⁰ El sistema literario es un sistema autónomo, no en el sentido de que no pueda referir a la realidad histórica del autor,¹⁵¹ sino más bien en el

¹⁴⁸ En términos de Conte-Barchiesi: “Gracias al arte alusiva, el escritor se presenta como lector que ama ciertos textos (o que siente una pasión dada, ya sea ambivalente u hostil). No se nos escapa, sin embargo, que en esta pasión puede haber una conveniencia: y no sólo porque haciéndolo así el poeta se presenta nel segno rassicurante de una tradición y se autolegitima” (81).

¹⁴⁹ Cf. D’ Ippolito (2000:14-5).

¹⁵⁰ Véase Boves Naves (1989:83-100).

¹⁵¹ Véase el prefacio de Conte (1986) a cargo de Segal: “El discurso poético, sin embargo, no es completamente otro tipo de lenguaje; su autonomía llega sólo hasta cierto punto, porque también refiere a cosas ‘reales’ en el mundo externo, a acontecimientos históricos, prácticas culturales, objetos, y personas” (9).

sentido de que está capacitado para crear mundos diferentes del empírico, que no tienen existencia histórica, pese, por supuesto, a que el entendimiento de cada texto literario se hace desde supuestos y convenciones provenientes del mundo empírico,¹⁵² y pese también a que siempre en todo texto se filtra de una manera u otra el factor histórico-social del que hablaba Kristeva.

En términos semánticos, podríamos decir que todo signo tiene un *designatum*, es decir, un concepto al que remite, pero no todo signo es portador de un *denotatum*, es decir, una referencia extralingüística.¹⁵³ Ésta es la base semántica de la poética referencialista de la Antigüedad, y por eso se puede decir que la mimesis literaria, en tanto proceso genético del arte, es un proceso dialéctico entre ficción y referencia a la realidad, entre autorreferencialidad y referencialidad, un *continuum* en el que se suceden los remites al mundo empírico del productor del discurso y las alusiones a otros mundos, imaginados, ficticios. Ante el supuesto de que la obra literaria siempre copia la realidad, se alzan las voces de los poetas que, en un acto de autodefensa, dicen:

nam castum esse decet pium poetam
ipsum, uersiculos nihil necesse est

(Catull. XVI, 5-6)¹⁵⁴

“pues el poeta bueno debe ser casto en su persona, pero no es necesario que lo sean sus versos”¹⁵⁵

crede mihi, distant mores a carmine nostro:
uita uerecunda est, Musa iocosa mea

(Ovid. *Tr.* II, 354)¹⁵⁶

¹⁵² Véase Garrido Domínguez (1997:25).

¹⁵³ Véase Boves Naves (87).

¹⁵⁴ Cito por la edición de Ellis (1946).

¹⁵⁵ Sigo la traducción de Petit (1975).

¹⁵⁶ Cito por la edición de Wheeler (1975).

“Créeme: mis costumbres distan mucho del contenido de mi poema (mi vida es honesta, aunque mi Musa es festiva).”¹⁵⁷

lasciua est nobis pagina, uita proba

(Mart. I, IV, 8).¹⁵⁸

“Mi página es lasciva, mi vida, honesta”¹⁵⁹

Los tres textos citados han sido desde siempre utilizados para probar la ficcionalidad de la literatura romana, para demostrar que los poetas antiguos eran conscientes de que la literatura crea mundos imaginarios que no necesariamente tienen que ver con el real. Sin embargo, como bien ha analizado Mayer, cada uno de estos textos posee un contexto de enunciación que no podemos obviar, sin más, sólo por refrendar una teoría general aplicable a todos los textos de la Antigüedad. Si queremos ser justos con los enunciados que traemos a colación, debemos ubicar al texto en su contexto, y lo cierto es que los tres constituyen “estrategias de defensa,” en palabras de Mayer,¹⁶⁰ que nunca hubieran sido necesarias si no fuera por el hecho muy concreto de que en Roma los lectores no hacían la distinción entre poeta y voz poética, o entre texto ficticio y no ficticio, o al menos no daban por sentado que lo que leían era meramente producto de la fantasía del autor.¹⁶¹

La clave del poema 16 de Catulo la da el calificativo que el poeta utiliza para describirse a sí mismo: *pius* (*pium poetam*, v. 5), que, juntamente con *castum* son la llave de acceso a la intencionalidad autorial: oponerse a la perspectiva

¹⁵⁷ Sigo la traducción de Marcos Casquero (1991).

¹⁵⁸ Cito por la edición de Lindsay (1969).

¹⁵⁹ La traducción es mía.

¹⁶⁰ Véase Mayer (2003:66).

¹⁶¹ Para un análisis detenido de cada uno de los textos citados de Catulo, Ovidio y Marcial, me remito al artículo de Mayer (2003:54-80, esp. 66-71), en el que el autor da respuesta a un artículo de Clay (1998) sobre la *persona* literaria en la Antigüedad. Mayer desmonta cada uno de los supuestos implícitos en la noción, concluyendo que es un error aplicarla a la poesía clásica.

reductivamente erótica de dos de sus lectores, Furio y Aurelio, quienes han interpretado los miles de besos catulianos como signo de *mollitia*, “blandura,” “debilidad de carácter,” “afeminamiento,” y no de compromiso emocional. Los versos que Catulo escribe en su defensa no apuntan, pues, a deslindar entre autor y personaje o voz poética —lo que implicaría la aceptación de la lectura de esos adversarios—, sino más bien a distinguir entre la emoción erótica que comporta una implicación afectiva general y la interpretación prepotente de los lectores que sólo ven en ello una pérdida de tiempo y un signo de blandura impropio de un ciudadano romano.

El caso de Ovidio es más claramente una estrategia defensiva desde el momento en que, como bien lo nota Mayer, sólo la utiliza en sus poemas tras el exilio. Y el hecho es que el poeta se ve en la obligación de hacer tal distinción porque su destierro obedece, precisamente, a la lectura que Augusto hace de su *Ars Amatoria*, como poema didáctico dirigido a corromper a los jóvenes amantes y a alejarlos del *mos maiorum* que las nuevas leyes del principado querían reinstaurar socialmente. Como todos sabemos, la defensa de Ovidio fracasó, dado que el poeta nunca volvió a Roma, lo que lleva a Mayer a pensar que la lectura de Augusto, más allá de todas las motivaciones políticas y personales que pudo haber habido de por medio, fue la comúnmente aceptada entre los romanos, aquélla que ve en la poesía una representación de la ideología o cosmovisión de su autor.¹⁶² A diferencia de la intención de Catulo, quien no pretendía negar la realidad de los besos sino la calidad de la emoción, Ovidio sí trata de separar entre lo ficticio y lo real, pero sin éxito.

Con el poema de Marcial ocurre precisamente lo contrario: el enunciado está relacionado con el hecho de que Domiciano, entusiasta de la poesía de Marcial, se ha convertido en censor en el año 85, fecha en que el poeta publica el

¹⁶² Mayer (2003:68-9).

libro. Para Mayer está clara la intención del poeta de evitarle la acusación de favoritismo.¹⁶³

Sin embargo, no queda claro si los poemas verdaderamente reflejan la experiencia real del autor o no, y ésta es para nosotros una incógnita que nunca podremos desvelar. Sí podemos inferir que para la recepción antigua las aclaraciones sobre la ficcionalidad de los poemas no eran innecesarias por obvias. Por ello es preciso matizar cuando decimos que el sistema literario, tanto en la Antigüedad como en la actualidad, es autónomo: el texto literario, o el texto poético antiguo, no se puede interpretar cabalmente si no lo contrastamos con el momento histórico de su producción. Aún cuando el argumento o el tema de un texto, ya sea narrativo, ya poético y personal, parezca completamente independiente de la realidad empírica, por su inverosimilitud o por su distanciamiento de lo referencial (como puede ocurrir con lo mitológico en poesía antigua), siempre tendremos pistas textuales que permitan la lectura referencial de una obra, porque el texto –todo texto- es un intertexto en el que lo ficticio y la referencia a la realidad se dan cita.

La sátira es uno de los géneros que ponen más de manifiesto esta dialéctica conflictiva entre referencia al mundo del autor y creación de una realidad imaginaria, y uno de los que más hincapié hacen en el *denotatum* semántico de sus signos. Esa tensión puede explicarse en términos de construcción de una realidad que tiene que ver tanto con el mundo imaginario como con el empírico, en tanto que uno sirve como medio y base de construcción del otro. La permeabilidad propia de la situación liminar de la sátira autoriza la interpretación del género como absolutamente compatible con la realidad extratextual, en el sentido de representación del mundo del autor y creación de una realidad referida al mundo empírico. Esa misma permeabilidad actúa al mismo tiempo a favor de la difuminación de tal interpretación y de su matización en términos de

¹⁶³ *idem* (70).

ficcionalidad. En la búsqueda del equilibrio entre autoidentidad y alteridad, la sátira apela, una vez más, a la ambivalencia y ambigüedad de su espacio fronterizo.

Hemos llegado, finalmente, al punto en el que es preciso terminar de deslindar algunos conceptos y proponer unas definiciones. Nos interesa particularmente dar una vuelta de tuerca más a los conceptos de texto y discurso, por cuanto será nuestro material de trabajo básico y haremos utilización constante de ellos en el análisis.

La noción de texto ha sido muy trabajada en el siglo XX desde las distintas corrientes dadas en el ámbito lingüístico, de la Teoría Literaria y de la Semiótica, como hemos apuntado ya en el primer capítulo de esta investigación. Para nosotros, lo hemos reiterado en muchas ocasiones, el texto es un intertexto, en la acepción que Kristeva da al término, es decir, el texto como punto de reunión de otros textos, pero no sólo literarios sino también sociales. Cuando decimos que los textos sociales son los códigos que en el texto literario remiten a lo extraliterario, a la sociedad de la época de producción, estamos dando al concepto de texto la amplitud que la Semiótica de la Cultura y la Escuela de Tartú-Moscú propusieron: el texto es un signo complejo que engloba todo lo que es posible decir en una sociedad determinada, y todos los mensajes codificados a través de medios no verbales, como la comida o la vestimenta, por ejemplo.

Pero también podemos decir, y esta afirmación no invalida las anteriores, sino que las complementa, que el texto es la materialización de distintos y diversos tipos discursos, lo cual nos lleva, por fin, a aclarar qué es el texto en relación al discurso y a definir propiamente ‘discurso.’

Habitualmente se utiliza la noción de discurso cuando se habla del lenguaje desde una perspectiva social, es decir, cuando se hace referencia a la función, contenido y significado social del lenguaje. En estos casos, el texto se toma como

forma o estructura del lenguaje, es decir, se usa desde una perspectiva lingüística específicamente.

Sin embargo, hay ocasiones en que ‘texto’ y ‘discurso’ se utilizan indistintamente. Tal es el caso de van Dijk.¹⁶⁴ ¿Por qué sucede esto? En cierto modo, porque texto y discurso son nociones que se retroalimentan la una a la otra, y que terminan realizando el movimiento de la pescadilla que se muerde la cola. En este sentido, la distinción entre lo hablado y lo escrito como criterios de diferenciación para lo discursivo y lo textual presenta problemas: lo escrito puede confluir en discurso, y a su vez el discurso se materializa en textos. Y es que por mucho que intentemos separar inconfundiblemente los ámbitos de cada una, al final sucede que, como van Dijk lo asume, ambas nociones pueden llegar a usarse como sinónimos.

De cualquier forma, para nosotros el texto será el medio a través del cual el discurso se realiza lingüísticamente, ya sea de manera oral o de manera escrita; mientras que el discurso es la concreción de una determinada cosmovisión. De más está decir que tales concreciones de cosmovisiones cristalizan en textos que a su vez inciden en el discurso, en las ideas sobre el mundo. En definitiva, las dos describen un circuito de acción en el que el resultado del proceso de materialización de la cosmovisión ejerce influencia sobre el sistema del que procede, y esa cristalización actúa nuevamente sobre la interpretación del mundo que daba origen al texto.

Así, la sátira, como género literario de debate social, al ser un espacio textual de convivencia conflictiva entre dos códigos, también puede plantearse como género de fronteras entre la intertextualidad y la interdiscursividad. Este punto de encuentro entre el texto y el discurso puede hacerse en la medida en que distingamos entre intertexto como espacio literario donde se dan cita dos o más textos literarios e interdiscurso como espacio social que relaciona dos o más

¹⁶⁴ Véase Van Dijk (1992).

cosmovisiones no literarias. El intertexto, pues, referiría en este caso al pasado, mientras que el interdiscurso a las prácticas significantes sincrónicas al momento de producción, es decir, al presente del autor. Pero como nuestra noción de texto sigue los lineamientos de la Semiótica de la Cultura, es decir, es amplia y abarca cualquier manifestación portadora de sentido, y recoge, al mismo tiempo, el registro sincrónico del texto como fenómeno ideológico, objeto de la máxima preocupación de Kristeva, utilizaremos simplemente el término intertextualidad para dar cabida a ambas esferas de la cultura, la literaria y la social, y distinguiremos, en cambio, entre código literario y código social. Así, la intertextualidad que proponemos como concepto metodológico fundante de este trabajo se utilizará como herramienta para analizar tanto los textos literarios referidos a otros textos literarios (plano diacrónico) como los textos (discursos) sociales que relacionan el texto literario con el contexto histórico de producción (plano sincrónico).

Por ello, y contrariamente a lo que opinan algunos críticos, en especial los de la obra de Persio, a la que conciben como desgajada de su contexto de producción, el presente trabajo considerará los textos literarios de Horacio y de Persio como guías para la cultura de sus respectivos momentos históricos de producción. A lo largo del análisis iremos viendo, pues, que la sátira, como la literatura en general, tiene su fundamento en la vida, y que la relación entre ambos ámbitos, el literario y el empírico, es indivisible.

Segunda Parte

Capítulo III

Horacio y el oxímoron del *sermo poeticus*

III. 0. Introducción

En el primer capítulo dijimos que la aproximación textual del género nos permitía plantearlo en términos de metatexto, concepto que podríamos definir como la instancia en que los autores fueron poniendo en movimiento al género, en diversos sentidos, dentro del sistema literario y social de cada época. Un texto es a la vez metatexto en la medida en que actualiza el género y, por tanto, responde con ello a la tradición. Es decir que el diálogo literario que un texto establece con la tradición que se inserta se realiza directamente a través de su aspecto metatextual, e indirectamente a través de las modificaciones del hipotexto que el hipertexto realiza en la práctica textual. La sátira, en manos de Horacio, comienza a ser signo de signo, porque reflexiona sobre sí misma en el propio espacio literario y simultáneamente a su desarrollo, en un proceso de toma de conciencia de sus posibilidades.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Un rasgo que, según Classen, no ha sido lo suficientemente subrayado por los estudiosos de la sátira romana: “(...) parece preferible volver a Horacio: de dieciocho sátiras, tres son acerca

Estas porciones de texto reflexivo en las que se hace explícita la meditación sobre cuestiones que atañen al texto mismo representan, como veremos más adelante, espacios de contienda y confrontación, como bien lo ha señalado Fernández Corte,¹⁶⁶ en los que la tendencia programática –que tiene que ver con el aspecto más teórico del género que se está desarrollando- se funde con otra tendencia, igualmente relevante a la hora de analizar los poemas desde una perspectiva teórica, que es la socio-política. La importancia de la metatextualidad es tal que los espacios en que se manifiesta se erigen en zona de contacto íntimo entre códigos de diversa procedencia: el literario, que proviene de una realidad textual autoconstitutiva, y el social, que se origina en la realidad extratextual del momento de producción del texto. Estos espacios ofrecen al análisis una fuente inmensamente rica de condensación referencial que es esencial para la interpretación, tanto de tipo teórica como sistémica.

Se sostiene que mientras Lucilio fue el *inventor* de la sátira romana hexamétrica, Horacio fue su canonizador. Es evidente que para que la sátira ganase espacio entre los géneros reputados del momento era inevitable un trabajo de delineamiento de los amplios márgenes que Lucilio le había concedido. Una de las grandes tareas de Horacio fue, pues, la de otorgar especificidad al género, controlando la *uarietas* y la *libertas*, ambas características de la sátira desde Lucilio. Esto se explica desde una perspectiva más amplia, es decir, desde la perspectiva de su generación, como la búsqueda de un lenguaje propio para cada género, una identidad discursiva que permitiera a los poetas augusteos legar a la posteridad una biblioteca genéricamente bien nutrida y cualitativamente equiparable a aquella de la que los alejandrinos dispusieron, una biblioteca de clásicos. Conte dice al respecto: “En un cierto sentido, pues, los poetas latinos de la época

de la escritura de sátiras –un hecho extraordinario que la mayoría de estudiosos parece aceptar sin caer en la cuenta de cuán inusual es –o al menos sin comentar este extraordinario énfasis en la autodefensa o en la autorreflexión” (1988:96). Véase también Labate (1996:56).

¹⁶⁶ Véase Fernández Corte (2000:253).

augustea trabajan fundamentalmente en una dirección opuesta a la de sus modelos alejandrinos, de quienes nace su poética. En todos los terrenos de la poesía que son de derivación o inspiración alejandrina, partiendo de una forma mixta de la realidad literaria y sin negar la riqueza expresiva que proviene de la *poikilia*, ellos [los poetas augusteos] consagran sus energías a seleccionar, restringiendo el campo de temas y delimitando sus lenguajes, mientras buscan principios dominantes alrededor de los cuales construir formas orgánicas de discurso literario, esto es, mientras construyen géneros.”¹⁶⁷ Horacio elige la reflexión explícita y programática del género como uno de los medios para elevar la sátira al rango de un clásico y canonizarla. Ciertamente la metatextualidad no fue el único procedimiento que utilizó: en el aspecto textual, se dedicó a pulir el estilo, mientras que en el ámbito sistémico (esto es, contextual, extraliterario) capitalizó su pertenencia al Círculo de Mecenas. La metatextualidad fue una herramienta adoptada para lograr la canonización desde el campo teórico.

Efectivamente, los esfuerzos por otorgar a la sátira categoría artística fueron de la mano del posicionamiento social que dio al poeta su pertenencia al Círculo de Mecenas (y viceversa, como veremos más adelante, puesto que la sátira se constituyó también en uno de los medios de ingreso al Círculo por parte de Horacio). El éxito en la canonización no puede separarse de la función social que su autor dio a los poemas, una función de inserción de valores (morales, literarios) acordes con el nuevo modelo político, ni, por supuesto, de los tonos y propósitos que adoptó, adecuándose a las nuevas circunstancias. Entre esos valores éticos estaría la instauración de un nuevo campo semántico para la noción de *libertas*. No nos referimos aquí a la consideración del poeta satírico como

¹⁶⁷ Véase Conte (1999:253-4). Traduzco al español de su versión en inglés, y no de las ediciones en italiano, ya que éstas no contienen, como sí la de The Johns Hopkins University Press, una relevante sección sobre la redefinición genérica que los poetas augusteos llevaron a cabo desde sus modelos alejandrinos, así como una reactualización bibliográfica y la reformulación de algunas discusiones de las versiones originales.

moralista, puesto que la constante ironía y autodeslegitimación (sobre todo en la primera colección de *sermones*) del poeta con respecto a sí mismo y a sus afirmaciones minan esta concepción. Horacio no es un moralista, sino un constructor social de autoridad: mediante la ironía nos ofrece una imagen contradictoria de sí, es un poeta que se ríe de sí mismo, que lucha contra las tentaciones de la autocomplacencia a las que están expuestos constantemente los grupos de poder, que ejerce la autocritica. En tal sentido, Horacio no toma la distancia pertinente a un moralista, ni se ubica desde una posición de superioridad, sino que, a menudo, pone en tela de juicio sus propias actitudes y las de su grupo. Refiriéndose a *Sat. I 9*, Zetzel señala que “no es simplemente que esté describiendo su estado de dicha social e intelectual de una manera hiperbólica; es petulante, elitista y torpe, sin simpatía alguna por el hombre que está en la posición en la que él mismo estuvo alguna vez. Por tanto, el noveno poema no echa sólo una brillante luz sobre Mecenas y sus compañeros, tal como Fraenkel pensó, sino que cuestiona su autosuficiencia también.”¹⁶⁸ Horacio, tal como lo ha notado Oliensis, construye su propia imagen como poeta en sus poemas, y al tiempo que hace esto va perfilando temas de interés de social sobre los que echa nueva luz, va desmontando y reconstruyendo semánticamente nociones sociales generales que en algún momento cayeron presas de determinadas facciones políticas, y les otorga nuevos sentidos. El caso más claro es el de la *libertas*, que los estoicos republicanos enarbolaban como bandera de lucha política, un término del que se habían apropiado y que Horacio reinstala en dos planos: el teórico y el social.¹⁶⁹ En el plano teórico, mediante la reelaboración de la *libertas* luciliana en su propia sátira; en el plano social, mediante la

¹⁶⁸ Zetzel (1980:71).

¹⁶⁹ Con respecto a esto, véase Knoche (1969:94-5), quien interpreta las estrategias horacianas de diferenciación de Lucilio como una manera de distanciarse del creciente helenizamiento de Roma que implicaban las posturas tanto de los seguidores de Lucilio como de los neotéticos, sus dos grandes adversarios.

reelaboración de la *libertas* pompeyana y republicana en el sistema de símbolos políticos octavianos.

La cuestión de la *libertas* es fundamental en Horacio, especialmente en sus sátiras, escritas en pleno período de transición entre sistemas políticos. A ella se refieren una buena parte de los estudiosos cuando relacionan *Sat. II 1* con la Ley de las XII Tablas, el Edicto del Pretor y la *lex Cornelia de iniuriis* de censura de los discursos invectivos.¹⁷⁰ Cortés Tovar sostiene al respecto: “Tenemos noticia de muchos procesos en los que la condena de los libros al fuego nos ha privado de la literatura invectiva del siglo I del Imperio. Horacio, también por esta razón, tenía que distinguir la sátira de la invectiva y subrayar sobre todo el carácter más general, inofensivo y artísticamente dignificado de la primera, frente al injustificado y subjetivo de la segunda.”¹⁷¹ Tanto las motivaciones para la reformulación de la *libertas* luciliana como la definición relacional del género son factores igualmente relevantes a la hora de observar su traslado desde las periferias hacia una posición más central en el sistema que la que tenía con Lucilio, pues la canonización también estuvo ligada a estrategias específicas de preservación del género en la memoria cultural.

Hendrickson se opone a esta interpretación, basándose en criterios psicologistas y esencialistas: “(...) la tosquedad y el cinismo no fueron la natural expresión de su naturaleza [la de Horacio], que era amable y refinada, y es probable que la fuerza de la tradición literaria lo empujara a formas de expresión y crítica que violaban sus propias inclinaciones y tendencias.”¹⁷² Y más adelante cuestiona la interpretación que la crítica, en general, hace sobre la exclusión de Horacio de ciertos campos de la sátira que Lucilio dominaba, bajo la justificación

¹⁷⁰ Véanse Rudd (1966:128), Smith (1968), LaFleur (1981), Cortés Tovar (1986), Muecke (1995).

¹⁷¹ Cortés Tovar (1986:36).

¹⁷² Hendrickson (1900:122).

de que el nuevo régimen no hacía más posible la libertad de expresión, y se muestra persuadido de que, aún cuando las circunstancias políticas no hubieran sido las que fueron, Horacio hubiera escrito el mismo tipo de sátira. Así, concluye: “Por lo tanto, ni la diferencia de rango social e influencia política entre Lucilio y Horacio, ni las adicionales restricciones a la libertad de opinión en la época de Augusto condicionaron el carácter de la sátira horaciana.”¹⁷³

Hendrickson estaba convencido de que la sátira de Horacio se correspondía con un modo de ser discreto y refinado del poeta, subordinando la literatura a supuestas características psicológicas que formaban parte de su *naturaleza*, y olvidando, quizás, que los autores pueden tener tantas “caras” (para utilizar un concepto de Highet y de Oliensis)¹⁷⁴ como tradiciones literarias a las que decidan incorporarse. No olvidemos que Horacio fue también autor de epodos. Hendrickson ve la incursión del poeta en estos géneros como una violación a una tendencia que él llama natural, dejando de lado las motivaciones de selección que un autor siempre posee, reduciendo la elección a una transgresión de supuestas esencias de temperamento difícilmente comprobables

¹⁷³ *idem* (137).

¹⁷⁴ Highet (1974:321-7) perfila ya el concepto en oposición a la noción de *persona* con que la crítica desde Kernan, Rudd y Anderson pretende justificar la autobiografía en la sátira, y lo explica así: “En su poesía Horacio aparece de muchas formas distintas –como vengativo censor, en los Epodos, en algunas de las Odas como vate inspirado y en otras como alegre enamorado, en los Sermones como crítico de otros y como crítico de sí mismo; pero cada una de ellas es Horacio –o una parte de Horacio” (334). Oliensis (1998:1-2) lo reformula en términos de la proyección de la auto-imagen en el contexto de las interacciones sociales: “Todos los miembros de la sociedad tienen no sólo una cara sino ‘cara’ –la pública y proyectada auto-imagen que es la moneda fundamental de interacciones sociales.” Y más adelante: “Porque la poesía de Horacio es en sí misma lugar de representación es que no hago una distinción clara y absoluta entre el autor y el personaje ‘Horacio’. Horacio está presente en sus *personae*, esto es, no porque estas *personae* impresiones auténticas y apropiadas de su verdadero ser, sino porque efectivamente construyen ese ser –para los lectores contemporáneos de Horacio, para nosotros, y también para Horacio mismo. La razón por la cual yo prefiero el concepto de cara (...) al nuevo concepto crítico de *persona* es que registra esta fusión de hecho entre máscara y ser.” Cfr. Clay (1998), quien defiende el concepto de *persona*, y Mayer (2003), quien lo cuestiona y responde a los argumentos de Clay con sólidos fundamentos.

en el ámbito de la filología, minimizando los alcances que el contexto social puede tener sobre una obra y un autor, y limitando el objeto de estudio desde una aproximación estática. Como dijimos en el primer capítulo, el texto literario es un signo complejo *dinámico e histórico*, permeable a los cambios contextuales. Decir que Horacio hubiera escrito el mismo tipo de sátira aún cuando su propia situación social y política hubiera sido distinta equivale a sostener que escribió sin tener en cuenta su condición de republicano perdonado o su pertenencia al Círculo de Mecenas,¹⁷⁵ y que si el bando republicano hubiera ganado la batalla de Filippos, las estrategias textuales hubieran seguido siendo las mismas. Algo altamente improbable si consideramos que su reelaboración conceptual de la *libertas* también se dio por cuestiones de canonización genérica, de planteamientos literarios orgánicos pertenecientes a toda una generación con un objetivo claro de formar para los romanos sus futuros clásicos, y por exigencias de resemantización del término en función de la opción política adoptada, como ha demostrado DuQuesnay,¹⁷⁶ motivos todos relacionados con demandas, por así decirlo, extraliterarias.

Los movimientos que el autor realizó en pos de la pervivencia en el sistema de un género polémico en un ámbito político poco dado a estimular la plurivocidad se plasmaron, efectivamente, en estrategias diversas que tienen que ver con aspectos teóricos y contextuales. Por ejemplo, ¿por qué Horacio prefiere llamar *sermo* a su sátira¹⁷⁷ y al mismo tiempo hace esfuerzos por ‘dignificarla’ estilísticamente, cuando *sermo* implica uso instrumental, no artístico? ¿Por qué elige el *sermo* como primer género literario en el que se atreve a incurrir, como

¹⁷⁵ Véase Rudd (1966:88).

¹⁷⁶ Véase DuQuesnay (1984:19-58).

¹⁷⁷ *Epist.* II 2, 60: *Bioneis sermonibus*. Su preferencia por este nombre está atestiguada por la tradición manuscrita y por los comentaristas antiguos, como bien observa Coffey, quien sostiene: “en todas partes, él [Horacio] prefiere el ampliamente descriptivo término *sermo* al término técnico para el género exacto, aún cuando es ambiguo.” (1970:69).

género de su debut como poeta? Su preferencia pudo haberse debido a diversos motivos: en primer lugar, porque intentaba tomar distancia del género *Lucili ritu*, no sólo, como sostiene Fiske,¹⁷⁸ debido a que éste implicaba improvisación y falta de cuidado en la composición literaria, sino también porque la *satura* de su antecesor ponía más el acento en la expresión de la *varietas*, que era precisamente lo que Horacio quería controlar o equilibrar. ¿Qué ventajas ofrecía el *sermo* por sobre la *satura*, en este sentido? El *sermo* probablemente sugería un discurso que, si bien es variado, sigue un cierto hilo, tiene una estructura de conexión entre lo que se habla y lo que se habló y se hablará, mientras que *satura* suscitaba otro tipo de reminiscencias, más cercanas a las acepciones etimológicas del término, es decir, al farrago, a la mezcla simultánea de ingredientes dispares entre sí y sin aparente conexión. Gastronómicamente *satura* era el nombre aplicable a un plato (*lanx satura*), como una ensalada o un relleno, que en la práctica ritual se convertía en la ofrenda de primicias a los manes familiares. En el ámbito legal (*lex per saturam*) se usaba para incluir en un mismo procedimiento legislativo varias leyes temáticamente distintas entre sí.¹⁷⁹ Éste es el sentido subrayado en las *Saturae* de Lucilio,¹⁸⁰ composiciones literarias que, desde el punto de vista de la poética augustea, carecieron de un esfuerzo formal, de una preocupación por la

¹⁷⁸ Fiske (1966:119). Véase también la explicación que sugiere Coffey (1989:39), desde nuestro punto de vista bastante persuasivamente: “El título *saturae* debe de haber sido puesto por Lucilio mismo. No es probable que dejara a los editores posteriores la tarea de encontrar un título para la única forma literaria a la que dedicó todas sus actividades creativas, especialmente en una época que realizó cuidadosas distinciones genéricas.”

¹⁷⁹ Véanse la definición de sátira propuesta por Diomedes en el *locus classicus* de su *Ars Grammatica* III, que remonta sus fuentes a Varrón por presumible vía de Suetonio o de Valerio Probo, y el análisis de Van Rooy (1965:1-29) al respecto.

¹⁸⁰ Leo (1906:859-60) y Ullman (1913:186-7) concuerdan en que el título de la obra de Lucilio debió de ser *Saturae*, no *Sermones per saturam*, como sostiene Marx (1904:xiv), ni *Libri per saturam*, como propone Hendrickson (1911:142). Wight Duff (1938:15-6) sigue a Leo y Ullman, y conjetura que no es verosímil que los gramáticos citaran una obra literaria empleando una posterior clasificación interpretativa, sino por su propio título, máxime tratándose de un género nuevo en Roma. Van Rooy (1965:50) da casi por seguro que los tres volúmenes que contenían los 30 libros escritos por Lucilio llevaron el nombre de *Saturae*. Véase el útil capítulo dedicado a Lucilio por Coffey (1989:35-62). También DuQuesnay (1984:200, n. 3).

estructura. La opción por el *sermo*, quizás, significó para el poeta una vía alternativa que, sin desdeñar la *varietas*, le permitía desmarcarse del proyecto de su antecesor.¹⁸¹ En segundo lugar, porque Horacio quiere abrir las opciones de definición relacional del género a otros campos, distintos de la épica y la tragedia que habían servido de contraste hasta entonces. ¿Para qué? El modo tradicional de definir relacionalmente la sátira había sido oponerla a los géneros canónicos y centrales. Esta opción la había dejado sistémicamente en desventaja: la prueba está en que el género siguió ubicándose periféricamente dentro del sistema literario romano después de Lucilio. Horacio probablemente no quería limitarse a resaltar las ventajas del género (como, por ejemplo, sus posibilidades de referencia al presente no acabado que la épica y la tragedia –hasta ese momento– no habían sido capaces de expresar) mediante el solo contraste con los grandes géneros, sino abrir el abanico a otras comparaciones, con, por ejemplo, géneros ‘menores,’ incluso aún ‘menores’ que la sátira misma en virtud de su carencia de relación con lo artístico. El *sermo*, género instrumental y sin pretensiones, ofrecía un perfil adecuado a este fin. Este otro contraste ponía de relieve las cualidades artísticas de la sátira y permitía acercarla al status de los géneros centrales. Y en tercer lugar, porque el *sermo*, al desmarcarse de la sátira al modo de Lucilio, dejaba abierto un campo inmensamente más amplio al desarrollo de la *ambigüedad*, una estrategia discursiva muy conveniente en un sistema político restrictivo, capaz de causar múltiples lecturas sin mayores compromisos.

Como dijimos, la cuestión de la *libertas* es primordial a la hora de responder los interrogantes que surgen cuando se habla de los movimientos realizados a favor de la pervivencia del género en la memoria cultural. Cortés Tovar ha desarrollado este tema desde la perspectiva de la doctrina retórica del *ridiculum*, analizando la adopción por parte de Horacio del *ridiculum liberale*, en oposición al

¹⁸¹ Cf. Van Rooy (1965:60-71) y Rudd (1955b:142-8).

illiberale que había elegido Lucilio, por motivos fundamentados en un deseo de mayor objetividad por parte de Horacio:¹⁸² “La *libertas* –sostiene Cortés Tovar– se veía reducida por la exigencia de la verdad: la crítica tenía que estar basada en razones objetivas, debía hacerse sin ira, con sereno distanciamiento. (...) un género de inspiración realista, pero dignificado por su finalidad moral, no podía descender a los métodos de los géneros cómicos populares. Tampoco podía inclinarse hacia la agresividad del *ridiculum illiberale*, porque el ataque encendido, además de ser el apropiado para el yambo, arrastraba una elevación estilística impropia del estilo llano del *sermo*, que había sido característico del género desde Lucilio, y que situaba a la sátira en un nivel intermedio en la jerarquía de los géneros literarios.”¹⁸³ Esta preocupación por la objetividad responde a dos tradiciones: por un lado, a la teoría aristotélica de la respuesta emocional ‘racional’, que retoma y reelabora la teoría platónica de condena a la poesía dramática, expuesta en la *Ética a Nicómaco* 2.1106b 21-22,¹⁸⁴ por otro, a la doctrina estoica del estilo llano, desarrollada por Panecio en tiempos de Lucilio.¹⁸⁵

¹⁸² Como es habitual en Horacio, sus compromisos con las doctrinas nunca son a rajatabla: su eclecticismo filosófico y teórico fue una respuesta contundente en oposición al pensamiento unívoco y sin matices. No obstante, cf. Rudd (1993b:67; 71).

¹⁸³ Cortés Tovar (1988:18). La elevación estilística a la que obligaba el yambo es explicada también por Fiske: “Este pasaje ciceroniano [*epist. ad fam.* 9, 15, 2] también asigna a Lucilio la cualidad de *sal* o ingenio mordaz, un don que limita con la *acerbitas*. (...) En un sentido, por lo tanto, esta cualidad marca la transición desde el estilo llano en el más estricto sentido del término al elemento de invectiva, que está asociado al estilo elevado” (1966:106-7).

¹⁸⁴ Freudenburg desarrolla la concepción de Platón y Aristóteles sobre el humor, y explica los orígenes de los prejuicios teóricos contra la Comedia Antigua. Platón lleva al extremo su teoría racionalista, hasta el punto de dejar de lado el drama y los poetas dramáticos en la constitución de su república, porque generan emociones irracionales en los espectadores. Aristóteles supera a su maestro, Platón, al encontrar una vía de reconciliación entre el humor y la razón: “Con el objeto de hacer un lugar al drama en la vida de los señores educados, Aristóteles debe vérselas de alguna manera con la objeción de Platón de que los poetas dramáticos no hacen más que incitar a placeres peligrosos e irracionales. Para ello, Aristóteles introduce la posibilidad de una respuesta emocional ‘racional’, es decir, emociones adiestradas por la razón. (...) La teoría de las emociones ‘racionales’ de Aristóteles intenta encarar el estrecho racionalismo de Platón, su radical concepción del placer y las emociones que instaban a eliminar todo tipo de apelación emocional” (1993:61-4).

¹⁸⁵ Véase Fiske (1966:64-142).

Como veremos, la reducción de la *libertas* tuvo múltiples motivaciones y consecuencias. La que señala Cortés Tovar está centrada específicamente en el aspecto teórico, y, como podemos observar, va definiendo cuestiones genéricas *relacionalmente*. Lucilio había optado por la sátira yámbica, en la que la *libertas* daba pie a la invectiva. Horacio, como hemos dicho, parte de Lucilio pero luego se separa de él, configurando rupturas mediante su preferencia por el *sermo* y trazando líneas de continuidad al definir su sátira más cercana a la conversación que en relación a la épica y a la tragedia. Son justamente estas opciones de definición relacional del género las que permiten observar las estrategias de preservación en la memoria cultural, pues los pasajes metatextuales constituyen espacios de “contienda,” en palabras de Fernández Corte: “El poeta se confronta con la autoridad preexistente del gramático y de la tradición griega o romana a las que tiene que dar cabida en su propia obra antes de hallar su puesto en dicha tradición. La contienda se desarrolla a lo largo del libro, a través de los llamados poemas programáticos, en las *recusationes*, en las reescrituras de poemas de otro género en términos del propio. Por lo general un poeta se abre camino poético utilizando definiciones de tipo relacional, diciendo indirectamente en qué consiste su propio género mientras está caracterizando a uno ajeno. (...) Y la competitividad que manifiestan [Horacio y los demás poetas augusteos] a través del libro con respecto a los poderes literarios anteriores y contemporáneos es literalmente inseparable de la que muestran con respecto al poder político.”¹⁸⁶ Es evidente que el factor social y político tuvo directa incidencia en el planteamiento teórico, de manera que no deberíamos renunciar a una lectura política aún de los pasajes en los que aparentemente sólo se debaten cuestiones estilísticas.

La llamada ‘dignificación estilística del *sermo*’ realizada por Horacio implicó el delineamiento de un nuevo perfil para el género, basado

¹⁸⁶ Véase Fernández Corte (2001:253-4).

innegablemente en la sátira *Lucili ritu*, pero centrándola en el ideal de *aurea mediocritas* que impulsó la literatura augustea: la sátira es *sermo*, sí, pero *sermo* artístico, o, podríamos definir nosotros, un *sermo poeticus*. En términos de Rudd: “(...) vistas a la luz de sus propios logros, las críticas de Horacio fueron básicamente justas. Porque al observar las normas de brevedad, lucidez, y eufonía que él mismo había establecido, produjo sátira de una excelencia artística mayor que cualquier cosa vista antes, y fue aún más lejos al crear el espíritu clásico de la Roma augustea.”¹⁸⁷ El *sermo poeticus*, expresión indudablemente contradictoria en su formulación, contribuyó a centralizar sistémicamente al género. Un *sermo* artístico que, por diversas razones (presión del momento histórico de la producción, exigencias sistémicas en la aplicación de estrategias convenientes para la canonización del género, etc.), se veía inclinado inevitablemente hacia la regulación de la *libertas*.

Las estrategias de canonización del género en manos de Horacio se asentaron en dos fundamentales pilares teóricos, uno el fin y otro el medio: la especificidad genérica y la metatextualidad. Para que la sátira compartiera los mismos espacios privilegiados en la biblioteca de la élite imperial augustea que la bucólica, la comedia, la tragedia, la épica, la historiografía, la oratoria, Horacio debía marcar ciertos contornos que Lucilio había dejado demasiado difusos. Las estrategias de canonización dependen del contexto cultural, puesto que la canonización de un género está en relación con el resto de factores intervinientes y participantes del sistema. Las alternativas literarias de Lucilio fueron diferentes a las de Horacio: éste da forma a un experimento, el de su antecesor, que había nacido como búsqueda de una nueva opción de expresión que se opusiera a los géneros centrales. La tarea de Horacio es distinta: no era tan necesario diferenciar la sátira de la épica y la tragedia como otorgarle un sello específico, que controlara el espectro tan amplio e irrestricto de posibilidades. En este sentido, y

¹⁸⁷ Rudd (1955c:150).

desde un cierto punto de vista, Horacio sería el exponente menos representativo del antitexto, porque no se opondría frontalmente a la literatura canonizada sino que pretendería, desde una postura genérica ‘opuesta’ –nada más y nada menos que desde el *sermo*–, llevar la sátira a aquellos mismos espacios a los que se opone. Precisamente el sello específico que elige es el conversacional. Se trata, no obstante, como veremos, de un sello muy particular, marcado por dos de las características más destacadas del poeta en toda su obra: la ambigüedad y la síntesis. Al decir de Zetzel, “Horacio es quizás el poeta más irónico y contradictorio de la antigüedad.”¹⁸⁸

III. 1. Entre la charla y la poesía: análisis de *Sat. I 4*

III. 1. 1. *Sermo* y *carmen*

En principio podríamos afirmar que el *sermo* es discurso conversacional, de uso puramente instrumental (como observa Dupont), de nivel cero en cuanto a estilo se refiere, focalizado en el contenido, y opuesto a *carmen*. Este es el tema que aborda Horacio cuando dice:

primum ego me illorum dederim quibus esse poetis
 excerptam numero. neque enim concludere uersum
 dixeris esse satis; neque si qui scribat, uti nos,
 sermoni propiora, putes hunc esse poetam.
 ingenium cui sit, cui mens diuinior atque os
 magna sonaturum, des nominis huius honorem.¹⁸⁹

(I 4, 39-44)

¹⁸⁸ Zetzel (1980:63).

¹⁸⁹ Para los textos latinos de Horacio sigo fundamentalmente la edición de Wickham & Garrod (1991), aunque he tenido en cuenta también las de Fairclough (1966), Shackleton Bailey (1985), Lejay (1965), así como los comentarios de Kiesling & Heinze (1957) y los de Lejay.

“Primero, yo me excluiré del grupo de quienes admitiría
que son poetas. No digas que basta con rematar
bien el verso ni pienses que, si alguien escribiera,
como yo, esta especie de charlas, el tal sería poeta.
A quien tenga ingenio, mente inspirada y sublimidad
de expresión, dale el honor de tal nombre.”¹⁹⁰

Es decir, otórgale ese título, el de poeta, al que tenga ingenio, al que posea una mente inspirada y sublimidad de expresión, no a quienes escribimos este tipo de charlas. De aquí se podría inferir que *sermoni propiora* hace referencia a un tipo de discurso opuesto al que produce *ingenium cui sit, cui mens diuiniior atque os / magna sonaturum*. Horacio, escritor de *sermone*s, haciendo uso de una falsa modestia o del tópico recurso de la falsa modestia, se ubicaría entre aquellos que componen *sermone*s y que no tienen las cualidades requeridas para ser llamados poetas porque escribe sátiras. Poeta es quien tiene talento natural, inspiración y estilo elevado, es decir, quien escribe, por ejemplo, odas, no *sermone*s.¹⁹¹ Esta alternativa desecha la lectura irónica de los versos y defiende la idea de que el *sermo* no es poesía.¹⁹² Una segunda posibilidad sería la que surgiría de aquél que, teniendo el ingenio, la inspiración y la sublimidad de expresión, decidiera dedicarse a la composición de

¹⁹⁰ Habiendo, como las hay, buenas traducciones de Horacio al castellano, creo que es un signo de humildad y reconocimiento a la labor de filólogos y traductores el aprovechar su esfuerzo en sucesivos análisis literarios. Por lo tanto, todas las traducciones de las sátiras horacianas de este estudio serán tomadas de Silvestre (1996). En aquellos casos en que se haga necesaria mi intervención por motivos de minuciosidad filológica, quedará oportunamente indicada en nota a pie de página.

¹⁹¹ En crítica literaria antigua *magna* implicaba, según Lejay (*ad loc.*), épica, tragedia y alta lírica. Véase también Brink (1963:162).

¹⁹² Entre los críticos que defienden una lectura literal de estos versos (con diversos matices) se ubicarían Hendrickson (1900:129-31), Fraenkel (1957:126-7), Brink (1963:157-177, esp. 166, n. 1), Grube (1965:232) y Witke (1970:56-9). Brink luego matiza: “Hubo más bien una distinción entre buenos y malos poetas que entre las grandes formas de la épica y el drama de un lado y las más pequeñas de otro. Horacio adoptó la distinción tradicional presumiblemente porque en esta etapa temprana le permitió insinuar posibilidades poéticas que no estaban desarrolladas en la pequeña forma de la sátira” (176). Sin embargo, no se separa de la concepción de la sátira como un género menor.

sátiras. Esta segunda opción permitiría otra interpretación: el reto de Horacio sería justamente otorgar a sus *sermones* ingenio e inspiración, *ergo*, sería posible juntar ambos términos si el que posee tales cualidades es capaz de reflejarlo en un género aún contrario a lo sublime como la sátira, o en un género de estilo llano. Podríamos, además, decir que no se excluye una tercera posibilidad: que Horacio, irónicamente, estuviera adoptando los principios literarios de sus contrincantes, y que quisiera demostrar que la definición de poeta que da en vv. 43-4 es ampliamente refutable.

Pero analicemos primero los términos *carmen* y *sermo*. Según el *Oxford Classical Dictionary*, *carmen* es “‘algo cantado’, expresión formular o estructurada, no necesariamente en verso. En latín temprano el término era usado especialmente para manifestaciones religiosas tales como encantamientos y hechizos: ‘la Ley de las Doce Tablas contenía disposiciones contra aquel que salmodiara un *malum carmen*, ‘maleficio’ (Plin. *HN* 28. 2. 18). *Carmen* devino el término latino habitual para canción, y por consiguiente para poema (a veces especialmente lírico y géneros relacionados: cf. C. O. Brink sobre Hor. *Epist.* 2. 2. 25, 59-60, 91), pero las posibilidades de peligro y encantamiento inherentes en el sentido más amplio continuaron siendo relevantes, y hay habituales juegos con los diferentes sentidos (véase e.g. Ov. *Met.* 7. 167).”

Según esta definición, la actualización formal, es decir, el verso, no es excluyente de otras formas de expresión -léase, por oposición, la prosa-, aunque luego su uso derive y se concentre en manifestaciones concretas como la lírica.¹⁹³ El uso que está vigente en la formulación de la Ley de las Doce Tablas, pues, no hace referencia a este aspecto más restringido que luego irá desarrollándose, sino

¹⁹³ Cf. Labate (1996:51-6), quien defiende la coherencia entre el *ethos* de una obra y el metro utilizado. Sin embargo, el mismo Labate admite “la insuficiencia del metro para medir la complejidad de un sistema literario articulado,” y nos recuerda que, después de los alejandrinos, el hexámetro fue el más general y común de los utilizados: “(...) era preciso que la distinción del género asociase al elemento formal otros elementos relacionados con el tema.”

más bien al amplio de canto, sea en verso o en prosa, aunque es posible que en tiempos de Horacio el término hubiera ya adquirido su acepción limitada.

Toda definición que hace referencia a la prescindibilidad del verso en la consideración del texto poético remite, inevitablemente, a la teoría aristotélica de la mimesis.¹⁹⁴ En su famoso pasaje de la *Poética* al respecto, el 1.1447b9-16, Aristóteles sugiere que los mimos de Sofrón y de Jenarco y los diálogos socráticos de su maestro Platón son textos poéticos, a pesar de no estar escritos en verso:

οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικούς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιῶτο τὴν μίμησιν. πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε, συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν, ἐλεγειοποιούς, τοὺς δὲ ἐποποιούς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες.¹⁹⁵

“No podríamos, en efecto, aplicar un término común a los mimos de Sofrón y de Jenarco y a los diálogos socráticos, ni a la imitación que pudiera hacerse en trímetros o en versos elegíacos u otros semejantes. Sólo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso.”¹⁹⁶

García Yebra explica: “(...) parece sugerirse que el término común para designar toda imitación por medio del lenguaje podía haber sido el de ποίησις, cuyo estudio sería el objeto de la ποιητική; pero la gente (οἱ ἄνθρωποι) asoció el nombre de ‘poeta’ (ποιητής), y, por consiguiente, el de ποίησις (‘poetización’, ‘composición poética’), no a ποιεῖν (‘hacer’, en el sentido de ‘imitar’: κατὰ τὴν μίμησιν), sino al ‘verso’ (τῷ μέτρῳ). Con lo cual vino a suceder en

¹⁹⁴ Véase Galli (1926:281-390).

¹⁹⁵ Para los textos griegos de la *Poética* sigo la edición de Bywater (1938).

¹⁹⁶ La traducción es de García Yebra (1988:129). A partir de aquí, todas las traducciones del texto de la *Poética* se harán según esta edición.

griego lo que en español y otras lenguas modernas, que los términos de ‘poesía’ y ‘poeta’ suelen implicar la connotación de ‘en verso’. Lo correcto habría sido llamar ‘poesía’ a cualquier imitación por el lenguaje, y ‘poeta’ al autor de tal imitación, prescindiendo de que la hiciera en prosa o en verso; ‘poesía’ y ‘poeta’ tendrían así aproximadamente el sentido que en alemán tienen *Dichtung* y *Dichter*, o el que a veces se da en español a ‘literatura’ y ‘literato’, o incluso a ‘escritor.’”¹⁹⁷ Otros pasajes de la *Poética* confirman esta interpretación, tales como 8.1451a30-35, en el que se insiste sobre la noción de imitación, o 9.1451b3-5, en donde Aristóteles señala la diferencia entre el poeta y el historiador, haciendo hincapié en la irrelevancia de que escriban en verso o en prosa:

ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦπτον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)

“En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa).”

Y más adelante, en 9.1451b27-29:

Δῆλον οὐκ ἐκ τούτου ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσω ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστίν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις.

“De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones.”

La definición del *OCD* se hace eco de esta concepción aristotélica, al definir *carmen* en ese sentido, es decir, subrayando la relatividad de ese aspecto formal de la poética. La filiación aristotélica de Horacio es evidente, aunque, como veremos, en ciertos casos matice determinados conceptos o los haga

¹⁹⁷ *idem* (246, n. 22).

convivir con otros contrapuestos.¹⁹⁸ Como hemos afirmado anteriormente, es necesario tener en cuenta que la adhesión por parte de este poeta augusteo a determinadas teorías nunca se realiza de forma unívoca y contundente, sino que tiende a lo largo de su obra al eclecticismo, en muchos ámbitos, como el filosófico o el poético.¹⁹⁹

De todas maneras, la romana fue una sociedad literaria plural, en la que se dio cabida a diversas corrientes y que participó activamente en los debates sobre las distintas teorías, frecuentemente asociadas con diversas tendencias políticas. La sátira de Horacio, como ha demostrado –desde nuestro punto de vista, bastante persuasivamente– Freudenburg, es un buen ejemplo de literatura de controversia, en la que se dan encuentro diversos temas de preocupación estilística, y en la que el productor del discurso responde y da cuenta de su postura a sus adversarios, es decir, no sólo a los poetas neotéricos como Catulo y Calvo sino también a los fundamentalistas estoicos como Crispino, Fabio, Fanio y Hermógenes Tigelio. Si tenemos en cuenta esta pluralidad, podremos plantearnos la posibilidad de una múltiple acepción del término *carmen* en tiempos de Horacio. El mismo *OCD* encara positivamente esta vía, al recordarnos que el primitivo matiz religioso o de encantamiento está todavía vigente en tiempos de Ovidio, acepción con la que este poeta juega.

Por otra parte, *sermo* ha sido tradicionalmente traducido como ‘prosa’ o como ‘conversación,’²⁰⁰ aunque el *OCD* refiere a una variedad de significados, ninguno de los cuales hace mención ni alude a la acepción de ‘prosa’: “Incluyen (1) conversación y el estilo de la conversación (contrastado con *contentio*, de hecho ‘oratoria’, por Cic. *Off.* 1. 132); (2) verso en un modo conversacional (esp. de las

¹⁹⁸ Freudenburg, por ejemplo, señala como uno de los rasgos más destacables en las sátiras de Horacio la convivencia de dos tradiciones antiguas contrapuestas: la aristotélica, que rechaza el humor *illiberale*, y la yámbica, que se basa en él. Véase Freudenburg (1993:54).

¹⁹⁹ Cf. Rudd (1993b:67).

²⁰⁰ Véanse las apreciaciones de Coffey, entre las que destaca la de *sermo* como diálogo (1989:69).

Sátiras y Epístolas de Horacio: véase *Epist.* 1. 4. 1); (3) language o dialecto (así Cic. *De Or.* 3. 42, *in Latino sermone*, ‘en lengua latina’); y, técnicamente, una introducción corta que habitualmente prologa las *Minor Declamationes* atribuidas a Quintiliano.” Conversación y estilo de la conversación, aún la que se refleja en versos, como los horacianos, son las opciones que prefiere el *OCD*, haciendo, una vez más, caso omiso de la distinción entre verso y prosa. También La Drière advierte que en el contexto de *Sat.* I 4 39-44, el *sermoni* del v. 42 debe interpretarse como una referencia al estilo, puesto que alude a la tradicional oposición entre *sermo* y *contentio*, desarrollada en la *Rhetorica ad Herennium* (3, 13) y en el *De officiis* ciceroniano (1, 132-7), lo cual equivale a decir entre estilo llano y estilo elevado.²⁰¹ Por eso la distinción entre poesía y prosa no sería lo que está en cuestión en este pasaje sino, más bien, la diferencia entre estilos; por lo tanto, la traducción más apropiada sería ‘conversación,’ una charla familiar en términos cotidianos, en el contexto social del *convivium*, que referiría al estilo llano. Si bien es cierto que la prosa también puede expresarse en este estilo, no está exenta de adoptar otros, mientras que, en cambio, la conversación siempre se realiza en estilo familiar, llanamente. La postura de La Drière es retomada por Freudenburg, quien se inclina a interpretar el debate de *Sat.* II 1, 1-4, respecto a la discusión sobre si se refiere a lo legal, a lo moral o a lo estilístico, en términos de estilo, es decir, lo que está en juego es la consideración de si es llano o elevado, y a esto se refieren los términos *ridiculum* y *acri* de I 10, 14, no al tipo de comicidad.²⁰²

Por el momento, pues, podríamos afirmar que *carmen* no excluiría de su repertorio de acepciones una más amplia de composición literaria, sea en verso o en prosa, aunque en tiempos de Horacio fuera aplicada con normalidad a composiciones poéticas en verso del tipo de las manifestaciones líricas de Alceo,

²⁰¹ Véase La Drière (1939:289-92).

²⁰² Freudenburg (1990:191).

por ejemplo, o del tipo de las elegías romanas. Otra acepción vigente todavía en el siglo I a. C. recogería, incluso, el uso de manifestación estructurada de encantamiento o maleficio. Mientras que *sermo* en Horacio haría referencia más a un estilo conversacional que a la distinción entre verso y prosa.²⁰³ Así, *carmen* no se opondría a *sermo* en el punto de su manifestación formal, sino, más bien, en el de su manifestación estilística: mientras que *sermo* referiría, en principio, a un estilo llano, conversacional, *carmen*, según *Sat.* I 4, 39-44, haría uso de un estilo elevado (*os magna sonaturum*), ya fuera en verso o en prosa. En este caso, el criterio de diferenciación es el estilo.

III. 1. 2. ¿Qué es un *iustum poema*?

En el primer capítulo nos referimos a un principio semiótico de enorme relevancia para el análisis textual y discursivo: cada afirmación que hacemos tiene una fundamentación ideológica. Es decir, el resultado del conocimiento depende en gran medida de la perspectiva que se tome para la observación del objeto de estudio. A un ángulo distinto, corresponderá un resultado distinto. Cualquier discurso formulado por un sujeto conlleva una determinada perspectiva desde la cual se hacen las distintas afirmaciones. Habíamos dicho, por otra parte, que la segunda posibilidad de interpretación de *Sat.* I 4 39-44 contemplaría la consideración de que el reto de Horacio fuese precisamente unir *sermo* a sublimidad, una característica de por sí contraria al estilo llano de la conversación. De esta formulación podemos inferir que si lo sublime sólo es aplicable a los

²⁰³ Witke (1970:57-9), define *sermo* de acuerdo a las definiciones clásicas de la *Rhetorica ad Herennium* 3. 23, *oratio remissa et finitima cottidianae locutioni*, “discurso distendido semejante a la manera de hablar cotidiana,” y de Varrón, *Ling.* 8.64, *sermo non potest in uno homine esse solo, sed ubi oratio cum altero coniuncta*, “el *sermo* no puede existir en un hombre solo, sino allí donde el discurso se une con otro.” Las traducciones al castellano de estos dos fragmentos son mías.

géneros ‘elevados,’ tales como la lírica, la épica o la tragedia, entonces existen categorías valorativas de los géneros, en función de unas características que son percibidas por determinados grupos sociales como mejores o peores, como más prestigiosas o menos prestigiosas, como más dignas o menos dignas, etc.²⁰⁴ Estas categorías son, por así decirlo, legisladas por una comunidad, cuyo acuerdo promueve o desalienta la producción de un tipo u otro de literatura. Los géneros ‘centrales’ dentro del sistema son aquellos que están percibidos como más prestigiosos. En el caso que nos ocupa, sabemos que la centralidad estaba ocupada por la épica, la tragedia y la lírica, géneros que, por ‘mayores’ que fueran considerados, no excluían otros dentro de ese mismo sistema. Quienes estimulaban el mantenimiento de la exclusividad de los géneros elevados en el gusto de la época pertenecían a grupos que necesariamente debieron convivir con otros grupos de poetas o gramáticos que seguramente sostuvieron concepciones distintas y opuestas a las que finalmente se impusieron. Por eso decíamos que la consideración de una sociedad literaria romana plural es importante para el análisis textual, pues puede aportarnos perspectivas distintas que nos permitan abrir el espectro de opciones con respecto a la interpretación de los textos. La perspectiva desde la cual se afirma que el *sermo* no puede alcanzar sublimidad de expresión está avalada, sin ninguna duda, por los representantes de una concepción que podríamos llamar épico-trágicocentrista, que no es otra que la que canonizó y sacralizó para los siglos sucesivos el texto de la *Eneida* como clásico insuperable –en términos de Dupont, como monumento-, y a Virgilio como el poeta épico más prestigioso de la Latinidad. En un intento por desandar el camino, podríamos intentar recuperar la noción de sublimidad e investigar qué

²⁰⁴ Véase Brink: “Horacio adopta otra distinción tradicional en el campo de los ‘géneros’ literarios –me refiero a la distinción entre poesía mayor y menor. (...) Mucho hemos oído sobre los méritos de la poesía mayor y menor. Horacio no pudo haber ignorado que, en cierto sentido, esa distinción era inverosímil porque la esencia de toda auténtica poesía era la misma” (1963:176).

hay detrás de vv. 43-4, qué pretende decir Horacio con *ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os / magna sonaturum, des nominis huius honorem*.

A lo largo del análisis de su tercer capítulo, Freudenburg (1993) distingue, a partir de los datos que extrae (y luego pone en relación) de las sátiras de Horacio y de otros textos tales como los tratados de Aristóteles y Demetrio, los teóricos *De Oratore*, *Brutus* y *Orator* de Cicerón, el *Ars Poetica* horaciana, el *Περὶ Ποιημάτων* de Filodemo y el *Περὶ Συνθέσεως τῶν Ὀνομάτων*, de Dionisio de Halicarnaso, entre otros, cuatro grupos literarios en épocas de Horacio, que disputaban en torno a temas controvertidos tales como qué era la poesía y quiénes podían llamarse poetas, dónde residía el poder poético de un texto, qué debía tenerse en cuenta a la hora de escribir, etc., a saber: los neotéricos, los estoicos, los epicureístas y los augusteos. La clasificación no es tajante, salvo en el caso de los estoicos extremistas, identificados en las sátiras horacianas como seguidores incondicionales de Crispino, de tal manera que las teorías de unos muchas veces se superponen con las de otros hasta un cierto punto.

El debate que nos interesa centra su atención en los criterios esenciales para que un texto sea considerado poético: por un lado, los estoicos subrayaban la necesidad imprescindible de la elección del tema y de los vocablos a usar, para los cuales debían aplicarse los principios de Panecio de pureza de dicción, claridad en la exposición, brevedad, habilidad para evitar lo vulgar y, por sobre todo, discernimiento para distinguir lo apropiado (τὸ πρέπον) para cada ocasión. *Sermo* y *contentio*, para los estoicos, pertenecen a estilos distintos, y por tanto sus temas, sus términos y el tipo de dicción deben ser distintos.²⁰⁵

Las teorías poéticas anti-composicionales de los estoicos, que hallaban su contraparte retórica en los aticistas descritos por Cicerón en su *De Oratore*, estaban en clara confrontación con las epicureístas desarrolladas por Filodemo de

²⁰⁵ Véanse Freudenburg (1993:109-84) y Fiske (1966:124-34).

Gádara, quien proponía una indisoluble interrelación entre composición, pensamiento y dicción como criterio para definir un buen poema. De esta manera, Filodemo detectaba la correspondencia entre el orden de las palabras y el significado, subrayando que un cambio en el primero inevitablemente acarrearía un cambio en el segundo. Tanto Oberhelman-Armstrong como Freudenburg ven en esto una transposición sistémica: Filodemo, siguiendo a Lucrecio (*Lib.* I 820-7, 907-14), traspone al sistema lingüístico las características propias del sistema físico de Epicuro, igualando las letras a los átomos (*elementa*), los cuales, combinados de distintas maneras, dan lugar a unidades mayores que, en última instancia, forman el universo entero, el cosmos.²⁰⁶ Los estoicos coincidían en este punto con la teoría contraria: la poesía es un reflejo de la naturaleza. El problema residía en qué entendía cada uno por naturaleza. Mientras los epicureístas comprendían el cosmos como la combinación de átomos o elementos cuya disposición daba lugar a distintas sustancias, y, por consiguiente, el poema era la combinación de letras que, compuestas de diferente manera, daban lugar a palabras y frases cuya modificación alteraba el significado, los estoicos defendían la idea de una naturaleza en la que lo espontáneo era esencial. Naturaleza debía oponerse a arte y alejarse de todo artificio, reflejando cierta dureza, desorden y descuido propios de un ordenamiento no forzado. O mejor dicho, el mejor arte era el que reflejara mejor el estilo llano e hiciera suyo la máxima que posteriormente Séneca se encargaría de formular: *talis hominibus fuit oratio qualis vita*.²⁰⁷ Tanto la conducta del hombre como su lenguaje debían reflejar la búsqueda de la *virtus*, y ésta consistía en estar en armonía con la naturaleza. En palabras de Smiley, “el discurso que es puro y no pervertido y en armonía con la

²⁰⁶ Para un análisis detallado de Filodemo y la teoría composicional en relación con el epicureísmo, véanse los artículos de Armstrong (1995) y Oberhelman-Armstrong (1995), en donde se interpreta el pasaje de Horacio, *Sat.* I 4, 38-62. También Atkins (1961:47-103), Brink (1963:175-6) y Grube (1965:193:99). Oberhelman-Armstrong, coincidiendo con Freudenburg, se oponen a la lectura literal de este pasaje.

²⁰⁷ *Ep.* 114, 1. Para los textos de Séneca sigo la edición de Reynolds (1965).

naturaleza será necesariamente claro, preciso, conciso, apropiado, y libre de toda artificialidad.”²⁰⁸

En este ámbito de teorías contrapuestas se desarrolló en Roma el viejo debate sobre *ars uersus ingenium*. ¿Es el arte, el estudio, la práctica académica esencial para la buena poesía, o, por el contrario, lo que define un buen poema es el talento innato de quien lo compone? ¿Qué es un *iustum poema* para cada una de estas teorías? Podríamos sospechar que en términos epicureístas sería aquello que alcanzara el máximo grado posible de belleza en la composición de las palabras, siendo como es una teoría composicional. Forma y contenido deben ir inseparablemente unidos en un todo con sentido, de tal manera que la modificación de uno de los factores incide directamente en la unidad. Para los estoicos, anticomposicionales por principio, requeriría lo contrario: un ‘desorden natural’ que cuidara sólo la pureza de dicción, la llaneza de los términos, y dejara al descubierto la sustancia del pensamiento, sin adornos superfluos ni artificios. La atención se centra aquí en el contenido. Por lo tanto, cuando Horacio define al poeta como alguien de talento natural e inspiración, está, efectivamente, como sostiene Freudenburg, hablando por boca de sus oponentes estoicos. Sin embargo, esta misma afirmación no puede mantenerse con respecto a la tercera condición, *os magna sonaturum*, es decir, aquél que logre la expresión de cosas grandes, o quien tenga estilo elevado, o aquél cuyos labios hagan sonar cosas sublimes, puesto que el estilo defendido por los estoicos era, precisamente, el contrario, el estilo llano. Hay quienes sostienen que *os magna sonaturum* hace referencia al léxico y a la eufonía, los dos parámetros estoicos de sublimidad. Pero si para los estoicos lo sublime no estaba en el estilo elevado, la pregunta que debemos formularnos es la siguiente: ¿puede un término como *magna* describir la expresión de temas llanos? ¿Habremos de pensar que refiere al estilo llano que, basado en el principio del τὸ πρέπον, utiliza términos cotidianos capaces de

²⁰⁸ Citado por Fiske (1966:79).

suscitar sublimidad por su eufonía y propiedad? ¿Se adecua *os magna sonaturum* a una expresión natural y espontánea que esté en concordancia con la naturaleza?

Si nos inclinamos por una respuesta negativa a estos interrogantes, podríamos argumentar que Horacio se dirige, entonces, a dos grupos de críticos, los estoicos y los neotéricos, por ejemplo. Si rechazamos de plano la lectura lineal de los versos, las tres condiciones (*ingenium*, *mens diuinior* y *os magna sonaturum*), simétricas, expresadas en un mismo nivel de igualdad mediante la conjunción *atque*, deben ser leídas irónicamente; de lo cual inferimos, por lo menos, que Horacio se opone a considerar como poesía *únicamente* a la expresión elevada de grandes temas. Si Horacio, desde un punto de vista composicional, mantiene la indisolubilidad de enunciación y enunciado, esto es, de forma y contenido, de *uerba* y *res*, y aboga por un equilibrio entre *ars* e *ingenium*, entonces los vv. 43-4 no criticarían unas condiciones a las que se opone, sino, más bien, la parcialidad con que sus críticos consideran un *iustum poema*, parcialidad que condena a la comedia popular y a la sátira, y que las excluye del ámbito de lo poético.

Este debate teórico es el trasfondo de *Sat. I 4*, 53-62:

ergo

non satis est puris uersum perscribere uerbis,
 quem si dissoluas, quiuis stomachetur eodem
 quo personatus pacto pater. his, ego quae nunc,
 olim quae scripsit Lucilius, eripias si
 tempora certa modosque, et quod prius ordine uerbum est
 posterius facias, praeponens ultima primis,
 non, ut soluas ‘postquam Discordia taetra
 Belli ferratos postis portasque refregit’,
 inuenias etiam disiecti membra poetae.

“Así que

no basta escribir un verso tan lleno de palabras puras
 que, si lo deshicieras, cualquiera se irritara del mismo
 modo que el padre representó su personaje. De estos versos

que yo ahora, Lucilio antaño escribiera, si quitaras metro
 y ritmos, y pusieras la palabra que está antes en el orden
 detrás, anteponiendo la última a las primeras –al contrario
 que si deshicieras ‘cuando la repugnante Discordia
 rompió los herrados postes y puertas de la Guerra’,
 ni siquiera hallarías miembros despedazados de poeta.”

Si esto es así, es decir, si lo que se esconde tras este complicado pasaje de *Sat.* I 4 es el debate entre teorías composicionales y anticomposicionales, entonces la lectura irónica de los versos precedentes no sólo es viable sino evidente. Freudenburg explica su interpretación de los vv. 53-62, de la siguiente manera: “Además de la disposición, la frase final, *disiecti membra poetae*, socava la teoría estoica / cuasi estoica al subrayar la habilidad de la metátesis no para aislar sino para ‘destrozar’ o ‘desmembrar’ las características de la buena poesía. (...) disolver la textura del verso es ‘desmembrar’ al poeta. (...) *Disiecti* en *Sátira* 1.4.63 es el equivalente latino del διαφέρεσθαι de Aristóteles, al que, junto con κινεῖσθαι [*Poética* 8.1451^a30-35], G. Else ha definido como ‘metáforas quirúrgicas’ que describen la disección. En ambos casos, la metátesis es descripta como el ‘destrozo’ o ‘desmembramiento’ de un ser vivo. Horacio conocía la metáfora de la teoría antigua, quizás por estos mismos fragmentos de Aristóteles, que gráficamente confirman el poder creativo de la composición, punto ya demostrado por el satírico en la perspicaz composición de los versos 58-9.”²⁰⁹ Freudenburg analiza con sutileza la ambigüedad de estos complejos versos, y ve en la estructura misma del fragmento una irónica puesta en práctica de lo que a nivel profundo quiere decir, demostrando que la elección de los términos y el tema no bastan en la composición de un buen poema, porque es necesario que la disposición y la combinación de las palabras esté formalmente trabada, de

²⁰⁹ Freudenburg (1993:148-9).

manera tal que nadie pueda cambiar el orden elegido por el poeta sin que ello implique un desmembramiento, una tergiversación, una manipulación mortal del poema -al contrario de lo que ocurriría si quisiéramos cambiar el orden dispuesto en los versos escogidos de Enio: allí está la ironía, y la crítica a la poesía elevada.

La segunda posibilidad que planteábamos en la interpretación de *Sat.* I 4 39-44 provoca resistencias: para algunos, no pudo haber estado contemplada por Horacio, porque el poeta con *ingenium*, de *mens diuinior* y *os magna sonaturum* se dedica a escribir odas, nunca *sermones*. Las que nombra son cualidades dignas de un poeta de talento natural. Para ellos, la sátira podrá adquirir un tono elevado a través de su yambificación, pero nunca pertenecerá al ámbito de lo sublime.²¹⁰ Sin embargo es aquí, en este punto de unión de contrarios, donde Horacio deja situado el género, una situación acorde con la definición de la sátira como género de fronteras, que nos recuerda que está en permanente tensión entre dos bandos. Para otros, la posibilidad de que Horacio intentara unir los dos polos opuestos es legítimamente interpretable, puesto que se trata de una constante en toda su obra satírica.

Sea como sea, lo interesante de esto es seguir las pistas de la perspectiva desde la cual se formulan las observaciones críticas. Quienes definen ‘poeta’ como aquél que posee talento innato e inspiración se ubican, dentro de las coordenadas de corrientes críticas descritas anteriormente, del lado de los estoicos más conservadores. En la disputa entre *ingenium* y *ars*, el arte queda alineado con rasgos semánticos pertenecientes al ámbito de la teoría composicional, compartida por epicureístas y, con matices, por neotéricos. Para los estoicos acérrimos, en cambio, *ars* significa artificio académico, ornamentación superflua, elaboración innecesaria y, desde un punto de vista más

²¹⁰ Véase Harrison (1987:40), quien al analizar *Sat.* II 1 saca conclusiones aplicables a toda la sátira de Horacio: “(...) *Sat.* 2.1 ofrece una defensa burlesca del género, que reconoce su ‘bajo’ estatus sin abandonar del todo la reivindicación de que es una forma digna de poesía; la sátira simplemente no es uno de los grandes géneros.”

radical, discurso contaminado (opuesto al *sermo purus*), oscuro (opuesto al *clarus*), impreciso, difuso e inadecuado (contrario al *decus*). Mientras que *ingenium*, el talento natural, es el requisito básico de las corrientes anticomposicionales.

La liminariedad propia de un género de fronteras como la sátira no se expresa únicamente mediante zonas de indeterminación entre dos sistemas semióticos, sino también entre dos o más tradiciones contrapuestas o entre dos codificaciones diferentes dentro de un mismo sistema (es decir, dentro del sistema literario hay códigos y subcódigos: el código composicional, por ejemplo, es el que comparten los teóricos epicureístas; el código anticomposicional es el que utilizan los estoicos, etc.). En este caso, el sistema semiótico sería el literario, y las tradiciones o códigos, las que giran en torno a las diferentes concepciones de lo que es un poema y de lo que es un poeta: *ingenium*, *mens diviniior* y *os magna sonaturum* son características que irónicamente Horacio otorga a un poeta que nada tiene que ver consigo mismo, con él, que se dedica a escribir sátiras. Tomadas literalmente, estas notas sólo podrían describir a un poeta que, por oposición al escritor de sátiras, compusiera, por ejemplo, epopeyas, o tragedias, u odas. La comedia estaría según este texto en una posición análoga a la de la sátira. Ahora bien, puestas en contexto, es decir, teniendo en cuenta el debate de teorías de la época, tanto comedia como sátira adquieren para determinados grupos estatus suficiente como para reunir los requisitos propios de buena poesía. Puesto que el arte y la habilidad para ordenar las palabras en un todo armónico es un parámetro para testar si un poema es bueno o no, o si tiene sublimidad o no, y no el léxico o la eufonía por sí solos, ni la sátira ni la comedia tienen por qué estar excluidas de la definición. Para un estoico convencido, esta fundamentación carece de valor, pues partiría de premisas teóricas opuestas a las suyas. Para un partidario de las teorías composicionales como Horacio significa la llave de acceso de la sátira a un ámbito al que la oficialidad del sistema tenía prohibida la entrada. La unión de dos términos que determinadas teorías consideraron

opuestos e irreconciliables, esto es, la conciliación de dos códigos opuestos o liminares, se convierte, así, en propuesta teórica de Horacio, quien, al demostrar la viabilidad del proyecto a través de la composición de sus *sermones*, logra para el género la canonización, la inscripción en la memoria cultural de un género, ahora sí, más cercano a los centrales.

III. 1. 3. El sentido hipotético de vv. 39-62 y el *alias...* de postergación

Pero volvamos sobre los textos de I 4. Hay quienes sostienen que la afirmación de *Sat.* I 4 39-44 debe leerse a la luz del verso 33:

omnes hi metuunt uersus, odere poetas

“Todos estos temen los versos, odian a los poetas.”²¹¹

Omnes son aquellos *quod genus hoc minime iuuat, utpote pluris / culpari dignos* (vv. 24-5), es decir, aquellos a quienes gusta muy poco la sátira porque amonesta las acciones censurables que ellos mismos cometen. Todos éstos temen los versos y odian a los poetas, dice Horacio, pero ni yo soy poeta ni éstos son versos, sino más bien *sermones* escritos como quien conversa para leérselos a los amigos.

Brink y Rudd interpretan esta autoexclusión del círculo de poetas como una posición defensiva por parte de Horacio contra ataques reales de contrincantes que habrían leído versiones de sus tres primeras sátiras.²¹² Hendrickson, en cambio, lo ve como una protesta contra la concepción generalizada de la sátira como poesía de ataque personal.²¹³ A diferencia de Brink

²¹¹He modificado levemente la formulación que Silvestre, siguiendo un criterio poético de traducción, hace de este verso, para otorgarle mayor claridad en el contexto del análisis.

²¹²Véanse Brink (1963:157, n. 1; 161-4) y Rudd (1955^a:172-5; 1955b:146; 1955c:151-2; 1966:14, 150).

²¹³Véase Hendrickson (1900:130, 137).

y Rudd, no cree que se trate de respuestas a ataques reales sino, más bien, de una exposición teórica de su propia visión de la tradición precedente del género y de su propia práctica como escritor de sátiras. Los contrincantes y las respuestas que Horacio va dándoles son el pretexto para introducir su crítica. Pero más allá de estos matices, Hendrickson considera que el propósito de Horacio es desautorizar la identificación de Lucilio con los poetas de la Comedia Antigua y de la sátira con la verdadera poesía. La definición de poeta de los vv. 43-4 se adaptaría a Éupolis, Cratino y Aristófanes, pero no a Lucilio ni a Horacio: “La sátira, (...) al igual que la comedia nueva (y la μέση), sólo aspira a versificar el lenguaje cotidiano. Al negar a Lucilio así como a sí mismo (v. 57) el carácter de auténtica poesía, podemos percibir (...) una crítica dirigida contra aquellos admiradores de Lucilio que le atribuían las cualidades de poesía elevada que encontraban en Aristófanes y Cratino. Ellos eran poetas, dice Horacio, no yo; no lo fue tampoco Lucilio, y su única relación con ellos es su emulación de su amplia libertad de expresión.”²¹⁴ Sin embargo, Hendrickson no explica en su análisis cómo encaja esto con los versos finales de la sátira, en especial con el *sumus* de *Sat.* I 4, 142, ni con posteriores implicaciones de *Sat.* I 10 y II 1.

Brink concuerda con Rudd en sostener que Horacio se defiende en *Sat.* I 4 de los ataques de sus contrincantes (y mantendrá lo mismo con respecto a *Sat.* I 10 y a II 1), a pesar de que reconoce las contradicciones del texto y la presencia de ironía. Pero plantea estos síntomas textuales partiendo de una premisa opuesta a la de Freudenburg, no sospechando de las afirmaciones contradictorias de la sátira, sino argumentando que Horacio matiza sus juicios sobre la poesía para no parecer demasiado comprometido con perspectivas que podrían ser consideradas extremas o demasiado parciales. Brink ve en estas contradicciones la presencia de dos *personae*, ninguna de las cuales representa completamente a Horacio, ni como crítico ni como poeta. Al final de su análisis, no obstante, da su definitivo punto

²¹⁴ *idem.*

de vista: Horacio no creía que la sátira fuese capaz de encajar en una definición de poesía con comodidad: “(...) su crítica [la de Horacio] también está limitada por su materia, pues él creía que la sátira era incapaz de albergar poesía en toda su dimensión. Tiene una visión de un panorama más amplio, pero nada más. Su crítica queda limitada hasta que decide encarar géneros que él consideraba que podían albergar dicha poesía.”²¹⁵ Como una buena parte de la crítica de mediados del siglo XX, Brink considera que las sátiras de Horacio son en cierta manera un primer paso en su carrera como poeta, una etapa experimental en su camino hacia la verdadera realización como tal, que llegará cuando escriba sus *Odas*. Con ello, confirma la lectura literal de los versos de *Sat.* I 4 en que Horacio se autodeslegitima como poeta.

Mientras tanto, Rudd desecha la lectura literal de los versos: “Los poetas satíricos no eran odiados, claro está, por su nombre [*saturarum poetae*], sino por su denuncia del vicio; hubieran caído igualmente antipáticos de haber sido llamados simplemente *saturarum scriptores*.”²¹⁶ Y añade: “La interpretación de Gow es sin duda errónea: ‘No deberías odiar a los poetas porque me odias a mí, dado que yo no soy poeta.’ Semejante argumento no habría resistido la defensa de Horacio.”²¹⁷ Su interpretación se basa en la tesis de que en *Sat.* I 4, 41-62 Horacio expone su defensa contra las críticas de los seguidores de Lucilio, usando a su predecesor como testigo a su favor, y la tragedia y la épica como contraste genérico de la sátira y su estilo llano. Rudd da un paso más que Brink en la lectura irónica de I 4, 39-44, pues considera la sátira horaciana como verdadera poesía y a Horacio como poeta, pero acepta la definición de poeta de I 4, 43-4, sin explicar cómo conecta *os magna sonaturum* con el estilo llano. La única pista de interpretación de este pasaje se encuentra en uno de sus artículos de

²¹⁵ Brink (1963:177).

²¹⁶ Rudd (1955c:151).

²¹⁷ *idem* (151, n. 1).

1955, en el que expone su teoría de la sátira defensiva de Horacio, y en donde sugiere que uno de los descargos que el poeta realiza contra la acusación de “escaso y prosaico” es justamente la contenida en vv. 39-62. Según Rudd, Horacio estaría diciendo a su contricante: “Si tú sostienes que toda poesía debe escribirse en estilo elevado, entonces hay que admitir que yo no soy poeta (...).”²¹⁸ Su interpretación, pues, sugeriría que Horacio no condiciona el *iustum poema* al poema escrito en estilo elevado, como su contrincante.

La lectura literal del verso 33, *omnes hi metuunt versus, odere poetas*, “todos estos temen los versos, odian a los poetas,” como clave de interpretación de vv. 39-44 contradice las otras dos consideraciones de poeta que Horacio hace, significativamente, al inicio y al final de I 4. Al comenzar la sátira, llama explícitamente a los representantes de la Comedia Antigua, Éupolis, Cratino y Aristófanes, *poetae*. Y al terminarla, Horacio, en un pasaje de gran comicidad y codificación satírica, se incluye en el grupo de sus amigos poetas:

cui si concedere nolis,
 multa poetarum ueniat manus, auxilio quae
 sit mihi (nam multo plures sumus), ac ueluti te
 Iudaei cogemus in hanc concedere turbam.

(vv. 140-3)

“Si no quisieras concederme esto,
 vendría una gran banda de poetas para prestarme
 ayuda (pues somos muchos más) y, como judíos,
 te obligaremos a pasarte a nuestras filas.”

Multo plures sumus, “somos muchos más,” refleja la identificación del escritor de sátiras con el grupo de quienes él estaría dispuesto a llamar poetas. Oberhelman-Armstrong interpretan estos últimos versos como el cierre circular

²¹⁸ Rudd (1955b:143).

de una sátira planteada estructuralmente como un anillo: “(...) *poetae*, en el verso 1 y la ‘*multa poetarum... manus*’ al final del poema (141a) crean una composición en anillo [*ring-composition*]. Sean cuales fueran las teorías que Horacio pudo aparentar para considerar si los poetas cómicos y satíricos son poetas o no, ambos están firmemente identificados como tales al comienzo y al final de este poema.”²¹⁹ A través de un juego intratextual en el que una definición contradice a otra sucesiva y ésta, una vez más, es puesta en duda por la siguiente, Horacio nos va ofreciendo claves de interpretación: primero, Éupolis, Cratino y Aristófanes, los representantes de la Comedia Antigua, fueron *poetae* (v. 1). Luego, con el *hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus* (v. 6), “de aquí depende todo Lucilio, que siguió a éstos,” el productor del discurso traza una línea de continuidad clara entre la Comedia Antigua y la sátira, mediante la *imitatio* señalada por los dos verbos *pendo* y *sequor*.²²⁰ Más adelante, *omnes hi metuunt versus, odere poetas* (v. 33), “todos estos temen los versos, odian a los poetas,” queda en clara relación con *primum ego me illorum dederim quibus esse poetis / excerptam numero* (vv. 39-40), “primero, yo me excluiré del grupo de quienes admitiría / que son poetas,” contradiciendo la afirmación que se puede inferir de los primeros seis versos respecto de la identificación comedia antigua / sátira = poesía, y Éupolis-Cratino-Aristófanes / Lucilio / Horacio = poetas, mediante la autoexclusión del grupo de los poetas por parte del seguidor de Lucilio. Inmediatamente después se define la sátira como *sermo*, y al *sermo* como producción que quedaría fuera del ámbito de la poesía: *neque enim concludere versum / dixeris esse satis, neque si qui scribat, uti nos, / sermoni propiora, putes hunc esse poetam* (vv. 40-2), “no digas que basta con rematar / bien el verso ni pienses que, si alguien escribiera, / como yo, esta especie de charlas, el tal sería poeta.” Y se caracteriza al poeta como un hombre de talento natural, mente inspirada y una expresión que suene de acuerdo con el estilo

²¹⁹ Oberhelman-Armstrong (1995:239).

²²⁰ Véase Thill (1979:417-8).

elevado: *ingenium cui sit, cui mens diviniore atque os / magna sonaturum, des nominis huius honorem* (vv. 43-4), “a quien tenga ingenio, mente inspirada y sublimidad / de expresión, dale el honor de tal nombre.” A continuación, se introduce el debate sobre si la comedia popular romana es o no poesía: *idcirco quidam comoedia necne poema / esset quaesivere, quod hanc spiritus ac vis / nec veribus nec rebus inest, nisi quod pede certo, / differt sermoni, sermo merus* (vv. 45-8), “por eso / algunos discutieron si la comedia era poema o no / porque ni sus palabras ni sus temas tienen espíritu / impetuoso ni fuerza,” posponiendo la particular postura respecto de esta controversia en vv. 63-5: *alias iustum sit necne poema, / nunc illud tantum quaeram, meritone tibi sit / suspectum genus hoc scribendi*, “en otra parte indagaré si es poema / cabal o no, ahora sólo si recelas con razón de este / género de escritura.” Y finalmente, en vv. 140-3 se autoincluye entre los poetas: *cui si concedere nolis, / multa poetarum veniat manus, auxilio quae / sit mihi (nam multo plures sumus), ac veluti te / Iudaei cogemus in hanc concedere turbam*, “si no quisieras concederme esto, / vendría una gran banda de poetas para prestarme / ayuda (pues somos muchos más) y, como judíos, / te obligaremos a pasarte a nuestras filas,” contradiciendo así la afirmación de vv. 40-2, y retornando por fin a la ecuación inicial.

Si tomamos todos estos versos literalmente, estamos, evidentemente, en problemas. Las afirmaciones sucesivas no sólo son contradictorias entre sí (una característica esperable en Horacio) sino que, además, atentan contra la coherencia y cohesión del poema. Es legítimo, pues, intentar buscar la clave de interpretación en la réplica central a su contrincante ficticio. Freudenburg²²¹ y Oberhelman-Armstrong²²² coinciden en que la clave está en la lectura irónica de 39-62, ironía que se dispara de repente en el poema al compás de lo expuesto en vv. 1-38. La ecuación sátira = poema en los primeros versos, coincide en un punto de consideración con la propuesta en los últimos, Horacio = poeta (y por

²²¹ (1993:119-20).

²²² (1995:238-40).

consiguiente, sátira = poema), y difiere en ese mismo punto de la auto-deslegitimación central: el modo verbal utilizado tanto al principio como al final es el indicativo, mientras que la réplica central se expresa, con un modo verbal cuyas posibilidades exceden la claridad y contundencia del *sumus* final.

El contundente *sumus* de v. 142 contrasta fuertemente con los verbos de vv. 39-44: *dederim*, *excerpam*, *dixeris*, *putes*, *des*, en subjuntivo, con lo cual quedaría abierta la posibilidad de que el pasaje planteara, como bien lo sugieren Oberhelman-Armstrong, una cuestión hipotética y teórica.²²³ Si leemos estos verbos como expresiones en subjuntivo (en especial *excerpam*, “me excluiría,” que podría interpretarse también como futuro imperfecto de indicativo), entonces podemos avalar con mayor justificación la tercera opción que proponíamos con respecto a *Sat. I 4 39-44*, y lo que Horacio plantearía es una hipótesis, una concesión a sus adversarios, que podría estar encabezada por un ‘supongamos que...’, y que adoptaría, como sostiene Freudenburg, la perspectiva de sus contrincantes literarios, los estoicos liderados por Crispino. El fragmento podría traducirse de la siguiente manera: ‘primero yo me excluiría del grupo de aquellos que estaría dispuesto a llamar poetas. Y tú no dirías que es suficiente rematar el verso, ni pensarías que el que escribe, como yo, esta especie de charlas, es un poeta. Darías el honor de ese nombre a quien tuviera talento natural, una mente inspirada y una expresión sublime’. El verbo *excerpam* da un matiz teórico a los versos siguientes, permitiendo interpretar el pasaje en términos de ‘está bien, os lo concedo por un instante: supongamos que yo me excluya del grupo de aquellos que estaría dispuesto a llamar poetas, y que coincidamos en que el que escribe *sermones* no es un poeta.’ Y la sátira continúa:

*ingenium cui sit, cui mens diuinior atque os
magna sonaturum, des nominis huius honorem.*

²²³ *idem* (242).

idcirco quidam comoedia necne poema
 esset quaesiuere, quod acer spiritus ac uis
 nec uerbis nec rebus inest, nisi quod pede certo,
 differt sermoni, sermo merus. 'at pater ardens,
 saeuit, quod meretrice nepos insanus amica
 filius uxorem grandi cum dote recuset,
 ebrius et, magnum quod dedecus, ambulet ante
 noctem cum facibus'. numquid Pomponius istis
 audiret leuiores, pater si uiueret? ergo
 non satis est puris uersum perscribere uerbis,
 quem si dissoluas, quiuis stomachetur eodem
 quo personatus pacto pater. his, ego quae nunc,
 olim quae scripsit Lucilius, eripias si
 tempora certa modosque, et quod prius ordine uerbum est
 posterius facias, praeponens ultima primis,
 non, ut si soluas 'postquam Discordia taetra
 Belli ferratos postis portasque refregit',
 inuenias etiam disiecti membra poetae.

(vv. 43-62)

“A quien tenga ingenio, mente inspirada y sublimidad
 de expresión, dale el honor de tal nombre. Por eso
 algunos discutieron si la comedia era poema o no
 porque ni sus palabras ni sus temas tienen espíritu
 impetuoso ni fuerza. Salvo porque difiere de la prosa
 en el pie fijo, es pura prosa. ‘Mas el padre se inflama
 de ira, porque su derrochador hijo, loco por su amiga,
 una meretriz, rechaza una esposa con nutrida dote
 y borracho -¡qué deshonra!- se pasee con antorchas
 incluso antes de anochecer.’ ¿Es que Pomponio oiría
 palabras más suaves que éstas, si viviera su padre? así que
 no basta escribir un verso tan lleno de palabras puras
 que, si lo deshicieras, cualquiera se irritara del mismo
 modo que el padre representó su personaje. De estos versos

que yo ahora, Lucilio antaño escribiera, si quitaras metro
 y ritmos, y pusieras la palabra que está antes en el orden
 detrás, anteponiendo la última a las primeras –al contrario
 que si deshicieras ‘cuando la repugnante Discordia
 rompió los herrados postes y puertas de la Guerra’,
 ni siquiera hallarías miembros despedazados de poeta.”

‘Darías el honor de llamarse poeta al que tuviera natural talento, mente inspirada y sublimidad de expresión,’ dice Horacio a sus contrincantes, ‘pero no a mí, que soy un escritor de sátiras’. Es aquí donde el tono irónico se vuelve más fuerte, pues el productor del discurso deja aparcado el subjuntivo (*excerpam, putes, des*) para aseverar con incuestionables indicativos (*quaesivere, inest, differt*) que ni las palabras ni los temas de la comedia poseen espíritu apasionado y fuerza, y que salvo por el pie fijo, la comedia es pura conversación. Es decir, al dejar de lado el subjuntivo, el sentido hipotético de lo que viene planteando, y retomar el indicativo, Horacio adopta con mayor fuerza la postura de sus contrincantes. El tono irónico de versos anteriores no se debilita con el uso del indicativo, por el contrario, se refuerza, en la medida en que leemos esos verbos (*inest / differt*) como la adopción definitiva de la voz de sus oponentes. Indudablemente, al hablar de comedia se hace referencia implícita a la sátira, puesto que se refiere a ella en términos de *sermo*: *nisi quod pede certo / differt sermoni, sermo merus* (vv. 47-8), “salvo porque difiere del *sermo* / en el pie fijo, es puro *sermo*,”²²⁴ concepto que acaba de ser utilizado en v. 42 para caracterizar la sátira por oposición a la verdadera poesía. A continuación, Horacio refuta dos principios teóricos sostenidos por los estoicos: el primero hace referencia al τὸ πρέπον, es decir, a

²²⁴ Modifico en este punto la traducción de Silvestre, puesto que él traduce *sermoni* y *sermo* de v. 48 como “prosa,” término castellano que, para un análisis tan minucioso como el que estamos intentando hacer, resulta limitador. Recuérdese, además, que el mismo Silvestre traduce *sermoni propiora* de v. 42 como “esta especie de charlas.” Y aún quedaría como interpretación alternativa la acepción de ‘estilo llano.’

la teoría de lo apropiado, y el segundo al de la pureza de vocabulario. En vv. 48-56, el poeta incluye un texto cómico que confirma la adhesión realista de la comedia al igualar las palabras del padre furioso con las de cualquier padre de la vida real en la misma situación, y que muestra con un ejemplo sencillo cómo la comedia, pura conversación cotidiana, puede hacer uso de un estilo elevado sin traicionar su identidad genérica. Y luego, en vv. 56-62, demuestra que lo relevante a la hora de considerar qué es un *iustum poema* es la composición literaria.

Habíamos dicho que la teoría atomista de los epicureístas se reflejó en poética a través de la teoría composicional, que proclamaba como parámetro para detectar la buena poesía el orden de las palabras en un poema y su trabazón formal y semántica. Pues bien, Horacio da un buen ejemplo de lo que esto implicaba al elaborar los versos 56-9:

his, ego quae nunc,
olim quae scripsit Lucilius, eripias si
tempora certa modosque, et quod prius ordine uerbum est
posterius facias, praeponens ultima primis (...)

“De estos versos
que yo ahora, Lucilio antaño escribiera, si quitaras metro
y ritmos, y pusieras la palabra que está antes en el orden
detrás, anteponiendo la última a las primeras (...)”

los que, al ser contrastados con los siguientes de Enio, dejaban al descubierto las claves para juzgar un buen poema: mientras que los versos de Horacio no pueden modificar su disposición sintáctica sin alteración semántica, el orden de los de Enio es fácilmente intercambiable sin que ello conlleve un cambio de significado. Como queda claro, Horacio demuestra que no basta la elección de las palabras ni su eufonía para que unos versos puedan ser considerados buenos.

Después hablaremos sobre si se puede hablar de poemas o no con respecto a lo que escribo, dice más adelante: :

Hactenus haec: alias iustum sit necne poema,
nunc illud tantum quaeram, meritone tibi sit
suspectum genus hoc scribendi.

(I 4, 63-5)

“De esto hasta aquí. En otra parte indagaré si es poema
cabal o no, ahora sólo si recelas con razón de este
género de escritura.”

Es en estos versos donde Horacio deja aplazada su respuesta. A través de una prolepsis, el adverbio *alias* difiere la discusión sobre qué es un *iustum poema*.²²⁵ No cabe más que esperar la lectura de las sátiras siguientes para encontrar la respuesta. Como bien observa Zetzl, “la única cronología significativa en un *liber* de esta clase [*Sat.* I] es la del desenrollarse del libro (...). El orden de lectura crea su propio tiempo dramático (...).”²²⁶

III. 2. Segunda propuesta teórica: análisis de *Sat.* I 10

III. 2. 1. ¿Son los sermones *pulchra poemata*?

En *Sat.* I 10 nos encontramos de nuevo con una falta de coherencia entre diversas afirmaciones que el poeta hace a lo largo de la pieza. Horacio comienza el poema hablando sobre Lucilio, cuyas carencias –desde su particular punto de vista, el de una poética augustea- le dan pie para exponer su programa estilístico:

Nempe in composito dixi pede currere uersus
Lucili. quis tam Lucili fautor inepte est

²²⁵ Véase Witke (1970:59; 65). En su interpretación, Witke explica la categoría de *carmen* que Horacio otorga a su *sermo* como una elevación de rango a causa de la función didáctica que le otorga.

²²⁶ Zetzl (1980:61).

ut non hoc fateatur? at idem, quod sale multo
urbem defricuit, charta laudatur eadem.
nec tamen hoc tribuens dederim quoque cetera; nam sic
et Laberi mimos ut pulchra poemata mirer.

(I 10, 1-6)

“Es verdad: dije que los versos de Lucilio corrían con pie descompensado. ¿Qué admirador de Lucilio hay tan torpe que no lo reconozca? Pero, como restregó la ciudad con mucha sal, en la misma página es elogiado. Y, aun otorgándole esto, no le daría lo demás: así también admiraría los mimos de Laberio como bellos poemas.”

Ya en los primeros versos Horacio deja el nombre de Lucilio rodeado de dos referencias negativas, desde su perspectiva: por una parte, el adjetivo *incomposito*, que califica a *pede* para aludir al desequilibrio formal de su verso, no responde, con probabilidad, a una elección ingenua, si interpretamos el debate sobre la categoría poética de la sátira desde los datos contextuales de teorías composicionales y anti-composicionales, como lo ha observado Freudenburg.²²⁷ Horacio refiere con ello explícitamente a *Sat.* I 4, 9-10 (*nam fuit hoc uitiosus: in hora saepe ducentos, / ut magnum, uersus dictabat stans pede in uno*, “sí, en esto pecaba: en una sola hora a menudo dictaba / doscientos versos a la pata coja –por virtuosismo”), reafirmando por segunda vez su crítica. Por otra parte, deja adherido el trabajo de Lucilio al nombre de Laberio, a quien, según deducimos, Horacio no daría el nombre de poeta (vv. 5-6). Para él, ni Lucilio ni Laberio componen *pulchra poemata*, pues, como a continuación expone, para que un poema sea bello hay que atender a los principios de *brevitas* y *uarietas*, requisitos poéticos que Lucilio -como queda claro ya a esta altura de las sátiras

²²⁷ (1993:164-5).

programáticas- no satisface, y que Horacio, en cambio, sí cumple: *ridiculum acri / fortius et melius magnas plerumque secat res* (vv. 14-15), “con más vigor y mejor que / la acritud el humor casi siempre zanja grandes asuntos.”

Los vv. 6-15 se erigen en el manifiesto poético de esta segunda sátira teórica, y vienen a cuenta de la reafirmación de su crítica a Lucilio, es decir, Horacio explica en estos versos por qué no podría considerar como bellos poemas las sátiras de su predecesor, y mientras lo hace, va delineando los principios poéticos a los que sí se atienen sus composiciones:

ergo non satis est risu diducere rictum
 auditoris (et est quaedam tamen hic quoque uirtus):
 et breuitate opus, ut currat sententia, neu se
 impediat uerbis lassas onerantibus auris;
 et sermone opus est modo tristi, saepe iocoso,
 defendente uicem modo rhetoris atque poetae,
 interdum urbani parcentis uiribus atque
 extenuantis eas consulto. *ridiculum acri*
fortius et melius magnas plerumque secat res.

(vv. 7-15)

“Así pues, no basta con hacer abrir la boca de risa al oyente –y eso que hay en ello también cierta virtud-, hace falta brevedad, para que discurra bien la idea y no se trabe en palabras que cargan oídos cansados; y hace falta un estilo ora serio, a menudo jocoso, ora que adopte el tono del rétor y del poeta, a veces el del hombre de mundo que reserva sus fuerzas y las atenúa a propósito. Con más vigor y mejor que la acritud el humor casi siempre zanja grandes asuntos.”

La normativa expuesta viene servida, no olvidemos, por la oración *nam sic / et Laberi mimos ut pulchra poemata mirer* (vv. 5-6), “así también admiraría los mimos de Laberio como bellos / poemas,” de manera que lo que a continuación ofrece

Horacio es una explicación o *amplificatio* de ese *pulchra poemata*. Así *brevitas* y *uarietas* son dos de las claves para la calidad en la producción de sátiras (la insistencia en la *brevitas*, como veremos, dará pie al irónico cierre de la sátira y del libro entero en su verso final). Y hay una tercera: el *ridiculum* en la descripción de *magna res*. Reaparece aquí el adjetivo problemático de *Sat. I 4, 44: os / magna sonaturum*. Evidentemente, *magna* remite, como en el texto de *I 4*, al estilo elevado, a la alta poesía (definida en los términos conservadores de una intelectualidad defensora del *statu quo* en poética, es decir, defensora del centralismo de géneros tradicionalmente reputados como la épica, la tragedia o la lírica, insistimos), o al menos resulta difícil separarlo de una connotación de este tipo, dado el debate de *Sat. I 4*. ¿De qué manera pone Horacio en relación *ridiculum* y *magna res*? ¿A qué hace referencia el *acri*?

La crítica en general está de acuerdo en vincular *acer* con el estilo elevado. Fiske lo pone en estos términos: “El epíteto *acer* así aplicado a Lucilio es, además, más apropiada y comúnmente aplicado al estilo elevado hacia el cual la invectiva inevitablemente tiende, como cualquier crítico moderno puede ver si reflexiona sobre los efectos de las estichomitías en la tragedia griega,”²²⁸ observación que subraya la relevancia de una comprensión del texto a partir de la teoría retórica y poética. Rudd, en cambio, traduce *ridiculum* por “wit” (‘ingenio’) y *acri* por “castigation” (‘censura’):²²⁹ “Great issues are usually resolved more forcefully and more effectively by wit than by castigation,” “los grandes asuntos frecuentemente son resueltos más convincentemente y más efectivamente por el ingenio que por la censura,” lo cual nos da la pauta de que entiende estos versos como una referencia a la sátira yámbica de Lucilio, interpretación que el texto avala sin problemas, pero que deja de lado las connotaciones estilísticas, para marcar las morales. Fairclough pone el acento en la teoría cómica, al traducir

²²⁸ Fiske (1966:117).

²²⁹ (1966:93).

ridiculum por “jesting” (‘broma, chanza’) y *acri* por “gravity” (‘gravedad’): “Jesting oft cuts hard knots more forcefully and effectively than gravity,” “Con frecuencia la broma desata nudos difíciles más convincentemente y efectivamente que la gravedad.” Freudenburg, por su parte, prefiere evitar las implicaciones éticas o yámbicas y concentrarse en la vinculación del término con modos de discurso, en la línea marcada por Fiske. Al igual que la buena oratoria (a la que los textos antiguos frecuentemente denominan también *sermo*, nos recuerda este crítico), la sátira debe ofrecer variedad estilística, que es lo que Lucilio no desarrolla, y por lo que boga Horacio: “*ridiculum* y *acri* de v. 14 refieren no a tipos de humor, como demasiado frecuentemente se supone, sino a dos modalidades de discurso, i. e., estilo elevado y estilo llano.”²³⁰

Así, Horacio no haría referencia, como quiere Silvestre, a la acritud y el humor: “Con más vigor y mejor que / la acritud el humor casi siempre zanja grandes asuntos,” sino al estilo elevado y al estilo llano, de manera que podríamos traducir este texto como: “El estilo llano resuelve grandes asuntos con mayor fuerza y mejor que el elevado.” La tercera clave en la composición de *pulchra poemata*, pues, sería el *sermo* que propone Horacio.

Sin embargo, en v. 37, el poeta caracteriza su quehacer en términos de *haec ego ludo*, “yo hago estas bagatelas,” expresión que remite a *illudo chartis* de I 4, 139, “me entretengo escribiendo,” y que no se condice ni con la identificación *pulchra poemata* = *sermones* que ha hecho versos antes, ni con su casi inmediata autoinclusión en el grupo de poetas de Fundanio, Polión, Vario y Virgilio :

arguta meretrice potes Dauoque Chremeta
 eludente senem comis garrire libellos
 unus uiuorum, Fundani; Pollio regum
 facta canit pede ter percusso; forte epos acer
 ut nemo Varius ducit; molle atque facetum

²³⁰ Freudenburg (1990:191).

Vergilio annuerunt gaudentes rure Camenae

(vv. 40-5)

“Tú sólo entre los vivos, Fundanio, puedes parlotear
aimpáticos libretos con astuta meretriz y un Davo que
engaña a su viejo amo Cremes. Polión de reyes canta
los hechos con verso de tres acentos. El agudo Vario
acaudila como nadie la valiente épica. Ternura y encanto
dieron a Virgilio las Camenas amantes del campo.”

Estos versos, a su vez considerados como un homenaje a los poetas de su círculo, no sólo establecen el canon literario contemporáneo,²³¹ sino que, además, ponen de manifiesto la relevancia de la *aemulatio* en la elección del género,²³² es decir, la relevancia de la posibilidad de igualar o superar al mejor antecesor dentro de determinada tradición. De ahí los vv. 46-7:

hoc erat experto frustra Varrone Atacino

atque quibusdam aliis melius quod scribere possem

“Esto era, después del vano intento de Varrón Atacino
y algunos otros, lo que mejor podía escribir yo”

Y no obstante, en el verso 48 se considera *inventore minor*, “inferior a su [de la sátira] inventor”.

¿Cómo se compatibilizan coherentemente estas afirmaciones sucesivas? Como en *Sat. I 4*, mantener una lectura literal para toda la pieza resulta imposible. Una opción interpretativa, pues, es considerar ciertos pasajes como irónicos, como es evidente en el caso de *haec ego ludo*:

Turgidus Alpinus iugulat dum Memnona dumque

diffingit Rheni luteum caput, haec ego ludo,

quae nec in aede sonent certantia iudice Tarpa

²³¹ Véase Oliensis (1998:40).

²³² Véase Rudd (1998:14) y (1966:128).

nec redeant iterum atque iterum spectanda theatris.

(vv. 36-9)

“Mientras el túrgido Alpino degüella a Memnón y llena de barro la cabeza del Rin, yo hago estas bagatelas, que no son para competir en el templo con Tarpa de jurado ni para reaparecer una y otra vez en funciones de teatro.”

Si tenemos en cuenta ciertos datos contextuales a la hora de interpretar este pasaje, podremos comprobar que Tarpa (a quien se relaciona con Pompeyo) y el *collegium poetarum* reunido en torno a él no eran precisamente las autoridades en las que Horacio confiaría para poner a prueba el valor de sus poemas, hecho confirmado más adelante por el propio poeta, en vv. 81-8. De modo que cuando Horacio habla de sus composiciones como de bagatelas o naderías, objetos de simple diversión sin más, está adoptando la misma estrategia que en *Sat. I 4, 39-62*, es decir, habla por boca de sus adversarios literarios,²³³ consolidando el espíritu burlesco de su sátira.

La afirmación de *inventore minor* es, sin ninguna duda, más compleja. Muchas explicaciones han sugerido los estudiosos de esta sátira, desde la utilización de un recurso de falsa modestia hasta la manifestación de su convencimiento de que Lucilio había otorgado al género una identidad tal que sus innovaciones podían ser consideradas superiores en relación a las de cualquier sucesor, más allá del perfeccionamiento al que pudiera quedar sujeto el hallazgo. En tal sentido lee Rudd esta proclamación horaciana de inferioridad: “La sátira parecía ser la única área posible de desarrollar. Esto no significó que Horacio se situara a sí mismo por encima de Lucilio. Como pionero, éste tiene un lugar de especial distinción, pero estilísticamente dejó mucho que desear (...).”²³⁴ Similar interpretación había dado Brink unos años antes, al afirmar que con *inuentore*

²³³ Cf. Brink (1963:169-71).

²³⁴ Rudd (1966:95).

minor Horacio no cuestiona la calidad de su propia obra, sino que se refiere, más bien, al hecho de que Lucilio había fundado el género, pero no explorado todo su potencial.²³⁵ DuQuesnay lo explica como consecuencia de que Horacio elige un género ya practicado en Roma por un poeta anterior, y un poeta no griego sino romano.²³⁶ Oberhelman-Armstrong, en cambio, prefieren mantener la ambigüedad del texto, interpretación que ven reforzada por una utilización intencional del subjuntivo en v. 48 (*neque ego illi detrahere aussim / haerentem capiti cum multa laude coronam*, “y no me atrevería yo a quitarle / una corona tan gloriosamente pegada a su cabeza”) y por la elisión del pronombre *ego* en *illi* (*egilli*): “Horacio elidirá / entrará en conflicto con Lucilio, y sin embargo al mismo tiempo no lo hará: él no le quitaría su corona, pero sí competiría por la gloria agarrando a su predecesor por elisión. Así, mientras Lucilio puede seguir siendo elogiado como el *inuentor*, Horacio todavía puede luchar con él por un honor similar como *perfector* del género.”²³⁷

Sea como sea, lo cierto es que cuando Horacio se ubica a sí mismo entre los poetas a quienes considera los máximos representantes de cada género, ya va sugiriendo de qué manera resolverá la cuestión planteada en *Sat.* I 4, 63-5: *hactenus haec: alias iustum sit necne poema, / nunc illud tantum quaeram, meritone tibi sit / suspectum genus hoc scribendi*, “de esto hasta aquí. En otra parte indagaré si es poema cabal o no, ahora sólo si recelas con razón de este género de escritura.” Ese *alias* que había quedado pendiente en la primera sátira programática encontrará, es verdad, su sitio definitivo en *Sat.* II 1, como lo veremos más adelante. Pero no menos cierto es que su poder proléptico invade toda la pieza programática posterior, es decir, *Sat.* I 10, desde el mismo momento en que quedamos atentos a ese otro lugar en el que Horacio promete reflexionar sobre este *suspectum genus*.

²³⁵ Brink (1963:165).

²³⁶ DuQuesnay (1984:28).

²³⁷ Oberhelman-Armstrong (1995:253-4).

El *multo plures sumus* de *Sat.* I 4, 142 halla aquí su especificación, es decir, Horacio pone nombres a esa gran banda de poetas que vendría en su ayuda de ser necesario (*multa poetarum ueniat manus*), y con ello afianza la imagen y la autoridad que ha venido construyendo para sí a lo largo de la primera colección a través del recurso de lo que Oliensis ha denominado *self-promotion by association*, “auto-promoción por asociación.”²³⁸ Y más adelante, ya casi al finalizar la sátira y, por lo tanto, el libro, vuelve a identificar a sus compañeros y amigos, y por ende, a sí mismo:

Plotius et Varius, Maecenas Vergiliusque,
 Valgius et probet haec Octavius optimus atque
 Fuscus et haec utinam Viscorum laudet uterque.
 ambitione relegata te dicere possum,
 Pollio, te, Messalla, tuo cum fratre, simulque
 uos, Bibule et Servi, simul his te, candide Furni,
 compluris alios, doctos ego quos et amicos
 prudens praetereo

(vv. 81-8)

“Que aprueben estas páginas Plocio y Vario, Mecenas y Virgilio, Valgio y Octavio y el inmejorable Fusco. ¡Y ojalá que las alaben los dos Viscos! Sin pecar de adulador te puedo mencionar a ti, Polión, a ti, Mesala, a tu hermano y también a vosotros, Bíbulo y Servio y al mismo tiempo a ti, leal Furnio, y a muchos otros que, sabios y amigos, yo aposte aquí omito”

Es indudable que las *Sátiras* I 5 -I 9 han abonado ya el terreno para la definitiva auto-proclamación de Horacio como poeta y miembro del Círculo de Mecenas. Lo que éste dejaba sugerido jocosamente en los versos finales de I 4 es

²³⁸ Oliensis (1997:102).

puesto en escena en I 5 a través del viaje con el selecto grupo de poder en misión política de enorme relevancia,²³⁹ y reforzado en I 6 mediante la autojustificación de su inclusión en la clase dirigente pese a su carencia de nobles ancestros. Aunque las conexiones de I 7 y I 8 con este objetivo son más débiles, aún así I 7 puede ser interpretada como una sutil marca de distanciamiento por parte de Horacio de una *libertas* malentendida en los últimos tiempos de la República, de la que el episodio ofrece una imagen metafórica que termina asimilando *libertas* republicana a litigio y calumnia,²⁴⁰ mientras que I 8 constituye un elogio a la transformación de los oscuros terrenos de cementerio del Esquilino en los famosos *horti Maecenatis*, es decir, una alabanza a la actividad civil de Mecenas, enfatizada por el contraste *nunc / prius*.²⁴¹ Precisamente estas dos sátiras, I 7 y I 8, con su tratamiento burlesco de las historias narradas, van preparando el tono para la representación de I 9 en términos carnalescos, sátira en la que Horacio invierte los roles de I 1, posicionándose como sólido y ya reconocido hombre del entorno de Mecenas y Octavio, objeto de la envidia de aquellos que están fuera y quieren entrar. La construcción que Horacio hace de sí mismo como poeta y como miembro del Círculo está mediatizada, pues, por episodios inclusivos que funcionan como *señas de identidad*: los viajes, las cenas, los paseos son actividades que Horacio describe como *momentos y espacios de competencias sociales* en los que se autodefine como protagonista casi involuntario, es decir, fingiendo que no le importa, pero al mismo tiempo controlando una imagen clara que lega a su recepción. Sin embargo, en estas piezas el tema teórico planteado en I 4 no

²³⁹ Véase Coffey (1989:76): “Horacio se deja ver como un miembro aceptado del círculo de Mecenas, pero tácitamente se burla de aquellos que esperan importantes revelaciones políticas.”

²⁴⁰ Véase Du Quesnay (1984:36-7).

²⁴¹ *idem* (38-9). Léanse también en la interpretación de DuQuesnay las vinculaciones que hace entre las prácticas de astrólogos y magas, asociadas con los pitagóricos, y los pompeyanos. En este sentido, la transformación de los campos de tumbas del Esquilino por obra de Mecenas significaría en I 8 un acto simbólico del fin de las nefastas actividades de Sexto Pompeyo y su grupo.

vuelve a aparecer. Estamos pendientes de esos puntos suspensivos que el poeta ha dejado en *Sat.* I 4, 63-5, pero no hay manera de llenarlos con ninguna afirmación vertida en las cinco sátiras posteriores. Y es que mientras crece nuestra expectativa al compás de ese desenrollarse del libro,²⁴² aumentan también el poder y la fama de Horacio, dato de significativa importancia.

Una explicación posible es que esto no sucede hasta la última sátira porque Horacio prefiere consolidar su autoridad antes de avanzar sobre un proyecto literaria e intelectualmente problemático como es el de poetizar el *sermo* ni más ni menos que en su vertiente genérica de la sátira, con todo lo que implicaba el tener de referente ineludible a Lucilio, representante de una clase dirigente que se había convertido en los revueltos últimos tiempos de la República en un símbolo de la resistencia estoica contra el autoritarismo y que enarbolaba la bandera de la *libertas* como máxima expresión política de su republicanismo. Si Horacio quería la canonización del género, debía insertarse en la tradición mediante un doble movimiento de acercamiento y toma de distancia de su antecesor. La tarea de *aemulatio* se complicaba aún más por esos dos atenuantes que ya hemos mencionado al inicio: por un lado, Horacio no tenía antepasados ilustres, no

²⁴² Recordemos que el libro en la Antigüedad nada tiene que ver con el nuestro. Se trata de un rollo de papiro que deja a la vista el texto que se va leyendo, mientras que lo ya leído queda otra vez enrollado arriba y lo que está todavía por leer aún no se ha desenrollado. Van Sietle (1980:5), citando a Turner, explica el acto en estos términos: “En arte griego y romano, empezando por las ánforas griegas, solemnes *stelae* atenienses, el rollo como una banda horizontal es normal. El ojo del lector se desplazará hacia abajo por las columnas de la escritura, su mano izquierda enrollará hacia arriba lo que ya ha leído, y la derecha desenrollará el texto que aún no se ha leído.’ El ojo podría tener el acompañamiento de los labios en la tarea de reconocer y relacionar los segmentos significativos en un flujo de letras sólo cortadas por el cambio de verso, raramente por puntuación. (...) Inevitablemente deliberada, la lectura funcionará hacia atrás y hacia delante dentro del límite de las dos o tres, cuatro a lo sumo, columnas que quedan al descubierto a lo largo del tramo o período. Libre de las abruptas discontinuidades del cambio de páginas, el campo de estudio cambiará gradualmente.” Semióticamente es un tipo de libro que exige continuidad y que crea sentido a partir de la lectura ordenada de unos capítulos tras otros, no resultando tan fácilmente salteables como lo es para nosotros en un libro moderno.

pertenecía a una familia romana de renombre, y, por lo tanto, cuando debuta con sus sátiras, su mérito está aún por demostrarse. Por otro lado, Lucilio había devenido el símbolo de la *libertas* republicana, algo altamente conflictivo para un hombre que había luchado en las filas republicanas y que se alineaba ahora del lado de los contrarios, y que debía moverse con suma cautela a la hora de criticar al exponente representativo de una *libertas* que los republicanos sospechaban en peligro, en caso de ganar poder la facción del heredero de Julio César, es decir, Octavio.²⁴³ No es de extrañar, pues, que la segunda sátira programática se encuentre estratégicamente ubicada al cierre del primer libro. Como bien afirma Zetzel: “Cualquier interpretación que tome los poemas fuera de su orden los separa del literal desenrollarse del tiempo e ignora la clara intención del poeta.”²⁴⁴

III. 2. 2. *Sermo, carmen, breuitas e improvisación*

¿Pero qué es poetizar el *sermo*? Volvemos, pues, a la pregunta inicial: ¿puede la sátira pertenecer al ámbito del *iustum poema*? Pendientes como estamos del espacio de reflexión propuesto por Horacio con ocasión del *alias...*, resulta imposible pasar por alto la utilización de un sustantivo con que Horacio designa a sus sátiras, antes de presentar a sus amigos y jueces en vv. 81-8:

fuerit Lucilius, inquam,
 comis et urbanus fuerit limatior idem
 quam rudis et Graecis intacti carminis auctor
 quamque poetarum seniorum turba: sed ille,
 si foret hoc nostrum fato delapsus in aeuum,
 detereret sibi multa, recideret omne quod ultra

²⁴³ Seguimos aquí la lectura de DuQuesnay, cuyo trabajo sobre Horacio y su primer libro de *Sermones* nos parece imprescindible, aún cuando no compartimos todos sus puntos de vista.

²⁴⁴ Zetzel (1980:63).

perfectum traheretur, et in uersu faciendo
 saepe caput scaberet vivos et roderet unguis.
 Saepe stilum uertas, iterum quae digna legi sint
 scripturus, neque te ut miretur turba labores,
 contentus paucis lectoribus. an tua demens
 uilibus in ludis dictari *carmina* malis?
 non ego

(vv. 64-76)

“Lucilio tuvo, digo,
 donaire y cortesía; igualmente tuvo más tersura que
 un autor rudo y de canto no afectado por los griegos
 y que la turba de los poetas antiguos. Mas, si el destino
 le hubiera prolongado la vida hasta nuestros días,
 desecharía mucho de lo suyo, cortarí­a todo lo que se
 excediera de la perfección y en el construir del verso
 a menudo su cabeza rascaría y se roería las uñas de raíz.
 Corrige a menudo, si estás dispuesto a escribir algo
 digno de volver a leerse y no sufras por que te admire
 la masa; sé feliz con pocos lectores. ¿O eres tan loco
 de desear que tus poemas se dicten en escuelas baratas?
 Yo no.”

La recomendación viene tras una aparente reconciliación con Lucilio, a quien justifica como hombre de su tiempo, y de quien habla en calidad de crítico de una generación posterior, inevitablemente enfrentado a lo que se percibía como una carencia de quienes le habían precedido. Consciente de la dinámica histórica a la que también están sujetos los productos culturales, entre ellos el género y la normativa poética, Horacio define indirectamente su tarea al describir lo que en su consideración Lucilio haría en caso de estar vivo: *recidere omne quod*

*ultra / perfectum trahit.*²⁴⁵ A continuación anticipa una norma que será central en su *Ars Poetica* (vv. 285-94): la *labor limae*, en la misma clave indirecta, para cambiar inmediatamente después la tercera por una segunda persona, lo que le permite seguir hablando de sí mismo mientras se refiere a otro: *neque te ut miretur turba labores, / contentus paucis lectoribus. an tua demens / uilibus in ludis dictari carmina malis? / non ego*, “¿O eres tan loco / de desear que tus poemas se dicten en escuelas baratas? Yo no.”

¿Hemos de considerar como casual la elección del término *carmen* por parte de un autor que recomienda la constante corrección de lo que se escribe, que postula la interdependencia entre *res* y *uerba*, que quitaría todo aquello que no tendiera a la perfección? Al negarse a admitir como destino de sus escritos su utilización en escuelas de baja reputación, Horacio no sólo propone como recepción ideal una más competente que la que Lucilio postulaba para sí —lo cual tiene que ver también con su deseo de perfección— sino que, además, define el objeto de sus afanes como *carmina*. De más está recordar que Horacio debuta como hombre de letras con sus sátiras: el antecedente implícito de la subordinada de relativo en *iterum quae digna legi sint / scripturus*, “si estás dispuesto a escribir algo / digno de volver a leerse,” de aplicar la máxima al caso de Horacio (que es, como decíamos, en definitiva, lo que está haciendo al dirigirse a su interlocutor: hablar de sí mismo), sería, por lo tanto, *sermones*, desde el mismo momento en que no ha explorado aún ningún otro género. Los *carmina* de los que habla son, efectivamente, sus propios *sermones*.

²⁴⁵ O tal como lo pone DuQuesnay (1984:28-9), “él [Lucilio] hubiera escrito como Horacio.” Y más adelante: “La nueva evaluación de Lucilio que está implícita en la propia práctica de Horacio, el más amplio alcance de su sátira y las claras alusiones a los modelos lucilianos precisamente cuando sus poemas están menos interesados en la invectiva, todo se combina para persuadir al lector de que Horacio es un auténtico Lucilio moderno.”

Por último, resulta altamente significativo el último verso de la sátira, de un gran sentido satírico y magistralmente pensado para rematar no sólo la segunda sátira programática, sino toda la colección:²⁴⁶

I, puer, atque meo citus subscribe libello.

(v. 92)

“Ve, muchacho, y añade rápidamente esto a mi librito.”

En principio, lo primero que sugiere son dos recomendaciones opuestas a las que ha venido dando en su programa poético: por un lado, indica urgencia por volcar al papel lo que se le acaba de ocurrir, y por otro, se infiere de ello cierta ansiedad por terminarlo y, como propone Silvestre, “darle pronta salida al público.”²⁴⁷ La orden es breve; tan breve que pareciera que Horacio se toma a sí mismo en broma al seguir exageradamente el principio de *brevitas* para cerrar la pieza.

No obstante, lo que más llama la atención es la naturaleza pragmática de la indicación, que subraya el aspecto improvisatorio del *sermo*. Lo que se pone en escena es la orden que da Horacio a su esclavo-secretario de que *transcriba* el enunciado de una charla, la que supuestamente acaba de tener con sus adversarios e interlocutores. Así formulado, el acto no parece presentar mayores problemas. Sin embargo, de este solo verso final se desprenden interesantes consecuencias, si tomamos en cuenta las observaciones que hemos hecho sobre el *sermo* y la sátira como género de fronteras, y si lo analizamos desde la perspectiva de la teoría de la enunciación.²⁴⁸

Cuando decimos que la sátira es un género conflictivo porque se debate entre dos códigos semióticos de distinta naturaleza, el literario y el social, estamos

²⁴⁶ El análisis de *Sat.* I 10, 92 que hacemos a continuación debe mucho a las estimulantes páginas del trabajo de Dupont, especialmente las de su tercer capítulo (2001:149-69). Para una reflexión sobre las implicaciones de las transcripciones, véase Coviello (2002:323).

²⁴⁷ Silvestre (1996:203, n. 46).

²⁴⁸ Véase Coviello (1998-1999:75).

definiendo una tensión entre un sistema multirreferencial como es el que evidencia el discurso social y un sistema autorreferencial como el que manifiesta el discurso literario, es decir, un sistema que puede configurarse con realidades textuales autoconstitutivas, realidades imaginadas, ficticias, capaces crear mundos que no se relacionan directamente con la realidad empírica. Ahora bien, el enunciado de un discurso social, pongamos por ejemplo una conversación familiar o una charla de café entre amigos, separado de su contexto de enunciación, es decir, divorciado de su actuación (transcripto, por ejemplo), pasa a depender de la lengua (porque la escritura se manifiesta a través del aspecto sistemático del lenguaje; la escritura es lengua, no habla) y deja de pertenecer al ámbito del habla (que es la lengua actuada, y se expresa en un nivel pragmático del lenguaje). La lengua en un texto literario adopta las implicaciones de una formulación artística y sistemática que, en el caso de Horacio, manifiesta una clara conciencia de sí misma y una metatextualidad tales que resulta difícil hacer compatible la definición de *sermo* en su sentido de improvisación o de actuación con la de arte o poesía, con todo lo que éstos implican de reflexión previa.

La sátira es enunciado transcripto, fijado, despojado de las condiciones de enunciación que mantienen viva esa competencia social que es la conversación, la charla entre compañeros o conciudadanos en el mercado, en la plaza, en los pórticos, en los baños públicos. La sátira de Horacio, en este sentido, es la menos representativa del antitexto y del género de fronteras, pues metatextualiza tanto el texto descontextualizado del habla (la charla, el *sermo*), es decir, reflexiona tanto sobre el *sermo*, que la ilusión de improvisación se ve minada a favor de un tipo de literatura más acorde a la normativa centralista, es decir, a la que permite la canonización de los textos. Horacio sacrifica el aspecto improvisatorio, es decir, el aspecto propio de la enunciación original de una charla social con consecuencias pragmáticas significativas, a favor de un *sermo* literario,

artísticamente valioso y capaz de competir con los géneros centrales del momento.

Sin ir tan lejos como Dupont, el análisis que esta estudiosa hace de un poema de Catulo nos parece perfectamente aplicable a la sátira: “La escritura va a hablar de la *ausencia* del cuerpo del otro. El paso de la oralidad a la escritura supone la pérdida del cuerpo amoroso que habla.”²⁴⁹ Así también, el *sermo poeticus* pierde las condiciones de su pretendida enunciación primigenia y la escritura deviene por sí misma la pérdida del acontecimiento social que finge poner delante de nosotros. La sátira conversacional no es acontecimiento, sino enunciado divorciado de su enunciación natural. Al intentar fijar una práctica que no puede tener idéntico significado si se la separa de su supuesto contexto original, se encierra el *sermo* en los límites sistemáticos de la lengua, despojándolo de lo que le da vida, que es su actuación, el habla.

En *Sat.* I 10, 92, Horacio condensa en una pincelada toda una serie de supuestos teóricos que se minan mutuamente: el poeta, irónicamente, apura la transcripción de una charla supuestamente improvisada, contrariando el principio de *labor limae*, mediante una indicación tan breve y locuaz que da la impresión de que está exacerbando jocosamente las posibilidades de la *brevitas* por él recomendada. Al mismo tiempo, la indicación intenta dar un aire de improvisación al poema, como una manera de ajustarse a los dictados del *sermo*, pero resulta que la transcripción que ordena es precisamente lo que quita espontaneidad al hecho, puesto que provoca una división entre enunciación y enunciado.

²⁴⁹ Dupont (2001:158).

III. 3. *Alias iustum sit necne poema... quaeram: análisis de Sat. II 1*

III. 3. 1. La incógnita del *alias...* resuelta en *bona y mala carmina*

El término que utiliza Horacio en *Sat. II 1* para referirse a su sátira es *carmen* (vv. 63 y 82). No es irrelevante que las definiciones de *bona y mala carmina* se sitúen en la segunda colección de sátiras y en la última pieza de las llamadas programáticas. La continuidad y sucesión cronológica de las tres piezas teóricas (I 4, I 10 y II 1) es evidente, y la tercera es la apropiada para dejar clara la postura del productor de los *sermones*, lo cual, sumado a su posición en la segunda colección –ni más ni menos que abriéndola–, puede interpretarse como significativo: Horacio da respuesta definitiva a la cuestión planteada en I 4, 63, completando así los puntos suspensivos dejados en incógnita por el *alias...* en aquella oportunidad.²⁵⁰

Lo primero que llama la atención al comenzar la lectura de II 1 es la mención del género en términos de *satira*:

Sunt quibus in satira uidear nimis acer et ultra
legem tendere opus. sine neruis altera quidquid
composui pars esse putat similisque meorum
mille die uersus deduci posse.

(vv. 1-4)

“Hay quienes en mi sátira parezco demasiado ácido y llevarla más allá de su ley. Otra parte piensa que cuanto compuse carece de nervio e iguales a los míos mil versos podrían hacer en un solo día.”

²⁵⁰ Véase Oberhelman-Armstrong (1995:244).

Recordemos que Horacio opta por denominar *sermones* a sus sátiras en I 4, 42 (*sermoni propiora*) justo antes de ofrecernos la conflictiva e irónica definición de poeta (y por tanto, de poesía) a través de la óptica de sus adversarios. La posición social de Horacio y su prestigio como poeta han variado considerablemente desde la composición de esa primera sátira programática hasta la de esta última, II 1. Median entre ellas no sólo años sino también la publicación de la primera colección, con todo lo que pudo haber significado para el restringido pero relevante público lector de Horacio la autoconstrucción de su imagen pública a través de esos textos, amén del prestigio que debió de haber adquirido socialmente a medida que su integración en el Círculo de Mecenas fue afianzándose.

Al terminar la lectura del primer libro tenemos clara la distinción entre la sátira horaciana y la luciliana, o al menos las diferencias que Horacio mismo se encarga de marcar, en un movimiento de búsqueda del propio espacio, de inserción en la tradición heredada. Si las composiciones de Lucilio se conocían como *Satirae* ya antes de que Horacio se decidiera a escribir, era natural que su sucesor intentara por todos los medios posibles desmarcarse de su antecesor,²⁵¹ como hemos explicado al comienzo. Ahora que Horacio ha demostrado que el género en sus manos no imita sino que supera a la autoridad precedente, puede volver a Lucilio; a lo mejor, incluso, acercarse nuevamente a él, sin temor a ser identificado con él sin matices. Las líneas de ruptura con la tradición genérica en la que se inserta han quedado nítidamente expuestas en el primer libro, nada impide ya que la reconciliación con Lucilio le permita trazar las de continuidad: las suyas también son *satirae*, y nada más y nada menos que *satirae... Lucili ritu* (v. 29).

²⁵¹ Véase Fiske (1966:119).

Los estudiosos de *Sat. II*, 1 han advertido la magistral ambigüedad con que Horacio tiñe la consulta y el *sermo* con Trebacio,²⁵² cómo los ámbitos legal, moral y literario se entrelazan hasta el punto de crear una situación de ambivalencia en la que el jurisconsulto parece referirse a algo distinto que el poeta, sin que podamos nosotros -recepción atenta a las posibles pistas en uno u otro sentido-, inclinarnos a una u otra interpretación con la seguridad de que no estamos limitando las posibilidades significativas del texto.

Si bien no podemos hablar propiamente de “cronología dramática” (aquella que -como Zetzel nos recuerda- crea el rollo-libro) en relación a la apertura de la segunda colección con respecto a la primera (cada libro pertenece a rollos distintos),²⁵³ lo cierto es que la aparición de las segundas partes siempre remite a las primeras. Por ello, es inevitable ir al encuentro de la segunda colección bajo los efectos del impacto que nos ha producido esa indicación pragmática del cierre del primer libro. La transcripción del *sermo* que se pone en escena allí nos permite tomar conciencia de las limitaciones realistas de los *sermones* y de la presión que ejerce el sistema autónomo de la literatura escrita sobre el sistema multirreferencial del discurso social oral. Con esto en mente, nos adentramos en la lectura de *Sat. II* 1, dándonos pronto de lleno con la estructura de un diálogo dramático. Nuevamente desaparecen las marcas de la transcripción, las huellas de la producción del discurso literario, los andamios, por así decirlo, de la estructura enunciativa, y volvemos a otorgar verosimilitud a una conversación que se nos presenta en un presente enunciativo imposible, puesto que el texto está, efectivamente, escrito, y los cuerpos del poeta y del jurista, ausentes. Es decir, el poeta no manifiesta estar transcribiendo un diálogo pasado, ni plantea la sátira como una respuesta (posterior) a acusaciones previas (ficticias o no) de sus

²⁵² Véanse Fraenkel (1957:148), Brink (1963:174), Clauss (1985:205-6), Freudenburg (1990:202-3), Muecke (1995:203).

²⁵³ Véase DuQuesnay (1984:20).

contrincantes, como parece suceder en I 10, sino que pone ante nosotros un diálogo dramático que nos da la sensación de que se está llevando a cabo en el momento mismo de nuestra lectura. Sin negar que el impacto enunciativo de I 10, 92 ha infundido sospechas en la recepción, el pacto de credibilidad entre producción y recepción se renueva, a pesar de todo, y el borramiento de las marcas autoriales propician una reinstalación del lector en ese ambiguo espacio de frontera entre lo ficticio y lo real.

La diferencia que existe entre ese final abrupto de *Sat.* I 10 (donde el poeta da una indicación de transcripción a su secretario) y el comienzo de *Sat.* II 1 (donde el poeta se presenta consultando a un jurista), reside en el hecho de que mientras la sátira anterior se da más bien en forma monológica (es decir, como respuesta a un supuesto diálogo con los adversarios, cuyas intromisiones sólo salen al paso ocasionalmente y como pretexto para la exposición de la teoría del poeta) y la interacción con su secretario se restringe al verso final, la siguiente es un diálogo con una persona de reputación en el contexto social de la época, en el que la interacción no se establece a través de una orden sino de una consulta. Las diferencias de situación enunciativa entre ambas sátiras no serían tan curiosas si no fuera por el hecho de que ese verso final de *Sat.* I 10 rompe la ilusión literaria, el pacto de verosimilitud que el lector venía manteniendo a lo largo de la sátira, de tal modo que ingresamos en *Sat.* II 1 preguntándonos cómo se ha realizado la transcripción de ese diálogo que parece estar sucediendo delante de nuestros ojos. Es decir, llegamos a II 1 con la ruptura de ese acuerdo tácito entre autor y lector en mente, y con la mirada puesta no en el enunciado sino en la enunciación. La indicación pragmática de *Sat.* I 10, 92 provoca que el receptor centre su atención en las estrategias literarias de la producción del discurso y deje momentáneamente de lado lo que se dice o discute, o la materia esencial sobre la que la voz poética reflexiona. Y aún así, el hecho de que el texto recupere su condición de metatexto al iniciarse II 1 con el planteamiento de un debate sobre

la sátira permite a la recepción recuperar, a su vez, la confianza, y establecer la principal línea de continuidad entre I 10 y II 1 (y entre primera y segunda colección). La sátira que inicia la segunda colección resulta ser también una sátira de sátira, o mejor, una sátira sobre la sátira, en la que el enunciado habla de la enunciación. Esa ruptura de la ilusión dramática en I 10, entonces, nos instala en el plano de la enunciación, y II 1 continúa en esa línea, convirtiendo el enunciado en debate sobre la enunciación. Y es que la sátira de Horacio es un género en experimentación, un género que continúa ensayándose, que el poeta va construyendo al tiempo que hace su crítica.

Vayamos, pues, al análisis concreto del texto. La conclusión final de II 1:

“si mala condiderit in quem quis carmina, ius est
iudiciumque” “Esto, si quis mala; sed bona si quis
iudice condiderit laudatus Caesare? si quis
opprobriis dignum latrauerit integer ipse?”
“Soluentur risu tabulae, tu missus abibis”

(vv. 82-6)

“si alguien compone malos cantos contra otro, hay
ley y juicio.” “Sea, si son malos. Pero, ¿y si los compone
buenos, alabado por el juicio de César? ¿Y si alguien
ladra al digno de oprobio, siendo él íntegro?”
“La demanda acabará en risas y tú te irás libre de cargos”

remite directamente a los versos iniciales:

“Sunt quibus in satira uidear nimis acer et ultra
legem tendere opus. sine neruis altera quidquid
composui pars esse putat similisque meorum
mille die uersus deduci posse”

(vv. 1-4)

“Hay a quienes en mi sátira parezco demasiado ácido

y llevarla más allá de su ley. Otra parte piensa que cuanto compuse carece de nervio e iguales a los míos mil versos podrían hacer en un solo día.”²⁵⁴

Los *mala carmina* del v. 82 hacen referencia al objeto de la consulta inicial de Horacio, ya sea que Trebacio tenga en mente una definición negativa del género como la que da en v. 21, *tristi laedere versu*, “ultrajar con sombrío verso,” es decir, de sátira en tanto difamación, o que se interprete, como parece hacer Horacio, estilística y moralmente en los vv. 83-5. Precisamente esta última definición, la de *bona carmina* como producto de quien escribe *indice laudatus Caesare*, “alabado por el juicio del César,” dará pie a otra, la de satirista, *quis / opprobriis dignum latrauerit integer ipse*, “el que ladra al digno de oprobio, siendo él íntegro,” que fijará el punto de enlace con los vv. 1-4. *Bona carmina* son, pues, los versos que escribe quien queda satisfecho con la sentencia final de la consulta al jurista, *soluentur risu tabulae, tu missus abibis* (v. 86), “la demanda acabará en risas y tú te irás libre de cargos,” o lo que es igual, los versos de quien escribe la *satira* a la que hace referencia el poeta en v. 1. Llegamos así a la equiparación final de *satira* = *carmen*, que será *bonum* o *malum* según se violen las leyes (genéricas o civiles) o no, según se ultraje con sombrío verso o no, según complazcan al César o no, según ladren al digno de oprobio siendo el poeta íntegro, o no.

Sea cual sea el criterio que adoptemos para interpretar estos versos (literario, moral o legal), los que Horacio escribe son *bona carmina*,²⁵⁵ y a ello ha llegado por la vía de la metatextualidad, es decir, hablando sobre la sátira,

²⁵⁴ Agradezco a Rosario Cortés Tovar su sugerencia de leer esos primeros versos de *Sat. II 1* a la luz de los últimos.

²⁵⁵ Ya Witke (1970:11-2) planteó brevemente esta paradójica mención de la sátira como *carmen*, explicándola como una de las innovaciones de la sátira en general: “A veces el satirista llama a su obra *carmen*, que es de tono alto y que implica poesía seria, escrita en estilo elevado hasta que la sátira romana introdujo la innovación.” Cortés Tovar señala el mismo hecho en la obra de Persio, y argumenta que para este poeta el único tipo de poesía auténtica era la sátira; de ahí que la llamara *carmen* (1988:20-1). Volveremos sobre este punto en el Capítulo IV.

teorizando sobre ella, reconstruyéndola mediante el desplazamiento de la atención concentrada tradicionalmente en el enunciado hacia la enunciación, al son de una consulta que pretendidamente está ocurriendo ante nuestros ojos, un diálogo supuestamente oral que, al ponerse en perspectiva, recupera su estatuto ficticio: efectivamente, lo que estamos leyendo son hexámetros, transcritos después de un proceso de reflexión y composición, y muy probablemente nacidos de una situación imaginada, no real. Como dice Dupont, “la literatura instaure una situación de enunciación que deberá renovarse constantemente, re-encuadrando el tiempo de la repetición propia de la oralidad. Con ello, no obstante, habrá sustituido los cuerpos mutuamente presentes, y su respectiva evidencia, por la búsqueda infinita del sentido, la frustración perpetua del lector.”²⁵⁶ O, como podríamos reformular nosotros, los habrá sustituido por el estimulante desafío de la reinterpretación ilimitada, en el sentido peirciano del término.

A través de la metatextualidad el poeta puede concluir que los suyos son *bona carmina*, y, mientras tanto, ha dedicado un sospechoso elogio a Lucilio, ha descrito las malas artes de Cervio, Canidia y Albucio, ha criticado a Turio, ha atacado a Esceva. Es decir, ha escrito la primera sátira de la segunda colección casi sin que nos diéramos cuenta, porque el enunciado principal no está centrado en el ataque al *opprobriis dignum* sino en el *integer ipse* de v. 85. El primer término de la oposición *opprobriis dignum* / *integer ipse* con la que termina la pieza señala a Cervio, Canidia, Albucio, quizás Turio, Esceva sin ninguna duda, mientras que el segundo término refiere a Horacio mismo, quien se autodefine como escritor de sátiras al comienzo, y como poeta al final.

Podría objetarse que los *carmina* a los que refieren los versos finales señalan un tipo de *satira* que peca de un exceso u otro, según el mismo poeta expone como crítica de sus adversarios al comienzo (*nimis acer.../ sine nervis...*), y que, por

²⁵⁶ Dupont (2001:17).

lo tanto, deben ser considerados *mala*, y no *bona*. El aspecto formal de los versos iniciales ha sido analizado por Anderson²⁵⁷ y Muecke²⁵⁸ como un *priamel* (preámbulo), una estructura bipolar cuya función es hacer de contraste con un tercer polo que resuelve la disyuntiva planteada en los dos primeros términos: “‘Buenos’ calificando a ‘versos’ al final tiene un doble significado en respuesta a los dos sentidos de ‘malos’ (*malus*) que están en juego. Y estos dos sentidos corresponden a las dos críticas a Horacio citadas al comienzo. Por un lado, su sátira es demasiado despiadada: esto es, consiste en vituperar, cuyo término latino es *maledicere* ‘hablar mal de alguien.’. Por el otro, es una pobre cosa, o ‘mala poesía.’ En la réplica final los sentidos estético y ético de ‘buenos’ responden a estas críticas.”²⁵⁹ Significaría que los dos polos iniciales de la estructura planteados en vv. 1-4, esto es, las críticas a la sátira de Horacio, son las definiciones a las que remiten los *mala carmina* de v. 82 en el sentido en que Horacio los interpreta cuando responde *esto, si quis mala* (v. 83), “sea, si son malos.” Ambos polos, negativos, quedan a la espera, durante toda la sátira, del tercer polo que los resuelva; pues Horacio, como bien nota Muecke, pospone la parte final de la estructura preambular hasta los últimos versos, que llegará cuando el poeta contraponga a las críticas su propia valoración, positiva, en vv. 83-5.

²⁵⁷ (1984:37).

²⁵⁸ (1995:215-8).

²⁵⁹ Muecke (1995:218).

III. 3. 2. Definiciones positivas de sátira: *iudice laudatus Caesare* y oposición *opprobriis dignum/ integer ipse*

¿Hacia dónde apunta Horacio con su definición de *bona carmina*? La mención de la aprobación del César constituye un punto clave. Así lo entiende Muecke, cuando interpreta que el conflicto que provoca la ambivalencia de *lex* en v. 2 no puede resolverse en términos de lo legal o de lo literario (puesto que, en realidad, según su punto de vista, no existe tal conflicto), sino de lo político: “La solución viene del ámbito político, que los abarca a ambos.”²⁶⁰ Aunque Muecke plantea como esencial solución a la controversia sobre el propósito específico de esta sátira la que proviene de este ámbito, restando importancia al literario, que tan fundamentalmente estructura la obra, lo cierto es que la mención del César añade un matiz ineludible a la definición de sátira. Y es que, según se desprende de lo que dice Horacio, los *bona carmina*, para ser tales, deben estar escritos por quien pueda ser alabado *iudice Caesare*, “por el juicio del César:” ésta es la primera línea de la definición positiva de sátira que da el poeta. Esto significa que Horacio puede escribir sátiras que sean buenos poemas no porque esté amparado por el poder, sino porque el César (Octavio) lo ha elegido como miembro de su círculo intelectual por sus óptimas capacidades como poeta (lo cual implica también otras cualidades, no sólo literarias sino también morales, resumidas en el *integer* de v. 85), independientemente de la elección de género y tema que éste haga con posterioridad. Es decir, primero está la elección del poeta y la confianza que el César deposita en él, y luego –y desprendiéndose de esto–, su elección de género y temas, y el juicio sobre sus *carmina*. Los *bona carmina*, pues, están escritos por quien ya ha sido alabado por César.

Este punto manifiesta un indudable distanciamiento de Lucilio, quien –según Horacio mismo se encarga de dejarnos bien claro unos pocos versos antes

²⁶⁰ *idem* (203).

de este fragmento final- escribía *famosis versibus* (v. 68), “versos injuriosos,” porque gozaba de una impunidad que Escipión Emiliano estaba dispuesto a darle. Esta apelación a Lucilio en *Sat. II 1* sirve, efectivamente, para trazar un paralelo entre las parejas Lucilio-Escipión y Horacio-Octavio, pero ese paralelo termina en el punto en que Horacio se distancia de ese modelo para marcar el contraste: *indice laudatus Caesare* es la primera definición de *bona carmina* precisamente porque la opción de Octavio por Horacio se asienta en fundamentos previos a la decisión del poeta de escribir sátiras, se asienta en el hecho de que Horacio es poeta, y un poeta *integer*. El término político de la cuestión, pues, no tiene que ver con la protección que dará Octavio a Horacio si éste escribe versos injuriosos contra alguien, sino con la certeza de que Horacio no lo hará sin autoridad, y con la seguridad de que escribe desde la aprobación previa de Octavio, lo cual equivale a decir desde una responsabilidad personal del poeta con su patrón y amigo, y desde una responsabilidad social de integridad.

A esto se refiere Horacio cuando sostiene que

tamen me
cum magnis uixisse inuita fatebitur usque
inuidia et fragili quaerens illidere dentem
offendet solido

(II 1, 75-8)

“incluso a
regañadientes la Envidia confesará que no he dejado
de vivir con los grandes y queriendo hincar el diente
en parte blanda hallará sólido”

¿Cómo se explica, si no, que precisamente las sátiras posteriores de la segunda colección sean las menos inectivas de su producción? Evidentemente Horacio está jugando con los diversos sentidos de *bona* y *mala* (literario, moral, legal), adjetivos que remiten al debate planteado al comienzo de la sátira. Pero

precisamente la mención del *indice... Caesare* otorga a la ambigüedad entre estos tres sentidos una dimensión política, que puede ser perfectamente interpretada en términos de responsabilidad y no de impunidad, que es lo que a Lucilio le permitió injuriar sin medida. El *integer ipse* con el que Horacio se identifica seguidamente avala esta lectura.

Justamente la segunda línea de la definición positiva de sátira se centra en v. 85: *si quis / opprobriis dignum latraverit integer ipse?*, “¿y si alguien ladra al digno oprobio siendo él íntegro?” que puede ser interpretado también en términos literarios; porque, ¿quién podría decir con seguridad absoluta que *opprobriis dignum* refiere sólo a quienes cometen actos morales reprobables y no a sus adversarios literarios? No podemos obviar el hecho de que la sátira de Horacio es la más metatextual de las que conocemos. Buena parte de los blancos de ataque que se han ido sucediendo en el primer libro han sido identificados por los estudiosos como oponentes literarios: los estoicos liderados por Crispino, los neotéricos como Hermógenes, etc. Por lo tanto, el priamel al que hace referencia Muecke encuentra su resolución definitiva en este final de *Sat. II 1*. Así, Horacio estaría afirmando: ‘algunos dicen que soy demasiado ácido y que llevo mi sátira más allá de la ley, otros que carece de nervio. Sin embargo yo creo que mis versos son buenos, desde el mismo momento en que he sido alabado por el juicio de César (Octavio) por poseer autoridad literaria e integridad moral,’ cualidades que Octavio tiene la seguridad que llevarán al poeta a hacer uso responsable de la *libertas* que ello le otorga. Interpretados de esta manera, entonces, los *carmina* a los que se refiere Trebacio en v. 82 apuntan a esos dos primeros polos del priamel, y por tanto, son los *mala*. Pero Horacio los escribe *bona*, dado que sus versos logran un control tal de lo que se puede interpretar como *acer* y como *nervis*, que el equilibrio resultante da cuenta de su integridad como poeta.

Así pues, en *Sat. II 1* Horacio da su opinión más contundente sobre los poemas a los que en el libro I había llamado *sermone*s: los *sermone*s son *carmina* (y

bona carmina), y esto puede proclamarse recién en el segundo libro de poemas, una vez que se ha publicado la primera colección y que, por tanto, se ha demostrado de qué manera es posible concebir un *sermo poeticus*, y una vez que el poeta se ha autoposicionado jerárquicamente en la sociedad a través de la primera colección de sátiras.²⁶¹ Recordemos que en la última sátira de la primera colección ya Horacio había sugerido que sus *sermone*s eran *carmina*: éste es el tema principal de *Sat.* I 4 y de I 10, la reflexión, o, si se quiere, la puesta en discusión (con matizados tonos en medio: ironía, autodeslegitimación burlesca, etc.) de los requisitos necesarios para la composición de *pulchra poemata*.

Habíamos dicho que el primer término de la oposición *opprobriis dignum / integer ipse* con la que termina la pieza señala a Cervio, Canidia, Albucio, Turio, Esceva, mientras que el segundo término se aplicaría a Horacio mismo. Pero, ¿y qué con respecto a Lucilio? ¿Qué ha sucedido en medio de la sátira, mientras esperábamos el tercer polo de la estructura inicial? ¿En cuál de los dos términos ubicaríamos al predecesor del poeta, según las menciones que de él se hacen en el texto: en *opprobriis dignum* o en *integer*?

Inmediatamente después de la definición negativa de sátira como difamación que propone Trebacio, Horacio se refiere a Lucilio de esta manera:

me pedibus delectat claudere uerba
 Lucili ritu, nostrum melioris utroque.
 ille uelut fidis arcana sodalibus olim
 credebat libris neque, si male cesserat, usquam
 decurrens alio neque si bene; quo fit ut omnis

²⁶¹ Curiosamente Hendrickson (1900:124), en el mismo artículo en el que manifiesta su oposición a considerar las diferencias de estatus social entre Lucilio y Horacio o las limitaciones de un régimen político como el de Octavio como motivos válidos para la reducción de la *libertas* en Horacio, sostiene su convicción de que una de las diferencias entre sus dos colecciones de sátiras reside en el prestigio social y literario adquirido entre ambas publicaciones. Una afirmación que contradice su resistencia a relacionar la reducción de la *libertas* con el factor social y político del contexto histórico.

uotiuā pateat ueluti descripta tabella
 uita senis. sequor hunc (...)

(II 1, 28-34)

“a mí me gusta encerrar palabras en pies
 al modo de Lucilio, un tipo mejor que nosotros dos juntos.
 Antaño, como a fieles compañeros, sus secretos
 confiaba a los libros, no buscando apoyo en otra parte,
 le fuera mal o le fuera bien; por eso ocurre que toda
 la vida del viejo está expuesta como en una tabla votiva.
 Éste es mi guía...”

Una vez más, Horacio apela a la ambigüedad textual para hablar de su antecesor. En efecto, no podemos decir con total seguridad que se trata de una alabanza, ni con absoluta certeza que Horacio está detractándolo. Las interpretaciones de este pasaje han tenido adeptos a una postura y a otra. Fraenkel²⁶² y Williams²⁶³ lo ven como un elogio a su predecesor, mientras que Anderson,²⁶⁴ y partiendo de sus lineamientos, Harrison²⁶⁵ analizan el fragmento como una crítica solapada, al igualar la sátira luciliana con una tabla votiva, es decir, con un objeto sin trascendencia artística.

Fraenkel pone énfasis en la dinámica de acercamiento y toma de distancia por parte del poeta joven con respecto a quien desea emular y cuya tradición decide seguir, y sostiene que Horacio aquí señala el punto de encuentro entre ambos tipos sátira, que descansaría en la autobiografía: “Sólo cuando Horacio en su propia obra se hubo liberado de la imitación directa de ciertas características obvias de su modelo, en especial de la invectiva personal, y empezó a usar su *satura*, no solamente pero en gran parte, como un elemento de autorretrato – sólo

²⁶² (1957:152-3).

²⁶³ (1968:448).

²⁶⁴ (1982:30-2).

²⁶⁵ (1985:38-52).

entonces fue capaz de ver que la obra de Lucilio fue principalmente autorretrato. Y, viceversa, cuanto mejor entendió a Lucilio en su totalidad, menos necesario encontró tomar prestados detalles de él y sintió más justificado el seguir su propio genio y hablar con una nueva voz.”²⁶⁶ Es decir, el poeta pone distancia con su antecesor en el punto de la invectiva, y una vez que ha demostrado que es posible hacer una sátira despojada de ese elemento que se creía esencial, se reconcilia con Lucilio en el punto del discurso confesional. Una interpretación que bien puede avalar el texto, leído literalmente.

La postura que representa el tránsito entre esta interpretación y la de Anderson es la de Rudd, quien analiza toda la sátira II 1 como la pieza de transición entre la primera y la segunda colección. Rudd lee el poema en clave lúdica, donde todo se resuelve mediante la apelación a la risa: “En este poema, somos golpeados una y otra vez por una picardía que casi llega a la farsa. (...) La ficción de una consulta se mantiene en parte por una actitud respetuosa por parte de Horacio (*pater optime, docte*), en parte por sus palabras cuasi-técnicas (*praescribe, dissentis*), pero principalmente por el lenguaje de Trebacio, quien mantiene no sólo la sentenciosa brevedad de un jurista (*quiescas, aio*) sino también una forma de expresarse correctamente legal. Sin embargo, la solemnidad de esta expresión está siempre comprometida. (...) La ley de los libelos se cita en un lenguaje que recuerda a la de las Doce Tablas, sólo para ser puesto patas arriba. Incluso los términos de la acusación se disuelven en risa.”²⁶⁷ Esta interpretación, como podemos observar, se aleja de la planteada por Fraenkel al rechazar la seriedad de los enunciados y, por tanto, la lectura literal de los versos, para proponer otra clave de lectura. Si la interpretación de Fraenkel es sustentada por el texto sin problemas, no menos sucede con la que nos ofrece Rudd, que, pese a ser en

²⁶⁶ Fraenkel (1957:152).

²⁶⁷ Rudd (1966:124-31).

algunos sentidos opuesta a aquélla, no manipula en absoluto un texto que permite ambas posibilidades sin oponer resistencia alguna.

Mientras que Rudd deja su interpretación basada en la clave lúdica y jocosa de la sátira horaciana, Anderson retoma desde allí el texto para señalar ese doble tono que presenta *Sat. II 1, 28-34*, sin centrarse en lo burlesco como estrategia de la risa, sino subrayando el aspecto de crítica que conlleva. Precisamente la base de su análisis es la seriedad de esa ambigua referencia a su antecesor, presentada como un “generoso tributo” a Lucilio, sin nuevas menciones peyorativas como las usadas en el primer libro (*garrulus, lutulentulus, incomposito*), y que sin embargo le ofrece un homenaje más que dudoso al comparar su obra con una tabla votiva (*uotiu... tabella*, v. 33).

Anderson se opone a Rudd porque considera que el propósito de la sátira de Horacio es serio (se acercaría en este sentido a una lectura seria del tipo de la de Fraenkel, pero desdeñando la interpretación literal) y tiene un objetivo didáctico y moral. Precisamente es aquí donde radica, según su interpretación, la diferencia entre Lucilio y su sucesor, en el hecho de que “mientras el primero es esencialmente *lusor*, el satírico horaciano es *doctor*.”²⁶⁸ Cuando Horacio enuncia su famoso principio del *ridentem dicere verum* (*Sat. I 1, 24*) está oponiendo su poética a la de Lucilio, intentando añadir a la risa el ingrediente primordial de lo moral. Así lo entiende Anderson.

En cuanto a las tablas votivas romanas, se nos recuerda que representaban “arte al más bajo nivel.”²⁶⁹ El creyente, hombre de pueblo y sin pretensiones, ni tiene dinero para ofrendas valiosas ni tiene otra intención que dar testimonio de alguna tragedia, por lo común sobredimensionada, en especial en aquellos casos en que las tablas servían para ilustrar melodramáticamente la miseria de los marginados que pedían limosna a los costados de los caminos y, así, causar

²⁶⁸ Anderson (1980:35).

²⁶⁹ *idem* (31).

conmiseración en la gente. Por tanto, concluye Anderson, deberíamos quedarnos con dos notas de relevancia a la hora de valorar si el pasaje de *Sat.* II 1, 28-34 constituye un elogio o una crítica a Lucilio: por un lado, la falta de intención artística, y, por tanto, un resultado pobre; y por el otro, la exageración o distorsión de la realidad.

En ningún momento hace Anderson referencia a una conclusión como la que Harrison²⁷⁰ cree ver en su texto sobre la afirmación cómica por parte del poeta en cuanto a la imposibilidad de que la sátira como género pueda acceder a una elevada categoría de poesía. El único momento en que Anderson hace una referencia explícita a este asunto es cuando analiza *Sat.* I 10, y dice que Horacio “dedica su poema final a una explícita defensa del estatus de la sátira, particularmente de la sátira horaciana, como poesía,”²⁷¹ afirmando todo lo contrario a lo que Harrison pretende ver. Anderson sostiene que Horacio utiliza a Lucilio como contraste para su propia obra: mientras Lucilio utiliza el sarcasmo, él, la ironía; mientras Lucilio ataca, él se defiende; mientras Lucilio pretende sólo hacer reír, él busca añadir a ello una enseñanza. Y en el caso de *Sat.* II 1, 30-4, mientras Lucilio expone autobiográficamente su vida en la sátira como si ésta fuera una tabla votiva, él prefiere más bien seguirlo en el aspecto de la tradición métrica que deja como legado (de ahí los vv. 28-9: *me pedibus delectat claudere uerba / Lucili ritu*, “a mí me gusta encerrar palabras en pies / al modo de Lucilio”), no en la voluntad de dejar expuesta su vida en un objeto artísticamente intrascendente, añadiendo a ese legado, precisamente, arte.

Ahora bien, las interpretaciones podrán estar muy bien fundadas y ser altamente persuasivas, pero no podemos obviar una realidad muy clara: que el

²⁷⁰Harrison (1987:39) sostiene: “Anderson convincentemente argumentó que el retrato verbal que Horacio hace de Lucilio el satírico, leído cuidadosamente, revela un lado oculto que cómicamente desinfla las pretensiones de la sátira (incluidas las suyas propias) de participar de un estatus literario muy elevado.”

²⁷¹Anderson (1982:37).

texto *es* ambiguo. Lo que hemos venido señalando desde el primer capítulo con respecto a las limitaciones de las posibilidades interpretativas y a las resistencias del texto a una lectura u otra, puede ejemplificarse muy bien con el fragmento que acabamos de analizar, *Sat.* II 1, 28-34. El pasaje presenta una gran flexibilidad en su proceso de avance hacia la recepción, y, por tanto, permite múltiples lecturas, que son posibles sin necesidad de manipular el texto; pero no se debe perder de vista que, en este punto (como en tantos otros, como hemos visto, de las sátiras programáticas), no hay por parte de la producción una definición clara en un sentido u otro.

La ambigüedad de estos versos se ve rematada por una metáfora que ilustra oportunamente la hipótesis de la sátira como género de fronteras:

sequor hunc, Lucanus an Apulus anceps;
 nam Venusinus arat finem sub utrumque colonus,
 missus ad hoc pulsus, uetus est ut fama, Sabellis,
 quo ne per uacuum Romano incurreret hostis,
 siue quod Apula gens seu quod Lucania bellum
 incuteret uiolenta.

(vv. 34-9)

“Éste es mi guía, aun sin saber si soy lucano o ápulo;
 pues el colono venusino ara en la misma frontera,
 enviado, según la vieja tradición, tras la expulsión
 de los samnitas, para prevenir incursiones del enemigo
 por despoblado, fuera gente ápula o lucana la que lanzara
 violento ataque contra la romana.”

Los versos han sido tradicionalmente considerados como muy oscuros. *Nam Venusinus arat finem sub utrumque colonus*, dice Horacio, nacido en Venusia, encrucijada al oeste de Apulia y noreste de Lucania, como quien se define a sí mismo en calidad de hombre de fronteras. Horacio es un hombre de fronteras, que debuta poéticamente con un género de fronteras, y que maneja a la

perfección una estrategia discursiva de fronteras como lo es propiamente la ambigüedad. Es posible, pues, reinterpretar estos versos como una metaforización de la situación estratégica de Venusia en tiempos de la tercera guerra samnita, aplicable a la solución estratégica que Horacio adopta al referirse ambiguamente a Lucilio, a quien dirige un cumplido, pero dejando margen para que quien quiera interpretarlo de otro modo, lea entre líneas la crítica a su sátira; o al revés, a quien critica por su falta de arte sin dejar de reconocerlo como su punto de referencia en la tradición.

La segunda referencia a Lucilio en esta sátira es la contenida en vv. 62-78, de la que llaman la atención dos términos aplicados a la sátira de su predecesor: *carmina* (v. 63) y *versibus* (v. 68):

Quid? cum est Lucilius ausus
 primus in hunc operis componere carmina morem
 detrudere et pellem, nitidus qua quisque per ora
 cederet, introrsum turpis, num Laelius aut qui
 duxit ab oppressa meritum Carthagine nomen
 ingenio offensi aut laeso doluere Metello
 famosius Lupo cooperto uersibus? atqui
 primores populi arripuit populumque tributim,
 scilicet uni aequus Virtuti atque eius amicis.
 quin ubi se a uulgo et scaena in secreta remorant
 uirtus Scipiade et mitis saientia Laeli,
 nugari cum illo et discincti ludere, donec
 decoqueretur holus, soliti. quidquid sum ego, quamuis
 infra Lucili censum ingeniumque, tamen me
 cum magnis uixisse inuita fatebitur usque
 inuidia et fragili quaerens illidere dentem
 offendet solido –nisi quid tu, docte Trebati, dissentis.

“¿Cómo? Cuando Lucilio se lanzó
 primero a componer poemas en este estilo y a quitar la piel

con que cada cual lustroso en público se presentaba,
 aunque inmundo en su interior, ¿acaso Lelio o quien
 llevó nombre merecido por destruir Cartago,
 se ofendieron por su ingenio o lamentaron las injurias a
 Metelo o que a Lupo abrumaran versos injuriosos?
 Y eso que acusó a gente principal y al pueblo todo,
 respetuoso sólo con la Virtud de sus amigos.
 Es más, cuando se retiraban de la tumultuosa escena
 a su casa, el virtuoso Escipíada y el gentil sabio Lelio
 solían bromear con él y jugar en ropa cómoda, mientras
 se preparaban las verduras. Sea yo lo que sea, aunque
 por debajo de Lucilio en censo e ingenio, incluso a
 regañadientes la Envidia confesará que no he dejado
 de vivir con los grandes y queriendo hincar el diente
 en parte blanda hallará sólido.”

Si interpretamos vv. 30-4 como una crítica solapada a Lucilio, luego estamos en problemas al enfrentarnos con vv. 62-78, pues los términos que elige el poeta para denominar la sátira de Lucilio son *carmen* y *uersus*. Sin embargo, hay que observar que el texto se encuentra inmediatamente antes de la formulación de *mala carmina* (v. 82), puesta en boca de Trebacio. Este detalle no es secundario, si recordamos que Trebacio es quien proporciona la definición negativa de sátira, entendida como *tristi laedere uersu* (v. 21), “ultrajar con sombrío verso.” Y de hecho, el adjetivo con que Horacio califica a los *uersus* de Lucilio en v. 68 es *famosi*, es decir, infamantes, difamatorios, con lo cual se podría refrendar la argumentación de que los *carmina* a los que hace referencia cuando se refiere a Lucilio son los *mala carmina* a los que había ya aludido Trebacio en v. 21, y a los que dará definición el mismo jurista en v. 82.

El argumento que Horacio expone en este fragmento referente a Lucilio es de tipo político: si Lucilio hizo gala de una *libertas* desenfrenada porque era amigo

de los poderosos, y porque éstos ampararon sus injurias, ¿qué tendría que temer Horacio, que vive con los grandes? Una lectura literal supondría, también en este caso, dar por sentado que Horacio escribe versos injuriosos como Lucilio y que necesitaría del poder de tales amigos. La lectura literal puede hacerse, pues el texto no presenta resistencias para ello. Sin embargo, si tenemos en cuenta los esfuerzos previos del poeta por marcar las diferencias con Lucilio, y de manera muy especial en esta sátira en cuanto a la necesidad de equilibrar la *libertas* desenfrenada de su antecesor al proponer una sátira defensiva, podremos percibir que algo no funciona. Esa incongruencia, sin embargo, puede salvarse, si otorgamos a este final de *Sat. II 1* un tono satírico, del mismo tipo del que Horacio echa mano para terminar *I 4*:

cui si concedere nolis,
 multa poetarum ueniat manus, auxilio quae
 sit mihi (nam multo plures sumus), ac ueluti te
 Iudaei cogemus in hanc concedere turbam.

(I 4, 140-3)

“Si no quisieras concederme esto,
 vendría una gran banda de poetas para prestarme
 ayuda (pues somos muchos más) y, como judíos,
 te obligaremos a pasarte a nuestras filas.”

Es decir, Horacio, al parangonar irónicamente la situación de su predecesor y la suya, pondría a Lucilio como modelo de irresponsabilidad cívica, al arremeter, *famosis versibus*, contra personas concretas de la sociedad del momento, amparándose en su amistad con los poderosos. La clave para comprobar que estos versos son irónicos estaría no sólo en esa incoherencia entre el modo luciliano de utilizar la *libertas* y la práctica satírica mucho más moderada de Horacio, sino también en el juego final con el concepto de *bona carmina* como producto de quien ha sido previamente *indice laudatus Caesare*. El

laudatus de v. 84 está en caso nominativo, y hace referencia al *quis* de v. 83, sujeto de esa apódosis interrogativa, no a *bona*, que es el acusativo en función de complemento directo. Tal como explicábamos al referirnos a esa primera definición positiva de sátira, lo que hace Horacio en vv. 83-5 es revertir precisamente esa concepción de *libertas* como derecho a la difamación por asociación con el poder, para reinstalar el concepto entre los símbolos octavianos, no ya como uso desenfrenado, sino como muestra de responsabilidad cívica. El bajo contenido invectivo de las sátiras que siguen a esta pieza que inicia la segunda colección es una muestra palpable de que el sentido de estos versos finales no va en la línea que sugiere una lectura literal, sino más bien en la de esta otra interpretación, que es incluso coherente con la de otras piezas de la primera colección. En efecto, así como Horacio ofrecía pruebas de *amicitia* a Mecenas con su discreción en *Sat.* I 5 –y que seguirá ofreciendo en *Sat.* II 6: *iurantem me scire nihil miratur ut unum / scilicet egregii mortalem atlique silenti* (vv. 57-8), “aunque juro que nada sé, me toman por la viva / muestra -¡hay que ver!- de discreción circumspecta”-, el silencio invectivo y el control de la *libertas* luciliana son clave en *Sat.* II 1, en este mismo sentido. Como sostiene Oliensis: “Horacio puede insistir en que la extendida creencia en su poder y su conocimiento es infundada, pero la sobrestimación es, no obstante, halagadora. Y por supuesto la pública insistencia de Horacio en que está ‘fuera del circuito’ muestra en sí misma que él merece la confianza que todos creen que goza; su silencio, aquí como en *Satires* I.5, es un índice no de su ignorancia sino de su discreción.”²⁷²

Ese final político de *Sat.* II 1 bien puede ser interpretado como un final cifrado satíricamente al modo en que Rudd lo leería (lúdica y burlescamente), pero que en una segunda lectura se convierte, una vez más, en el espacio de la puesta a prueba de su confiabilidad como elegido de Octavio. Decimos que estaría cifrado satíricamente porque la ambigüedad de esa primera línea de

²⁷² Oliensis (1998:46-7).

definición positiva de *carmina* en tanto poemas escritos por quien ha sido alabado por el César da pie a que el paralelismo previo con Lucilio tome iguales connotaciones para Horacio, quien, por tanto, escribiría poemas amparado en la impunidad del poder. Esto puede leerse satíricamente como apelación a un tipo de defensa que Horacio rechaza, como es el uso desenfrenado de la *libertas* por asociación con el poder. Horacio estaría riéndose de sí mismo, y haciendo reír a su público al utilizar en su favor de una manera irónicamente oportunista el argumento al que ha venido oponiéndose a lo largo de la sátira, y, por lo tanto, estaría afirmando lo contrario. Y decimos que es el espacio de su demostración de confiabilidad, porque reinstala los sentidos de la *libertas* republicana representada por Lucilio en el ámbito de poder de Octavio, dejando adherido el sentido anterior a nociones negativas de difamación e impunidad, y el nuevo a la de equilibrio y control social responsable. Así, el paralelismo con Lucilio le permite sacar ventaja de la asociación implícita que la recepción termina haciendo entre las parejas Lucilio-Escipión y Horacio-Octavio, pero al mismo tiempo le sirve para marcar las diferencias y propiciar una resemantización del término *libertas*.

Existe en el texto, además, otra mención a Lucilio, la primera que aparece en *Sat. II 1*, en boca de Trebacio, que permite refrendar la interpretación de una crítica solapada. Se trata de la sugerencia que el jurista hace a Horacio, inmediatamente después de la *recusatio* de vv. 10-5, insistiéndole que dedique su poesía a alabar a Octavio:

Attamen et iustum poteris et scribere fortem,
Scipiadam ut sapiens Lucilius.

(*Sat. II 1*, 16-7)

“También podrías escribir de su justicia y magnanimidad,
como hizo el docto Lucilio con el Escipíada”

La respuesta a esta invitación no es negativa. Por el contrario, Horacio contesta:

Haud mihi deero,
cum res ipsa feret
(vv. 17-8)
“Descuida que
lo haré, si se da la ocasión.”

Esta respuesta sigue la misma línea de ambigüedad con respecto a Lucilio. Aún así, si quisiéramos ir un poco más allá, y tomar una postura, podríamos poner en relación de intratextualidad estos versos con otros de *Sat. I 9, 56*, donde el protagonista, el pesado que le sale al paso al poeta en la Vía Sacra, y que quiere valerse de él para escalar socialmente, tiene para con Horacio las mismas palabras: *haud mihi deero*. Esta resonancia le da un matiz satírico a la respuesta que aquí da el poeta a Trebacio, como bien lo ha observado Oliensis.²⁷³

Pero es que, además, la primera mención de Lucilio precede a la definición negativa de sátira de Trebacio de v. 21 (*tristi laedere versu*), casi inmediatamente después de la cual se agregará aquella otra en la que el poeta hace su declaración ambigua de *aemulatio* de vv. 28-34 (*me pedibus delectat claudere uerba / Lucili ritu... sequor hunc*). Es decir que la definición de sátira como difamación, y por tanto, como *mala carmina*, queda prácticamente enmarcada por las dos primeras referencias a Lucilio. Por lo tanto, podría ubicarse el nombre de Lucilio en el primer polo de esa oposición *opprobriis dignum / integer ipse*, pero siempre teniendo en cuenta que el texto es ambiguo.

La relación de Horacio con su predecesor es un claro ejemplo del tipo de comportamientos que estimulan las *membranas filtrantes* de las que hablaba Lotman cuando se refería a la noción de frontera. El simultáneo dejar y tomar,

²⁷³ *idem* (1998:42).

distanciarse y acercarse, rechazar y reconocer al otro es típico del ámbito liminar, y es así como Horacio deja planteada su relación con Lucilio en las sátiras programáticas, con un fuerte sentido de ambivalencia, y definiendo la sátira luciliana como un lenguaje ajeno en constante intercambio con el suyo propio.

III.4. Conclusiones

El estudio de las sátiras programáticas de Horacio desde un punto de vista teórico nos ha permitido analizar esos espacios de contienda que son los metatextos como porciones reflexivas de textos condensados, donde se dan cita códigos de distinta naturaleza, como lo son el literario y el social. La sátira vive de esa tensión entre sistemas opuestos, y la metatextualidad, en su calidad de herramienta metodológica, nos ha ayudado a visualizar los textos en cuestión como lugares conflictivos en los que el género realiza un doble movimiento: por un lado, el de su intención de seguir una tradición determinada, y por otro, el de búsqueda de identidad, a través de un medio que, hasta cierto punto, podría considerarse inapropiado, como lo es la literatura, el texto creativo.

Efectivamente, creación e identidad son nociones que en principio se repelen, puesto que mientras la primera presupone valores tales como la libertad, la innovación o el cambio, la segunda, por el contrario, reclama la continuidad de ciertos rasgos, a modo de patrimonio que debe preservarse de todo lo histórico y lo contingente. Pero sucede que la cultura, y por tanto, sus productos, es histórica y cambiante. ¿Cómo hablar, entonces, de *tradición literaria*? La noción de memoria genérica nos ofrece una pista para hallar la clave de este dilema: un género es, como dijimos en el primer capítulo, un espacio codificado que vive de mantener en tensión dialéctica las dos variables de continuidad y ruptura con respecto al legado de los que le han antecedido. Todo género es portador de una memoria

que permite a la recepción la instalación del texto en una serie, pero al mismo tiempo, y por así decirlo, no es más que eso, una memoria del texto, que ha funcionado como material de trabajo o categoría operativa para su producción, pero que se ha desprendido de ella mediante el ejercicio libre y creativo de la ruptura. Por lo tanto, cuando hablamos de *tradición genérica, literaria o cultural*, debemos tener en cuenta que nos estamos refiriendo a conceptos dinámicos, en los que la continuidad y la ruptura se mantienen en pugna. Los espacios metatextuales de la sátira de Horacio son los lugares donde la poesía se encuentra con la identidad cultural. Ese campo de contienda entre polos opuestos, aparentemente irreductibles, es la zona poética que Horacio elige intencionalmente para llevar a debate los fundamentos de las modificaciones genéricas que ha decidido poner en práctica a la hora de emular a Lucilio.

En su rechazo del espacio luciliano, Horacio hace hincapié en cuatro necesidades básicas:²⁷⁴ la de pulir el estilo; la de una definición funcional del género, pero en relación no con el contexto literario de otros géneros sino con el de otros discursos no literarios como el *sermo*; la necesidad de una redefinición del concepto de *libertas*; y por último, la de otorgar al género una ambigüedad acorde con su situación poética de frontera entre códigos.

Estos imperativos fundamentales de la sátira horaciana le permitieron a su autor fijar nuevos límites genéricos que contribuyeron a su movilidad dentro del polisistema cultural, desde la periferia en que estaba situada porque había sido definida por Lucilio en oposición a los grandes géneros de la épica y la tragedia, hacia una ubicación más canónica. La dinámica entre otredad y autoidentidad es una constante que define al signo como tal. Horacio define y critica la obra de Lucilio en busca de su propio signo, distanciándose de él para encontrarse con un

²⁷⁴ Cfr. Cortés Tovar (1986:30-7;1992:98-102), quien delinea con precisión las diferencias entre la sátira luciliana y la horaciana. No obstante, ella señala una función didáctica que a nosotros nos parece ambigua.

producto nuevo, su texto. La sátira, en tanto antitexto, encuentra en Horacio una vía alternativa a la de Lucilio que da continuidad al género e impide que se convierta en un no-texto, es decir, en un texto que no puede existir: Horacio interpreta el género en función de la situación política del momento, y se anticipa a las posibles consecuencias de una imitación demasiado ajustada de su modelo al equilibrar el ὄνομαστὶ κωμωδεῖν luciliano. Para ello, deja adherido el nombre de Lucilio y su tan alabada *libertas* a nociones como difamación, impunidad o irresponsabilidad, resemantizando el concepto en términos de responsabilidad cívica y social y compromiso personal, reubicándolo, así, entre los símbolos octavianos. La sátira sigue siendo un antitexto en virtud de su íntima relación con lo no literario, es decir, con el *sermo*, pero evita quedar fuera del sistema semiótico gracias al poder de previsión y de preservación de su espacio por parte de su autor.

En el campo teórico, Horacio también desplaza la *libertas* luciliana desde el discurso social al discurso literario: si el término, que había quedado identificado con su antecesor a la noción de invectiva, sugería en el ámbito extraliterario libertad de expresión –para unos- o difamación –para otros-, en la sátira de Horacio adquiere sentidos aplicables a lo literario propiamente. La *libertas* horaciana implica la apertura del género a un espectro enormemente más amplio de registros discursivos, de manera tal que puede proponer a la recepción algo tan inverosímil como un *sermo* artístico. La *uarietas* asume en el metadiscurso literario horaciano las connotaciones propias de la *libertas*, una *libertas* ahora también literaria, que adopta las mismas resonancias que propone para el discurso social: responsabilidad y compromiso, lo que equivale a decir que el propio Horacio se encarga de fundamentar teóricamente su postura mediante la utilización de la metatextualidad y de respaldarla a través del ejercicio congruente de sus versos con la teoría expuesta. Vemos así cómo *uarietas* y *libertas* se equiparan como nociones que dan solidez a la reflexión teórica sobre el género y

su puesta en práctica, y cómo el poeta logra controlarlas en los márgenes de un límite fronterizo de difícil equilibrio como puede ser su propuesta de un *sermo poeticus*, sin dejar que la una desemboque en el pastiche incongruente de una práctica literaria sin identidad, y sin permitir que la otra retome los caminos de la difamación social, aún sin renunciar al uso de la invectiva.

Pese a la ‘dignificación’ estilística del género por parte de Horacio, la lucha entre lo literario y lo no literario, y entre lo ficticio y lo no ficticio siguió vigente, dado el carácter conversacional –y por lo tanto, liminar- que Horacio quiso imprimir en la sátira como sello del nuevo tipo de poesía. Así, pues, mientras la sátira horaciana logra nuevos límites internos que marcan sus fronteras con la sátira luciliana, y esta nueva demarcación territorial propicia un acercamiento del género al centro del sistema, al mismo tiempo sigue manteniendo la permeabilidad y ambigüedad propias de su situación liminar, al ser definida como *sermo*, es decir, como discurso social. Esto mismo sostiene Cortés Tovar cuando dice que Horacio “deja de aproximarse al género desde otros géneros, no sigue definiéndolo en el contexto de la literatura; intenta hacerlo en el de la realidad institucional y social en que se inspira. Por eso discute y toma posición sobre el comportamiento y *sermões* de los hombres en el *convivium* y en las relaciones sociales, porque de la estilización de esta práctica discursiva cotidiana, del *sermo*, sale su sátira.”²⁷⁵

Hasta aquí, la dinámica entre otredad y autoidentidad, el intercambio entre lo propio y lo ajeno que inevitablemente debe darse para que esa tensión entre continuidad y ruptura pueda mantenerse en equilibrio. El empeño de Horacio en diferenciarse de Lucilio lo lleva a preferir el nombre de *sermões* para sus sátiras: la denominación le servirá de punto de partida para revertir esa concepción puramente instrumental del *sermo*. Horacio canoniza el género porque conoce la tradición y la domina, hasta el punto de que sabe ver dónde está el potencial de la

²⁷⁵ *idem* (1992:98).

sátira tal como la dejara delineada Lucilio y hasta qué límites puede abrir su campo a nuevas experiencias. Al reelaborar la sátira bajo la impronta del *sermo poeticus*, Horacio revoluciona el género, pues le otorga un estatus que le estaba negado desde el comienzo: el estatus de *carmen*. La calidad artística es ahora equiparable a la de contenido, porque añade opacidad a la transparencia instrumental del discurso conversacional. Esto no significa que el poeta augusteo haya elevado la sátira al nivel de los géneros centrales, porque su identidad misma es contraria a la mentalidad social y literaria de la época. El género poético por excelencia para los romanos seguirá siendo aquél que incluya en su repertorio de opciones el componente mitológico, y excluya lo cotidiano y lo conversacional. Lo que conquistó para el género fue la canonización, que significó un movimiento sistémico dentro del panorama genérico del momento desde la periferia hacia una posición más centralizada.

Capítulo IV

Persio: la complejidad interpretativa como estrategia referencial

IV. 0. Introducción

La reflexión teórica desde la cual hemos partido al comenzar nuestro estudio debe acompañar al análisis textual de las sátiras, de manera tal que podamos verificar el grado de adecuación que las nociones esbozadas adquieren a la luz de los resultados obtenidos de la investigación del texto concreto. Y decimos bien ‘acompañar’ –y no presidir-, en la medida en que nuestro objetivo es equilibrar los dos criterios de análisis de un texto tradicionalmente confrontados, como el especulativo y el pragmático, evitando caer en la tentación de adoptar un molde teórico en el que hacer encajar los resultados y tendiendo, más bien, a cotejar en qué medida los textos responden a la hipótesis planteada.

El género es una condición de escritura en base a la cual los autores toman decisiones que tienen que ver con el cumplimiento o la transgresión de un determinado horizonte de expectativas generado previamente en la recepción por

textos anteriores. Ahora bien, la condición de escritura, en tanto principio de unidad, es un modelo necesariamente dinámico, que necesita de una permanente reactualización para que el mecanismo generador de textos no caiga en la reiteración monótona y estática de sus hipertextos. Es decir, el género, para garantizar su continuidad, debe mantenerse en constante resolución, en un estado de revisión permanente que posibilite la recreación y la reformulación de las normas o convenciones genéricas desde las que parte.

La sátira, tal como la hemos propuesto, es un género de fronteras porque se debate entre dos códigos de distinta naturaleza, el literario, autoconstitutivo, y el social, fundamentalmente referencial. Este último aspecto del género, el referencial, es el que le otorga su anclaje en el contexto extraliterario, a través del cual lo histórico adquiere protagonismo. Precisamente este rasgo es el que determina que la sátira halle su puesto dentro del polisistema cultural romano en un sitio literariamente marginal, dado el principio de que en la Roma antigua es lo mitológico, y por tanto, la expresión aparentemente ahistórica, atemporal, eternizante de un texto, el criterio predominante en la valoración de lo poético. En este contexto, la famosa sentencia quintiliana sobre la sátira, *satura tota nostra est*, adquiere matices interesantes para la investigación, como hemos observado ya al comienzo de nuestro estudio: si lo poético se identifica generalmente con lo mitológico y la sátira no es mitológica pero se erige como el género más propiamente romano, ¿qué conclusiones debemos sacar? Desde luego, la respuesta no es tan simple como el silogismo que acabamos de plantear puede sugerir, y para contestar cabalmente la pregunta debemos analizar los metatextos que los propios autores de sátiras incluyeron en su práctica literaria, y observar hasta qué punto la necesidad de diferenciación de los patrones griegos convierte en únicamente romano un género opuesto a los principios poéticos tradicionalmente reputados como ‘elevados.’

Hemos visto cómo Horacio estimula un reordenamiento de los géneros dentro del panorama poético del momento, permitiendo que la sátira se traslade en la percepción jerárquica de ellos desde la periferia que su condición referencial le destinaba, hacia una ubicación no central pero sí más centralizada. Esto es posible gracias a la canonización que el poeta augusteo logra para ella, al imprimírle un sello clásico que otorga opacidad artística a la transparencia instrumental del discurso del *sermo* llano. En este sentido, como hemos podido observar, la sátira de Horacio es la que menos responde a la hipótesis de la sátira como antitexto planteada al comienzo, en la medida en que el género en sus manos se eleva a rango de *carmen*, es decir, adquiere estatus poético a pesar de no incurrir en lo mitológico, y con ello, paradójicamente, adopta características propias de los géneros centrales. Si el antitexto puede definirse como el texto que se resiste a la codificación, con Horacio la sátira encuentra su menor grado de antitextualidad, no sólo porque continúa y reafirma un proceso iniciado por Lucilio –el proceso de codificación de los rasgos pertinentes del género–, sino también debido al valor literario que el poeta consigue añadirle, que mitiga hasta cierto punto o hace momentáneamente olvidar esa condición referencial, esa condición de conversación, de discurso social, no pautado, espontáneo y sin intención artística. Sin embargo, al mantenerse al margen de lo mitológico, y al llevar a cabo un proyecto tan revolucionario como es conseguir que la sátira comience a considerarse un texto poético, sigue manteniendo características propias del antitexto, en la medida en que defiende ese rasgo que confronta la normativa general sin que ello decrete para el género el olvido cultural, es decir, el paso a una categoría de no-texto, y en la medida en que adopta una actitud provocativa con respecto a conceptos fuertemente arraigados en el sistema literario de la época.

En Persio, como veremos, la tensión entre los códigos literarios y los sociales que se debaten en el espacio textual de la sátira late bajo esa característica siempre remarcada por los críticos a la hora de describir el género en sus manos: la oscuridad referencial, la condensación alusiva que a menudo se vale de la metáfora, la metonimia y la sinécdoque como estrategias de contextualización, la complejidad interpretativa.²⁷⁶ Y es que la sátira, como género fundamentalmente referencial y de debate que es, depende del contexto histórico, político y social del momento de producción. Es decir, no sólo enuncia cuestiones sociales que pueden ser motivo de preocupación, crítica, conflicto o polémica, sino que además debe encontrar el modo apropiado de hacerlo, desde el momento en que está sometida a las condiciones políticas del contexto histórico, cuyos discursos dominantes determinan lo que es ‘decible’ o ‘no decible’ en el seno de esa sociedad. Con esto queremos enunciar un principio que nos resulta relevante para iniciar el análisis de la sátira de Persio, y que quedó ya sugerido en el análisis de Horacio: la redefinición de la sátira es, en gran medida, un ejercicio político.

El hecho de que la sátira de Persio sea la más compleja de interpretar es un punto que merece especial atención. El conflicto existente entre la referencialidad del discurso social y la autorreferencialidad del discurso literario determinan, como hemos dicho, una zona de interferencia, que se produce por el trasvase de rasgos pertinentes de un sistema al otro, en términos de Yahalom.²⁷⁷ Esos campos ambivalentes de la literatura, que descolocan el modo de clasificación textual que una cultura tiene, son espacios movilizadores del sistema, en el sentido de que obligan al sistema a reflexionar sobre sí mismo, en tanto que lo que se dirime es la aceptación de un modelo desestructurador. Ahora bien, en

²⁷⁶ Ya en un estudio más bien tradicional como el de Knoche (1969:156-7) el autor pone en duda las motivaciones del poeta para su elección de un “lenguaje enigmático,” aunque finalmente prefiere considerarlo como parte de una intención de virilidad expresiva en consonancia con los principios del moralista estoico.

²⁷⁷ Véase Yahalom (1999:102).

Persio, como tendremos oportunidad de comprobar, la zona de interferencia tiende a lo largo de sus composiciones a borrar los límites entre lo referencial y lo autorreferencial, no sólo mediante la profundización de las sátiras en el aspecto moral del género, sino también mediante la utilización de metáforas y de intertextos que dificultan la lectura referencial. ¿Qué quiere decir el poeta cuando se define a sí mismo como *semipaganus*? Cuando habla del descrédito de los críticos en Roma a causa de la imposibilidad de hablar, y exclama en *Sat. I 8: nam Romae quis non...? ah, si fas dicere!...*,²⁷⁸ “pues en Roma, ¿quién no...? ¡Ah! Si se pudiera hablar...,”²⁷⁹ ¿cómo resuelve esa aposopesis al afirmar inmediatamente después *sed fas*, “pero se puede”? ¿Qué significa estructuralmente el notable cambio que opera el poeta a partir de su segunda pieza al optar por una sátira aparentemente más diatróbica? Estas preguntas hallarán posibles respuestas con el análisis. Sólo habría que señalar antes que todas ellas –y las muchas otras que podrían formularse en este mismo sentido– apuntan a dilucidar los porqués de las dificultades que plantea la sátira de Persio a la hora de integrar el polo referencial de la tensión genérica. Es decir, hemos planteado la sátira como un género de fronteras en el que el código literario interactúa de manera conflictiva con el código social, pero la sátira de Persio, a excepción, quizás, de la primera pieza, parecería a primera vista despojada de ese elemento desestabilizador. ¿Existe una lectura posible que explique esta situación?

El estoicismo marcado y casi apostólico que profesa el poeta en su obra ha sido motivo de observaciones críticas que, basándose en una lectura directa, han

²⁷⁸ Para los textos latinos de Persio sigo principalmente la edición de Clausen (1992), aunque también he tenido en cuenta las de Dolç (1949), Cartault (1966), Jahn (1967) y Barr-Lee (1987), así como también los comentarios de Conington-Nettleship (1893), Jahn (cuya edición incluye también la de los escolios), Harvey (1981) y Barr-Lee.

²⁷⁹ Considero un acto de sensatez el saber aprovechar las muy buenas traducciones que existen al castellano de los textos latinos. Por ello, las de Persio que utilizaré para mi análisis están tomadas de la realizada por Cortés Tovar (1988), salvo indicación a pie de página en aquellos casos puntuales que requieran una determinada precisión filológica, en cuyo caso intervendré.

interpretado las sátiras como ajenas a cualquier toma de postura política, del tipo de la de Barr: “El estoicismo de Persio no llegó ni al compromiso en política ni a la resistencia a los tiranos, tampoco sus Sátiras sugieren que, fuera de los fallos universales de la humanidad, existiera algo más serio en este mundo que una lamentable decadencia en la calidad de la literatura y en el gusto de sus lectores, una decadencia que, al igual que Séneca, atribuye a la perversión sexual contemporánea y al afeminamiento. Incluso su discusión sobre la libertad en Sátira V parece haber sido escrita en un vacío político y no ofrece pistas de la represión de conciencia ni de las restricciones de libertad comúnmente asociadas con la época de Nerón.”²⁸⁰ Efectivamente, las piezas carecen de referencias políticas explícitas. Aún si quisiéramos hacer una lectura política por vía del estoicismo, encontraríamos obstáculos: no podemos identificar sin más estoicismo con republicanismo. Sin embargo, la interpretación política de las sátiras es posible si, como en el caso de Horacio, trasponemos metafóricamente los sentidos que surgen del texto desde el campo literario al campo político, y si intentamos darle un sentido coherente al hecho de que Persio, escribiendo desde una situación política restrictiva, opte por un género tan decididamente referencial. El texto siempre debe estudiarse en contexto: es a partir del contexto que podremos reconstruir lo no dicho en el texto. Si bien el texto de Persio en sí mismo no presenta evidencias muy explícitas en cuanto a la tendencia política de su autor, lo cierto es que estamos en condiciones de alejarnos de una interpretación que mantenga la inmanencia del texto literario. Esto es algo que hemos analizado en el primer capítulo y sobre lo que hemos insistido a lo largo del estudio: el texto no es un ente cerrado en sí mismo, incapaz de ofrecer a la recepción otra alternativa que la de decodificar el significado unívoco otorgado al texto por su autor, e impermeable a los sentidos que puedan provenir de las circunstancias extraliterarias que rodearon la producción y la publicación de las

²⁸⁰ Barr (1987:3).

obras. El texto literario es un organismo interactivo, un espacio semiótico dinámico que trasciende las fronteras de lo explícitamente dicho. En el proceso de codificación de un texto van siempre implícitas las motivaciones del autor, a las que, sin duda alguna, nosotros los lectores nunca tendremos acceso, pero que es posible interpretar a partir de indicios extratextuales, contextuales. Al decir de Hinds, el tratar al autor como un término no interpretable empobrece nuestro vocabulario.²⁸¹ La semiótica nos enseña que todos los sujetos que intervienen en el proceso literario son relevantes cuando intentamos dar sentido al texto, como sostuvimos al hacer la crítica de la propuesta textualista de Conte. Y no se trata de buscar la intención última del autor, sino, más bien, de construir una de las tantas posibles imágenes de él que un texto es capaz de ofrecer a las distintas recepciones, mediante claves textuales, guiños que podemos interpretar en distintos sentidos, como la elección del género, los silencios que el texto evidencia en relación al género, la ideología que subyace a las distintas opciones del texto en relación a su materia, los contrastes que surgen entre la situación contextual del poeta y lo dicho o lo no dicho en el texto, etc. Esas *señas de identidad* de las que hablábamos cuando analizábamos las cenas, los viajes, las amistades de Horacio en sus sátiras son también momentos y espacios de competencias sociales que dicen mucho del autor, porque permiten ver al autor caminando en su propia literatura hacia la construcción de una imagen pública.

Teniendo en cuenta estas reflexiones, la apelación a datos contextuales que nos permitan plantear ciertas hipótesis o barajar explicaciones verosímiles –y coherentes, claro está– sobre las respuestas que el autor da a los condicionamientos históricos, sociales y políticos de su momento no sólo es perfectamente legítima, sino también necesaria. En este sentido, podemos tener

²⁸¹ Hinds (1998:48). Véase también Mayer (2003), cuyo trabajo analiza la falta de fundamento teórico del concepto de *persona* para diferenciar a la voz poética del autor, y la falta de pertinencia al hacer tal distinción en la poética antigua.

prudencia a la hora de postular ciertas identificaciones, pero también debemos explorar los caminos que conducen a ellas, como en el caso del estoicismo y republicanism en Persio.

En su estudio sobre literatura y política en tiempos de Nerón, Sullivan pone en práctica la posibilidad de pensar la política en términos de moral,²⁸² pero al referirse a la relación del estoicismo con el republicanism en época neroniana, deja bien sentado que es necesario matizar antes de llegar a tal identificación. Y sostiene: “Lucano, una víctima del mito del catonismo, se erigió a sí mismo en representante de la llamada facción estoica, aún cuando ésta fue una alianza política más que filosófica; y expresó sus ideales en un lenguaje cada vez más ferviente según la *Farsalia* progresaba. Sin embargo, la filosofía estoica, a diferencia de la cínica, era compatible con la monarquía y con la autocracia, y su énfasis en la libertad individual y en la virtud individual no conducía de manera natural a la revolución política, pese a las crecientes conexiones entre esta secta y los activistas anti-cesarianos. El estoicismo como filosofía política no fue de manera alguna monolítico. Incluso en Séneca podemos detectar una ruptura entre aquellos que consideraban necesario el compromiso político y aquellos que lo consideraban innecesario. Lucano tuvo que esforzarse mucho para justificar la participación de Catón en una guerra civil que, retrospectivamente y a la vista de sus consecuencias, fue impía y equivocada. En un plano ideal, el sabio debería ser el gobernante. No siendo así, uno podía razonablemente alejarse de la política, pero había muchas posturas entre esos dos extremos, como muestran la vida y los escritos de Séneca.”²⁸³ En el caso de Persio, la falta de alusiones políticas claras en sus sátiras ha sido interpretada de diversas maneras, dado el hecho crucial de que quien escoge la sátira como género de su preferencia es un joven que pertenece al círculo de amistades de un nombre tan relevante como el de

²⁸² Sullivan (1985:105).

²⁸³ *idem* (120).

Trásea Peto, senador de fuerte personalidad si los hubo en tiempos de Nerón, tal como lo ponen Tácito en sus *Anales*, y Dión Casio en su *Historia de Roma*.²⁸⁴

Sea que Persio no quisiera incurrir en el campo político por su juventud y falta de experiencia en ese ámbito,²⁸⁵ o que quisiera enmascarar su republicanismo con un estoicismo filosófico menos comprometedor, la pregunta que se impone a la hora de explorar la referencialidad de su sátira es: ¿por qué elige un género multirreferencial en un contexto de producción amenazador para quienes se oponen al discurso dominante del emperador?

Si el discurso filosófico es o no políticamente interpretable, es algo que veremos en el análisis de los textos persianos. Por lo pronto, cabría poner en relación la reflexión metatextual del género y la práctica satírica que de ella se desprende con la situación histórica de su momento de producción, y ver en qué medida se corresponden, hasta qué punto la sátira que propone Persio es una respuesta a los condicionamientos contextuales, y si la complejidad que dificulta la interpretación tiene alguna relación con esto.

La cuestión de la *libertas* debe ser pensada también en estos mismos términos, dada su íntima conexión con el problema de la autorización o prohibición de determinados discursos por parte del poder. Sullivan ha analizado los coliambos y la primera sátira de Persio como textos claramente invectivos, en los que la alusión a Nerón como blanco de ataque es evidente, basándose en los testimonios de Suetonio (en especial, en *Nero* 39), opuestos al de Tácito en el punto de su valoración sobre la tolerancia del emperador a los libelos contra su persona.²⁸⁶ Su lectura de Persio difiere de la de críticos como Grimes, Anderson

²⁸⁴ Tac. *Ann.* XIV 12, 1; Dio. Cass. CXII 15, 2.

²⁸⁵ Ya Casaubon menciona en su prólogo la juventud de Persio como factor determinante de su poesía. Otros como Anderson (1982:xx), Witke (1970), Nisbet (1963), también. Cf. Hooley (2000:9-10), quien critica el criterio como explicación suficiente.

²⁸⁶ Véase Sullivan (1985:101-12), quien sugiere que el panorama de intimidación y acoso de los poetas disidentes bajo el reinado de Nerón debería ser revisado: “El escepticismo general sobre el ataque de Persio, ya mediante insinuación o cita directa, al propio emperador ha sido justificado (...) por la creencia de que era extremadamente peligroso, bajo el mandato de un

y Barr,²⁸⁷ quienes niegan el anclaje referencial de sus textos. Precisamente Grimes, aún desde la interpretación de la sátira persiana como no invectiva y “antisocial,”²⁸⁸ plantea la falta de correspondencia que existe entre el tipo de sátira que el poeta escribe y la pertenencia a un círculo estoico de oposición al régimen neroniano: “No obstante, a pesar de tan comprometida compañía, Persio no hace críticas ni alusiones políticas en sus sátiras, y evita toda referencia a eventos, instituciones o celebridades contemporáneas específicas.”²⁸⁹ Lo extraño, según su punto de vista, no es que Persio eluda la invectiva –proceso que sigue una línea progresiva desde Lucilio en adelante, explica-, sino que la eluda aún desde su posicionamiento social.

Para analizar este punto, será preciso, desde luego, remitirnos a *Sat.* V 73 ss., en donde el poeta expone la doctrina de la *libertas* estoica. Efectivamente, como los críticos suelen observar, el texto evita una referencia explícita de tipo político. Sin embargo, tal como sucede con el resto de silencios políticos en un género tan fuertemente referencial, la ausencia de una mención tan difícilmente evitable pone en primer plano aquello que calla, como sucedía en la famosa *Sat.* I 5 de Horacio sobre el *Iter Brundisinum*. En aquella oportunidad, recordaremos, Horacio se adentraba en un terreno decididamente político, al convertir el viaje diplomático de los enviados de Octavio en medio de un momento de tensión entre facciones sumamente delicado, en una pieza literaria que, sin embargo, termina siendo un relato doméstico de enaltecimiento de la *amicitia*, en la que las expectativas creadas por un tema de gran relevancia pública eran rotundamente defraudadas por el tratamiento privado que se le daba. La sátira, como bien han

supuesto tirano como Nerón, consentir ese tipo de escritura, incluso encubiertamente. Sin embargo, el usualmente hostil Suetonio es también testigo de que Nerón fue inesperadamente tolerante hacia los ataques verbales contra él y sus políticas, al menos en sus primeros años como emperador” (106).

²⁸⁷ Véanse Grimes (1972), Anderson (1982) y Barr (1987).

²⁸⁸ Grimes (116).

²⁸⁹ *idem* (114).

observado Zetzel y Oliensis,²⁹⁰ puede ser considerada como la puesta en práctica de lo expuesto previamente en I 4 78-85, es decir, es la exposición de lo que Oliensis llama *defensive self-effacement*, que no es otra cosa que un guiño de discreción hacia Octavio. En I 4 Horacio promete respeto y confiabilidad absolutas al amigo, virtudes que demuestra en I 5, respondiendo con el silencio. Vemos, así, cómo un texto puede hablar más por lo que calla que por lo que expresamente dice, y convertirse en el terreno aparentemente ingenuo y privado de manifestaciones públicas. *Ah, si fas dicere!... sed fas*, nos dice Persio en I 8. Analizaremos el texto de la *libertas* estoica desde esta perspectiva.

Tal como sucedía con Horacio respecto de Lucilio, así también Persio debe delinear las líneas de continuidad y las de ruptura con su antecesor. Mucho se ha hablado del anticlasicismo de Persio. Inevitable: la inicial aproximación a sus sátiras pone en un primer plano la oposición estilística y estructural a las clásicas sátiras de Horacio. Desde los coliambos somos prevenidos: *ipse semipaganus / ad sacra uatum carmen adfero nostrum* (vv.6-7), “yo, un semiprofano, traigo mi poesía a los rituales de los vates.” Con toda la ambigüedad que estos versos puedan tener, no obstante, allí, en ese *carmen nostrum*, están el punto de contacto y el punto de distanciamiento con respecto a Horacio. Éste prefiere llamar *sermone*s a sus sátiras porque desea elevar la percepción del género desde su consideración instrumental a su actualización artística; para ello parte del *sermo*, irónica y estratégicamente, y culmina su discurso metatextual en el punto de la equiparación de los *sermone*s con *carmina*, una vez que se ha publicado ya su primera colección de sátiras y ha dejado demostrado que el mero valor instrumental ha sido ampliamente trascendido. Persio, en cambio, parte de los *bona* y *mala carmina* horacianos para dirigirse a una sátira disonante, en concordancia con las disonancias contextuales del momento. El poeta realiza un camino metatextual aparentemente contrario al de su antecesor, ya que parece

²⁹⁰ Véanse Zetzel (1980) y Oliensis (1998).

llevar el género nuevamente hacia zonas marginales en la consideración de su estatus artístico. No obstante, el arte de Persio tiene una más justa valoración cuando logramos encontrar en ese anticlasicismo los sentidos que le dan fundamento, y cuando logramos reintegrar al texto las resonancias que nos ocultan sus vetas metafóricas, metonímicas y sinecdóquicas. A través del análisis, pues, podremos ver en qué medida Persio retoma caminos que ya dejaba trazados Horacio, y en qué medida hace frente a la tradición para seguir los suyos propios.

Este tema tiene una importancia fundamental, ya que desde el punto de vista de la “genericidad” (en el sentido que Schaeffer le da, es decir, en tanto categoría operativa en la producción textual), hay obras literarias que se producen desde la aplicación de una teoría genérica, o sea, desde un metatexto leído como ‘algoritmo’ textual (por seguir la terminología de Schaeffer), esto es, como serie de instrucciones a seguir; mientras que, desde el punto de vista de la recepción, los que se definen como algoritmos textuales son los modos de lectura. Ciertos algoritmos (normas), por lo general fuertemente codificados, se canonizan y hasta se sacralizan, con la consecuente dificultad para aceptar textos que se aparten de tales instrucciones, tanto desde el punto de vista de la producción como del de la recepción. Esto es lo que ha pasado con los textos de la llamada Edad de Plata latina en relación a las obras de la época augustea, situación muy bien planteada por D. R. Dudley hace ya más de treinta años.²⁹¹ En este contexto, se puede decir que el neoterismo de época neroniana –esa literatura que fustiga Persio– funcionó tomando la poesía de corte alejandrinizante como algoritmo textual. Lo mismo sucedió con los modos de lectura: la sacralización de los parámetros clásicocentristas llevó a la paralización del horizonte de expectativas, dejando fijada la manera de leer los textos y facilitando la construcción de unos modos de interpretación hostiles hacia obras que intentaban escapar a esas normas estatizadas.

²⁹¹ Dudley (1972:ix-xii). Véase también Sullivan (1985:21).

Ahora bien, habíamos visto que Lotman describía lo que él llama “memoria cultural” como la capacidad de una cultura para asegurarse la presencia de unos textos, y, al mismo tiempo, para relegar otros al olvido. La pregunta, entonces, es: ¿cómo hace Persio para conseguir que sus textos anticlasicistas se inscriban en la memoria cultural, que no se releguen a esa zona oscura del paradigma cultural que es el olvido, siendo, como son, sus poemas, rupturistas respecto de esa venerada serie de instrucciones textuales? El problema de los algoritmos textuales es que, una vez sacralizados, se imponen de una manera aplastante a los intelectuales, poetas, creadores en general, a quienes se les exige, en esas circunstancias, un esfuerzo complementario para superar la tensión entre crítica y asimilación de la tradición heredada. Persio debe mantener un equilibrio entre esas dos fuerzas antagónicas que son el respeto por la tradición y el deseo de innovación, y el camino que elige es el de un homenaje a su antecesor (es decir, a su tradición) por vía de la intertextualidad,²⁹² y el de una respuesta creativa y con sello propio mediante la práctica textual. Así, los metatextos que encontramos en Persio, es decir, aquellos textos que se refieren al aspecto programático de su sátira, retoman la teoría del género en el punto en que Horacio la había dejado, es decir, en el punto de la equiparación de los *sermões* a los *carmina*, dándole, sin embargo, una nueva orientación; de ahí el *nostrum* con el que toma distancia de la tradición. Un *nostrum* que, a su vez, tiene una particular ambivalencia, dado que con él está expresando una vía alternativa al clasicismo poético sacralizado, esto es, expresando su poética desestabilizadora, disonante, chocante, chirriante, y, simultáneamente, está siguiendo a Horacio en su propuesta de modificación de los hipotextos en función del contexto social y político del momento de producción. La sátira clásica de Horacio se produce

²⁹² Sobradamente conocidos y estudiados son los intertextos horacianos que Persio trabaja a lo largo, sobre todo, de su primera sátira. Me remito principalmente a Fiske (1909) y Hooley (1984) y (2000).

desde el grupo de poder y en una situación política más esperanzadora. La sátira anticlásica de Persio se escribe desde un grupo de oposición a la tiranía de Nerón. En este sentido, el *nostrum* encarna la tensión entre los dos códigos que pugnan en este género de fronteras que es la sátira, el literario y el social: por un lado, se desvincula de Horacio en el aspecto literario, y por el otro, lo sigue en el aspecto de la relación de la sátira con el polo referencial, al adherirse con convicción a un proceso de modificación teórica en función de los cambios en la situación política y social y en el posicionamiento del poeta en ella. Eso mismo es lo que había hecho Horacio con respecto a Lucilio, al controlar la *libertas* que en su antecesor desembocaba en la invectiva, y al reemplazarla por la *uarietas* y por un tono más irónico y sutil. Horacio compartía con Lucilio un parecido posicionamiento junto al poder, cuyas analogías ya se encarga él mismo de subrayar en *Sat.* II 1, 60-79; sin embargo, Horacio está menos interesado en la parte corrosiva del género que en la fina reelaboración de conceptos sociales desgastados por las luchas internas de la guerra civil, con el objeto de ponerlos al servicio de una nueva forma de política, representada por el líder de ese grupo al que lo habían invitado a sumarse. Con ello, lo que hace concretamente el poeta es modificar las variables genéricas a su disposición de acuerdo con las pautas políticas de su contexto histórico.

Por ello decimos que la teorización del género fue en gran medida un ejercicio político. Persio equilibra la conflictiva relación entre esos polos autorreferencial (discurso literario) y multirreferencial (discurso social), y en el intento transgrede las pautas clasicistas. Al hacerlo, da la impresión de que paga un tributo que, interpretado políticamente, no es tal: el de la reducción al ámbito de lo moral y de lo filosófico de sus referencias a la realidad extratextual. El discurso de Persio parece, como hemos dicho, despojado de toda referencia política. Por eso creemos que es fundamental responder a la pregunta ya sugerida más arriba: ¿es ese silencio referencial una manera significativa de subrayar el

discurso político que se intenta callar? ¿Es ésta la manera que tiene el poeta de eludir la posibilidad real de la censura, y de convertir su sátira en un antitexto, antes que en un no-texto, y permaneciendo en la memoria cultural sin entrar en la vía casi obligada del algoritmo textual de la Edad de Plata? ¿O es que Persio desdeña el componente desestabilizador de lo referencial? En tal caso, debemos pensar que si la tensión entre lo literario y lo referencial desaparece, ya no existe el conflicto genérico que hemos analizado a lo largo de este estudio como el principio constitutivo de la sátira, que es nuestra hipótesis de trabajo. ¿Es la sátira de Persio realmente un género de fronteras? En esta introducción ya hemos ofrecido algunas claves que ponen al descubierto nuestra consideración, pero de nada valdrían si no expusiéramos los argumentos y el respaldo firme de las pruebas que, creemos, dan testimonio de que estamos ante un texto plenamente motivado por las presiones histórico-sociales del momento de producción.

IV. 1. Los Coliambos

Hemos adelantado ya en la introducción algunas de las pautas de análisis de los coliambos, estos versos tan condensadamente metatextuales que los editores mayoritariamente prefieren considerar como un prólogo a las sátiras. Una de las hipótesis que se han barajado a la hora de justificar el cambio de metro para esta introducción a las sátiras es el de una celebración de Lucilio por parte de Persio; un homenaje a la polimetría que había caracterizado su producción, probablemente como parte de su búsqueda de rasgos identitarios para el género que nacía, un camino hecho al andar.²⁹³

²⁹³ Cortés Tovar (1988:20) también llama la atención sobre la relación entre metro y metatexto: “(...) no es extraño que Persio utilizara el coliambo para exponer su posición ante la poesía porque este metro había servido de vehículo a la polémica literaria y probablemente le sirvió

En cierta medida, Persio retorna a Lucilio, es verdad, aunque trabaje dialógicamente más con Horacio -hasta lo que podemos decir, dada la fragmentariedad de la obra de Lucilio tal como ha llegado a nosotros. La invectiva en Persio, como veremos más adelante, acerca más su obra a la sátira yámbica del *inuentor* que al *sermo poeticus* de Horacio. El verso que el poeta cita al inicio de *Sat. I* es una referencia también a él, ubicada en un lugar poético de privilegio: ni más ni menos que el primer verso de la primera sátira. Un poeta satírico abre el libro leyendo las sátiras del creador del género: el poeta se define en su obra, antes que nada, lector. Y lector de Lucilio. La utilización del coliambo o yambo escazonte, y su posterior variación hacia el hexámetro dactílico, puede interpretarse, pues, también, como una señal de retorno a los comienzos mismos del género.

Sin embargo, lo que en Lucilio se daba -desde la perspectiva crítica e interesada de Horacio, como recordaremos de *Sat. I* 4, 9-13²⁹⁴- como una excesiva proliferación de versos desordenados y sin revisar poque su sátira seguía más bien los lineamientos de la improvisación (es evidente que su preocupación estaba centrada en otros aspectos de un género incipiente), en Persio la construcción poética aparentemente confusa y difícil de seguir constituye una estrategia textual meditada, estudiada y consciente. El poeta nos ofrece así una extraña síntesis entre un engañoso descuido formal -que, como tendremos oportunidad de comprobar, no es tal- y una poesía intensa y condensada, capaz de albergar distintos niveles de lectura, que la acercaría más, en este caso, al

para este mismo propósito a Lucilio: al principio del *Satiricón* Agamenón introduce, como un *schedium* de inspiración luciliana, ocho coliambos en los que se critica el carácter mercenario de la literatura. La idea es sorprendentemente similar a la desarrollada en los coliambos de Persio. Es posible que este estuviera rindiendo aquí homenaje al *inuentor*; también la *Sátira I* empieza con una cita de Lucilio. Al mismo tiempo evocaba la polimetría que tuvo en sus inicios la sátira de este autor.”

²⁹⁴ Los versos horacianos decían: *nam fuit hoc uitiosus: in hora saepe ducentos, / ut magnum, uersus dictabat stans pede in uno. / cum flueret lutulentus, erat quod tollere uelles, / garrulus atque piger scribendi ferre laborem, / scribendi recte; nam ut multum, nil moror.*

carmen en que Horacio deja ubicado el género que a la sátira de la que parte Lucilio.

Por ello son tan importantes los versos en que hace referencia a lo que será su sátira, esos coliambos que nos ofrecen una definición positiva de su acción poética, en los que Persio establece un nexo de continuidad con la práctica metatextual de Horacio, en el punto en que su predecesor la había dejado en *Sat.* II 1. Los *bona* y *mala carmina* horacianos establecían definitivamente para el género romano un estatus poético negado a la poesía no mitológica, y acercaban la sátira hacia espacios más centrales en el sistema literario, habitualmente ocupados por la épica o la tragedia.

Los coliambos comienzan así:

Nec fonte labra prolui caballino
 nec in bicipiti somniasse Parnaso
 memini, ut repente sic poeta prodirem.
 Helliconidasque pallidamque Pirenen
 illis remitto quorum imagines lambunt
 hederæ sequaces; ipse semipaganus
 ad sacra uatum carmen adfero nostrum.

(*Col.* 1-7)

“Ni he empapado mis labios en la fuente del Rocín, ni recuerdo haber soñado en el Parnaso de doble cumbre para así de golpe salir poeta. Y las Helicónidas y la pálida Pirene se las cedo a aquéllos cuyos bustos lamen las yedras trepadoras; yo, un semiprofano, traigo mi poesía a los rituales de los vates.”

Se han discutido mucho los posibles sentidos de esos dos últimos versos, en especial el uso de una palabra latina compuesta que sólo encontramos aquí, en este contexto, y que en todo el corpus de obras legadas por la latinidad no se vuelve a repetir, *semipaganus*, y el uso de *carmen* como término apropiado para designar composiciones tradicionalmente asignadas a los géneros ‘bajos,’ o llanos,

que se alejan de la temática mitológica y que hallan su fundamento en el realismo, el más crudo muchas veces, y en lo conversacional.

Adhiriendo a esta concepción, Scholz²⁹⁵ ha cuestionado que estos coliambos puedan verosímilmente prologar las sátiras, dado que Persio se refiere a la producción subsiguiente en términos de *carmen*, algo impensable como designación de unas sátiras. No obstante, y como bien se lo señala Cortés Tovar, ya Horacio llamaba así a las de Lucilio en II 1, 62-3.²⁹⁶ Y sostiene: “En *Coliambos*, Persio define su propia posición ante la poesía y los poetas sin referirse en ningún momento explícitamente al género sátira: habla de su obra con un genérico *carmen*. Esto ha llevado a algunos filólogos a pensar que no pertenecerían a la colección de sátiras que conservamos, ni habrían sido pensados como introducción a ella; pero (...) de la lectura de la *Sátira* I y de la V, 1-29 se deduce que para Persio el único *carmen* auténtico, la única forma legítima de poesía de su tiempo era la sátira. Sobre esto actualmente el acuerdo entre los filólogos es prácticamente unánime.”²⁹⁷ Como veremos en el análisis de *Sat.* I y V, efectivamente Persio adhiere a esa consideración general de los escritores de sátiras de que la decadencia de antiguas costumbres y la degeneración que los nuevos tiempos ha promovido hacen inevitable la elección del género como única opción moral y literariamente plausible, como único modo de denunciar y dar cuenta de una sociedad enferma. Con Juvenal se hará famosa la enunciación de esta situación: *difficile est saturam non scribere* (I 30). Es lo extraliterario, las condiciones degradadas de la existencia empírica, lo que lleva al poeta a lo literario. Los discursos del sistema social confluyen, se cristalizan en los textos poéticos, con los que entablan una compleja y tensa relación en la medida en que

²⁹⁵ Véase Scholz (1986).

²⁹⁶ Cortés Tovar (1988:20, n. 23).

²⁹⁷ *idem* (20-1).

ciertas normas del sistema literario, que se oponen a la abierta referencialidad, se canonizan e impiden que esta opción se considere legítimamente poética.

Pero es que, además, este séptimo verso del prólogo establece, como hemos anticipado ya en la introducción, la línea de continuidad entre las poéticas de Horacio y Persio. En nuestro análisis de *Sat.* II 1 de Horacio veíamos de qué manera el poeta completaba los puntos suspensivos dejados en I 4, 63-5 con ese *alias...* de postergación (*alias iustum sit necne poema... quaeram*) al definir como *bona carmina* la sátira que en II 1, 1-4 le habían criticado sus contemporáneos. Esos *bona carmina* finales son, pues, el tercer polo del priamel planteado al inicio de II 1. Allí se decía más o menos esto: ‘hay quienes dicen que mi sátira es demasiado ácida, hay otros que opinan que carece de nervio’ (*nimis hacer... / sine nervis...*). Y al final, Horacio concluía: ‘Pero yo, que he sido elegido por el César y soy poeta íntegro, compongo *bona carmina*.’ Todo el esfuerzo metatextual que Horacio hace a lo largo de sus tres sátiras programáticas culmina en este preciso punto en el que deja establecido el rango de *carmen* para el género.

Persio retoma esta reivindicación genérica y funda en ella el punto de partida de su poética: ha pasado casi un siglo desde la composición de los *bona carmina* horacianos, y en el transcurso de ese tiempo su antecesor ha devenido un clásico para los romanos, y, además, las circunstancias políticas y sociales han cambiado. No sólo estos dos factores ya no son los mismos: la propia situación de Persio ante el poder del momento es completamente opuesta a la que Horacio tenía en su tiempo. El nuevo poeta debe cambiar las metas de su poesía por imposición misma del contexto histórico en el que vive, y porque su manera de entender lo que está pasando social, política y literariamente a su alrededor lo empujan hacia otro tipo de composición. Dicho de otro modo, su percepción de la degeneración social, política y literaria se traduce en su obra en una práctica poética rupturista, dislocante, desestructurante.

El mensaje que nos transmite Persio en estos siete primeros versos es, en nuestra consideración, y parafraseando, el siguiente: ‘no voy a invocar la ayuda de las musas ni diré que mi inspiración proviene de un sueño o una bebida. Que todo esto quede para los que anteponen el deseo de fama a la calidad literaria; yo produciré un *carmen* del nivel de los *uates* desde la *rusticitas*.’ *Fonte caballino* (v. 1) es la latinización sarcástica de Hippocrene, la fuente del caballo aquí rebajado a rocín (el uso de *caballinus* en vez de *equus* así lo sugiere),²⁹⁸ ubicada en el monte Helicón y consagrada a las musas. *In bicipiti Parnaso* (v. 2) hace alusión a las dos cumbres del monte, también tradicionalmente considerado como de inspiración poética, y, por su parte, el sueño (*nec... somniasse... / memini*, vv. 2-3) remite a la reivindicación de los sueños de iniciación poética que los poetas inspirados del pasado solían hacer (posible alusión a Hesíodo, Calímaco y Enio). Las *Heliconidas* (v. 4) son las habitantes del Helicón, es decir, las Musas, y *Pirenen* (v. 4) es la fuente de Corinto, cuyas aguas se asociaban también con la inspiración. Miralles ha analizado con detenimiento las posibilidades interpretativas de *hederae sequaces* (v. 6), tomando el sustantivo no como en caso nominativo sino como genitivo adnominal, y entendiendo el participio *sequaces* como el nominativo sujeto: ‘los que persiguen la hiedra,’ ‘los seguidores de la hiedra,’ esto es, ‘los que buscan la gloria,’²⁹⁹ en tanto que Cortés Tovar prefiere considerar el sintagma como el nominativo sujeto de la oración de relativo, *illis... quorum imagines lambunt / hederae sequaces*, “aquéllos cuyos bustos lamen las yedras trepadoras.” Esta lectura se basa en el uso habitual que tenían las bibliotecas de adornar con hiedra los bustos de los poetas consagrados, como lo explica ella misma en sus notas.

El núcleo central de estos versos, y de los coliambos en su totalidad, creemos, está precisamente en estos dos versos finales, en los que el poeta deja

²⁹⁸ *idem* (100, n. 1), y Harvey (1981:10). La distinción se hace por primera vez en *Scholium Antiqua*: ‘*caballino*’ autem dicit, non ‘*equino*,’ eo quod *satyrae humiliora uerba conueniant*.

²⁹⁹ Miralles (1995:219).

de definirse por oposición a lo que no quiere y afirma con contundencia qué tipo de poesía es la suya. Y para sorpresa de modernos y de antiguos, utiliza un hápax: *semipaganus*.³⁰⁰ La crítica en general considera probada la intertextualidad de estos versos con Propercio II 5, 25-6, *rusticus haec aliquis tam turpia proelia quaerat, / cuius non hederae circumiere caput*,³⁰¹ en los que la mención de *rusticus* y *hederae* son la marca visible de la relación entre los textos.³⁰² Persio invierte el sentido que Propercio otorga a su texto, como ha analizado Miralles: mientras en Propercio *rusticus* califica a *aliquis* y se contrapone al concepto que el poeta tiene de sí mismo, en Persio *semipaganus* califica a *ipse* y se corresponde con esa imagen que el poeta quiere construir de sí mismo. Por otro lado, la corona de hiedra que nunca rodeó la cabeza del rústico, en versión de Propercio, se convierte en Persio, precisamente, en símbolo de los poetas cuyo único afán de fama prescinde de cualquier consideración de calidad poética. Contra éstos se alza la voz de Persio, en contraposición a éstos se define ahora autodenominándose *semipaganus*, lo que equivaldría a decir que si los poetas inspirados son aquéllos que sólo buscan la gloria, entonces él no es poeta inspirado, sino un semiprofano, y por ello, un poeta auténtico, capaz de hacer poesía de nivel. Como sostiene Cortés Tovar, “la cita irónica de Propercio es despreciativa y por eso en *semipaganus* no hay modestia sino orgullo.”³⁰³ *Semipaganus*, como se ve, está utilizado como contrapartida del poeta que busca la inspiración en las musas, los sueños o el agua de las fuentes sagradas, y tiene un matiz irónico en la medida en que nos

³⁰⁰ Para una consulta sobre la multiplicidad de conjeturas que se han hecho al respecto, véanse Witke (1962), Reckford (1962:476-504), D’Anna (1964), Ferraro (1970), Bellandi (1972). Los escolios ya explican el hápax como una forma de expresión propia del discurso llano de la sátira: ‘*Semipaganus*,’ *semipoeta*. *Et hoc uerbo humili satyrico modo usus est. ‘Pagani’ dicuntur rustici, qui non nouerunt urbem, ἀπὸ τοῦ πάγου, a uilla. Aliter. ‘Semipaganus,’ semiuillanus, i. e. non integre doctus. Ego autem inter poetas et rusticos sum mediocimus. ‘Pagos’ enim uilla, fons, unde pagani dicuntur uillani, quasi ex uno fonte potantes.* D’Anna se opone a la consideración de *semipaganus* como *semipoeta*, tal como proponen los escolios y siguen Jahn y Conington.

³⁰¹ Sigo la edición de Barber (1960).

³⁰² Véase D’Anna (1964:183).

³⁰³ Cortés Tovar (1988:24).

queda claro que los poetas que se describen despectivamente en los versos iniciales no son, en consideración de Persio, verdaderos poetas. Son, más bien, papagayos y urracas que repiten lo que han oído y cuyas voces están atadas a las necesidades de su estómago, tal como los pinta en esta segunda parte del prólogo:

quis expediuit psittaco suum 'chaere'
 picamque docuit nostra uerba conari?
 magister artis ingenique largitor
 uenter, negatas artifex sequi uoces.
 quod si dolosi spes refulserit nummi,
 coruos poetas et poetridas picas
 cantare credas Pegaseium nectar.

(*Col.* 8-14)

“¿Quién le adiestró al papagallo su ‘buenos días’ y enseñó a la urraca a remedar nuestras palabras? El maestro del arte y dispensador de talento, el vientre, hábil consequidor de voces negadas por la naturaleza. Pero, si brilla la esperanza de una moneda tramposa, se creería que los poetas cuervos y las urracas poetisas cantan el néctar de Pegaso.”

Pero es que *semipaganus*, por oposición a la canonizada literatura épica, trágica, incluso didáctica (a través de la referencia al Helicón y, por tanto, a la poesía de Hesíodo) y elegíaca (mediante el intertexto irónico de Propercio, de quien se distancia) también sugiere realismo.³⁰⁴ Las referencias despectivas a la poesía inspirada que hace en vv. 1-6 están fundadas en el desdén de la inspiración

³⁰⁴ Cf. Harvey (1081:11), quien relaciona *semipaganus* con las *Paganalia*, fiestas en las que cada *pagus* hacía anualmente sacrificios públicos. Persio sería, en su calidad de *semi-pagano* un “intruso” (*interloper*) que añade sus ofrendas a las de los *uates*. *Semipaganus* sugeriría, pues, el derecho de Persio a estar entre los vates. Dessen (1996:19) sugiere, en cambio, que refiere a la imagen del agricultor romano primitivo que ofrece las primicias a los dioses en los templos, lo que equipararía su poesía con una del más puro corte romano que se ofrece a los rituales de los vates.

como motor de la escritura y en la negación de lo mitológico como rasgo excluyente de lo poético. *Paganus*, en este sentido, confronta la inverosimilitud del vuelo poético de los géneros altos, trae a tierra la focalización de las metas poéticas y proclama la necesidad de sacar los temas de su poesía de la realidad misma, de lo no-mitológico, de la experiencia empírica de la vida cotidiana.³⁰⁵

Siguiendo estos lineamientos, el prefijo *semi-* añadiría un matiz no concordante con las aspiraciones realistas de la sátira, si no fuera por su relación directa con el posterior v. 7, *ad sacra uatum carmen adfero nostrum*, que despeja dudas sobre la filiación poética de Persio.³⁰⁶ A primera vista, sin embargo, *ad sacra uatum...* parece instalar una contradicción con los versos precedentes: ¿desdén Persio primero la poesía inspirada y luego se arroga el derecho de actuar en los rituales de los vates? En este punto los comentarios dan diversas explicaciones: por un lado, hay quienes piensan que *ad sacra uatum...* da la pauta de que Persio no rechaza toda la poesía inspirada; otros, como Harvey, sostienen que la clave está en *uates* en relación con *paganus*: los vates a los que se refiere no son los poetas inspirados sino los poetas paganos, en cuya tradición Persio se aloja. Miralles lo analiza a partir de un comentario de Policiano, en el que equipara los vates que Persio menciona con los de las Leneas, y, por tanto, Persio estaría refiriéndose a los poetas cómicos áticos. Hooley cree que una explicación posible es que Persio debe redimir al lenguaje del contexto corrupto en el que se halla, y para ello lleva su poesía al ritual de los vates

³⁰⁵ Cf. Hooley (2000:234-6). El autor subraya el aspecto ambiguo, misterioso, del término *semipaganus*, y opta por dejar abierto el dilema que plantea, por cuanto resulta lo suficientemente vago como para que su significado sea “variablemente dependiente de los supuestos interpretativos” desde los que el crítico hace su lectura. No obstante, también intenta una lectura: “Persio lleva (*adfero*) el lenguaje dado a un nuevo contexto, pero como ese contexto es el mundo corrupto, debe redimirlo, esto es, devolverlo otra vez *ad sacra uatum*.”

³⁰⁶ Véase Miralles (1995:222-3): “Persio ha rechazado la inspiración. Sin embargo ahora no dice que es un poeta sólo a medias, como han pensado tantos intérpretes, sino más bien dice *semipaganus* en función de *sacra uatum*.”

El sentido general que podemos deducir según nuestras pautas de análisis es que Persio considera el género de la sátira como el auténtico *carmen*, la verdadera poesía, de ahí que a *paganus* se añada esa partícula, *semi-*, que matiza el sentido realista contenido en el término, o, como quiere D' Anna, el sentido de rusticidad que sugiere *paganus*.³⁰⁷ La sátira es *carmen*, en esto está de acuerdo con Horacio, y parte de allí para demostrar de qué manera se puede hacer *carmina* desde la *rusticitas*, desde el realismo, desde la referencialidad, sin renunciar por ello a la calidad poética. Pero, a diferencia de Horacio, esa *rusticitas* se plasmará en su *carmen* no sólo a través del realismo, sino también a través de la ruptura de los cánones estéticos clasicistas, considerando las estrategias poéticas tales como la *iunctura acris* los emergentes textuales de un discurso estético que se fundamenta en un discurso ético como lo es el estoico *talis hominibus fuit oratio qualis uita*.³⁰⁸ La *rusticitas* aportará, pues, el toque desestructurante, dislocador de esa poética immoralmente preciosista de moda en la época, de la que Nerón es conspicuo representante. Si los cánones encumbraban la elegancia exagerada de unos versos que debían ser tan perfectos que las juntas dejaran deslizarse por su suavidad las uñas más exigentes (I 63-5), y esos cánones estéticos se asociaban con cánones de comportamientos morales inaceptables (ésta es la identificación que Persio elaborará en su primera pieza), entonces él debía proponer una poética capaz de romper esas uñas exigentes. Es decir, debía proponer una poética disonante, que reflejara las disonancias de la época. *Paganus*, entonces, ofrece a su poesía la autenticidad de la referencialidad, la rusticidad de una poesía comprometida –en contraposición a la exacerbada elegancia del verso alejandrino–, y, por tanto, el aval de unos códigos morales sólidos.

³⁰⁷ Véase D'Anna (1964:182).

³⁰⁸ Esta es una idea ya presente en la teoría estoica, de la que Grimes (1972:123), Sullivan (1985:109), Cortés Tovar (1988:29) y Hooley (2000:85) se hacen eco también en sus respectivos análisis de la sátira de Persio.

¿Cómo se explica, entonces, el prefijo *semi*-? Para comprender el sentido cabal de esa partícula, es preciso, como ya dijimos, ponerla en relación con v. 7: el *carmen nostrum* de Persio es la auténtica poesía, precisamente porque busca la calidad literaria mediante una poética rupturista. *Semi*-, pues, aporta al hápax el sentido artístico de esa *rusticitas*, la calidad literaria de esa poética contraria los cánones estéticos del momento. Con su *ipse semipaganus* Persio parecería decirnos ‘yo, un semiprofano, un escritor de sátiras, trabajo con material referencial, social y desestructurante, y convierto la rusticidad en *carmen* auténtico, le doy calidad poética.’

Pero hay algo más, que relaciona este prólogo de Persio con esa dinámica cultural romana que señalábamos en el primer capítulo de nuestro estudio. Hablábamos allí de la habilidad que tuvo Lucilio para captar en su momento la necesidad de un nuevo modo de expresión que se abriera camino entre los géneros mitológicos desarrollados en Roma a partir de esa opción cultural que determinó la imitación de los griegos como paradigma literario y educativo a seguir. Nos preguntábamos cómo habría sido posible que naciera un género que confrontaba la normativa vigente, que iba en contra de una helenización deseada, manifestada culturalmente en la demarcación de lo mitológico, tal como lo plantea Feeney.³⁰⁹ Una de las propuestas que hacíamos era la posibilidad de considerar el factor de la dinámica cultural de *acercamiento y toma de distancia* respecto de la cultura griega en la que la romana se involucró cuando su conciencia de potencia mundial la llevó a cuestionarse sobre aspectos de identidad. Si la delimitación de lo mitológico se erigió como seña helenizante de la cultura romana, una vía posible para encauzar lo típicamente romano habría de ser, entonces, la opción por lo no-mitológico.

Desde esta perspectiva, los coliambos de Persio pueden percibirse como una instancia de distanciamiento de lo griego, y por tanto de lo mitológico, en esa

³⁰⁹ Feeney (1999:64-5).

dinámica cultural de búsqueda de identidad. Los cuatro primeros versos giran en torno a los lugares sagrados de las musas griegas, y, por extensión, a los géneros literarios nacidos de su inspiración, como la épica o la tragedia, tradicionalmente mitológicos e importados a Roma desde el mundo helénico. El nexo de este tipo de poesía con la que luego se desarrolló en Roma lo da ese intertexto de Propertio, quien, recordaremos, se proclamaba a sí mismo como el *Calímaco romano*. Persio rechaza esa moda helenizante, realizando así un movimiento de reafirmación cultural que podríamos llamar ‘nacionalista’ o ‘latinizante,’ en el que la *rusticitas*, como seña de identidad del primer romano, agricultor y austero, pragmático y realista, juega un papel preponderante en la definición de ese *carmen nostrum* con el que se aleja de la poesía a la que alude en los primeros versos. A esto se refiere Miralles cuando dice que “si el *carmen* que Persio trae *ad sacra uatum* es *nostrum*, debe de ser tal, supongo, porque no es imitación en el mismo sentido en que lo son las composiciones que ha reprobado, y, hasta cierto punto, también porque es romano: hablo como romano, viene a decir Persio, yo (*ipse*), y no sólo como eco de situaciones o de palabras griegas, como dirá que hace el papagallo en el verso 8 (...).”³¹⁰ La *rusticitas* que puede inferirse de ese *semipaganus* construye en el programa poético de Persio la alternativa romana, realista, no mitológica, nacionalista de ese sistema literario volcado hacia un encumbramiento de lo helénico y de lo helenístico.

El *nostrum* de ese nuevo *carmen* que propone Persio adquiere una doble dimensión: por una parte, se aleja de la poesía supuestamente inspirada que repite modelos griegos y que adhiere a la norma que equipara lo mitológico con lo poético y que es excluyente con respecto a opciones no mitológicas, y, por otro lado, se distancia de su predecesor en el género, de quien parte al definir su sátira como *carmen*.

³¹⁰ Miralles (1995:222).

Con respecto a este último punto, ésta es otra de las tareas que Persio debe cumplir: la de desmarcarse de su antecesor. El objetivo es claramente complicado, en la misma medida en que fue complicado para los poetas épicos de la Edad de Plata competir con el modelo virgiliano, ya para entonces sacralizado. Sin embargo, la opción de Persio es coherente: su manera de entender la sátira como referencialidad y compromiso moral y su manera de entender la poética estéticamente como reflejo de la desestructuración moral de la sociedad, están en completa concordancia con la elaboración de un modelo de ruptura con ese otro modelo que Horacio había dejado planteado. Por decirlo de otra manera, si el listón que había dejado su antecesor era demasiado alto, la mejor estrategia de hacer frente a ese legado era proponer una sátira en muchos sentidos opuesta a aquélla, en especial en el ámbito estético, considerado por el nuevo poeta reflejo de lo ético.

Persio recondujo el género hacia un uso más instrumental. En ese intento era inevitable que volviera a situar la sátira en un lugar marginal con respecto a los demás géneros literarios del momento, en especial la épica, la tragedia y la elegía, géneros de la preferencia del emperador. Persio se alejó del sello conversacional que le había permitido a Horacio centralizar la sátira, para hacerla chirriar, crujir e importunar. Por eso también el *carmen* que propone en v. 7 es calificado, con una economía expresiva contundente, como *nostrum*. Persio parte del último metatexto de Horacio y lo hace suyo al proclamar el mismo estatus poético que Horacio había dejado declarado para la sátira, pero con un sello nuevo. Esa nueva identidad surge simultáneamente de un deseo de distanciamiento con su antecesor, con la poética neocalimaquea de su época y con la cultura griega importada. Sin embargo, sí hay un punto de contacto con Horacio, una línea que Horacio dejó abierta y que su sucesor aprovechó bien: lo metatextual va de la mano con lo político. La sátira es un género de fronteras porque se debate entre dos códigos, el social y el literario, y por eso decimos que

la teorización del género fue en gran medida un ejercicio político: si la sátira de Horacio proponía a nivel teórico una moderación de la *libertas* luciliana que metafóricamente puede leerse como la necesidad de moderar la *libertas* cívica para conseguir finalmente la *pax* social –una formulación hecha desde el grupo de poder-, Persio proclama desde su oposición al poder la necesidad de retornar a una sátira moralmente más invectiva por imposición de la degradación de su contexto social. Ahora bien, ¿de qué manera compatibiliza Persio esa vuelta a la invectiva con su oposición al sistema, precisamente cuando el sistema se ha vuelto más riesgoso para los disidentes? Creemos que la oscuridad referencial y la condensación de los intertextos pueden ser leídos como una estrategia conveniente a un sistema político restrictivo como el neroniano. De todas maneras, no debemos perder de vista, igualmente, que las sátiras de Persio no fueron publicadas en vida de su autor y se mantuvieron presumiblemente en el ámbito privado de su círculo.

IV. 2. Análisis de *Sat. I*

IV. 2. 1. *Ah, si fas dicere!...* Persio y la imposibilidad de hablar

Leer la primera sátira de Persio desde la perspectiva del discurso literario exclusivamente es ignorar toda una serie de resonancias que quedan flotando en la mente de los receptores tras el recitado de sus versos.³¹¹ Asimismo, leerla con el sólo propósito de subrayar los principios morales que el poeta intenta defender es aislar artificialmente uno de los tantos posibles campos de análisis que su sátira ofrece. Incluso entrelazar los ámbitos literario, moral y filosófico, con lo mucho

³¹¹ Véase Hooley (2000:27-8).

de bueno que ha dado esta óptica en cuanto es más abarcadora,³¹² resulta insuficiente si intentamos comprender el texto en su totalidad. Para ponerlo en términos de Hooley, “los poemas no pueden existir, o no se puede interpretar que existen, aislados de la inmensa complejidad de circunstancias en las que son generados. Tratar de leer Persio I como un simple posicionamiento programático o como una determinada disposición de palabras encajadas en alguna formulación ingeniosa dentro del contexto de expectativas genéricas y de dictado filosófico (estoico) es perder mucho de lo que un poema puede decir”.³¹³

Veámos en el segundo capítulo la importancia que tiene para un análisis semiótico amplio la consideración de todos los sujetos participantes en el proceso de creación textual. Uno de los grandes aciertos de esta disciplina fue haber logrado incluir al texto en tal consideración, el haber elevado el texto desde su antigua posición de objeto, tan preciada a la filología decimonónica y a los románticos en general, a su actual comprensión como sujeto participante en el proceso de creación de sentidos. La crítica textualista, sin embargo, entusiasmada con la creencia de haber encontrado una solución a ese callejón sin salida que es la intención autorial, se concentró entera y exclusivamente en el texto, olvidándose de los otros dos sujetos del proceso semiótico, más problemáticos en la medida en que no ofrecen la evidencia poderosa que ostenta el texto escrito. Ahora debemos recuperar la posibilidad de considerar los sentidos que se derivan de esas relaciones que propone estudiar la pragmática semiológica, las relaciones entre el productor y su texto, entre el receptor y su texto, y entre el productor y las distintas recepciones. La manera de salvar los obstáculos de esa evidencia escurridiza que dificulta la corroboración de hipótesis cuando hablamos de

³¹² Los estudios de Hooley (1984) y (2000), Cortés Tovar (1988), y Bramble (1974) son buenos ejemplos de que una perspectiva amplia en la investigación de la sátira de Persio puede dar grandes resultados.

³¹³ Véase Hooley (2000:27-8).

productores y receptores del texto literario está en el estudio de las condiciones culturales de la época que otros textos puedan ofrecernos, y en la indagación en los límites del texto mismo en cuestión, investigando, por ejemplo, hasta qué punto la primera sátira de Persio nos permite decodificar los modos de escritura utilizados por el autor, para, de esta manera, llegar a él y a sus modos de lectura, y postular nuevos sentidos. Otra manera de hacerlo es perdiendo el miedo a la pluralidad interpretativa: en la medida en que los lectores respetemos aquello que en el texto es invariante, cualquier camino interpretativo es válido, especialmente si nos permite enriquecer el espectro de opciones significativas promovidas por el texto mismo. Contamos, también, con la posibilidad de cotejar determinadas opciones enunciativas de Persio con textos como las narraciones de Tácito, Suetonio y Dión Casio relativas a la época; éste es un poderoso instrumento de análisis, porque nos permite comparar, enlazar y, sobre todo, contrastar información, discursos y perspectivas relacionadas con determinados hechos históricos, y con preocupaciones, actitudes y comportamientos sociales recogidos por el texto poético más o menos encubiertamente.

Los doce primeros versos de *Sat. I* constituyen la introducción a toda la pieza, y en ellos se concentra sintéticamente el contenido del resto, del desarrollo, tradicionalmente considerado una *amplificatio* de esta introducción. El poema empieza citando unos versos de Lucilio,³¹⁴ que sugieren ya de entrada el tema y el tono de la obra. El mismo hecho de que Persio opte por una referencia literaria

³¹⁴ Como han observado los comentaristas de Persio desde el escoliasta, esta cita parecería reelaborar un verso de Lucilio (I, 9 Marx); se ha puesto también en relación con Lucrecio I 330 y 569, *in rebus inane*, y II 14, *o miseris hominum mentes! o pectora caeca!* Como bien notan Harvey (1981:14) y Cortés Tovar (1988:106), resulta mucho más sugerente y justificada una cita de Lucilio, tratándose de una sátira. No obstante, se han puesto ya algunos rasgos de la obra de Lucrecio en relación con este género, y consideramos que no sería inadecuado, en otro marco, explorar las implicaciones de estas resonancias intertextuales. Véase Murley (1939).

como ésta ya da algunas pistas sobre intencionalidad autorial y tratamiento de la tradición genérica y de las expectativas en la recepción.

La situación enunciativa parece ser ésta: el poeta se encuentra leyendo unos versos de otro poeta de renombre, su antecesor, cuando comienza la obra, obligando al receptor a poner en relación lo que se va a oír o leer con el *inuentor* del género. Los siguientes versos interrumpen el desarrollo de esa lectura:

O curas hominum! o quantum est in rebus inane!
 ‘quis leget haec?’ min tu istud ais? nemo hercule. ‘nemo?’
 uel duo uel nemo. ‘turpe et miserabile.’ quare?

(vv. 1-3)

“¡Ob preocupaciones de los hombres! ¡Cuánta vacuidad hay en sus asuntos!

-¿Quién leerá eso?

¿A mí me lo dices? Nadie, por Hércules.

-‘Nadie?’

Puede que dos o... quizás nadie.

-‘Vergonzoso y deplorable.’

¿Por qué?”

El interlocutor da pie al poeta-lector a que exponga su autonomía frente a los dictados de la moda literaria del momento. Pero el hecho es que Persio deja de leer a Lucilio. ¿Significa esto que decide dejar de lado la tradición para proponer un nuevo tipo de sátira, dado el nuevo contexto histórico? ¿Se cita a Lucilio en un lugar estratégico –el primer verso de la primera sátira– como un mero modo de adhesión al género inventado por él? ¿O quiere Persio suscitar una imagen determinada del *inuentor*, cuyas cualidades iluminarán la obra del nuevo satírico? Quizás deberíamos poner en relación estos versos con el final de la sátira y con algunos pasajes de Horacio que hacen referencia a Lucilio y a la postulación de una recepción restringida. De hecho, estos primeros versos de Persio son frecuentemente asociados con el *topos* satírico de una audiencia

limitada, como señala Harvey aludiendo a Hor. I 4, 22-3 (*cum mea nemo / scripta legat*, “mientras / que nadie lee mis escritos.”)

Cierto es que Horacio, a lo largo de sus sátiras, expone su preferencia por alejar del vulgo sus escritos, como su famoso verso de *Sat. I 10, 74: contentus paucis lectoribus*, “sé feliz con pocos lectores,” con el que marca distancia, una vez más, con Lucilio. Pero la alusión a I 4, 22-3 no refiere, como sí lo hace I 10, 74, a la calidad artística de los poemas (*saepe stilum uertas, iterum quae digna legi sint / scripturus, neque te ut miretur turba labores*, “corrige a menudo, si estás dispuesto a escribir algo / digno de volver a leerse y no sufras por que te admire / la masa,” vv. 72-3), sino a las consecuencias que acarrea escoger un género que ataca y fustiga los vicios, cuando la sociedad se degenera:

cum mea nemo

scripta legat uulgo recitare timentis ob hanc rem,
quod sunt quos genus hoc minime iuuat, utpote pluris
culpari dignos

(Hor. *Sat. I 4, 22-5*)

“mientras

que nadie lee mis escritos: temo recitarlos al vulgo,
porque hay a quienes este género les gusta muy poco.
¡Como que los más son censurables!”

Éste es el co-texto del texto al que Harvey refiere, que no se limita a la simple y tópica aspiración de algunos satíricos a llegar sólo a la audiencia adecuada, sino que pone de manifiesto la conciencia de que la escritura de sátira es peligrosa porque en una sociedad degradada el vicio es patrimonio común. De ahí la amplia descripción de los posibles blancos de ataque satírico que Horacio hace a continuación:

quemuis media elige turba:

aut ob auaritiam aut misera ambitione laborat;
hic nuptarum insanit amoribus, hic puerorum;

hunc capit agenti splendor, stupet Albius aere;
 hic mutat merces surgente a sole ad eum quo
 uespertina tepet regio, quin per mala praeceps
 fertur, uti puluis collectus turbine, ne quid
 summa deperdat metuens aut ampliet ut rem.

(vv. 25-32)

“Elige de entre

la gente a uno cualquiera: o sufre de avaricia o de mísera
 ambición. Uno enloquece por el amor de casadas, otro
 por el de muchachos; a uno subyuga el brillo de la plata,
 Albio se queda boquiabierto ante el bronce; otro comercia
 del sol naciente hasta donde templa el de poniente;
 es más, arrastrado por miserias, como polvo
 levantado por ciclón, teme que mengüe su capital
 o no se amplíe su fortuna.”

Avaricia, ambición, lujuria, codicia, envidia, son los vicios que la sátira crítica, por la cual *sunt quos genus hoc minime iuuat*, “todos estos temen versos, / odian a poetas,” sostiene Horacio a continuación: *omnes hi metuunt uersus, odere poetas*. La alusión que Persio hace a Horacio trae a colación el tema de la ofensa y el peligro que conlleva adscribir a un género polémico, precisamente, en una *turbida Roma* (v. 5). Lo que añade sutilmente Persio a aquellos versos horacianos es la novedad de otro contexto histórico:

ne mihi Polydamas et Troiades Labeonem
 praetulerint? nugae. non, si quid turbida Roma
 eleuet, accedas examenue inprobum in illa
 castiges trutina, nec te quaesiueris extra.
 nam Romae quis non...? a, si fas dicere!... sed fas

(vv. 4-8)

“¿Temes que Polidamante y las Troyanas prefieran a Labeón antes que a mí?
 ¡Bobadas! No; si una Roma perturbada desacredita una obra, no asientas o

intentos corregir el rígido fiel de su balanza y no te busques fuera de ti. Pues en Roma, ¿quién no...? ¡Ah! Si se pudiera hablar... Pero se puede”

La sátira de Persio comienza con una cita literaria. Las referencias a la lectura (*quis leget haec?*, v. 2), a Polidamante y las troyanas (en alusión a la crítica implacable, como sugiere Dolç³¹⁵) y a Labeón (v. 4) permiten interpretar el ambiguo pasaje introductorio en términos de discusión poética, como la mayor parte de los comentaristas hace. Sin embargo, la alusión a Horacio, con toda su evocación del peligro que acarrea la crítica a la degeneración social, y la ambigüedad que plantea la aposopesis abren las posibilidades de interpretación al código social, refrendado por la preocupación que a nivel de contenido expresa esa cita literaria:

o curas hominum! o quantum est in rebus inane!

(v. 1)

Llama la atención que Harvey acote el margen de lectura a lo meramente literario, hasta el punto de explicar el amplio adjetivo *turbida* con el que Persio describe Roma como ‘prejuiciosa, desequilibrada’, desdeñando las acepciones de ‘pertubada’ o ‘confundida’ porque “más bien, ella [Roma] está ciega a las virtudes del tipo de poesía de Persio.”³¹⁶ ¿Por qué limitar los sentidos sugeridos por un término flexible y multívoco? Es indudable que la orientación literaria está marcada desde el primer verso, con esa cita de Lucilio y la implicación de una lectura interrumpida por un interlocutor; no hay por qué negar que un sentido de este tipo está presente en *turbida* y da pie legítimamente a esa interpretación. Pero

³¹⁵ Dolç observa que la mención a Polidamante y las troyanas se hace porque éstos fueron considerados proverbialmente como censores temibles (1954:64, n. 1). Los escolios, en cambio, los relacionan con Nerón: *‘Quare? ne mihi Polydamas,’ id est, multinuba. Polydamas autem Nero, quod multis nupsit; aut quod timidus et imbellis fuit, ut apud Homerum inducitur Polydamas. ‘Troiaades,’ Romani accipiuntur.*

³¹⁶ Harvey (1981:15).

al mismo tiempo, la discusión que se inicia entre el lector de Lucilio y su interlocutor va derivando hacia un código referencial, con la simple mención de Roma –metonímicamente, por señalar a los romanos, erigidos, aquí, en errados jueces- y con la siguiente aposopesis del poeta, que se autocensura, aludiendo a una imposibilidad de hablar. Esto es discurso social: las dificultades que esa voz poética encuentra a la hora de hablar libremente refieren directamente a una situación extraliteraria (social, histórica), que influye en la literaria en la medida en que la lleva a iniciar rupturas enunciativas. Más adelante, en el verso 9, ya se nos ofrece explícitamente un sintagma que se aparta de lo literario para centrarse en lo vivencial, en la experiencia, incluso, en lo moral, sugerido por la adjetivación que el poeta elige para ese infinitivo: *nostrum istud uiuere triste*, “este sombrío modo de vida nuestro.” De manera que lo que empieza siendo una discusión literaria, se va encaminando hacia lo referencial hacia el final de la introducción. En este contexto, no vemos razones por las cuales debamos sostener que ese *turbida* del verso 5 tiene exclusivamente resonancias literarias. Sin quitar ese sentido, se puede añadir este otro, manteniendo la ambivalencia del término, el doble valor, literario y social, que la sátira promueve.

Por otro lado, la intertextualización de Lucilio merece una reflexión que vaya más allá de la utilización de este verso con el mero fin funcional de dar pie a la crítica literaria, es decir, de ofrecer un contexto apropiado para la observación con la que interrumpe el interlocutor. Resulta difícil no poner en relación la evidente adhesión filosófica de Persio al estoicismo y las resonancias que una referencia a Lucilio podía dejar libradas a la consideración de los integrantes estoicos de su círculo, e incluso las asociaciones subjetivas que podía suscitar en miembros de la clase senatorial como Trásea Peto, por ejemplo, muy cercano a Persio. Como ya dijimos, la ubicación del verso no puede ser casual: sabemos la relevancia que tienen los comienzos de los poemas, el lugar privilegiado que

implica el primer verso, o una determinada posición en el verso, para subrayar un aspecto que, en muchos casos, se relaciona con la intención autorial.

Lo primero que cabe pensar con una referencia como ésta es que Persio quiere escribir una sátira más parecida a la de Lucilio. ¿Por qué, si no, ubicarlo en tan conspicuo lugar poético? Y una sátira luciliana quiere decir que destaque los aspectos relevantes de Lucilio en relación a su sucesor, Horacio. Esto es, una sátira que ponga en primer plano la invectiva y que retorne nuevamente a una *libertas* sin restricciones, como la que estimulaban los idealizados tiempos de la República de los Escipiones. Lo primordial de la percepción de los versos del *inuentor* es su inimitable y nunca igualada capacidad para atacar a sus contemporáneos sin limitaciones de ningún tipo.³¹⁷

Teniendo estas reflexiones en consideración, una posibilidad sería poner en relación la cita de Lucilio con la posterior aposopesis: *nam Romae quis non...? a, si fas dicere!...*, “pues en Roma, ¿quién no...? ¡Ah! Si se pudiera hablar...” El tema que late en esa expresión de deseo cuyos puntos suspensivos nos dejan llenos de sospechas, es, efectivamente, el tema de la *libertas*. Y para un estoico genuino el tema de la *libertas* no es una cuestión secundaria, sino, más bien, el último bastión que nunca se dejará a merced del tirano: de ahí la sucesión de suicidios que se da en el círculo estoico cuando Nerón acusa a la oposición senatorial de estar implicada en la conspiración de Pisón. Tácito nos cuenta, al final de sus *Anales*, la manera en que Trásea ofrece su vida a Júpiter Liberador:

Accepto dehinc senatus consulto Heluidium et Demetrium in cubiculum inducit: porrectisque utriusque brachii uenis, postquam cruorem effudit, humum super spargens, propius uocato quaestore ‘libamus’ inquit ‘Ioui liberatori. specta,

³¹⁷ Harvey nota que la “influencia de Lucilio” en la obra de Persio es “sólo muy raramente detectable,” pero no excluye la posibilidad de que la *rusticitas* (registro coloquial, composición redundante) sea en Persio una característica que devuelva a la sátira su textura inicial (1981:5).

iuuenis; et omen quidem dii prohibeant, ceterum in ea tempora natus es, quibus firmare animum expediat constantibus exemplis.”³¹⁸

(XVI 35, 1)

“Luego, tras recibir el decreto del senado, hace entrar en su alcoba a Helvidio y a Demetrio; se abre las venas de ambos brazos, y al brotar la sangre, regando con ella la tierra, llama al cuestor para que se acerque y le dice: ‘Hacemos una ofrenda a Júpiter Liberador. Mira, muchacho; y ojalá los dioses alejen este agüero; por lo demás has nacido para unos tiempos en los que conviene robustecerse el ánimo con ejemplos de entereza.’”³¹⁹

En este sentido hay que interpretar la célebre máxima que el mismo Trásea invocaba cada vez que tomaba una postura comprometida contraria al emperador, según nos lo cuenta Dión Casio:

“ἐμὲ Νέρων ἀποκτεῖναι μὲν δύναται, βλάψαι δὲ οὐ.”³²⁰

(LXII 15, 4)

“Nerón puede matarme, pero no hacerme daño.”³²¹

Pero sigamos adelante con el verso 8, del que nos falta citar su resolución: *sed fas*, “pero se puede.” Inesperada, sin duda, para quienes conocemos bajo qué condiciones contextuales escribe Persio, la respuesta positiva al conflicto que plantea la inicial afirmación sobre la imposibilidad de hablar suscita una expectación que se mantendrá hasta el final de la sátira, y que encontrará ecos hacia el final del libro, en esa otra sátira programática que es *Sat. V.* ¿Cómo hará Persio para hallar el modo de hablar libremente? El silencio político que encontramos inmediatamente después del *tunc tunc...cachinno* (vv. 11-2), “entonces,

³¹⁸ Cito los textos latinos de Tácito principalmente por la edición de Fisher (1966), pero he tenido en cuenta también la de Wellesley (1986).

³¹⁹ Sigo la traducción al castellano de los textos de Tácito realizada por Moralejo (1986).

³²⁰ Para los textos de Dión Casio he seguido la edición de Baldwin Foster (1968).

³²¹ Todas las traducciones al castellano de los fragmentos citados de Dión Casio son mías.

entonces... me desternillo de risa,” será una clave semiótica importante en nuestro análisis.

Efectivamente, el desarrollo posterior de la sátira es una red de discursos entrelazados que crean significados precisamente a partir de ese tejido de imágenes tomadas de lo literario, de lo culinario, de lo sexual, del ámbito médico, de lo filosófico, de lo moral. La crítica literaria y moral se realiza mediante metáforas críticas relacionadas con el *cultus corporum* del que habla Séneca en *Ep.* 114 y que Kenney, primero, y Bramble, luego, supieron ver y analizar.³²² La búsqueda del éxito sin fundamento, la decadencia estilística cifrada en ese *grande aliquid* (v. 14), el exceso de cuidados en la vestimenta y en el peinado, la decadencia moral que se ilustra en esa imagen de lograda connotación sexual, en la que los Títos se estremecen *cum carmina lumbum / intrant et tremulo scalpuntur ubi intima uersu* (vv. 20-1), “cuando los poemas les penetran en los riñones y sus intimidades sienten el cosquilleo del verso trémulo,” son los temas que van tejiendo la primera sátira. El discurso culinario es utilizado por Persio para simbolizar la bajeza moral de los poetas-patrones a quienes irónicamente llama *proceres* (v. 52), “los grandes señores.” El exceso de comida y de bebida le sirven para construir toda una cadena de asociaciones que tienen que ver con los banquetes como lugar de despliegue de la degeneración social, cuyas opulentas cenas son causa de las enfermedades y el deterioro físico, que reflejan la corrupción espiritual e intelectual. En esta sucesión de imágenes y de asociaciones, la poesía es rebajada al nivel de lo material, del alimento opíparo de los insaciables, que engullen los poemas entre copa y copa.

En una primera lectura se podría decir que, por lo menos hasta el verso 121 –donde la aposopesis inicial encuentra su respuesta–, la sátira elude todo tipo de referencias al contexto político de su tiempo. Salvo la mención de un Pedio en

³²² Kenney (1962:36) y Bramble (1974:17).

v. 85, que podría ser identificado con el Pedio Bleso³²³ acusado de corrupción del que nos habla Tácito,³²⁴ no hay hechos concretos ni nombres de contemporáneos que nos den pie a interpretar directamente lo político en ese entramado de discursos mutuamente permeables que es *Sat. I*. Sin embargo, la ausencia de menciones explícitas en un contexto dictatorial no significa que el texto esté libre de connotaciones de este tipo; todo lo contrario. Si hay maneras de eludir la censura o la sospecha de disidencia bajo regímenes autocráticos, éstas son, precisamente, las que no incluyen en sus repertorios formas directas de crítica.³²⁵ Coffey, intentando explicar por qué el primer seguidor de Horacio en este género surge recién un siglo después, nos recuerda los casos de Casio Severo, enviado al exilio por Augusto a causa de sus panfletos, el de Cremucio Cordo, quien se suicida tras la acusación de Sejano —el favorito de Tiberio—, por haber reflejado en sus libros de historia los horrores de las proscripciones, el del mismo Fedro, también perseguido por Sejano ante sus sospechas de verse retratado en algunas de las fábulas.³²⁶ Está claro que un hecho literario como éste no se explicará sólo por una causa: convendría tener en cuenta también otros factores, como, por ejemplo, la pausa en la creatividad literaria que significaron los años posteriores al llamado Siglo de Augusto, ese período de reflexión y de

³²³ Este Pedio es la única posible referencia textual que tenemos sobre la fecha de composición de las sátiras de Persio. Si interpretamos que se alude a Pedio Bleso, entonces al menos esta primera sátira no se podría haber escrito con anterioridad al 59, año en que el personaje es acusado de corrupción. Si consideramos más plausible la lectura que refiere al Pedio Poplicola de Horacio, *Sat. I* 10, 28, entonces tal fecha se nos esfuma. Coffey (1995: 239) nos ofrece una vía más convincente: quizás Persio aprovecha la ocasión del escándalo público de Pedio Bleso para pedir prestado el nombre a su antecesor. Una alternativa ambivalente cuyas resonancias podrían haber divertido mucho a los contemporáneos.

³²⁴ Tac. *Ann.* XIV 18.

³²⁵ Del mismo parecer es Sullivan (1985:19), quien comienza su análisis de la literatura neroniana en estos términos: “Tácito y Plinio están de acuerdo en que la literatura no florece bajo la tiranía; nosotros, con nuestra mayor experiencia acumulada en la resistencia y la ingenuidad del hombre, podemos sentir más simpatía con la observación de Jorge Luis Borges: ‘Un dictador es bueno para los escritores. La censura los desafía a elaborar sus asuntos con mayor cuidado y sutileza.’”

³²⁶ Coffey (1995:98).

recuperación de energías que coincidió con los gobiernos de Tiberio, Calígula y Claudio. Sin perjuicio de otros motivos igualmente razonables, no podemos perder de vista que la sátira es un género referencial, y que su código social lo lleva a postularse como un tipo de escritura no conveniente en un ámbito político de vulneración de las libertades.

Por ello, al preguntarnos por qué Persio elige un género referencial, como la sátira, nos vemos obligados a realizar una segunda lectura, no con el propósito de forzar el texto a decir lo que no dice, sino para explorar las posibilidades de referencialidad sumergida. Hablábamos de ese tejido de discursos que sucede al estallido de la carcajada de Persio en v. 12, de los temas con que se van entrelazando, de la dramatización a la que recurre el poeta para ubicarnos en el contexto de las *cenae*, cuya crítica el interlocutor intenta rebatir: ‘rides,’ le dice al poeta, ‘*et nimis uncis / naribus indulges. an erit qui uelle recuset / os populi meruisse et cedro digna locutus / linquere nec scombros metuentia carmina nec tus?*’ (vv. 40-3), “te burlas (...) y frunces el ceño con excesiva complacencia. ¿Habrá acaso quien no quiera estar con justo título en boca de todos, y después de componer poemas dignos del aceite de cedro, se niegue a dejarlos, aunque no teman ni a las caballas ni al incienso?” Un argumento razonable, para una crítica demasiado severa, que, según se ha dicho en numerosas oportunidades, deja a Persio en una posición de soledad, aislado de la sociedad, y que, sin embargo, le servirá para suscitar uno de los temas más importantes y más sociales de su sátira, y para autoubicarse del lado que le interesa. Analicemos la respuesta de Persio:

quisquis es, o modo quem ex aduerso dicere feci,
 non ego cum scribo, si forte quid aptius exit,
 quando haec rara auis est, si quid tamen aptius exit,
 laudari metuam; neque enim mihi cornea fibra est.
 sed recti finemque extremumque esse recuso
 ‘euge’ tuum et ‘belle.’ nam ‘belle’ hoc excute totum:
 quid non intus habet? non hic est Ilias Atti

ebria ueratro? non siqua elegidia crudi
 dictarunt proceres? non quidquid denique lectis
 scribitur in citreis? calidum scis ponere sumen,
 scis comitem horridulum trita donare lacerna,
 et 'uerum' inquis 'amo, uerum mihi dicite de me.'
 qui pote? uis dicam? nugaris, cum tibi, calue,
 pinguis aqualiculus propenso sesquipede extet.

(vv. 44-57)

“Tú quienquiera que seas –ah, el que acabo de hacer que me contradiga-, no voy a temer yo cuando escribo, si por azar sale algo bastante bueno, aunque eso es *rara avis*, si con todo sale algo bastante bueno, no voy a temer las alabanzas, pues no tengo un corazón de piedra, pero me niego a que el grado sumo y último de la perfección sea tu ‘bravo’ y tu ‘delicioso.’ Veamos, sacude bien este ‘delicioso’: ¿Qué no lleva dentro? ¿No está aquí la *Ilíada* de Accio borracha de eléboro? ¿No están todas las elegiillas que en sus pesadas digestiones dictaron grandes señores? ¿No está, en fin, todo lo que se escribe en lechos de cedro? Sabes servir caliente una tetina de cerda, sabes regalarle un manto gastado a un protegido, pobrecillo, que tiritita de frío y dices: ‘Me gusta la verdad, decidme la verdad sobre mí.’ ¿Cómo es posible? ¿Quieres que te la diga? Bromeas, calvo, cuando tu grasienta tripa de cerdo te sobresale pie y medio por delante.”

A propósito de vv. 48-50, *sed recti finemque extremumque esse recuso / 'euge' tuum et 'belle.' nam 'belle' hoc excute totum: / quid non intus habet?*, “pero me niego a que el grado sumo y último de la perfección sea tu ‘bravo’ y tu ‘delicioso.’ Veamos, sacude bien este ‘delicioso.’ ¿Qué no lleva dentro?” es interesante contrastar las expresiones que Persio parodia con los textos en los que Dión relata los extremos del servilismo a los que había llegado no sólo el pueblo sino también la clase senatorial más acobardada por las iras y represalias de Nerón, reflejados en la adulación más grosera hacia éste cada vez que terminaba una recitación o una actuación:

καὶ ἦν ἀκούειν πως αὐτῶν λεγόντων “ὁ καλὸς Καίσαρ, ὁ Ἀπόλλων, ὁ

Αὐγουστος, εἷς ὡς Πύθιος. μά σε, Καίσαρ, οὐδεὶς σε νικᾷ.”

(LXII 20, 4)

“Y uno podía haberlos escuchado exclamar: ‘¡Glorioso César! ¡Nuestro Apolo, nuestro Augusto, otro Pitio! ¡Por ti, oh César; nadie te aventaja!’”

Las resonancias son evidentes, el sentido de la adulación forzada es similar. *Laudant conuiuiae*, dice el poeta (v. 38). El cotejo de los textos pone de manifiesto, pues, quién es el blanco de ataque, a quién se refiere Persio cuando ilustra la situación dramática de la recitación con esa escena de abuso de poder / sumisión. ¿O vamos a mantener, todavía, que para interpretar la referencia a Nerón es necesario que el texto lo diga explícitamente? Aquí es cuando debemos definir qué entendemos por texto, y recordar los conceptos elaborados en los dos primeros capítulos: el texto no puede arrancarse de su contexto, lo dicho debe ser puesto en la perspectiva de sus coordenadas de enunciación (sujeto, tiempo y lugar), los sentidos que las circunstancias históricas del momento de producción aportan al texto deben –y no sólo pueden- explorarse, dada la relevancia que esos sentidos pueden dar a la interpretación. Anderson, Grimes y Bramble interpretan que Persio se autoaisla de su sociedad porque niegan el anclaje referencial de lo dicho, y porque, al hacerlo, aíslan el texto de su contexto. Lo no dicho por el texto, esa masa sumergida de presuposiciones que sustenta el texto es la clave de lo poético, una escritura económica y condensada de por sí, cuánto más cuando hablamos de Persio, cuya habilidad para el ahorro verbal le permite un nivel de alusividad que, si no exploramos, nos deja perplejos y frustrados ante su poesía.

Volviendo a vv. 44-57, la relación patrón-cliente que se dramatiza en vv. 50-7 pone en primer plano un tema crucial, tanto para la filosofía estoica, como para nuestra investigación: el tema de la verdad. Hemos visto en el análisis de los *Coliambos* que la sátira es para Persio el único modo posible de hacer frente a lo que él considera la decadente poesía de su tiempo, y que, en virtud de esta

concepción ‘elevada’ del género, retoma el metadiscurso satírico en el punto en que Horacio lo había dejado: la sátira es *carmen*. Cortés Tovar, en su introducción a las sátiras de Persio, ya comentaba este hecho como una opción conscientemente tomada por el autor: “(...) para Persio el único *carmen* auténtico, la única forma legítima de poesía en su tiempo era la sátira,”³²⁷ en oposición a la postura de Scholz, quien consideraba que *carmen* era un título demasiado pretencioso para la sátira.³²⁸

En efecto, Persio se hace eco de la máxima que Séneca latiniza en su *talis hominibus fuit oratio qualis uita*,³²⁹ “el estilo es el hombre.” El mismo estoicismo estimuló desde el ámbito filosófico el mantenimiento de esta coherencia entre el dicho y el hecho, principio que acarreó no pocos problemas a sus seguidores, algunos de los cuales se veían obligados a tomar actitudes socialmente ‘peligrosas’ ante situaciones contrarias a su estilo de vida pero respaldadas por el poder. Un ejemplo claro y muy conocido es el que nos relata Tácito en sus *Anales*, sobre la resistencia silenciosa de Trásea Peto en el Senado, quien, intentando mantener su autonomía de pensamiento en un ámbito político cada vez más opresivo, se niega a participar en la execración del nombre de Agripina, acusada falsamente por su hijo de conspirar contra él. Ante la farsa que el resto de senadores deciden hacer en torno al hecho, Trásea opta por retirarse del recinto sin decir una sola palabra:

Miro tamen certamine procerum decernuntur supplicationes apud omnia puluinaria, utque Quinquatrus quibus apertae insidiae essent ludis annuis celebrarentur; aureum Minervae simulacrum in curia et iuxta principis imago statuerentur; dies natalis Agrippinae inter nefastos esset. Thræsea Paetus silentio uel breui adsensu priores adulationes transmitters solitus exiit tum senatu ac sibi causam periculi fecit, ceteris libertatis initium non praebuit.

(XIV 12, 1)

³²⁷ Cortés Tovar (1988:20).

³²⁸ Scholz (1986:190-1).

³²⁹ Sen. *Ep.* 114, 1.

“Sin embargo, los próceres rivalizaron en votar acciones de gracias ante todos los pulvinares, y que la fiesta de los Quincuatros, en la que había quedado al descubierto la conspiración, se celebrara con juegos anuales; también que se colocara en la curia una imagen áurea de Minerva y al lado una estatua del príncipe, y que el natalicio de Agripina se contara entre los días nefastos. Trásea Peto, que hasta entonces había dejado pasar las adulaciones en silencio o con un lacónico asentimiento, salió entonces del senado, lo que le valió el peligro para sí sin dar a los demás la señal de la libertad.”

Dión Casio en su *Historia de Roma* cuenta el mismo episodio en sus propios términos, concluyendo con un famoso juego de palabras que se nos hace ineludible citar:

ὁ Πούπλιος δὲ δὴ Θρασέας Παίτος ἦλθε μὲν ἐς τὸ συνέδριον καὶ τῆς ἐπιστολῆς ἐπήκουσεν, ἀναγνωσθείσης δὲ αὐτῆς ἐξανέστη τε εὐθὺς πρὶν καὶ ὅτιοῦν ἀποφῆναισθαι καὶ ἐξῆλθε, διότι ἂ μὲν ἤθελεν εἰπεῖν οὐκ ἐδύνατο, ἂ δὲ ἐδύνατο οὐκ ἤθελεν.

(LXII 15, 2)

“Trásea, como el resto, asistió a la reunión del senado y oyó la carta (enviada por Nerón), pero cuando su lectura terminó, enseguida se levantó de su asiento y abandonó el recinto sin decir una palabra, dado que no podía decir lo que quería, ni quiso decir lo que podía.”

Esta libertad de espíritu que tanto Tácito como Dión asignan a Trásea fue con probabilidad una seña de identidad bajo la cual se agrupó a gran parte de aquellos que adherían de un modo u otro a filosofías como la cínica o la estoica. Ciertamente es que no toda la actuación de Trásea siguió siempre la misma línea de resistencia. También Tácito nos relata las contradicciones de este personaje que en algunos momentos apoyó medidas de Nerón y que tuvo actuaciones acomodaticias.³³⁰ Aún así, las fuentes coinciden en que la toma de distancia de

³³⁰ Tac. *Ann.* XIII 49.

Trásea con respecto a Nerón fue acentuándose a medida que el emperador exteriorizaba más y más sus excesos.

En efecto, a partir del año 63, aproximadamente, Trásea refuerza esta postura con un abandono progresivo de la vida pública. En este caso, también, el silencio y la pasividad son interpretados como parte de una “política de protesta,” como bien lo nota Wirszubski en su excelente análisis de la *libertas* en Roma.³³¹ Un ejemplo más de las sospechas que provocaban en la sociedad ciertos ámbitos intelectuales relacionados con un tipo de pensamiento filosófico o moral cuyos principios iban en una línea contraria al modo de vivir y de obrar del *princeps*. Para ponerlo en palabras de Wirszubski: “El acusador de Trásea alegaba que el estoicismo era políticamente subversivo. Con relación a Trásea, este alegato pudo haber sido infundado, pero expresaba una opinión del estoicismo ampliamente sostenida. La filosofía estaba muy mal vista en los círculos influyentes: se creía que alimentaba la arrogancia y la desobediencia (...).”³³²

Wirszubski analiza las motivaciones que pudo haber tenido Trásea para defender la *libertas* senatorial como parte de una independencia de opinión individual y valiente, y no como expresión de republicanismo. Vale la pena leer las páginas que dedica a deslindar estoicismo de republicanismo, porque subraya los aspectos sutiles de temas tan complicados como la *libertas*, en el ámbito de una sociedad que no por estar gobernada por un régimen restrictivo tuvo menos complejidad. Indudablemente las limitaciones de una política como la del Principado en Roma acalló la multiplicidad de voces que se había dado en tiempos de la República; pero también hay que matizar, y explorar la bullente olla del pensamiento disidente bajo la superficie unívoca del sistema dado. Contrariamente a lo que suele afirmarse con respecto a la oposición estoica al gobierno de Nerón, los estoicos no fueron un grupo homogéneo con total

³³¹ Véase Wirszubski (1968:141).

³³² *idem* (143).

comunidad de intereses y de opiniones, ni mantuvieron por principios una adhesión política incondicional hacia la forma de gobierno republicana. Ciertamente existía una idealización de los tiempos de debate y pluralismo de la República (un pluralismo que debe tomarse con cautela cuando hablamos estrictamente de la clase senatorial), pero ello no desembocaba necesariamente en la creencia de que era la forma de gobierno que debía buscarse nuevamente. El estoicismo no fue incompatible con la idea del principado. Lo que molestaba a los estoicos de la clase senatorial era, más bien, algo de tipo político: concretamente, la desigual distribución del poder entre el *princeps* y el senado, y, aún más, entre el *princeps* y sus libertos, de un lado, y el senado, de otro. Pero eso no significa que vieran realístamente la posibilidad ni la conveniencia de volver a un sistema que había perecido en medio de las luchas de intereses entre las facciones. De manera que cuando decimos que el estoicismo era republicano, debemos matizar: el republicanismo que algunos estoicos seguían manteniendo en épocas de Nerón no pasaba de ser, como lo expresa Wirszubski, “una romántica devoción por los tiempos pasados y un políticamente inocuo culto a sus héroes.”³³³

Los versos citados, pues, tratan con suma sutileza el tema que preocupa al poeta de sátiras, desplazando el punto de mira hacia el *cliens* y la relación de adulación que el *procer* (esto es, el *patronus*) estimula cuando pide un juicio imparcial a aquel cuya subsistencia depende de su voluntad. Está claro que en un sistema autocrático como el principado, aún cuando existiera por parte del *princeps* una voluntad de reconciliación con el senado, como fue la que el mismo Nerón mantuvo en los primeros años de su reinado, la última palabra estaría siempre del lado donde realmente estaba el poder, en el emperador, quien, a lo sumo, debía ser cauteloso en el modo en que trataba a las cohortes, al ejército y al pueblo. No hace falta presentar más pruebas que las que las fuentes antiguas nos

³³³ Wirszubski (1968:128).

ofrecen con respecto a lo sucedido posteriormente durante el gobierno de Nerón: bastó que el joven emperador se deshiciera de la influencia opresora de su madre y de la influencia presumiblemente beneficiosa de su tutor estoico, y se rodeara de un grupo políticamente ambicioso y moralmente nefasto para que esa voluntad cambiara sin que el senado tuviera herramientas eficaces para detenerla. Éste es, precisamente, el principio de los regímenes autocráticos, concentrar la suprema ley en la voluntad de una sola persona. Y el sistema de gobierno que no prevé una forma de control de esta voluntad deja a los gobernados, de principio a fin, sujeto al arbitrio de quien detenta el poder. Suetonio da cuenta de ello cuando cita en estilo directo la respuesta que le da a Locusta cuando ésta le explica que el veneno preparado para asesinar a Británico había sido intencionalmente liviano, para que el horrendo crimen no fuera tan evidente. En tal ocasión, Nerón le contesta:

‘Sane,’ inquit, ‘legem Iuliam timeo.’

(33, 2)

“Nerón replicó: ‘Claro, tengo miedo a la ley Julia’”

La manifestación de total impunidad que la sarcástica respuesta revela ilustra bien el nulo poder efectivo que los senadores tenían, incluso ya en el año de la muerte de Británico, a comienzos del gobierno de Nerón. Más tarde, nos cuenta Tácito, los próceres no sólo acompañarán los abusos de Nerón, sino que aplaudirán sus crímenes y justificarán sus excesos, ya por miedo, ya por conveniencia:

Igitur accepto patrum consulto, postquam cuncta scelerum suorum pro egregiis accipi uidet, exturbat Octauiam, sterilem dictitans; exim Poppaeae coniungitur.

(XIV 60, 1)

“Así pues, al recibir el acuerdo de los senadores y ver que todos sus crímenes se le toman por acciones egregias, repudia a Octavia acusándola de esterilidad; al momento, se casa con Popea.”

La percepción de la impunidad sin límites fue creciendo, en efecto, tras el asesinato de Agripina, al ver que su acto no sólo no acarrearba consecuencias sino que, además, era justificado y aplaudido tanto por el pueblo en general como por el senado:

“Ὅτι ὁ Νέρων, οἷα ἀληθῆς μὲν μηδὲν παρὰ μηδενὸς ἀκούων, πάντας δὲ ἐπαινοῦντας τὰ πεπραγμένα ὁρῶν, λαιθάνειν τε ἐφ’ οἷς ἐδεδράκει ἢ καὶ ὀρθῶς αὐτὰ πεποιηκῆναι ἐνόμισε, κάκ τούτου πολὺ χείρων καὶ ἐς τὰ ἄλλα ἐγένετο. πάντα τε γὰρ ὅσα ἐξῆν αὐτῷ ποιεῖν, καὶ καλὰ ἠγείτο εἶναι, καὶ τοῖς φόβῳ τι ἢ κολακείᾳ αὐτοῦ λέγουσιν ὡς και πάνυ ἀληθεύουσι προσεῖχεν.

(LXII 11, 1)

“Como Nerón no oía una sola palabra de verdad de nadie y veía que todos aprobaban sus acciones, pensó que lo que había hecho en el pasado no había sido descubierto, o incluso que no había nada de malo en ello. Así pues, se volvió mucho peor en otros aspectos también. Pensó que todo lo que estaba en su poder hacer estaba bien, e hizo caso de aquéllos cuyas palabras estaban inspiradas en el miedo o en la adulación, como si fueran sinceras en lo que decían.”

¿No es esto lo que subyace a la escenificación de la relación *patronus-cliens* en los vv. 49-57? Cuando Persio dice “*‘amo, uerum mihi dicite de me’ / qui pote? uis dicam? nugaris...*” (vv. 55-6), “Me gusta la verdad, decidme la verdad sobre mí.’ ¿Cómo es posible? ¿Quieres que te la diga? Bromeas...,” ¿no está aludiendo a la imposibilidad de decir la verdad en un contexto en el que la libertad está negada de antemano? ¿No es legítimo establecer un vínculo entre estos textos y la aposopesis del v. 8? *a si fas dicere!...*, expresa un anhelante poeta que, evidentemente, tiene ganas de hablar. ¿Es posible hablar abiertamente cuando el poder absoluto está en manos de aquél de cuya voluntad depende nuestra subsistencia? ¿Qué piensa Persio en ese brevísimo instante en que los puntos suspensivos de v. 8 rompen la continuidad enunciativa? Podemos suponer que

ese lapso es altamente significativo, desde el mismo momento en que lo que sigue inmediatamente es una contradicción a lo que acaba de plantear: *sed fas*.

Pero volvamos un poco sobre el texto, puesto que hemos dejado pospuesto el análisis de vv. 44-48. Habíamos visto de qué manera el interlocutor increpaba al poeta con una crítica razonable, dejándolo vulnerable al descubrir la excesiva severidad de sus posturas: ‘¿hay alguien que no quiera ser reconocido cuando lo merece?’ le pregunta a Persio. Es ahí, en ese momento, cuando el poeta decide reclamar la atención sobre el proceso mismo de la escritura:

quisquis es, o modo quem ex aduerso dicere feci

(v. 44)

“tú quienquiera que seas –ah, el que yo hice que hablara en mi contra.”

Es en la insistencia en el estatuto ficticio de su oponente donde Persio encuentra su mejor estrategia discursiva para marcar la diferencia que existe entre él y su interlocutor, y, por tanto, entre su argumentación y la de su adversario. *Quisquis es...* pone de relieve la condición imaginaria, irreal, del adversario, y deja al poeta en el polo opuesto, en el de la realidad, en el de la verdad. Es decir, estamos ante una estrategia de autenticación y de descalificación: el poeta descalifica al oponente al situarlo en un plano ficticio, y con ello queda ubicado él mismo en el plano de la realidad, que, en este caso, es el plano de lo legítimo. Y ya sabemos que la autolegitimación, como sostiene Feeney, “está inextricablemente unida al problema de la autoridad.”³³⁴ Este breve momento de autorreflexión, de llamado de atención sobre la construcción textual, en el que Persio juega con la ambigüedad de la oposición ficción / realidad y sus connotaciones falso / auténtico, ilegítimo / legítimo, instrumental / esencial, está relacionado con el tema de la verdad en el sentido que al poeta le preocupa desde

³³⁴ Feeney (1993:242).

el principio de *Sat. I*, es decir, con el problema de la verdad y de la imposibilidad de hablar en Roma. Lo que sugiere Persio, pues, en *Sat. I* 44-57 leída desde la aposopesis de v. 8, es lo siguiente: ‘si yo, que soy poeta satírico (*ego cum scribo*, v. 45), y tengo de mi lado la verdad (*quisquis es, o modo quem ex aduerso dicere feci*, v. 44) porque ejerzo la crítica de los vicios de mi tiempo (*sed recti finemque extremumque esse recuso / ‘euge’ tuum et ‘belle’*, v. 48), si yo no puedo hablar (*a si fas dicere!...*, v. 8) porque en Roma nadie es lo suficientemente libre para hacerlo (*qui pote? uis dicam? nugaris*, v. 56), habrá que encontrar el modo de decir la verdad sin que ello comprometa mi subsistencia (*sed fas*, v. 8).’

Sin embargo, la denuncia de la degeneración no podía hacerse tan ingenuamente, desde el mismo momento en que los vicios denunciados eran los mismos en los que había caído el propio emperador. Cortés Tovar sostiene la hipótesis de que sólo la primera sátira de Persio hubiera sido suficiente para condenar al poeta tras la Conjuración de Pisón, de haber vivido aún en el 64: “(...) si exceptuamos la sátira primera en la que critica duramente los gustos y géneros literarios cultivados en los círculos neronianos, las demás no pueden ser interpretadas como ataques al régimen. Pero su actitud crítica ante el filohelenismo del emperador y su relación con los acusados habrían sido argumentos suficientes en unos tiempos en que la sospecha era un argumento más poderoso para la condena que la investigación de la culpabilidad.”³³⁵ De la misma manera, Wirszubski, hablando de Trásea Peto, comenta el hecho de que la sola decisión de alejarse de la vida pública habría bastado para encontrar culpable de traición a alguien, máxime si luego la acusación alegaba cargos tan irrelevantes como injurias al emperador por el desprecio hacia su afición de actuar, por ejemplo. Esto mismo es lo que nos cuenta Dión:

³³⁵ Cortés Tovar (1988:13-4).

Θρασέας δὲ ὅτι οὔτε ἐς τὸ βουλευτήριον συνεχῶς ὡς οὐκ ἀρεσκόμενος
 τοῖς ψηφιζομένοις ἀπήντα, οὔτ' ἤκουσέ ποτε αὐτοῦ κιθαρωδοῦντος,
 οὔτε ἔθυσσε τῇ ἱερᾷ αὐτοῦ φωνῇ ὥσπερ οἱ ἄλλοι, οὔτε ἐπεδείξατο οὐδέν
 (LXII 26, 3)

“Trásea fue ejecutado porque no había asistido regularmente al senado, mostrando así que no aprobaba las medidas tomadas, y porque nunca oyó al emperador cantando y tañendo la lira, ni ofreció sacrificios a la Divina Voz de Nerón como los otros, ni hizo exhibición pública alguna (...)”

Está claro que cualquier actitud comprometida con unos principios mínimos que rechazara el comportamiento de libertinaje de Nerón fue considerada por los influyentes como un ataque al Estado; y la filosofía estoica presidía la lista.³³⁶

La sátira de Persio elude las referencias políticas explícitas y los hechos sociales puntuales de la época en la que fue escrita. No encontramos en Persio nada que se parezca a ese horaciano viaje a Brindis en célebre ocasión histórica. La segunda, tercera y cuarta piezas son el mejor ejemplo de una codificación moral de sus sátiras, cuya justificación hallaremos, precisamente, en el último metatexto de *Sat. I*, en el que el poeta encuentra su lugar en la tradición satírica:

‘sed quid opus teneras mordaci radere uero
 auriculas? uide sis ne maiorum tibi forte
 limina frigescant: sonat hic de nare canina
 littera.’ per me equidem sint omnia protinus alba;
 nil moror. euge omnes, omnes bene, mirae eritis res.
 hoc iuuat? ‘hic’ inquis ‘ueto quisquam faxit oletum.’
 pinge duos anguis: ‘pueri, sacer est locus, extra
 meíte.’ discedo. secuit Lucilius urbem,
 te Lupe, te Muci, et genuinum fregit in illis.
 omne uafer uitium ridenti Flaccus amico

³³⁶ Wirszubski (1968:142).

tangit et admissus circum praecordia ludit,
 callidus excusso populum suspendere naso.
 me muttire nefas? nec clam? nec cum scrobe? nusquam?
 hic tamen infodiam. uidi, uidi ipse, libelle:
 auriculas asini quis non habet? hoc ego opertum,
 hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi uendo
Iliade.

(vv. 107-23)

“-‘Pero ¿qué necesidad hay de rascar delicados oídos con cáustica verdad? Por favor, mira no sea que se te enfríen las puertas de los amigos importantes: ahí resuena, gangosa, la letra del perro.’

Por mí, de acuerdo: que sea todo blanco, sin más. No me opongo. ¡Todos fantásticos! ¡Bien por todos!, seréis auténticas maravillas. ¿Te gusta así? ‘Aquí’ – dices- ‘prohíbo que nadie se haga sus necesidades.’ Pinta dos serpientes: ‘Niños es lugar sagrado, id a mear fuera.’ Me voy. Lucilio desgarró a la ciudad, a ti, Lupo, a ti, Mucio, y se rompió las muelas en ellos. Flaco malicioso toca todos los vicios de su amigo haciéndole reír y admitido en lo más íntimo se burla, hábil en dejar a la gente con un palmo de narices. ¿Y yo? ¿Ni musitar una palabra puedo? ¿Ni siquiera a escondidas? ¿Ni a un hoyo? ¿En ningún lugar? Aquí de todas formas voy a enterrarla. Librito, lo vi, lo vi con mis propios ojos: ¿Quién no tiene orejas de asno? Este secreto, esta risa mía tan poca cosa, por ninguna *Iliada* te la vendo.”

Este metatexto resume el programa poético que Persio pondrá en marcha a partir de *Sat.* II. El interlocutor, cuya voz, recordemos, ha quedado notoriamente dañada desde la descalificación sufrida en I 44, pregunta, con un tono igualmente trivial que en anteriores intervenciones, por qué quiere el poeta herir a la gente con la verdad, y le advierte sobre los peligros que conlleva ser mordaz con los poderosos. A estas alturas de la historia de la literatura romana, la advertencia sobre los riesgos de escribir sátira ya constituye un tópico ante el cual los poetas deben tomar postura, tal como lo hicieron Lucilio XXVI y Horacio

Sat. II 1. Al definir qué grado de *libertas* están dispuestos a ejercer, los satíricos establecen los límites que el género tendrá en sus manos. Esto es lo que recuerda poco después Persio, cuando invoca a sus antecesores: Lucilio desgarró a la ciudad, *secuit urbem*, dice, la desgarró, la laceró, y desgarró a Lupo y a Mucio, es decir, atacó a sus blancos identificados con nombres. Horacio, en cambio, hace uso de su fina ironía y dice las verdades provocando risa; ya se sabe, cuando se critica en broma, el criticado tiene menos margen para el enojo. De ahí esa imagen aparentemente oscura, *callidus excusso populum suspendere naso*, “hábil en colgarse a la gente de su nariz aclarada,” “de su nariz de fino olfato,” como traduce literalmente en sus notas Cortés Tovar.³³⁷ Y a continuación viene la gran pregunta, el meollo de *Sat.* I, la búsqueda del propio espacio en esa sucesión de recreaciones genéricas: *me muttire nefas? nec clam?*

Pero retrocedamos unos versos, para analizar la advertencia del interlocutor y la respuesta que le da Persio. En vv. 110-4, el poeta critica sarcásticamente a los grandes señores, los *proceres*, y sus parásitos, los complacientes invitados a las *cenae*: *per me equidem sint omnia protinus alba; / nil moror. euge omnes, omnes bene, mirae eritis res*. “Por mí, de acuerdo: que sea todo blanco, sin más. No me opongo. ¡Todos fantásticos! ¡Bien por todos!, seréis auténticas maravillas.” Algunos críticos interpretan este pasaje como una radicalización final de la postura de Persio, quien irónicamente estaría aceptando las conclusiones de su interlocutor, con el objeto de ridiculizar el temor a la reprobación y justificar así su oposición a la literatura y a la moral de su tiempo. Tal es el caso de Hooley.³³⁸ Otros, como Bramble, piensan que esta respuesta lleva a Persio al autoaislamiento de la sociedad, haciendo hincapié en los términos utilizados y su relación con los polos que ha venido marcando a lo largo de la sátira: moralidad / corrupción, sátira / poesía trillada, etc. Ya en los versos inmediatamente

³³⁷ (1988:118).

³³⁸ Hooley (2000:57).

anteriores, se dice, va perfilándose este supuesto autoaislamiento: *auriculas* (v. 108), en diminutivo, sugiere que los gustos literarios en Roma han degenerado; *teneras*, un adjetivo de gusto indudablemente catuliano, evoca también la flaccidez del cuerpo de los grandes señores, y, por tanto, la blandura e inconsistencia de sus poemas (en la línea que analiza Bramble la sátira de Persio, en la que la deformidad física y las enfermedades corporales reflejan deformidad y enfermedad intelectual y espiritual); y *radere* y *mordaci* acompañan a *uero*, concepto fundamental para la postura del poeta, que purifica los “oidillos” corruptos. De la misma manera, *maiorum* (v. 108) remitiría a *adsensere uiri* (v. 36), a *uos, patricius sanguis* (v. 61), a *pattres lippos* (v. 79), a *capiti cano* (v. 83), y, por supuesto, a *proceres* (v. 52), con toda la carga de bajeza moral a la que aluden los aires severos de los tipos que hacen a Persio desternillarse de risa –una risa despreciativa contenida en *cachinno*, como notan Bellandi³³⁹ y Cortés Tovar.³⁴⁰ Y finalmente *limina* hace referencia a la situación del *cliens*, quien, en actitud servil, como nota Conington, queda del lado de la puerta donde hace frío, es decir, espera del lado de afuera a que le abran.³⁴¹ Lo que el adversario advierte es la posibilidad de que los grandes no den cabida en sus *cenae* a quienes no consienten sus gustos, ofenden o dicen la verdad; esto es, a quienes se niegan a aplaudir conductas deshonorosas. Aquí el interlocutor equipararía su propia situación de hipocresía (no digas la verdad para que no te cierren las puertas los grandes) a la del poeta satírico. Bramble concluye: “el mecenazgo (*patronage*) de los grandes es ahora sinónimo del mecenazgo de los corruptos –ser un cliente es perder la facultad de decir la verdad. Mejor, entonces, mantenerse fuera de la sociedad y gruñir.”³⁴² Tradicionalmente se ha interpretado el sarcasmo de la respuesta de Persio como la actitud final del poeta que queda solo, automarginado de una sociedad

³³⁹ (1972:334).

³⁴⁰ (1988:28).

³⁴¹ Conington (1893:27).

³⁴² Bramble (1974:133).

corrupta, pero no sólo porque se niega a aceptar sus corruptos principios, sino también porque su postura se revela como la del maestro que castiga con excesiva severidad.³⁴³ La imagen del poeta en soledad, completamente aislado, haría que la verdad que intenta defender quede en un plano tan idealizado que se aleja del mundo conocido por el receptor, con el consiguiente riesgo de que lo que intentaba ser didáctico termine siendo una meta inalcanzable de moralista intransigente. Esto conllevaría la producción del efecto contrario que pretendía suscitar Persio, porque su autoaislamiento, su postura de maestro en el pedestal, dejaría el corrupto mundo que fustiga en un plano de mayor realismo, acercándolo al lector o al oyente. Sin embargo, esta lectura es cuestionable, como veremos.

El siguiente pasaje alude a la sacralización del vicio en la sociedad contemporánea a Persio. Para ello, el poeta se vale de una dramatización en la que él mismo representa el papel de un niño que mea, y el adversario el de alguien que indica que el lugar es sagrado (pintando dos serpientes) y echa fuera a quienes lo deshonran:

*hoc iuuat? 'hic' inquis 'ueto quisquam faxit oletum.'*³⁴⁴

pinge duos anguis: 'pueri, sacer est locus, extra
meiite.' discedo.

(vv. 112-4)

“¿Te gusta *así*? ‘Aquí –dices- ‘prohíbo que nadie se haga sus necesidades.’ Pinta dos serpientes: ‘Niños es lugar sagrado, id a mear fuera.’ Me voy”

El problema de estos versos está, en gran medida, en esos dos deícticos del verso 112: *hoc* e *hic*. *Hoc iuuat?*, “¿te gusta así?” puede interpretarse como una irónica búsqueda de aprobación ante la nueva actitud del poeta, quien

³⁴³ Véase Conte (1994a:471): “Las *Sátiras* de Persio describen el viaje de un maestro eternamente desoído, un maestro destinado a no encontrar nunca satisfacción y obediencia.”

³⁴⁴ Las cursivas en ambos adverbios son mías.

sarcásticamente simula cambiar de postura ante la advertencia del oponente. Equivaldría a decir: ‘¿te gusta que consienta, sin más, que todo lo vea bien, que alabe a los corruptos?’ *Hoc*, en este caso, apuntaría al *sint omnia protinus alba*, o al *euge omnes, omnes bene*, es decir, al modo en que el poeta alaba lo execrable. O también podríamos decir que *hoc inuat?* es la puesta en acción del niño que se prepara a mear, y *mea*, lo que el adversario considera tan digno de elogio. En “¿te gusta *asi?*,” el *hoc* remitiría a la propia acción de mear lo sagrado; o mejor dicho, al gesto de mostrarle al adversario cuánto le asusta que los grandes lo dejen fuera. Como nota Bramble, lo que el interlocutor considera sagrado para Persio es basura, de modo que el poeta se autodefine sacrílego en la medida en que se niega a seguir los dictados de la mala poesía de moda y a alabar hipócritamente las elegiillas compuestas por los *proceres* durante sus largas digestiones.

Algo similar ocurre con el siguiente deíctico. En

‘*hic*’ *inquis* ‘*ueto quisquam faxit oletum*’³⁴⁵

“‘*aquí?*’ –dices- ‘prohíbo que nadie se haga sus necesidades’”

de nuevo el *hic* es algo no determinado explícitamente en el poema. ¿Se refiere, como acabamos de sugerir, a los poemas escritos en los lechos de cedro? ¿O hay que interpretar que el lugar en el que el adversario pinta las dos serpientes es, metafóricamente, el sitio que representa los vicios de esa sociedad moralmente reprobable que ha descrito hasta aquí Persio? ¿Y si el texto no limita expresamente las posibilidades interpretativas, no se enriquecería con el mantenimiento de la ambivalencia? En definitiva, si la mala poesía es fruto de una moral degradada, tal como sugiere Persio en esta sátira, haciendo suya la máxima de “el estilo es el hombre,” bien puede ese *hic* de v. 112 señalar la parte más oscura de la sociedad, sus vicios, sean cuales fueran: morales, literarios... e incluso políticos.

³⁴⁵ También en este caso, el énfasis en el adverbio es mío.

Discedo. Con esta afirmación se aparta Persio del lugar que acaban de señalarle como prohibido. Pero es que el poeta, para ese momento, ya ha meado el ‘sitio sagrado,’ si nos atenemos a la segunda posibilidad de interpretación del *hoc* que mencionábamos recién. “Me voy,” sostiene Persio, “me aparto.” ¿Significa esto que el poeta es, como ha dicho Bramble, un *outsider*?³⁴⁶ Ya Anderson explicaba la postura de Persio como de “rechazo de toda validez a la Sociedad,”³⁴⁷ y Hooley habla de su “posición retórica de irrevocable aislamiento.”³⁴⁸ Pero lo cierto es que inmediatamente después de esta declaración de retirada, el poeta invoca la *libertas* irrestricta del *inuentor* de la sátira, y la hábil crítica irónica de Horacio, aludiendo a un ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν que, como bien ha apuntado Cortés Tovar, Horacio no hubiera avalado.³⁴⁹ Y llegamos nuevamente al punto del que habíamos partido:

me muttire nefas? nec clam? nec cum scrobe? nusquam?

(v. 119)

“¿Y yo? ¿Ni musitar una palabra puedo? ¿Ni siquiera a escondidas? ¿Ni a un hoyo? ¿En ningún lugar?”

Las dos últimas preguntas aluden a la leyenda del rey Midas: Apolo, indignado porque Midas había valorado como superior a la suya la música rústica de Pan, castiga al rey con unas orejas de asno. Ya se sabe que el barbero de Midas, enterado del castigo, confía a un hoyo el secreto del rey, y de éste pasa a los cañaverales, que lo esparcen por doquier. Y es ahora cuando sobreviene el momento clave de toda la sátira, los versos con los que Persio completa los puntos suspensivos dejados en v. 8:

hic tamen infodiam. uidi, uidi ipse, libelle:
auriculas asini quis non habet? hoc ego opertum,

³⁴⁶ Bramble (1974:134).

³⁴⁷ Anderson (1982:169).

³⁴⁸ Hooley (2000:57).

³⁴⁹ Cortés Tovar (1988:38-9).

hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi uendo

Iliade.

(vv. 120-3)

Aquí de todas formas voy a enterrarla. Librito, lo vi, lo vi con mis propios ojos: ¿Quién no tiene orejas de asno? Este secreto, esta risa mía tan poca cosa, por ninguna *Iliada* te la vendo.

Una vez más, el poeta apela a un deíctico para designar un lugar clave de su poema: *hic tamen infodiam*, “aquí, con todo, las enterraré.” ¿Dónde? Y ¿qué enterrará? Conington no tiene dudas: indica el hoyo.³⁵⁰ Barr interpreta que las enterrará en el libro, lo que, siguiendo la analogía, equivale al hoyo de la historia de Midas.³⁵¹ Persio estaría siguiendo el mismo *topos* programático al que Horacio adscribe en *Sat.* II 1, 7, cuando Trebacio le sugiere que deje de escribir sátiras:

‘Peream male si non
optimum erat. uerum nequeo dormire,
“¡Toma!, eso sería
lo mejor; pero no podría dormir,”

Más tarde Juvenal lo reiterará en *Sat.* I 30:

difficile est saturam non scribere.
“difícil es no escribir sátiras.”

De la misma opinión que Barr es Harvey.³⁵² Y Bramble apunta: “la verdad, al final, emergerá. El entierro es una farsa.”³⁵³ Lo que el poeta quiere enterrar en el hoyo, esto es, en el libro, son sus palabras, y para ello se dirige, entonces, a su libro, reelaborando la afición de Lucilio por confiar sus secretos a los libros, de la que Horacio da cuenta en II 1, 30-3:

³⁵⁰ Conington (1893:29).

³⁵¹ Barr (1987:85).

³⁵² (1981:51).

³⁵³ Bramble (136).

ille uelut fidis arcana sodalibus olim
 credebat libris neque, si male cesserat, usquam
 decurrens alio neque si bene; quo fit ut omnis
 uotiva pateat ueluti descripta tabella.

“Antaño, como a fieles compañeros, sus secretos
 confiaba a los libros, no buscando apoyo en otra parte,
 le fuera mal o le fuera bien; por eso ocurre que toda
 la vida del viejo está expuesta como en una tabla votiva.”

Ya hemos visto el doble filo que tienen estos versos horacianos, en especial cuando se los compara con una tabla votiva, símbolo de realismo carente de intención artística, en célebre interpretación de Anderson,³⁵⁴ que Harrison retoma.³⁵⁵

Persio da fe de haber sido testigo del juicio degradado de sus contemporáneos: *uidi, uidi ipse, libelle*, (“librito, lo vi, lo vi con mis propios ojos”) utiliza un vocabulario jurídico que alude nuevamente al realismo de la sátira, a su enraizamiento en la experiencia misma de la vida social. *Aurículas asini quis non habet?* (“¿quién no tiene orejas de asno?”) completa la oración repentinamente acallada en v. 8, dando a entender que la reticencia no era más que un escrúpulo del poeta, quien, después de haber analizado en clave satírica la sociedad de la época, se anima, ahora sí, a hablar claramente.

Las preguntas que formularíamos llegados a este punto son las siguientes: ¿no resulta un tanto trivial esa reticencia inicial del verso 8 a la luz del tono y del contenido posterior de la sátira? ¿Puede la simple valoración sobre el juicio degradado de los romanos ser motivo de una aposopesis que sugiere la prohibición de hablar, la censura en Roma, cuando toda la sátira ha criticado o,

³⁵⁴ Anderson (1982:33).

³⁵⁵ Harrison (1987:49).

más propiamente, fustigado esa degradación? Nuestra interpretación es que Persio defrauda las expectativas creadas con esa ruptura enunciativa del comienzo, si entendemos que la resolución del verso 8 se encuentra directa e inequívocamente en ese *auriculas asini quis non habet?* Es evidente que hay una reiteración de la idea antes fragmentada, y es evidente que v. 121 tiene directa relación con la aposopesis. Sin embargo, es posible otra lectura, si consideramos la apelación a la *libertas* que vv. 114-119 hacían inmediatamente antes de la resolución directa de v. 8 en v. 121, si tenemos en cuenta a quién se dirige Persio posteriormente, y si ponemos en relación todo esto con esa significativa cita de Lucilio que inaugura la sátira primera.

IV. 2. 2. *Sed fas*: resolución del conflicto y redefinición de *libertas*

Dice E. Gower con respecto a la oscuridad del lenguaje de Persio: “El lenguaje de la filosofía de Persio, el estoicismo, ya no es verborragia inane, tal como Horacio lo había representado, sino un acertijo imposible de parafrasear y fuertemente atado, que debemos trabajar para descifrar.”³⁵⁶ La sensación de que el lenguaje de Persio complica la interpretación de sus sátiras ha sido constante desde la Antigüedad hasta ahora. Algunos críticos han encontrado estas dificultades irritantes, mientras que otros se han lanzado de lleno a desentrañar los posibles sentidos que surgen de sus textos cuando la polisemia se considera un aspecto positivo de las sátiras, que propone múltiples lecturas al receptor motivado. Esto es lo que expresa Fedeli en su introducción a las sátiras de Persio, al sostener que su estilo presenta una oscuridad que, no obstante, no es producto de la inmadurez del poeta sino de una investigación formal: “su oscuridad (...) es

³⁵⁶ Gower (1993:180).

el resultado de una búsqueda dificultad, que el poeta ofrece a los lectores para que mediten atentamente sobre su mensaje.”³⁵⁷ La exploración de zonas del lenguaje tradicionalmente rechazadas por los cánones estilísticos se convierte en Persio en su mayor mérito, pues experimenta con uniones dispares entre términos, con las rupturas enunciativas, con las metáforas chocantes, con unos enlaces métricos que rechinan, con sinécdoques inesperadas, etc., precisamente para conformar una poética rupturista, inconformista, que denuncie lo trillado y ponga en evidencia a esos papagallos y urracas a los que se refiere el poeta en los coliambos, es decir, que ponga al descubierto la fácil imitación de los clásicos que la poética alejandrínica del momento propiciaba.

Cuando Persio completa esa aposopesis de v. 8 en v. 121 no está desvelando su gran secreto, ni está ejercitando una *libertas* como la de sus antecesores, altamente riesgosa para un poeta que en el mapa social de la época está del lado opuesto a quienes detentan el poder. Lo que hace al invocar la leyenda del rey Midas es, más bien, resolver esa dificultad para hablar que temía al comienzo, y responder con una nueva forma de *libertas* a aquel *sed fas* que dejaba tan significativa y abruptamente planteado. En este sentido, *me muttire nefas? nec clam? nec cum scrobe? nusquam?* no son tanto simples preguntas como aserciones que ubican al poeta en sus coordenadas histórico-sociales. ¿Por qué no habría de poder hablar, si Lucilio lo había hecho, y Horacio también? Más allá del *topos* satírico que pueden conformar estas preguntas, creemos que las figuras de sus antecesores funcionan como un claro contraste para Persio, por lo que significaron para la evolución de la sátira, y, más concretamente, para la evolución de la *libertas* satírica, y por la posición social que cada uno de ellos tuvo, desde la cual ejercieron de un modo o de otro esa libertad de expresión. Así, cuando él remite a su propia situación, es inevitable la comparación entre las condiciones de escritura de las que gozaron los dos poetas satíricos anteriores con la suya propia.

³⁵⁷ Fedeli (1996:xii-xiii).

Y lo que surge de esa comparación remite a datos contextuales del poeta, como su pertenencia al grupo estoico, o como su amistad y parentesco con Trásea Peto. Es probable que *Sat. I* no fuera la primera sátira que Persio escribió. Algunos consideran que la ubicación inicial en el libro se debe a una decisión que Cornuto habría tomado cuando se pensaba en una posterior publicación, tras la muerte del joven poeta. Si esto es así, está claro que las condiciones políticas iban claramente en desmedro de la libertad de expresión. Ya el año 59 -que se maneja en general como posible inicio de la producción de sátiras de Persio- es un año que marca un antes y un después en la política de Nerón, quien en los primeros años de su gobierno había intentado reconciliar el Principado con el Senado,³⁵⁸ a instancias, presumiblemente, de Séneca, actitud conciliatoria que fue dejando de lado paulatinamente, hasta que se plantea la execración del nombre de Agripina, en ese año 59. Está claro que en una sociedad reticente como la romana de esos años, con toda una experiencia de horrores criminales, intrigas palaciegas, abusos de poder, exilios y arbitrariedades múltiples por parte de los *principes* -la peor, la de Calígula, pero también las de Tiberio y Claudio-, los signos imperiales se revisaban minuciosamente. No es descabellado pensar que cualquier posible actitud o conducta sospechosa de reeditar anteriores excesos suscitaba en el senado y en sus círculos próximos (hablamos del senado, y no del pueblo, en general, puesto que la franja social que veía amenazados sus privilegios es ésta³⁵⁹), cuanto menos, expectación, si no desconfianza.

³⁵⁸ Tac. *Ann.* XIII 4-5.

³⁵⁹ Wirszubski (1968:137) observa la necesidad de diferenciar entre *libertas* y *libertas senatus*: “*Libertas senatus* significa que los asuntos importantes del Estado han de llevarse ante el Senado, y que los senadores pueden expresar libremente sus opiniones y votar sin coacción. Lo que el Senado buscaba era, no reiterar su pérdida supremacía, sino mantener una posición honorable como socio del emperador. Sin embargo, como la sociedad entre Senado y emperador estuvo basada en una división de trabajo sin una correspondiente división de poder, fue casi imposible para el Senado sostenerse a sí mismo. El Principado gradualmente absorbió las funciones y el prestigio del Senado y de los magistrados ordinarios, no siempre con malas intenciones. El Senado no era igual en sus obligaciones, y, aunque ansioso por retener su prestigio, estuvo en ocasiones muy satisfecho de dejar las tareas más arduas al Princeps.”

En este contexto, con probabilidad, escribió sus sátiras Persio. De modo que cuando formalmente pregunta si puede hablar, o musitar palabra, aunque sea a escondidas, lo que está haciendo es traer a colación la posibilidad real de la censura, y, en el peor de los casos, la limitación de otras libertades. Por eso la formulación completa de esa sintaxis que había dejado quebrada al comienzo no se condice con la relevancia del secreto que está sugiriendo que no venderá por ninguna *Iliada*. Creemos, más bien, que el secreto que enterrará en su librito está en estrecha relación con los versos posteriores, 123-34:

audaci quicumque adflate Cratino
 iratum Eupolidem praegrandi cum senes palles,
 aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis.
 inde uaporata lector mihi ferueat aure,
 non hic qui in crepidas Graiorum ludere gestit
 sordidus et lusco qui possit dicere ‘lusce,’
 sese aliquem credens Italo quod honore supinus
 fregerit heminas Arreti aedilis iniquas,
 nec qui abaco numeros et secto in puluere metas
 scit risisse uafet, multum gaudere paratus
 si cynico barbam petulans nonaria uellat.
 his mane edictum, post prandia Callirhoen do.

(vv. 123-34)

“Tú, seas quien seas, inspirado por el osado Cratino, y pálido de estudiar al irritado Éupolis y al grandioso anciano, échale una ojeada también a esto, por si

Sullivan (1985:115-6), en la misma línea, también refuta a Boissier en su argumento de que la oposición estoica fue fundamentalmente moral, y habla de las implicaciones políticas que tenía para el senado la centralización del poder en una sola persona: “Sólo unos pocos soñaban con restaurar la *libertas* republicana, que no era, por supuesto, lo que un lector moderno entendería por libertad. *Libertas* significaba esencialmente la ‘libertad’ de las clases explotadoras para promover sus propios intereses y evadir los dictados de cualquier autoridad central distinta de la del senado y sus elegidos (o selectos) funcionarios. Como un romántico y poco realista eslogan invocado por las clases senatorial o ecuestre, el término no tenía nada que ver con la *libertas* supuesta en la emancipación de un esclavo o con la vulnerable *libertas* del *sapiens* estoico.” Como en toda confrontación entre poderes, pues, vemos que los senadores estoicos

escuchas algo más concentrado.³⁶⁰ Que de ellos venga el lector con el oído depurado a enfervorizarse conmigo y no el necio que disfruta burlándose de las sandalias de los griegos, capaz de decirle a un tuerto ‘tuerto,’ creyéndose alguien porque, encaramado sobre un cargo itálico, ha roto, edil en Arezzo, unas medidas falsas, ni el pícaro que sabe burlarse de los números del ábaco y de los conos trazados en la arena, dispuesto a divertirse mucho si una ramera descarada le tira de la barba a un filósofo cínico. A éstos les recomiendo por la mañana edicto, después de comer a Calirroeo.”

El lector competente se propone aquí como la única recepción posible para la obra de Persio, a la que el mismo poeta define como *decoctius*, “más concentrada” (literalmente, “más reducida por cocción”). Barr interpreta que Persio ofrece con estas palabras un ‘brebaje’ más fuerte que el de la Comedia Antigua.³⁶¹ Similares son los comentarios de Harvey, quien habla de la obra de Persio como “más concentrada y menos difusa que la Comedia Antigua,”³⁶² mientras que Conington contrapone el término con el *spumosus* de v. 96,³⁶³ con este adjetivo Persio describía los versos neotéricos y épicos, preguntando:

*‘Arma uirum,’ nonne hoc spumosum et cortice pingui
ut ramale uetus uegrandi subere coctum?*

(vv. 96-7)

“¿no es esto espumoso y de gruesa corteza como una vieja rama consumida por un crecimiento excesivo del corcho?”

eran antes senadores que estoicos, y que no siempre se puede separar con nitidez los intereses morales de los políticos.

³⁶⁰ En este caso, preferimos la acepción “más concentrado” antes que la propuesta por Cortés Tovar, “un poco elaborado” para traducir *decoctius*, dadas las connotaciones que sugiere para nuestra interpretación de referencialidad encubierta.

³⁶¹ Barr (1987:86).

³⁶² Harvey (1981:53).

³⁶³ Conington (1893:30).

Decoctius puede también oponerse al *coctus* de v. 97, como señala Barr. En definitiva, su obra es concentrada, no espumosa y bullente como la literatura que, durante toda *Sat. I*, ha criticado duramente, e incluso es más concentrada que la de la Comedia Antigua. En la misma tónica que la mayoría de los términos que emplea Persio, el significado de *decoctius* puede adquirir múltiples sentidos. En el verso

aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis

(v. 125)

“échale una ojeada también a esto, por si escuchas algo más concentrado”

el *haec* que funciona como complemento directo de *aspice*, y el *aliquid* que tiene igual función sintáctica con respecto a *audis* son pronombres que señalan, precisamente, los poemas que Persio está escribiendo, y, con mayor precisión, los que vendrán, ya que ésta es sólo su primera sátira, la que inicia su librito. Nótese que *audis* (v. 125) y *aure* (v. 126) se oponen también a *auriculas*, como observa Bramble.³⁶⁴ Esto significa que los receptores de su obra serán aquellos quienes, *uaporatis auribus*, estén capacitados para interpretar su condensada sátira, su concentrada obra, sus intensas palabras, que el poeta ha querido ceñir, encerrando en ellas multiplicidad de sentidos y de ecos que, como contrapartida, disipan su claridad. *Aures* se contrapone, así, al *auriculas*, en diminutivo, con que caracteriza a quienes no saben apreciar lo auténtico, el buen arte, y por extensión, a los corruptos. La oscuridad que parecen tener esos términos llenos de resonancias sólo podrá ser valorada por los oídos depurados de quienes puedan y quieran desenterrar los secretos que Persio ha escondido en su libro. Así, el poeta refuerza su posición inicial: ‘*quis leget haec?*’, le pregunta el interlocutor. *nemo hercule*, contesta Persio, *uel duo uel nemo*.

³⁶⁴ Bramble (121).

Hemos llegado a este punto de la postulación de una recepción restringida para interpretar esas palabras de vv. 119-23. Lo que Persio intenta decir en esos versos es que él, tal como hicieran Lucilio y Horacio, también encontrará una fórmula de *libertas* satírica que le permita hablar, aunque el contexto político sea distinto, menos favorable, más riesgoso. Y como él es testigo de que en Roma todos tienen orejas de asno, y sus gustos y oídos están degradados, escribirá para quienes sean capaces de desenterrar los sentidos ocultos en sus palabras, que despliegan una verdad que al final triunfará y se esparcirá, como el secreto del rey Midas, porque habrá sobrevivido a la censura. Es aquí donde *nam Romae quis non...? a, si fas dicere!... sed fas* encuentra su resolución. ‘Se puede, claro que se puede hablar en Roma, si encuentras la manera de eludir la censura, y la mía es cargando el poema de oscuridad referencial,’ parece decirnos Persio. El metatexto final, pues, responde a esa última pregunta del interlocutor:

*‘sed quid opus teneras mordaci radere uero
auriculas?’*

(vv. 107-8)

“Pero ¿qué necesidad hay de rascar delicados oídos con cáustica verdad?”

y establece un camino alternativo al hipócrita modo de subsistencia del *cliens* (representado en su adversario), resolviendo esa imposibilidad de decir la verdad que éste le sugiere (*uide sis ne maiorum tibi forte limina frigescant*) enterrando en el libro las verdades que el contexto histórico no le deja transmitir de manera directa como lo hiciera el *inuentor*, Lucilio. En definitiva, ocultando la referencialidad en lo no dicho, en la parte sumergida del *iceberg* que es todo texto.

Los *proceres* y las *cenae*, la monumentalidad épica y trágica contenida en *grande aliquid* (v. 14) y en *res grandes* (v. 68), los elevados sitiales (v. 17), los mantos de color jacinto (v. 32), las Filis e Hipsipilas y los temas lacrimógenos de los vates (v. 34), los lechos de cedro (v. 53), la sangre patricia (v. 61), las bagatelas en

griego (v. 70), son suficientes datos contextuales para pintar una imagen muy conocida, la de las cenas de las que habla Tácito en sus *Anales*:

Ne tamen ludicrae tantum imperatoris artes notescerent, carminum quoque studium adfectavit, contractis quibus aliqua pangendi facultas necdum insignis erat. inter se gnari considerare simul, et adlatos uel ibidem repertos uersus conectere atque ipsius uerba quoquo modo prolata supplere. quod species ipsa carminum docet, non impetu et instinctu nec ore uno fluens. etiam sapientiae doctoribus tempus impertiebat post epulas, ut qui contraria adseuerantium discordia frueretur. nec deerant qui ore uultuque tristi inter oblectamenta regia spectari cuperent.

(XIV 16)

“Sin embargo, para que no sólo se hicieran famosas sus dotes escénicas, el emperador se dio también a la composición de poemas, tras rodearse de algunos que tenían cierta capacidad para versificar pero que no habían alcanzado todavía notoriedad. Después de cenar se reunían y ensartaban los versos que él llevaba o improvisaba allí mismo, y completaban las palabras que profería según le venían; esto lo denuncia el estilo mismo de sus poemas, que no fluye con fuerza, inspiración ni tono uniforme. También a los maestros de filosofía dedicaba tiempo en sus sobremesas, por gozar de las polémicas que se producían al afirmarse doctrinas contrarias; y no faltaban los que ansiaban que se los contemplara, con su expresión severa, en medio de aquellos pasatiempos propios de un rey.”

O la imagen de la afición de Nerón hacia la poesía épica, trágica y elegíaca, en relato de Suetonio:

Tragoedias quoque cantavit personatus, heroum deorumque, item heroidum ac dearum personis effectis ad similitudinem oris sui et feminae, prout quamque diligeret. Inter cetera cantavit Canacem parturientem, Oresten matricidam, Oedipodem excaecatam, Herculem insanum.

(*Ner.* 21, 3)

“Actuó también, con el rostro cubierto con una máscara, en varias tragedias, para lo cual hizo moldear máscaras de héroes y dioses, así como de heroínas y diosas

que reproducían sus propios rasgos y los de las mujeres que gozaban de su favor. Cantó entre otras tragedias las siguientes: ‘El parto de Canacea,’ ‘Orestes matricida,’ ‘Edipo ciego,’ ‘Hércules furioso.’”

O en relato de Dión, quien recuerda que al celebrarse los *Iuuenalia*, juegos de la juventud instituidos por el propio Nerón en el año 59, él mismo salió a escena con la lira e interpretó sus temas báquicos:

(...) καὶ ἔσθη τε ἐπὶ τῆς σκηνῆς ὁ Καίσαρ τὴν κιθαρωδικὴν σκευὴν
 ἔνδεδυκώς, καὶ ἄλλοι μου, εὐμεινῶς μου ἀκούσατε’ εἶπεν ὁ αὐτοκράτωρ,
 ἐκιθαρώδησε τε Ἄπτιν τινὰ ἢ Βάκχας ὁ Αὐγουστος (...)

(LXII 20, 2)

“(...) y así se puso de pie en el escenario vistiendo el atuendo de un citarista. El emperador dijo: ‘señores míos, tened la amabilidad de oírme.’ Y este Augusto cantó con la cítara una pieza llamada *Atis* o *Las Bacantes* (...)”

Evidentemente, cuando Persio habla de la “sangre patricia” (*uos, o patricius sanguis...*, v. 61) no refiere únicamente a Nerón, sino también a los senadores dispuestos a aplaudir cualquier iniciativa del emperador, fuera ésta descabellada o ilícita. Ya hemos citado, con ocasión del análisis de vv. 55-6 (*‘amo, uerum mihi dicite de me’ / qui pote? uis dicam? nugaris...*), el texto de Tácito (*Ann.* XIV 60, 1) en el que se cuenta cuán predispuestos estaban siempre los senadores a justificar y alabar desmesuradamente sus hazañas criminales, persecutorias y degradantes. Sin embargo, creemos que, dado que el principal promotor de tales conductas fue indudablemente Nerón, resulta forzado negarse a ver las constantes alusiones a él en *Sat.* I. Como sostiene Sullivan, esta tendencia de la crítica a despojar el texto de referencialidad está motivada en el escepticismo de que Persio tuviera tan amplio margen de acción para realizar una crítica directa al emperador. Sullivan la justifica revisando la común consideración de que Nerón censuraba y perseguía a todo aquél que osara desaprobare sus políticas, basándose en un pasaje de Suetonio (*Nero* 39) en el que, efectivamente, se da cuenta de una inesperada

tolerancia por parte de Nerón a los libelos contra su persona. No obstante, esta tolerancia, como veremos a continuación, tiene otra explicación, y no invalida ni desmiente la actitud permanentemente persecutoria del emperador. Las profundas diferencias entre *Sat. I* y el resto de piezas de Persio obedecen, en todo caso, a otro tipo de motivaciones, entre las cuales están el compromiso del autor con la verdad, la posibilidad de que la primera pieza fuera la última en escribirse y, por tanto, obedeciera a distintas etapas del experimentalismo poético de Persio, y, por supuesto, al hecho contextual de que sus poemas no fueron publicados en vida de Persio.

IV. 2. 3. *Hic tamen infodiam*: codificación moral del discurso político

Cuando Persio se dispone a terminar su primera pieza -probablemente la última en escribirse, y ubicada al comienzo como decisión editorial posterior- nos deja un metatexto rezumante de alusiones que, tomado al pie de la letra, contribuye a crear esa lectura literaria y moral que ha sido la predominante en la recepción del siglo XX. Al decir

hoc ego opertum,
hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi uendo
Iliade.

“Este secreto, esta risa mía tan poca cosa, por ninguna *Iliada* te la vendo.”

¿a qué secreto se refiere Persio? ¿Qué tipo de risa es la que no venderá a su adversario ni siquiera por aquello que a éste le es tanpreciado, una *Iliada*?

La lectura literal propone que la intención de Persio es enterrar en su librito el testimonio de que en Roma todos carecen de buen criterio (estético y ético, dada la íntima conexión que hace el poeta entre ambas esferas, a lo largo de

toda la sátira). El verso 121 sería, como ya se ha señalado, la resolución de la aposopesis de v. 8, es decir, la explicación directa de esos puntos suspensivos con los que el poeta dejaba inconclusa su expresión sobre la imposibilidad de hablar en Roma. Siguiendo esta interpretación, pues, Persio encontraría su lugar en la tradición al fustigar la literatura de su época, de una manera general, aunque sin nombres propios, y, al mismo tiempo, al denunciar los vicios morales que conlleva, según su perspectiva, adherir a unos principios literarios decadentes. Lo literario, en este sentido, va acompañado de lo que Even-Zohar llamaría el *repertorio*, es decir, de las circunstancias históricas y sociales que rodean al hecho literario en sí, como son, en este caso, las vanidosas *recitationes* usadas como pretexto para la lujuria, las *cenae*, la relación de abuso de poder y respectivo servilismo entre *patronus* y *cliens*, etc. En pocas palabras, lo literario se contextualiza.

Sin embargo, los versos que siguen inmediatamente a su reafirmación como poeta sacrílego, *discedo*, esto es, los versos 114-9, analizan el modo en que sus antecesores encararon la tarea de escribir sátiras: Lucilio utilizó con total libertad el ονομαστι κωμωδειν , yambificando la sátira, mientras que Horacio criticó hasta a sus amigos, pero con fina ironía, haciéndolos reír. En este contexto Persio se pregunta de qué manera ejercitará él la *libertas*, cuál será el modo de llegar a la verdad; en concreto, qué metodología utilizará para criticar esa sociedad sin comprometer su seguridad. Por ello no podemos decir que el *auriculas asini quis non habet?* sea el secreto que va a enterrar. “Tú, quienquiera que seas,” traducimos, *aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis*, “échale una ojeada también a esto, por si escuchas algo más condensado,” es decir, ‘tú, lector avezado, si sabes leer, si vienes a mi texto *vaporata aure*, entenderás a qué me refiero, podrás descodificar mis mensajes,’ parece decir Persio. De este modo, la *libertas* satírica se convierte en Persio en una opción que sólo puede ejercitarse

por vía de la codificación moral y filosófica. De ahí el cambio que opera su obra a partir de la segunda sátira.

Volviendo a v. 121, decíamos recién que la formulación completa de la reticencia inicial no cubre las expectativas generadas por v. 8. No es casual que un texto tan antiguo como la *Vita Persi*, de Valerio Probo, nos dé una versión de lo sucedido con ese verso, es decir, intente dar una explicación más plausible:

sed mox ut a schola magistrisque deuertit, lecto Lucili libro decimo vehementer saturas componere instituit. cuius libri principium imitatus est, sibi primo, mox omnibus detrectaturus cum tanta recentium poetarum et oratorum insectatione, ut etiam Neronem illius temporis principem inculpauerit. cuius uersus in Neronem cum ita se haberet: auriculas asini Mida rex habet, in eum modum a Cornuto, ipse tantummodo, est emendatus: auriculas asini quis non habet? ne hoc in se Nero dictum arbitraretur.

“Pero después de dejar la escuela y los maestros, leyó el libro décimo de Lucilio y se puso con entusiasmo a escribir sátiras. imitó el principio de este libro dispuesto a denigrarse en primer lugar a sí mismo, luego a todos con persecución tan encarnizada de los poetas y oradores contemporáneos que incluso denunció a Nerón, entonces emperador. Un verso suyo contra Nerón que decía así: el rey Midas tiene orejas de asno fue enmendado por Cornuto, sólo justamente ese, de este modo: ¿quién no tiene orejas de asno? para que no pensara Nerón que iba contra él.”³⁶⁵

Desde la *Vita*, han sido varios los comentaristas y editores del texto de Persio –entre ellos, Casaubon y Bo- que han optado por restituir la versión de la mención explícita de Midas, considerándola más apropiada en relación a la expectativa que genera v. 8, aún cuando el párrafo de la *Vita* es controvertido,

³⁶⁵ La traducción también pertenece a Cortés Tovar (1988).

e incluso la paternidad de Valerio Probo discutida.³⁶⁶ La misma Cortés Tovar opta por incluir el texto en su edición, siguiendo a Bo.³⁶⁷

Más aún. Al llegar a los versos 121-123, el escoliasta de Persio ya hace conjeturas acerca de esa ambigua *Iliada* que el poeta dice que no aceptará a cambio de su secreto. Recordemos que la *Iliada* de Accio Labeón ya había sido mencionada en verso 50, esa *Iliada* a la que se refería como *ebria ueratro*. Sin duda, la interpretación de que la *Iliada* del verso 123 es la misma que la del verso 50 se sostiene sin problemas. Sin embargo, los escolios señalan:

Hoc ego opertum. Sensus est: hoc carmen meum, quod latens est, obscurum, nullius momenti, et ridiculosum, atque ineptum, quod ego composui, quod rideo, quo delector, non tibi illud dem, si mihi Iliada Labeonis aut Neronis Troicon tradas. Scripsit enim Nero Troicon. Hoc autem per ironiam dicit. Risus occultus significat non plebeiam personam annotari, quoniam in Nerorem dixit.

(*Schol. Ant., ad loc.*)

“Este secreto yo.’ El sentido es: este poema mío, que está oculto, oscuro, sin importancia, también ridículo e impertinente, que yo compuse, del que me río y en el que me complazco, no te lo daría si me entregaras la *Iliada* de Labeón o el *Poema de Troya* de Nerón. Pero lo dice irónicamente. La risa oculta significa que no se señala a ninguna persona corriente, ya que lo dijo contra Nerón.”³⁶⁸

Como bien remarca Sullivan,³⁶⁹ éste es un dato que confirma Servio *ad Aen.* 5. 370. La pasión de Nerón por el tema troyano nos es bien conocida a través de los textos de Tácito, Suetonio y Dión, en los que se relaciona el gran

³⁶⁶ Sin embargo, críticos de la talla de Dolç son contundentes a la hora de afirmar que Valerio Probo no debe ser discutido (1954:7, n. 1): “Cap raó seriosa no ens permet de dubtar de l’ autenticitat i de la paternitat d’ aquesta *Vita Aulís Persi Flacci, de comentario Probi Valeri sublata*, malgrat algunes corrupcions i addicions paleses.” Rostagni (1944:167-176) también deja claro que la tradición de poner en duda la autoría de Probo no tiene consistencia.

³⁶⁷ Véanse Cortés Tovar (1988:94) y Bo (1985:25-27).

³⁶⁸ La traducción es mía.

³⁶⁹ (1985:102).

incendio del 64 con la finalización de su poema épico, *Troiae halosis*. Tácito nos dice que

quia peruaserat rumor ipso tempore flagrantis Urbis inisse eum domesticam scaenam et cecinisse Troianum excidium, praesentia mala uetustis cladibus adsimulantem

(XV 39, 3)

“(…) porque se había extendido el rumor de que, en el mismo momento en que ardía la Ciudad, Nerón se había subido al escenario que tenía en su casa y se había puesto a cantar la destrucción de Troya, comparando las desgracias presentes a los viejos desastres.”

Y Suetonio:

Hoc incendium e turre Maecenatiana prospectans laetusque ‘flammae,’ ut aiebat, ‘pulchritudine,’ ‘Halosin Ilii’ in illo suo scaenico habitu decantauit.

(*Ner.* 38, 2)

“Nerón contemplaba este incendio desde la azotea de la torre de Mecenas y hondamente impresionado, como él decía, por ‘la belleza de las llamas,’ cantó ‘La toma de Troya,’ desde el principio hasta el fin, revestido con el traje que usaba para salir a escena.”

También sabemos de otras preferencias temáticas y genéricas por la lista que hace Dión Casio de las obras que presumiblemente escribió el emperador, ya citadas más arriba, de tema báquico. Sullivan hace un interesante análisis de estos datos, a los que les suma las referencias que Persio hace a Atis y la Ménade en vv. 104-5, que coincidiría con la composición que Nerón habría cantado en las *Iuuenalia* del año 59, *Atis* o *Las Bacantes*, y a Calírroe, en v. 135, a quien posiblemente se confunde con Enone, nombre de la ninfa que convivía con Paris antes de que éste se uniera a Helena, y que también forma parte de la temática troyana. Aunque Sullivan reconoce que algunas alusiones sólo tocan tangencialmente los motivos a los que Nerón era aficionado, y que el escoliasta

propone al mismo tiempo otras interpretaciones que apuntan a rasgos más generales de toda la poesía contemporánea a Persio, cuando comenta la posibilidad de las referencias al emperador, su postura al respecto es clara: no se puede forzar el texto a decir lo que no dice, pero tampoco es lícito obviar determinadas lecturas cuando el texto las avala. Y la creencia de que tales alusiones son mera coincidencia resulta, efectivamente, forzada. “Por lo tanto – completa Sullivan- es verosímil concluir que Persio seleccionó uno de los poemas mejor conocidos de Nerón, ofrecido en un festival ampliamente divulgado, como principal blanco y como principal ejemplo de la decadente práctica del verso neotérico.”³⁷⁰

En efecto, según los datos que nos proporcionan Tácito, Suetonio y Dión, es verdaderamente difícil no poner en relación los textos señalados de Persio con las preferencias del emperador cuando uno hace un esfuerzo por situarse contextualmente en la época. Pero más allá de los argumentos que puedan darse para probar la alusión de Persio a textos neronianos cuando no nos han llegado las obras de Nerón –razones que Sullivan esgrime con eficacia y convincentemente- lo importante en este punto es ver que si existe un texto de manifiesta relevancia en una sociedad dada, ya sea porque es considerado muy bueno, o porque al conocerse suscitó controversia, o porque ha sido escrito por alguien reconocido, es prácticamente imposible mencionar motivos o temas principales de ese texto sin que exista la posibilidad de que alguien legítimamente quiera ponerlos en relación. Aunque el tema sea general y de pública propiedad, como puede ser el mito (*publica materies*),³⁷¹ si destaca de entre los demás, la alusión está servida, aún cuando no haya intencionalidad autorial de por medio (suponiendo que tal intencionalidad pudiera probarse, que es, ya, otro tema). Y esto sucede porque no se puede controlar la recepción de una obra. Nadie está

³⁷⁰ *Ibidem* (104).

³⁷¹ Véanse Ziegler (1950), Stemplinger (1914) y Thill (1979:15).

lícitamente autorizado a impedir que tal o cual lectura se realice, menos aún cuando esa lectura puede demostrarse con pruebas que surjan del texto mismo en cuestión: *oratio publicata res libera est*.³⁷²

¿Pudo haberse recitado esta sátira primera ante el reducido grupo estoico en torno a Cornuto y que la mención de los temas troyanos, por ejemplo, pasara inadvertida? Altamente improbable. ¿Pensarían quienes conocían a Persio que la descripción de las *cenae* y las *recitationes* que hace en su poema, a las que el emperador era tan aficionado, estaban totalmente despojadas de referencialidad puntual y concreta? Ingenuidad difícil de creer, en especial cuando los versos se inscriben dentro de los márgenes genéricos de la sátira. ¿Habrían ya olvidado los miembros del círculo de Trásea Peto que en ocasión de los *Ludi Iuvenales* (año 59) Nerón había recitado, acompañado por la lira, una obra llamada *Atis* o *Las Bacantes* (Dión 62.20)?³⁷³ Recordemos los versos 99-106 de la primera sátira de Persio:

‘torua Mímalloneis inplerunt cornua bombis,
et raptum uitulo caput ablatura superbo
Bassaris et lyncem Maenas flexura corymbis
auhion ingeminat, reparabilis adsonat echo.’
haec fierent si testiculi uena ulla paterni
uiueret in nobis? summa delumbe saliu
hoc natat in labris et in udo est Maenas et Attis
nec pluteum caedit nec demorsos sapit unguis.

“De estruendos mimaloneos llenaron las trompas enfurecidas y la Basáride dispuesta a llevarse la cabeza arrancada al altivo novillo y la Ménade a punto de guiar al lince con pámpanos de hiedra redoblan el evohé; repetidor el eco resuena.’

³⁷² Auson., *Epist.* I 31. Para una discusión sobre el fenómeno de la citación en la Antigüedad y los ambiguos límites entre las distintas manifestaciones intertextuales, véase Coviello (2002:329).

³⁷³ Véase al respecto el análisis que hace Sullivan (1985:102-3).

¿Se harían estas cosas si perviviera en nosotros alguna fibra de la virilidad paterna? Impotentes flotan en la saliva a flor de labios, y Ménade y Atis son papel mojado: ni han machacado el escritorio ni saben a uñas mordidas.”

¿Qué resonancias suscitarían estos versos entre los asistentes a una recitación de Persio, o entre los amigos que los leyeran? Sullivan opina de los versos citados (99-102) que la probabilidad de que sean del mismísimo Nerón es mayor que la que los críticos modernos consideran. Y minimiza el peligro de citas como ésta o de alusiones como la de v. 128, *et lusco qui possit dicere 'lusce,'* que haría referencia a una sátira escrita por Nerón, titulada, precisamente, *Luscio*, contra Clodio Polión, según testimonio de Suetonio (*Dom.* I).

El tema del peligro que Sullivan, a nuestro juicio de manera poco persuasiva, relativiza, no resuelve los problemas que se plantean al analizar la totalidad de sátiras de Persio. En un intento por revisar las argumentaciones tradicionales que sostienen que en *Sat.* I no hay referencias concretas a los contemporáneos a causa de la censura, Sullivan pierde de vista la globalidad del libro, y ni siquiera se plantea el abismo que va de la primera sátira a casi todo el resto de la obra. Como hemos dicho, uno de los fundamentos en los que basa que el ataque de Persio es un ataque directo al emperador es la supuesta relativa tolerancia de Nerón hacia los libelos contra su persona. Para ello, se remite a Suetonio (*Nero* 39), quien transcribe libelos sobre el matricidio que circularon en la sociedad romana tras la muerte de Agripina (año 59), lo que Sullivan interpreta como una relativa tolerancia del emperador a la invectiva, al menos en los primeros años de su gobierno. Dato éste, el de las fechas, que no debemos despreciar, dadas las ya existentes sospechas, para entonces, de que Británico había sido su primera víctima, y dado que la probable fecha de composición de las sátiras se sitúa entre el 60 y el 62, es decir, serían posteriores al cambio de

política y de actitud registradas en Nerón hacia el 59, y posteriores también al matricidio.

La inesperada tolerancia de Nerón tiene otros motivos menos inocentes, como lo analiza Dión:

ἤτοι μὴ βουλόμενος ἐπὶ πλεῖον δι' αὐτῆς τὴν φήμην ἐπαυξῆσαι, ἢ καὶ καταφρονῶν ἤδη τῶν λεγομένων.

(LXII 16, 3)

“(...) ya porque no quería que el rumor [del matricidio] creciera, o porque además mostraba desprecio por cualquier cosa que se dijera.”

Tras el asesinato de Agripina, según nos relatan tanto Tácito como Dión, sobreviene a Nerón un lapso de temor íntimo, motivado, según los analistas, por la falta de certeza de que sus actos contarían con la impunidad absoluta. A medida que los hechos abominables fueron acumulándose, el emperador fue asegurándose parcelas de indemnidad; es decir, a medida que fue comprobando que sus abusos de poder carecían de consecuencias punibles, su comportamiento indecente fue acentuándose y afirmándose. En todo caso, las fuentes (y en esto también coincide Suetonio), a la hora de relatar la depravación de Nerón, están de acuerdo en que fue resultado de un proceso. Eso es lo que nos da a entender Tácito cuando dice:

Sed a Caesare perfecto demum scelere magnitudo eius intellecta est. reliquo noctis modo per silentium defixus, saepius pauore exurgens et mentis inops lucem opperiebatur tamquam exitium adlaturam. atque eum auctore Burro prima centurionum tribunorumque adlatio ad spem firmavit, prensantium manum gratantiumque, quod discrimen improvisum et matris facinus euasisset. amici dehinc adire templa, et coepto exemplo proxima Campaniae municipia uictimis et legationibus laetitiam testari (...).

(*Ann.* XIV 10)

“Sólo después de consumado el crimen entendió el César su magnitud. Durante el resto de la noche, ya hundido en el silencio, ya –más a menudo- levantándose

aterrorizado y fuera de sí, esperaba a la aurora como si hubiera de traerle la ruina. Pero, por instigación de Burro, lo confirmó en la esperanza primero la adulación de los centuriones y tribunos, que le estrechaban la mano y lo felicitaban por haber escapado al peligro imprevisto y al crimen de su madre. Luego sus amigos acudieron a los templos, y siguiendo su ejemplo los municipios próximos de Campania hacían presente su alegría con sacrificios y delegaciones.”

La tolerancia de Nerón a los libelos que circulaban anónimamente en Roma puede explicarse no como una muestra de respeto hacia la opinión del pueblo, sino, más bien, como una premeditada estrategia política para cancelar el tema del asesinato de Agripina como preocupación social, y lograr así pasar por alto los comentarios adversos.

Por otro lado, si buscamos explicar el retorno de Persio a la invectiva luciliana en su primera sátira, también deberemos formular hipótesis para el cambio de opciones genéricas en las siguientes piezas. Una línea de interpretación posible es la que mantienen, por ejemplo, aquéllos que basan su análisis en la ausencia de ataque concreto al emperador, y justifican las posibles alusiones a Nerón como crítica a las condiciones generales de la poesía contemporánea, sin más. Interpretación, por cierto, que no tiene en consideración la relevancia de los textos parodiados, pero que tiene la virtud de defender una identidad para el libro en su totalidad: ni la primera sátira, ni el resto, contienen ataques contra personas identificables con nombre. Es una lectura coherente. Errónea, porque desestima el poder del contexto como factor imprescindible para la comprensión del texto, pero coherente. Sullivan, en cambio, intenta demostrar que la primera sátira es un ataque directo a Nerón, pero deja sin explicación el cambio de registro en las siguientes piezas. Los puntos centrales de esta búsqueda de coherencia están, sin embargo, en algo que él mismo menciona de manera secundaria: la codificación de la crítica política en la crítica moral, y el hecho de que las sátiras estuvieran destinadas al reducido grupo congregado en torno a Cornuto. “Sea o no que el

joven poeta moralista fuera demasiado idealista para captar su significado político –sostiene Sullivan–, o que, como muchos escritores romanos, pensara la política en términos morales, tendría que haber sido ciego para no discernir el origen y el centro de estos garabateos, recitaciones y actuaciones teatrales sin freno que involucraron a tantos hombres prominentes de su día, a quienes se refiere desdeñosamente como decadentes descendientes de Rómulo (*Romulidae*, v. 31). Si quería imitar a su admirado Lucilio, no importa lo reducida que fuese su audiencia (cf. vv. 2-3), entre los blancos más fáciles iba a estar el propio Nerón.”³⁷⁴ Tras ejercitar su registro luciliano, Persio decide cambiar de rumbo y en su segunda sátira profundiza en ese ejercicio literario autorrepresivo que es la escritura encubierta: *hic tamen infodiam*. Y tú, lector, *aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis*: “échale también una ojeada a esto, por si escuchas algo más concentrado.” Estamos invitados a leer más de una vez, a leer entre líneas, y a familiarizarnos con la poética de la Comedia Antigua, para llegar a la obra de Persio *uaporata aure*.

IV. 3. Análisis de *Sat. V*

Habíamos hablado en el capítulo anterior sobre la relevancia semiótica que tiene para la lectura el formato del libro en la Antigüedad, ese rollo de papiro que se va desenrollando de a poco, y que deja a nuestra vista sólo los versos que se manifiestan en el presente de la lectura, es decir, en el tiempo de lectura que corresponde al momento y al contexto inmediatos, dejando lo ya leído de nuevo enrollado arriba, y lo que queda por leer en el rollo de abajo. Comentábamos en esa oportunidad las enormes diferencias que se establecen entre una lectura de

³⁷⁴ Sullivan (1985:105).

ese tipo, y una lectura como la que hacemos actualmente, con todo lo que se desprende para la significación y los sentidos que otorguemos a un texto el prescindir o no prescindir del *tempo* cronológico que va marcando la dificultad para volver sobre lo ya leído cuando se quiera, de una manera cómoda y casi automática, tal como podemos hacerlo hoy.

Teniendo en cuenta estas limitaciones, un texto escrito en papiro estimula un modo de leer más atento y promueve el ejercicio de la memoria como manera de crear significado en el contexto de una lectura lineal y cronológica. Es decir, suple esa dificultad de volver sobre lo ya leído con el almacenamiento dinámico de los textos que la mano de arriba ha vuelto a guardar. Así, el hecho de que al capítulo uno le siga el dos, al dos el tres y al tres el cuatro no es irrelevante, porque no alienta la lectura independiente de cada uno de ellos, sino que obliga a leerlos en el orden que su propio tiempo dramático propone.³⁷⁵ Digamos, con Van Sieckle, que el rollo de papiro quiere continuidad, frente a la posibilidad de discontinuidad de la lectura por páginas, y quiere selección mnemotécnica de segmentos significativos, a los que el receptor recurrirá activamente a lo largo del desenrollarse del libro, en un ejercicio de selección, fragmentación y puesta en relación de lo memorizado con el objeto presente de lectura.³⁷⁶ Por eso hablamos de almacenamiento *dinámico* en la memoria.

Lo primero que sobresale al leer *Sat. II* es el brusco cambio de registro. De una sátira llena de resonancias significativas, en la que lo literario, lo moral y lo social se entremezclan formando una red de discursos que se contaminan entre sí y evocan contextos sociales precisos, pasamos a una pieza aparentemente diatribica en la que se fustigan los usos y las prácticas sociales negativas, relacionadas, en este caso, *prece emaci* (v. 3), es decir, “con la plegaria mercenaria,”

³⁷⁵ Zetzel (1980:61).

³⁷⁶ Van Sieckle (1980:5).

que brota hipócritamente en los templos. El “orante infame,” como llama Cortés Tovar al hombre arquetípico cuya voluntad de comprar a los dioses Persio critica duramente,³⁷⁷ está caracterizado como el hombre común que ansía fortuna y bienes materiales, que hace ofrendas mientras reza en voz alta por beneficios espirituales no deseados, y que en voz baja pide favores moralmente censurables.

Sat. III establece una línea de continuidad con la segunda pieza. Estamos, nuevamente, ante una sátira de las llamadas diatribas en la que un maestro amonesta a su joven estudiante por malgastar su tiempo y salud en vicios nocturnos que le impiden llevar adelante sus estudios de Filosofía. Por la mañana duerme hasta altas horas debido a la borrachera de la noche anterior, y el día se lo pasa holgazaneando. El poeta se erige en maestro que sermonea al pupilo y lo insta a que retome el camino correcto, que sintetiza positivamente en esa parénesis de vv. 66-72, uno de los fragmentos más programáticamente estoicos de toda la obra.

La siguiente sátira, tradicionalmente conocida como la sátira del *nosce te ipsum*, es decir, la que analiza la máxima socrática del “conócete a ti mismo,” comienza con una dramatización, una evocación ficticia de un diálogo que Sócrates mantiene con su discípulo Alcibíades, a quien exhorta a profundizar en el autoconocimiento y a superar la vacua vanidad, hinchada de adulaciones igualmente superficiales, cuando no falsas. La pieza comienza haciendo referencia a la política –tema que se diluye en el sermón moralista posterior, y que al que se alude a partir de la evocación de Alcibíades- y termina con un contundente rechazo de las embriagadoras y tentadoras adulaciones.

Estas tres sátiras centrales desarrollan un *tempo* de lectura anunciado en I 120, *hic tamen infodiam*, “aquí, de todos modos, enterraré mis palabras,” esto es, en el libro. De manera que ese verso del final de la primera pieza tiene su consecuencia textual precisamente en *Sátiras* II, III y IV, en las que lo moral ha

³⁷⁷ Véase Cortés Tovar (1988:126).

adquirido un protagonismo casi absoluto. La codificación moral de un discurso antes más heterogéneo marca una diferencia significativa en la evolución del libro, y esto se da porque ha decidido esconder sus intenciones bajo un manto aparentemente diatribico, que, sin embargo, funciona como portador de sus señas de identidad.

En efecto, el tratamiento de pautas morales y filosóficas estoicas y la concentración de temas de preocupación y de debate que siguen también lineamientos estoicos van estableciendo para el poeta un perfil definido y su pertenencia a un determinado grupo social: el de los estudiosos de la filosofía estoica. Solamente esto ya lo ubica entre los sectores de oposición a la actuación de Nerón (que no es lo mismo que decir entre los opositores al principado como régimen de gobierno). No obstante, Persio se abstiene de tratar temas políticos de su más cercana actualidad, y desplaza el foco de atención hacia discursos aparentemente menos comprometedores. Sin renunciar al tono luciliano, apela a la codificación de sus mensajes. ¿Por qué? La respuesta ya nos la ha dado en *Sat.* I 114-28:

secuit Lucilius urbem,
 te Lupe, te Muci, et genuinum fregit in illis.
 omne uafere uitium ridenti Flaccus amico
 tangit et admissus circum praecordia ludit,
 callidus excusso populum suspendere naso.
 me muttire nefas? nec clam? nec cum scrobe? nusquam?
 hic tamen infodiam. uidi, uidi ipse, libelle:
 auriculas asini quis non habet? hoc ego opertum,
 hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi uendo
 Iliade. audaci quicumque adflate Cratino
 iratum Eupolidem praegrandi cum senes palles,
 aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis.
 inde uaporata lector mihi ferueat aure,
 non hic qui in crepidas Graiorum ludere gestit

sordidus et lusco qui possit dicere ‘lusce’

“Lucilio desgarró a la ciudad, a ti, Lupo, a ti, Mucio, y se rompió las ruedas en ellos. Flaco malicioso toca todos los vicios de su amigo haciéndole reír y admitido en lo más íntimo se burla, hábil en dejar a la gente con un palmo de narices. ¿Y yo? ¿Ni musitar una palabra puedo? ¿Ni siquiera a escondidas? ¿Ni a un hoyo? ¿En ningún lugar? Aquí de todas formas voy a enterrarla. Librito, lo vi, lo vi con mis propios ojos: ¿Quién no tiene orejas de asno? Este secreto, esta risa mía tan poca cosa, por ninguna *Ilíada* te la vendo. Tú, seas quien seas, inspirado por el osado Cratino, y pálido de estudiar al irritado Éupolis y al grandioso anciano, échale una ojeada también a esto, por si escuchas algo más concentrado. Que de ellos venga el lector con el oído depurado a enfervorizarse conmigo y no el necio que disfruta burlándose de las sandalias de los griegos, capaz de decirle a un tuerto ‘tuerto.’”

Su lugar en la historia de la sátira estará dado por su capacidad para conjugar *libertas* y contexto histórico, por tanto su crítica al sistema sociopolítico en el que vive deberá ser refractada, no directa, codificada, como una manera de continuar la tradición en la que ha decidido inscribirse al optar por el género sátira y al mismo tiempo preservar un mínimo ámbito de libertad de expresión. De ahí también la observación de Cortés Tovar con respecto a la inconveniencia de llamar a las piezas centrales ‘diatribicas.’

Partiendo de las diferencias entre sátira y diatriba que Schmidt analiza, Cortés Tovar advierte que debemos ser más cautos cuando hablamos de diatriba en relación a las sátiras de Persio.³⁷⁸ Una de las notas más dispares entre ambos géneros es el realismo propio de la sátira, del que la diatriba se aparta al tratar de una manera universal y generalizada todo lo relacionado con los vicios humanos. La sátira se nutre de ejemplos tomados de la realidad concreta del momento de producción y los casos expuestos surgen de la observación de su entorno que el

³⁷⁸ *idem* (47).

poeta hace con ojo clínico, es decir, se toman del contexto inmediato de la sociedad en la que éste vive, principios que, efectivamente, se cumplen en todas las sátiras de Persio. La mayor diferencia entre *Sat.* I y *Sátiras* II, III y IV es que mientras la primera teje cuidadosamente diversos discursos (literario, moral, social, sexual, culinario, médico, etc.) y los entrelaza hasta formar una trama de distintas texturas, las demás parecen restringidas exclusivamente al ámbito de lo filosófico-moral, y su aspecto se muestra más plano, sin relieves, más homogéneo, y por tanto, con menores posibilidades de diversidad de lecturas. Esto permite que las sátiras centrales queden discursivamente más cercanas a la diatriba que la sátira que abre el libro, aunque haya factores preferentemente satíricos (inspiración realista, precisión en las ideas, alejamiento de lo abstracto, etc.) que impidan decir que se trata de diatribas.

El caso de *Sat.* V es distinto, porque recupera la textura heterogénea de la primera sátira, y, con ello, lo diatríbico pierde fuerza. De ella destacan dos partes estructuralmente vertebradoras de la pieza³⁷⁹ que, precisamente, limitan esa tendencia diatríbica de la que estamos hablando: la primera, vv. 1-29, es una introducción programática, la última de la obra de Persio, y la segunda, vv. 73-131, corresponde al conocido discurso sobre la *libertas*. Ambos fragmentos ofrecen al género un anclaje social y referencial concreto, lejos de las generalizaciones y abstracciones propias de la diatriba. Es decir, los dos textos discuten temas y preocupaciones de la sociedad romana del siglo I, y ése es el contexto en el que debemos ubicar las afirmaciones del poeta, que juega con los contrastes que van emergiendo entre texto literario y contexto social. Vayamos al análisis de la quinta pieza de Persio.

³⁷⁹ La estructura de *Sat.* V ha causado siempre perplejidad a los críticos, por la dificultad que plantea conciliar la introducción con el resto de la sátira. Véanse Anderson (1960:66-81) y Hooley (1997:65-7).

IV. 3. 1. Verba togae

El primer texto que mencionábamos (V 1-29) retoma el discurso literario dejado en *Sat. I* para completar la crítica que allí hacía el poeta a la poesía contemporánea, en donde proponía la escritura de sátira como alternativa –como única alternativa- a los estériles géneros de la elegía neotérica, la épica y la tragedia. Los versos que inician este quinto poema recogen hábilmente un *topos* que nosotros conocemos como típicamente épico pero que el poeta también refiere a la tragedia, con la función de hacer una distinción, una más, entre los grandes géneros y la sátira. Si prestamos atención, veremos de qué manera Persio mina el concepto mismo de *topos* al valerse de una imagen trillada para definir su opción genérica y la intención subyacente, y, por tanto, al recrearla y moldearla según sus propios intereses y momento histórico. El texto inicial dice:

Vatibus hic mos est, centum sibi poscere uoces,
centum ora et linguas optare in carmina centum,
fabula seu maesto ponatur hianda tragoedo,
uolnera seu Parthi ducentis ab inguine ferrum.
‘quorsum haec? aut quantas robusti carminis offas
ingeris, ut par sit centeno gutture niti?
grande locuturi nebulas Helicone legunto,
si quibus aut Procnes aut si quibus olla Thyestae
fervebit saepe insulso cenanda Glyconi.
tu neque anhelanti, coquitur dum massa camino,
folle premis uentos nec clauso murmure raucus
nescio quid tecum graue cornicaris inepte,
nec scloppo tumidas intendis rumpere buccas.
uerba togae sequeris iunctura callidus acri,
ore teres modico, pallentis radere mores
doctus et ingenuo culpam defigere ludo.

hinc trahe quae dicis, mensasque relinque Mycenis
cum capite et pedibus, plebeiaque prandia noris.’

(vv. 1-18)

“Es costumbre de los vates reclamar cien voces, desear cien bocas y cien lenguas para sus poemas, ya presenten un argumento destinado a la ancha boca de un fúnebre trágico o las heridas de un parto arrancándose el hierro de la ingle.

“-‘A dónde lleva esto? ¿Tan grandes bocados de sólido poema engulles para que necesites apoyarte en cien gargantas? Que quienes se enfrentan a algo grandilocuente recojan brumas en el Helicón, los que vayan a hervir la olla de Procne o la de Tiestes, cena habitual del insípido Glicón. Tú ni comprimes el viento en un fuelle resollante mientras la mena se funde en el horno, ni ronco, con cerrado murmullo, graznas neciamente para ti un no sé qué solemne ni te empeñas en romper las mejillas hinchadas con un ‘plop.’ Te atienes a las palabras llanas, diestro en enlazarlas con agudeza, armonioso pero de moderado aliento, experto en roer costumbres enfermas y en dejar clavada la culpa con chanza bienhumorada. Saca de aquí tus temas y deja en Micenas las mesas servidas con cabeza y pies y aprende a conocer los almuerzos de la gente corriente.”

El corazón metatextual de este fragmento poético es, sin duda, el sintagma *uerba togae* (v. 14), que tantas páginas de crítica literaria ha dado. Como vemos, la sátira comienza con una reflexión de Persio sobre el *topos* (*uatibus hic mos est*) de las múltiples bocas que requieren la solemnidad y la grandilocuencia de la épica,³⁸⁰ características que hace extensivas a la tragedia.

Ya el tratamiento de los cuatro primeros versos va dando pistas sobre las intenciones autoriales, que se suman a la crítica lacerante que había hecho el poeta en *Sat* I. En efecto, la reiteración del numeral *centum*, ubicado en posiciones

³⁸⁰ Conington (1893:86) y Harvey (1981:124) nos recuerdan que el motivo comienza en Homero y traspasa la poesía épica antigua desde Enio a Valerio Flaco, pasando por Hostio, Virgilio, Ovidio y Estacio. Véanse también el análisis intertextual de Hinds (1998:34-47) y el de Häussler (1976:322-3).

destacadas de vv. 1-2 (central en v. 1, y abriendo y cerrando v. 2),³⁸¹ la precisión en la mención del instrumento y de los órganos vitales con los que los grandes poetas llevan a cabo su reclamo (*uoces-ora-linguas*), la utilización de *hianda* como opción claramente peyorativa, reforzada por la imagen de la máscara trágica que construye con el sintagma *maesto tragoedo*, y la unión de un tema y un motivo épicos como lo eran los partos y la herida en la ingle,³⁸² son todos recursos administrados estratégicamente para sugerir un doble tono en la afirmación inicial, que poco se adapta a la crítica hecha en *Sat* I (vv. 50-1: *non hic est Ilias Atti / ebria ueratro?*) si la tomamos literalmente, es decir, si no vemos por dónde va el discurso del poeta, si no intuimos que estos versos tienen un doble filo que conduce a la nueva propuesta programática.

A continuación, suponemos, un interlocutor que luego sabremos que es Cornuto —o al menos es verosímil que sea él—³⁸³ sale al paso de esa primera afirmación, *uatibus hic mos est...*, y deja establecida la línea de continuidad con *Sat*. I a través de una metáfora culinaria similar a las utilizadas en aquella oportunidad: *aut quantas robusti carminis offas / ingeris, ut par sit centeno gutture niti?* (vv. 5-6). Los “sólidos poemas” que se devoran a “grandes bocados” no son otros que aquellos a los que en *Sat*. I Persio aludía con *grande aliquid* (v. 14) y *res grandes (siue opus in mores, in luxum, in prandia regum / dicere, res grandes nostro dat Musa poetae*, “y aun si es preciso hablar de las costumbres, el lujo, los banquetes de los reyes, la Musa da ideas grandiosas a nuestro poeta,” vv. 67-8). Si en *Sat*. I Persio arremetía contra los *proceres* que componían poemas (*elegidia*, “elegiillas”) en sus “pesadas digestiones,” en *Sat*. V Cornuto descalifica a quienes están dispuestos a zamparse esas páginas hinchadas de futilidades. La contundente crítica se lleva a cabo

³⁸¹ Véanse Harvey (1981:125) y Bramble (1974:55).

³⁸² Horacio utiliza la imagen en la famosa *recusatio* de la sátira que inicia la segunda colección. Véase *Sat*. II 1, 15: *aut labentis equo describit uulnera Parthi*.

³⁸³ Otras interpretaciones son posibles: la identificación de las voces en la sátira de Persio es una cuestión de lecturas. Véase Grimes (1972), quien cuestiona la lectura habitual de los turnos de diálogo entre el poeta y su interlocutor.

mediante toda una serie de imágenes de gran capacidad ilustrativa, que apuntan a la descripción de lo épico y lo trágico como inútilmente pomposo, y por tanto, inflado de obviedades y vacío de contenido: *tu neque anhelanti (...) / folle premis uentos nec clauso murmure raucus / nescio quid tecum graue cornicaris inepte, / nec scloppo tumidas intendis rumpere buccas*, “tú ni comprimes el viento en un fuelle resollante (...), ni ronco, con cerrado murmullo, graznas neciamente para ti un no sé qué solemne ni te empeñas en romper las mejillas hinchadas con un ‘plopf.’” La de Cornuto es una visión relacional de los géneros de la época que el mismo Persio estaría dispuesto a respaldar por lo que deducimos del análisis de Sat. I, si no fuera por la respuesta que da a su maestro en vv. 19-29.

Cornuto, pues, da la versión del estilo grandilocuente que la sátira como género siempre rechazó, reclamando para sí la simpleza y sencillez de un código para todos, de un lenguaje llano que discutiera temas de preocupación general para la sociedad del momento, y que denunciara la violación de las normas sociales y los comportamientos vituperables:

uerba togae sequeris iunctura callidus acri,
 ore teres modico, pallentis radere mores
 doctus et ingenuo culpam defigere ludo
 “te atienes a las palabras llanas, diestro en enlazarlas con agudeza, experto en roer
 costumbres enfermas y en dejar clavada la culpa con chanza bienhumorada.”

Las “palabras llanas,” *uerba togae*, son, como bien lo interpretó Harvey siguiendo a Rudd, *uerba Romanorum*, “las palabras de los romanos.”³⁸⁴ Persio

³⁸⁴ Harvey explica este sintagma como una combinación “bizarra,” significando literalmente “palabras de la toga,” que metonímicamente se interpretaría como *uerba Romanorum*, “palabras de los romanos” (1981:129). En esto Harvey hace suya la opción que Rudd había dejado planteada cuando trasponía el significado de *toga*, “vestimenta de los ciudadanos libres” a la nueva acepción que surge de calificar a *uerba*. Las palabras serían, pues, palabras cotidianas, o, como prefiere Cortés Tovar, “llanas” (1988:161), haciendo referencia al estilo más apropiado para la sátira. Hooley propone “el simple lenguaje de la conversación romana” (2000:73). En *uerba togae* tenemos un buen ejemplo de *iunctura acris*, la más famosa, quizás, de las chirriantes *iuncturae* persianas.

utiliza aquí una metonimia, al tomar la parte por el todo, es decir, la prenda de vestir de todos los días del ciudadano romano para designar el habla coloquial, el habla cotidiana,³⁸⁵ por oposición a las ricas y amplias vestimentas de los reyes y héroes mitológicos, protagonistas de la épica y la tragedia, cuya ampulosidad se detracta aquí.

Por tanto, como decíamos, Cornuto pronuncia con precisión y economía el programa general de Persio, que, no obstante, el poeta mismo se encargará de matizar. Veamos por qué.

Habitualmente se interpretan los cuatro primeros versos de esta pieza como el texto que da pie a un malentendido entre maestro y discípulo. Cornuto parece entender que Persio ahora quiere dedicarse a escribir epopeyas o tragedias, de ahí que interrumpa a su alumno y le recuerde el valor del género previamente escogido, la sátira, y la utilización de un lenguaje cotidiano que todos comprendan (*uerba togae*), la destreza en la creación de imágenes y en la combinación de las palabras (*iunctura callidus acri*), la opción por el *carmen rusticus*, es decir, por la poesía capaz de competir con las composiciones de los vates pero desde otra perspectiva (*ore teres modico*), la necesidad de la denuncia (*pallentis radere mores / doctus*), y el doble filo del aspecto lúdico y la puesta al desnudo de los vicios que la sátira prefiere (*ingenuo culpam defigere ludo*). Según esta interpretación, vv. 1-18 serían una justificación de los recursos propios de la sátira, en oposición a los de la épica y la tragedia: el alumno se dispone a escribir algo grandioso (*grande aliquid*), y entonces interviene el maestro, convirtiendo el elevado motivo épico en el ávido motivo alimentario de la sátira (*aut quantas robusti carminis offas /*

³⁸⁵ Sullivan cita un epigrama griego tomado de la *Anth Pal*, atribuido a Cerealius, en donde se dice que “el significado debe ser la base de la escritura y su lenguaje estar más cerca del habla común, de manera que la gente pueda entender lo que dices” (1985:XX). Nada más apropiado para la teoría estoica del *sermo* llano y para explicar lo que *uerba togae* quiere decir.

ingeris, ut par sit centeno gutture niti?, vv. 5-6; “¿Tan grandes bocados de sólido poema engulles para que necesites apoyarte en cien gargantas?”).³⁸⁶

A juzgar por lo que responde Persio, efectivamente el maestro parece haberse apresurado en su interpretación de las palabras iniciales, tal como lo entiende Cortés Tovar: “Sólo cuando el satírico termina de explicar su propósito (v. 29) y empieza a expresar sus sentimientos hacia Cornuto (vv. 30-51), es posible apreciar que la invocación de las ‘cien bocas’ funciona nada más como un encarecimiento de la gratitud de Persio hacia Cornuto, su guía en la conquista de la auténtica libertad moral de la que versará el resto de la sátira. Cumple, por tanto, solamente una función retórica en la larga introducción (vv. 1-51) de la sátira.”³⁸⁷ Por los versos que dedica Persio a responder al maestro, Cortés Tovar entiende que los versos iniciales no apuntaban a un posible propósito de cambio de género, sino a una manera de expresar la infabilidad de sus sentimientos.

Ahora bien, ¿por qué recurre Persio a una imagen propia de los grandes géneros que critica, precisamente para expresar algo tan sutil y profundo como lo que intenta decir en vv. 27-9? Si los géneros épico y trágico son explicados poco más arriba por el mismo poeta como “enlutadas páginas hinchadas de futilidades” (*pullatis ut mihi nugis / pagina turgescat dare pondus idonea fumo*, vv. 19-20), y si éste corrobora la descripción de los grandes géneros que acaba de hacer Cornuto a través de las imágenes del fuelle, los graznidos y el estallido de mejillas llenas de aire, ¿cómo es posible que acuda a una metáfora tan manida como lo era para entonces ya el *topos* de las múltiples bocas cuando se trata de hablar de lo que siente por su maestro? ¿Quiere decir que ve en la sublimidad de expresión de los grandes géneros una herramienta válida para describir lo inenarrable?³⁸⁸ ¿O

³⁸⁶ Cf. Bramble (1974:8-9), Anderson (1982:162-3) y Hinds (1998:41).

³⁸⁷ Cortés Tovar (1988:41).

³⁸⁸ Tal sería la lectura de Coffey: “Persio responde que, aunque él desearía usar un estilo sin pretensiones (*Camena*, 21) con el fin de exponer su desarrollo moral, necesitaría todos los recursos de la magnilocuencia poética para expresar su deuda y afecto” (1989:106).

sugiere, tal vez, que lo inexpresable que se esconde en la intimidad de su alma no es sólo su sentimiento hacia Cornuto, que utilizaría como pantalla para expresar una intención subyacente de difícil y peligrosa enunciación, sino también (o sino *más bien*) la declaración de libertad que hace en la segunda parte de la sátira, en un contexto histórico de privación de las libertades? Para ello Persio necesitaría de la colaboración de lo épico y lo trágico, sin los cuales la sátira debería ser más directa, frontal y despojada de elementos retóricos, metafóricos, metonímicos, sinecdóquicos. Si el poeta ve oportuno traer la imagen de las cien voces, de las cien bocas y de las cien lenguas para que “las palabras revelen todo lo que, inexpresable, se esconde en la intimidad de mi alma” (*totumque hoc uerba resignent / quod latet arcana non enarrabile fibra*, vv. 28-9), ¿no será que quiere esconder bajo la metáfora y otros obstáculos textuales –típicamente épicos y trágicos, por ejemplo- esa palabra referencial que en *Sat. I* 119-23 dijo que enterraría en su librito?

Resulta interesante y revelador poner en relación este primer texto vertebrador de la sátira quinta con aquel fragmento poético final de *Sat. I* que una lectura antigua, mnemotécnica y atenta, podría haber almacenado dinámicamente en la memoria del receptor. Los vv. 28-29, principalmente

uoce traham pura, totumque hoc uerba resignent

quod latet arcana non enarrabile fibra

“con voz pura, y para que las palabras revelen todo lo que, inexpresable, se esconde en la intimidad de mi alma.”

remiten al concepto de lo que no se puede expresar, de lo escondido, de lo secreto que *Sat. I* 119-23 ya sugería:

me muttiri nefas? nec clam? nec cum scrobe? nusquam?

hic tamen infodiam. uidi, uidi ipse, libelle:

auriculas asini quis non habet? hoc ego opertum,

hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi uendo

Iliade.

“¿Y yo? ¿Ni musitar una palabra puedo? ¿Ni siquiera a escondidas? ¿Ni a un hoyo? ¿En ningún lugar? Aquí de todas formas voy a enterrarla. Librito, lo vi, lo vi con mis propios ojos: ¿Quién no tiene orejas de asno? Este secreto, esta risa mía tan poca cosa, por ninguna *Iliada* te la vendo.”

Enterrar la palabra que Persio hace análoga a la que Lucilio utilizó para desgarrar la ciudad, enterrar la palabra con la que Horacio criticó los vicios de los amigos, es decir, enterrar la palabra satírica, referencial, política, esa que ahora Persio no venderá por ninguna *Iliada* -o por ningún *Troicon* neroniano-, es equivalente a la necesidad de múltiples voces, bocas y lenguas para expresar todo lo que está pasando en la sociedad y es imposible decir abiertamente –lo que se esconde en la intimidad del alma del poeta. El lenguaje deja de estar vacío y pierde la superficial y vana ornamentación que en la tragedia y en la epopeya están al servicio de lo fatuo para asistir a la palabra satírica en su denuncia de la verdad, una verdad que va de la mano de la libertad, ambas ahora limitadas. La ornamentación, el “lenguaje florido,” entonces, al igual que la gratitud y el afecto hacia Cornuto, colabora con el discurso satírico en su función de servir de pantalla (es decir, de disfraz, de excusa) a lo políticamente inexpresable, de ahí que Persio sugiera a su maestro la doble lectura:

pulsa, dinoscere cautus

quid solidum crepet et pictae tectoria linguae.

(vv. 24-5)

“Golpea con cuidado de distinguir lo que suena a sólido del estucado de un lenguaje florido.”

El poeta aprovecha un espacio de intimidad para descubrirle a su maestro la profundidad de sus sentimientos, y este espacio íntimo se convierte en el pretexto para introducir ese segundo núcleo temático, a nuestro parecer, el

núcleo fundamental de la sátira, que es la disquisición sobre la *libertas*. No obstante, antes de analizar los versos del segundo fragmento vertebrador de esta pieza, es preciso observar que lo que llamamos ‘espacio de intimidad’ es, en definitiva, un correlato del hoyo donde se entierra el secreto del rey Midas; al final, todos terminarán sabiéndolo. Si es preciso mantener algo en secreto, el libro no es lugar apropiado donde expresarlo... a menos que se entierre la palabra satírica bajo estrategias que oscurezcan el sentido referencial de los textos. De modo que cuando Persio dice *secrete loquimur* (V 21), “estamos hablando en privado,” está estableciendo una línea de continuidad con las metáforas de *Sat. I* 119-23: *secrete loquimur* remite a *hic tamen infodiam*, de la misma manera que *arcana non enarrabile fibra* remite a *hoc ego opertum*.

El espacio privado se convierte, así, en espacio público, pero no en el sentido que la poética puesta en boca de Cornuto lo sugiere, es decir, no a través de *uerba togae*, o, con Harvey, *uerba Romanorum* para todos, sino, más bien, en el sentido de *uerba uaporatis auribus*, esto es, palabras para oídos depurados, para unos pocos (*uel duo uel nemo*, dice *Sat. I* 3). De ahí que frecuentemente sorprendan las contradicciones entre el programa poético que los metatextos de Persio exponen y la práctica satírica que luego lleva a cabo: en la teoría, Persio no reniega del estilo llano como el apropiado para la sátira; es más, no sólo no disiente, sino que sus principios estoicos lo apoyan y avalan. Pero existe un impedimento real para que esto sea posible: los peligros que conllevan el disenso y la crítica directa al poder de Nerón. De esta manera, Persio opta por un discurso referencialmente oscuro, manteniendo hasta cierto punto una metatextualidad que induzca a una interpretación literal; propone, así, diversos planos de lectura según la capacidad decodificadora de la recepción. Mientras la discusión teórica afirma la legitimidad de *uerba togae* para la sátira, la práctica textual se aleja de ese postulado para ofrecer al lector competente un discurso crítico, políticamente interpretable, pero enterrado, encubierto, refractado. Por

eso decíamos que Persio continúa una línea abierta ya por Horacio de modificación del género en función del contexto social e histórico del momento de producción: si el poeta augusteo modificaba el género inventado por Lucilio en el punto de la invectiva con el objeto de moderar literariamente el uso de una *libertas* que en el ámbito político Octavio también deseaba controlar, Persio autorreprime la utilización de una *libertas* satírica directa y sin filtros por imposición misma de un contexto político cada vez más tiránico. Es decir, ambos adecuan su práctica literaria a la situación política del momento, precisamente porque la sátira es un género referencial, en el que los códigos literarios disputan su lugar a los códigos sociales, provocando una tensión que cada poeta resuelve de distinta manera. Así, es más fácil comprender por qué decimos que la teorización del género satírico fue en gran medida un ejercicio político. Lo que Persio expresa en la teoría no es fielmente seguido en la práctica, porque necesita refractar el discurso político contenido en el discurso literario.

Retomando el análisis textual, digamos que lo que en *Sat.* V 1-4 parece una imitación poética fuera de lugar (Persio escribe sátiras, y los versos citados forman parte del repertorio épico), adquiere una nueva luz ante la lectura de vv. 19-29. Persio responde la pregunta de Cornuto *quorsum haec?*, “¿a dónde lleva esto?,” cuando dice a su maestro que las cien voces, las cien bocas y las cien lenguas le servirán para expresar lo inefable (esto es, sus sentimientos de gratitud, desarrollados en vv. 30-51) y para descubrir a quienes sepan “distinguir lo que suena a sólido del estucado de un lenguaje florido” lo que no puede decirse y lleva escondido en su intimidad (esto es, su crítica a los excesos del gobierno de Nerón, cifrado filosóficamente en el discurso sobre la *libertas*). En un primer nivel de lectura, la pregunta de Cornuto encontraría respuesta en esa explicación que Coffey proponía: Persio necesita de las cien voces, bocas y lenguas para expresar su reconocimiento y amor a Cornuto, y porque el lenguaje propio de la sátira es

poéticamente limitado para tal fin, echa mano de los recursos de la épica y la tragedia. Cortés Tovar plantea algo similar, y, aunque ya se cuestiona la posibilidad de que la utilización de las múltiples bocas funcione con otra intención, prefiere adherirse a la tesis de que el recurso es meramente retórico:

“Son innegables las contradicciones en la teoría de la sátira de Persio y es necesario ponerlas en relación con la actitud ética del satírico. Su fuerte compromiso moral hace más aguda su oposición al vicio, presentada al principio de la *Sátira* I como un impulso interior irreprimible, que determina, sin duda, el tono de indignación, un tono que predominará en la sátira juvenaliana.

“En relación con estos cambios que tanta fortuna van a tener después en Juvenal, parece obligado hacerse una última pregunta: ¿pide Persio las ‘cien bocas’ consciente de que estaba cambiando el estilo satírico? Yo me inclinaría por responder negativamente a esta pregunta y seguir manteniendo que la utilización del motivo es retórica, para encarecer sus profundos sentimientos hacia Cornuto. Apoyan esta interpretación la ironía y el ataque sostenido y sin contradicciones de Persio hacia la solemnidad de toda la literatura contemporánea. Quizás sí es posible ver aquí una concesión a dicho motivo en el sentido de legitimarlo sólo si se llena de contenido. Así debió de entenderlo Juvenal cuando se inspiró precisamente en estos versos, según ha sido puesto de relieve por C. Facchini Tosi, para su pasaje programático de VI 634-644. En él Juvenal reconoce que ha dotado de un tono trágico y un estilo elevado a la sátira y reclama su legitimidad argumentando que la realidad romana está llena de Clitemnestras asesinas y de todos los horrores de la Mitología.”³⁸⁹

La postura de Coffey deja sin explicar los motivos que pudo haber tenido Persio para recurrir a las figuras grandilocuentes que tanto critica como manera de expresar lo inefable. Cortés Tovar, en cambio, lo deja parcialmente respondido mediante el cuestionamiento de sus propias posturas, aunque finalmente opte por la explicación más conservadora. De todas maneras, su estudio está más interesado en la cuestión de los estilos (llano / elevado), y no

tanto en la referencialidad que nosotros ponemos en plano principal de análisis. Sin embargo, con el hecho de que hable de una “concesión” al motivo épico, que Persio legitimaría al llenarlo de contenido, y de que traiga a colación el cambio programático de Juvenal en virtud de una percepción más trágica de la realidad romana de su época, ya ofrece pautas de análisis referenciales que permiten una explicación del *topos* épico en términos de diversidad de niveles de lectura.

Nuestra interpretación es que el motivo de las múltiples bocas se utiliza para continuar la metáfora del *hic tamen infodiam* de *Sat. I*, lo cual es un indicio de las dificultades que el poeta encontraba para llevar a cabo el programático propósito de *culpam defigere* mediante *uerba togae*. Persio elige la sátira por su realismo y porque el género le ofrece la posibilidad de una búsqueda de la verdad que está muy lejos de una poética fatua y sin sentido como él percibía que eran las poéticas de los grandes géneros; él no desea recoger brumas en el Helicón, sino continuar la tradición de Lucilio y Horacio que invoca en *Sat. I* 114-8, pero para ello debe eludir los riesgos que presenta la crítica a los vicios cuando los vicios están institucionalizados en los comportamientos de los poderosos. ¿Cómo lo hace? Ofreciendo un discurso pluricodificado que aliente la multiplicidad de niveles de lectura, de manera que el texto sea superficialmente inocuo, y al mismo tiempo profundamente crítico y hasta lacerante, según quién lo lea. De esta manera, vemos cómo el llamado *topos* de las múltiples bocas deja de ser un cliché repetido sin sentido,³⁸⁹ como lo harían, según la particular visión de Persio, la épica y la tragedia, para convertirse en una estrategia de referencialidad que intertextualmente se dinamiza y se pone al servicio de esa lúcida y convencida

³⁸⁹ Cortés Tovar (1988:44-5).

³⁹⁰ Desde otro punto de vista, Hinds (1998:39-41) analiza este texto de Persio como una categoría activa que contradice la definición del *topos* como “lugar común” (*commonplace*, p. 40), y subraya el valor de recreación literaria del motivo épico como parte de su teoría de la “dinámica de la apropiación en la poesía romana.” Por su parte, Hooley habla en términos similares con respecto a la intertextualización de esta figura épica: las cien voces, sostiene, se presentan como una “alusión motivada,” que “abre canales entre géneros” (2000:77).

afirmación que el poeta hace tras la aposopesis de I 8: *ah, si fas dicere... sed fas*. En el nivel textual, las cien voces, las cien bocas y las cien lenguas son las que Persio necesitaría para contar lo que no se puede contar, lo que está escondido en la intimidad de su pensamiento, lo que no se puede decir en una sociedad sin libertad. Hooley lo pone en estos términos: “Los significados del corazón de Persio son, efectivamente, secretos (*secrete loquimur*, ‘hablo en privado,’ ‘en secreto,’ dice en verso 22), pero es el lenguaje en su pluralidad (*centum uoces*) el que más se le acerca.”³⁹¹ A nivel de teoría, esas cien voces, bocas y lenguas se traducen en la múltiple codificación que el poeta plantea, y que no expresa metatextualmente, sino mediante la metaforización de un lenguaje que no puede ser directo. O lo que es lo mismo, que no puede manifestarse con absoluta libertad.

IV. 3. 2. *Libertate opus est*

La segunda parte vertebradora de *Sat. V* es la que construye el famoso discurso sobre la *libertas* (vv. 73-131), que es el meollo, el núcleo central de esta pieza. Una pregunta fundamental se impone ante tan significativo tema: ¿es posible hablar de *libertas* en el contexto político de un principado basado, en la práctica, en el absolutismo, las más de las veces tiránico, sin caer en desgracia? No cabe duda de que la opción de Persio por el desarrollo de un discurso tan apasionadamente estoico funciona, al igual que las tres sátiras centrales (II, III y IV), como seña de identidad indiscutible, y perfila al poeta como un romano

³⁹¹ Hooley (2000:77).

sospechoso de incurrir en arrogancia y desobediencia, si seguimos los lineamientos de Wirszubski en relación al conflicto entre *libertas* y principado.³⁹²

El estudio de Wirszubski plantea la necesidad de revisar la frecuente afirmación de que la oposición a los emperadores romanos fue fundamentalmente moral, y no política.³⁹³ A lo largo del quinto capítulo, desgrana los conceptos que comienzan a construir el nuevo régimen a partir de Augusto, deteniéndose principalmente en lo que él ve como dos aspectos de la noción de *libertas*: la ley por encima del poder y el Estado romano legitimado por el Senado y el Pueblo de Roma. Mientras la ley se mantuvo por encima del poder, la libertad del ciudadano romano estuvo garantizada; el gran fallo del principado, en este sentido, fue la ausencia de controles contra el abuso de poder por parte del emperador. Si bien es cierto que el *princeps* no estaba exento del cumplimiento de las leyes, en la práctica no existía un modo efectivo de obligarlo a obedecerlas. El argumento se basaba en que la legitimidad del poder del emperador provenía de un Acto del Senado y del Pueblo de Roma. De esta manera, bajo el pretexto de la legitimidad, poco a poco el emperador fue sintiéndose por encima de la ley, lo que llevó a que viera libre el camino hacia el absolutismo. Ya con Augusto, la *libertas* del ciudadano romano se vio restringida, aún cuando la *auctoritas* que emanaba del *princeps* y la recuperación de la tan ansiada *pax* después de medio siglo de luchas intestinas hizo más sobrellevable esa pérdida; cuánto más sometida a la voluntad del déspota verían los romanos su antigua *libertas* cuando Calígula tomara las riendas del Estado. A partir de Tiberio, el enrarecimiento del ambiente político fue *in crescendo*, y la sospecha de tiranía se instaló inmediatamente entre los ciudadanos, que asistían impotentes al cotidiano sometimiento de las leyes al poder del emperador.

³⁹² Véase Wirszubski (1968:124-71).

³⁹³ Cf. Boissier (1905:102-3).

Por otra parte, el *princeps* debía hacer frente a las leyes morales no escritas de Roma: *non mos non ius*, recuerda Wirszubski citando a Tácito.³⁹⁴ Éste será el argumento que Persio utilizará en esta quinta pieza: como las leyes ya no protegen los derechos civiles de los ciudadanos, la *libertas* privada, individual, interior se erige en la única manera de resistir al poder tiránico del opresor. Ahora bien, si este poder *supra leges* fue acompañado casi siempre por una conducta inmoral, ¿es posible mantener un discurso moral sin que se convierta en un discurso político?

Cuando Persio termina la descripción de su estrecha relación con su maestro, la sátira vuelve a establecer nexos con los fragmentos conspicuos de la primera pieza. Si la recomendación que el poeta hace a Cornuto en *Sat.* V 24-5:

pulsas, dinoscere cautus
quid solidum crepet et pictae tectoria linguae.
“golpea con cuidado de distinguir lo que suena a sólido del estucado de un
lenguaje florido”

remite a I 126:

inde uaporata lector mihi ferueat aure,
“que de ellos venga el lector con el oído depurado a enfervorizarse conmigo”

cuánto más estrecha será la relación que establezca con este verso de *Sat.* V 63-4:

cultor enim iuuenum purgatas inseris aures
fruge Cleanthea.
“pues, cultivador de los jóvenes, les siembras con la simiente de Cleantes las
orejas bien purgadas.”

³⁹⁴ *Ann.* III 28, 2. Véase Wirszubski (1968:160).

Las *purgatas aures* de V 63 son ya una cita explícita del *uaporata aure* contenido en los versos finales de la primera pieza. En aquella oportunidad, Persio delineaba el perfil de su lector competente, aquél que, recordaremos, entrenado en la lectura de la Comedia Antigua, era capaz de leer entre líneas (*si forte aliquid decoctius audis*, “por si escuchas algo un poco condensado,” v. 125) y de llegar a las sátiras con oído depurado. En este caso, las orejas purgadas son, con mayor precisión, aquellas que han recibido las enseñanzas de Cleantes: *fruge Cleanthea* es, metonímicamente, la enseñanza de los principios de la filosofía estoica. Por lo tanto, los lectores que Persio considera preparados para comprender cabalmente sus mensajes son los estoicos, como corrobora poco después en V 86:

Stoicus hic aurem mordaci lotus aceto,
 “este estoico de oreja bien lavada con cáustico vinagre.”

Poemas satíricos escritos por un estoico para otros estoicos, los de oídos depurados. Esto no significa que para otros eventuales receptores el texto será ilegible, sino, más bien, que les llegará de otra manera, que leerán desde otros niveles que el mismo texto hace posibles.

Ahora bien, la primera referencia a los limpios oídos estoicos (V 63-4) se hace poco antes de comenzar el discurso de la *libertas*, corazón mismo de la sátira (V 73 ss.). Y la segunda (V 86) inmediatamente después de la aparición de un interlocutor que cuestiona lo que el poeta empieza a decir sobre el tema. ¿Son estas ubicaciones accidentales o significativas? Veamos el texto:

libertate opus est. non hac, ut quisque Velina
 Publius emeruit, scabiosum tesserula far
 possidet. heu steriles ueri, quibus una Quiritem
 uertigo facit! hic Dama est non trespis agaso,
 uappa lippus et in tenui farragine mendax.
 uerterit hunc dominus, momento turbinis exit

Marcus Dama. papae! Marco spondente recusas
 credere tu nummos? Marco sub iudice palles?
 Marcus dixit, ita est. adsigna, Marce, tabellas.
 haec mera libertas, hoc nobis pillea donant.
 ‘an quisquam est alius liber, nisi ducere uitam
 cui licet ut libuit? licet ut uolo uiuere, non sum
 liberior Bruto?’ ‘mendose colligis’ inquit
 Stoicus hic aurem mordaci lotus aceto,
 ‘hoc relicum accipio, ‘licet’ illud et ‘ut uolo’ tolle.’
 ‘uindicta postquam meus a praetore recessi,
 cur mihi non liceat, iussit quodcumque uoluntas,
 excepto siquid Masuri rubrica uetabit?’
 disce, sed ira cadat naso rugosaque sanna,
 dum ueteres auias tibi de pulmone reuello.

(vv. 73-92)

“La libertad es necesaria. Pero no ésta por la que un Publio cualquiera de la tribu Velina, cuando se la ha ganado, obtiene con su cupón de trigo mohoso. ¡Ay!, ¡ignorantes los que creen que una simple vuelta hace un Quirite! ¡Ahí está Dama, un palafrenero de tres al cuarto, legañoso de beber vino acedo y capaz de mentir por un poco de forraje. Que su amo le haga darse la vuelta y en lo que se la da se convierte en Marcos Dama! ¡Paparruchas! –Con el aval de Marcos, ¿te niegas a prestar tu dinero? –Con Marcos como juez ¿tienes miedo? –Marcos te lo ha dicho, así es. –Marcos, firma estos documentos –Esta es la libertad auténtica, esto nos concede el gorro frigio.

“–¿Qué otro es libre si no el que puede vivir como le plazca? Puedo vivir como quiero, ¿no soy más libre que Bruto?”

“–‘Tu deducción es falsa’ dice entonces este estoico de oreja bien lavada con cáustico vinagre, ‘quita el ‘puedo’ y ‘como quiero,’ acepto lo demás.’

“–‘Desde que gracias al golpecito de la vara me aparté del pretor dueño de mí mismo ¿por qué no voy a poder hacer todo lo que mi voluntad me dicte, salvo lo que prohíba algún título de Masurio?’

“Aprende pero sacúdete de la nariz la ira y ese gesto retorcido mientras te extirpo del pulmón tus prejuicios de vieja.”

Libertate opus est, “la libertad es necesaria,” dice el poeta al comenzar su exposición sobre el tema, en v. 73, y aclara que no es la libertad civil a la que se refiere, dado el hecho de que cualquier esclavo puede conseguirla en los tiempos que corren; no. La libertad de tener participación en las obligaciones y derechos civiles, de ofrecer avales, de firmar documentos, etc., no es la libertad auténtica que el poeta quiere definir, y a la que se contrapone aquélla que su interlocutor aprecia como si fuera la solución a todos los males:

haec mera libertas, hoc nobis pillea donant.

(v. 82)

“Ésta es la libertad auténtica, esto nos concede el gorro frigio.”

Mientras el poeta va aclarando los conceptos, e indagando en las distintas acepciones de esa primera premisa, *libertate opus est*, nos describe el rito que debía celebrarse en el acto de manumisión de los esclavos en Roma: *heu steriles ueri, quibus una Quiritem / uertigo facit!* (vv. 75-6), “¡Ay!, ¡ignorantes los que creen que una simple vuelta hace un Quirite!,” nos dice el estoico Persio. *uerterit hunc dominus, momento turbinis exit / Marcus Dama* (vv. 78-9), “Que su amo le haga darse la vuelta y en lo que se la da se convierte en Marcos Dama!” ironiza el poeta, caracterizando al ciudadano con un típico nombre de hombre libre, *Marcus*, y al esclavo con el de esclavo, “Dama.” La ceremonia, como se nos cuenta, consistía, entre otras fórmulas, en hacer dar el amo una vuelta al esclavo, mientras el pretor posaba sobre su cabeza una vara. Las referencias a la situación concreta de ciudadanía propiamente romana está contenida en esta descripción del acto, en la metaforización que implica el nombre “Quirites,” inicialmente usado para los ciudadanos sabinos incorporados a Roma, y luego, por extensión, para designar a los ciudadanos romanos en general, y está contenida también en los derechos que se mencionan a continuación como parte del legado formal de la manumisión —la

firma de documentos, la posibilidad de oficiar como juez o como testigo, etc. Todas estas alusiones a una situación específicamente romana debilitan la consideración de la sátira como diatríblica, porque ofrecen un anclaje referencial que refuerza el realismo, en oposición a lo que la diatriba prefiere como parte de sus opciones genéricas. Todo el texto, hasta el final, incluyendo el núcleo fundamental de la sátira que es el discurso sobre la *libertas*, se manifestará de la misma manera, con continuas referencias a los usos y costumbres romanos, alejando el texto de los cuadros universalizantes propios de la diatriba.

A continuación es cuando el interlocutor anónimo (Cornuto no ha vuelto a hablar) salta ante la crítica que Persio despliega irónicamente, reprochando al poeta que desdeñe la libertad civil, cuando es ésta la que le permite vivir como quiere. Es aquí donde se introduce la segunda referencia al limpio oído de los que palidecen estudiando:

‘an quisquam est alius liber, nisi ducere uitam
cui licet ut libuit? licet ut uolo uiuere, non sum
liberior Bruto?’ ‘mendose colligis’ inquit
Stoicus hic aurem mordaci lotus aceto,
‘hoc relicum accipio, ‘licet’ illud et ‘ut uolo’ tolle.’

(vv. 83-7)

“-¿Qué otro es libre si no el que puede vivir como le plazca? Puedo vivir como quiero, ¿no soy más libre que Bruto?”

“-‘Tu deducción es falsa’ dice entonces este estoico de oreja de bien lavada con cáustico vinagre, ‘quita el ‘puedo’ y ‘como quiero,’ acepto lo demás.’”

La mención de Bruto como exponente máximo de la *libertas* que se inicia con el derrocamiento del régimen monárquico y la instauración de la república en Roma es un dato de singular relevancia en el contexto en que las referencias políticas explícitas son escasas. ¿Cuál es la relación entre esa *libertas* y la observación que Persio hace al comentario del interlocutor? ¿Qué quiere decir el

poeta cuando limita con ese *'licet' illud et 'ut nolo' tolle* (v. 87) el inicial *licet ut nolo uiuere* (v. 84)? ¿No resulta conveniente leer dos y tres veces el texto a la luz de I 125, *aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis*, “échale una ojeada también a esto, por si escuchas algo un poco concentrado”? Lo que los oídos depurados podrían concluir es que con ‘vivir’ basta, dado el clima político y social tenso de esos años neronianos, y que ya el ‘poder’ o el ‘querer’ son un lujo del pasado. El punto de contacto entre la *libertas* invocada por el interlocutor y la posterior observación de Persio está, precisamente, en el concepto de libertad cívica que esconde el poeta en su intimidad y que expresa de manera oblicua y oscura, como si quisiera esconder también en sus palabras lo que no se puede decir *mera libertate*. La *libertas* cívica a la que se hace referencia nombrando a Bruto es la que se obtuvo con la instauración en Roma de un nuevo régimen político, el republicano, tras derrocar la tiranía de los reyes, en este caso la del último rey, Tarquino el Soberbio. La alusión deja resonando en el ambiente similitudes del pasado con el presente, como si el liberto creyera que el simple acto formal de otorgamiento de la ciudadanía, entendida ésta en oposición a la esclavitud, le permitirá gozar de los mismos derechos que Bruto en tiempos de una incipiente república. Persio responde a esta ingenuidad echando por tierra las expectativas de su interlocutor: *mendose colligis*, “tu deducción es falsa” le explica el poeta, no sin antes advertirnos a nosotros, lectores, que el que habla es un *stoicus... aurem mordaci lotus aceto*, “un estoico de oreja bien lavada con cáustico vinagre.” El adversario concluye que la libertad que le acaban de otorgar le permitirá ser más libre que Bruto, y el estoico de orejas lavadas con vinagre intenta desengañarlo: la libertad cívica nada vale mientras el poder de un solo hombre esté *supra leges*, y el ejemplo más claro en este sentido es, precisamente, el caso de Tarquino al que se alude con la mención de Bruto. De esta manera, Persio consigue establecer un paralelismo entre las situaciones políticas a las que se refiere y su propio presente de enunciación, esto es, entre la situación de injusticia y despotismo con las que Bruto acaba, y un

presente político en el que el poder absoluto habitualmente degenera en tiranía, con la diferencia de que el presente aún no ha dado Bruto alguno que valga. Sin mencionar a Tarquino, y sin mencionar a Nerón, Persio pone a ambos en relación al cuestionar la validez de la actual *libertas* cívica y distanciarla del tipo de libertad que Bruto había conseguido para los romanos en el pasado.

El interlocutor insiste, convencido de que la vara del pretor con la que se formaliza el acto de manumisión acabará con su esclavitud, lo que obliga a Persio a formular su definición de libertad, concepto que emerge de su estoica filosofía de vida:

tibi recto uiuere talo
 ars dedit et ueris speciem dinoscere calles,
 ne qua subaerato mendosum tinniat auro?
 quaeque secuenda forent quaeque euitanda uicissim,
 illa prius creta, mox haec carbone notas?
 es modicus uoti, presso lare, dulcis amicis?
 iam nunc adstringas, iam nunc granaria laxes,
 inque luto fixum possis transcendere nummum
 nec gluttu sorbere saliuam Mercurialem?
 ‘haec mea sunt, teneo’ cum uere dixeris, esto
 liberque ac sapiens praetoribus ac Ioue dextro.

(vv. 104-14)

“¿Te ha dado la Filosofía el don de vivir firme sobre los talones y sabes distinguir la verdad de las apariencias de modo que ninguna te dé el sonido falso del cobre bañado en oro? ¿Has señalado ya lo que hay que hacer y a su vez lo que hay que evitar marcando primero lo uno con tiza y después lo otro con carbón? ¿Eres moderado en tus ambiciones, modesto en tu hogar y amable con tus amigos? ¿Serías capaz de cerrar a veces los graneros y otras de abrirlos y podrías pasar de largo ante una moneda pegada al fango sin atragantarte con la saliva que Mercurio hace venir a tu boca? Cuando de verdad puedas decir: ‘Estas virtudes son las mías, las tengo,’ entonces, de acuerdo, serás libre y sabio con el favor de los pretores y con el de Júpiter.”

El concepto de *libertas* que Persio expone aquí es fundamentalmente moral. De la misma manera que no hay libertad individual sin libertad interior, tampoco la libertad civil sirve si uno no sabe gobernarse a sí mismo. De este texto podemos sacar las primeras notas positivas de la *libertas* a la que se refiere el poeta: la libertad es la capacidad de mantener los principios y de distinguir entre el bien y el mal (ética); el saber moderar las propias ambiciones, ser modesto con la familia y amable con los amigos; la capacidad de dominar la avaricia o la avidez de riquezas. La auténtica libertad está dada por la virtud, y se conquista mediante el gobierno de uno mismo y de las pasiones. Ser libre, pues, es equivalente a ser sabio; sólo así pueden dar fruto las libertades civiles.

Mucho se ha hablado sobre las connotaciones estoicas que tiene este pasaje y otros de la misma sátira referentes a la *libertas*. Barr, como hemos comentado, niega la posibilidad de que el texto avale una lectura política. Sin embargo, la reflexión sobre este tema relevante para la sociedad del momento comienza precisamente con una discusión sobre la validez de los derechos civiles. Hemos visto cómo Dama, manumitido por su amo, se convierte en Marco Dama, ciudadano romano, y cree que ahora será más libre que Bruto. Hemos visto también las resonancias que este nombre conspicuo para la historia política de Roma trae a colación, y de qué manera el pasado evoca paralelismos con el presente, sin que sea necesario mencionar con nombres propios a los protagonistas políticos del presente. La contemporaneidad política del momento de enunciación de Persio se hace palpable mediante la dramatización de una escena de manumisión en la que el liberto cree tener resueltos todos sus problemas tras el toque de vara con el que el pretor hace efectiva la nueva ciudadanía. Pero la libertad civil sólo se obtiene si va acompañada de libertad interior, dice Persio, y el problema de Roma es, precisamente, éste: que las leyes están sometidas a la voluntad única de alguien que no pasaría el examen que el

estoico propone. ¿Cómo pretende Roma ser civilmente libre si la libertad empieza en la propia virtud, y la virtud ya es cosa del pasado? ¿Cómo es posible conseguir una sociedad libre si todos compiten por ver quién es más servil ante los *proceres* (I 107-10), y si éstos sólo piden que se les diga la verdad a aquéllos cuya subsistencia depende de su única voluntad (I 55-7)? La pérdida de *libertas* de los romanos es directamente proporcional a la pérdida de *mores*. De ahí que el discurso filosófico y moral de Persio pueda ser interpretado legítimamente en clave política.

El poema continúa de la siguiente manera:

sin tu, cum fueris nostrae paulo ante farinae,
 pelliculam ueterem retines et fronte politus
 astutam uapido seruas in pectore uolpem,
 quae dederam supra relego funemque reduco.

(vv. 115-8)

“Pero si tú, que eres de la misma pasta que nosotros éramos hasta hace poco, conservas la vieja piel y tras la frente lisa guardas en tu pecho corrupto una zorra astuta, recojo mis concesiones y de nuevo te acorto la cuerda.

¿A quién se refiere Persio con ese *tu*? ¿A quiénes con *nostrae farinae*? Los sentidos del texto son particularmente oscuros en este punto, a pesar de que entendemos que *literalmente* el *tu* al que se dirige el poeta es el interlocutor, con quien viene manteniendo un *sermo* desde hace varios versos. También podemos deducir que *nostrae farinae* es una expresión metafórica, *ac si diceret nostrae uitae*, sostienen los escolios, una expresión probablemente coloquial, como conjetura Conington,³⁹⁵ en el sentido de “tú, que eres harina del mismo costal que nosotros éramos hasta hace poco,” esto es, antes de la instrucción filosófica. Por tanto, *nostrae farinae* haría referencia a los estoicos. Harvey, siguiendo a Casaubon,

³⁹⁵ Conington (1893:108).

considera que *nostrae* es expresión de modestia, y que el significado general de v. 115 es que “nadie se convierte súbitamente en *sapiens*.”³⁹⁶

Como decíamos, se puede deducir el sentido literal del *sermo* con el interlocutor, en especial si ponemos en relación vv. 116-8 con v. 115. Así, podemos reformular los versos, parafraseando a Persio, en estos términos: ‘nosotros también éramos como tú antes de empezar nuestra instrucción; pero si ahora que has comenzado la instrucción filosófica (*disce*, v. 91) sigues manteniendo tus viejas costumbres bajo una apariencia nueva (vv. 116-8), como la astuta zorra de las fábulas, que cambia el pelo pero no las mañas, dejaré de hacerte concesiones.’ Sin embargo, hay en esta quinta pieza de Persio pasajes que, al igual que ocurría en *Sat. I* con los *proceres* y las *cenae*, describen situaciones que refieren a sujetos u objetos distintos de los literalmente propuestos, o cuya ambigüedad da pie a una multiplicidad de interpretaciones, muchas de las cuales, incluso, se mantienen sin perjudicar la literal. Oliensis diría que existe en las sátiras de Persio un *overreader*, es decir, un lector que lee por encima de las espaldas del receptor literalmente propuesto,³⁹⁷ o, podríamos agregar nosotros, un segundo destinatario no nombrado que emerge precisamente de la propia relevancia que la *libertas* tiene como tema social de profunda actualidad, dadas las sospechas de tiranía que iban cercando año a año el gobierno de Nerón, especialmente después del año 59, como hemos sostenido.

Persio, a lo largo de sus sátiras, ha ido perfilando de a poco su propia imagen como poeta, primero arremetiendo contra la literatura de su época, de la que Nerón es un referente ineludible, luego blandiendo su estoicismo como la seña de identidad fundamental en la construcción de esa imagen pública, la que quiere ofrecer a los pocos receptores de sus sátiras. El discurso moral se ha

³⁹⁶ Harvey (1981:158).

³⁹⁷ Véase Oliensis (1998:6).

convertido, de este modo, en discurso de identidad. Así llega Persio a la quinta sátira, en la que retorna a una textura discursiva más heterogénea, y más cercana, por tanto, a *Sat. I*. Cuando Persio echa mano, entonces, de un interlocutor anónimo, al que dirige sus advertencias y reprimendas, y con quien discute acerca de la libertad y el servilismo, de los derechos y las esclavitudes de cada día, de la legitimidad de *ius* sin *mos*, ¿está propiamente hablando con un interlocutor sin importancia, o usa la imagen anónima de un adversario inocuo para elevar un mensaje a un tercero? Recordemos esos espacios de demostración de confiabilidad que Horacio dirige a Octavio con *Sat. I 5* (convirtiendo el público y político viaje a Brindisi en un acto íntimo de celebración de *amicitia*) y con *Sat. II 1* (mediante el paralelismo Lucilio-Escipión / Horacio-Octavio, y la reinstalación de un nuevo concepto de *libertas* en el ámbito político octaviano). En ambas sátiras Horacio defraudaba las expectativas creadas por temas públicos de enorme interés general, al no revelar datos desde esa perspectiva privilegiada como embajadores de Octavio, en un caso, y, en el otro, al reinstalar sutilmente el concepto de *libertas*, hasta entonces bandera de la resistencia estoica contra el autoritarismo representada en la emblemática figura de Lucilio como máximo exponente de la libertad de expresión, entre los símbolos octavianos.

El discurso sobre la *libertas* de la quinta sátira de Persio es, en el mismo sentido, un espacio de manifestación de tensiones sociales, hábilmente instalado en un ámbito privado, la filosofía estoica, pero de amplias connotaciones públicas. De nuevo se impone la pregunta formulada más arriba: ¿es posible hablar de *libertas* sin que el discurso filosófico se convierta en discurso político? Cuando asume Tigelino el cargo de prefecto que la muerte de Burro había dejado vacante (año 62), se dedica, según nos cuenta Tácito, a indagar en los temores del emperador, provocados entonces por la nobleza de las figuras de Plauto y Sila, el primero enviado a Asia, el segundo a la Galia Narbonense. Tigelino se encarga de

convencer a Nerón sobre la conveniencia de deshacerse de ellos. En el caso del primero, argumenta que

Plautum magnis opibus ne fingere quidem cupidinem otii, sed ueterum Romanorum imitamenta praeferre, adsumpta etiam Stoicorum adrogantia sectaque, quae turbidos et negotiorum adpetentes faciat.

(XIV 57, 3)

“Plauto, rico como era, ni siquiera fingía ansiar el descanso, sino que hacía gala de imitar a los viejos romanos, habiéndose dado además a la arrogancia y secta de los estoicos, que hacía a los hombres subversivos y ambiciosos de poder.”

Sin duda que las razones que Tigelino esgrimía para perpetrar sus crímenes buscando la complicidad de un inseguro, voluble e inescrupuloso emperador como Nerón eran, en cualquier caso, tan cambiantes y arbitrarias como sus inmorales deseos y perniciosas excentricidades. Lo que importa de este texto es subrayar, con Wirszubski, que los filósofos estoicos eran vistos por una parte de la sociedad romana de la época como personas arrogantes y subversivas. Si la máxima aspiración de un estoico era llegar a ser sabio, y si el sabio se percibe como aquél que, dueño de sí mismo, es tan libre interiormente que desdeña la libertad civil y, por tanto, no se somete a nada ni a nadie, ¿no alentaban sus principios un modo de vivir y de actuar contrario al que estimulaban los *proceres*, y de entre éstos, el más importante de todos, el *princeps* –y aún de entre éstos, uno de la talla de Nerón?

Horacio, desde el grupo de poder, limitó la mención explícita de eventos políticos en un gesto de complicidad dirigido a Octavio y a Mecenas (y en un movimiento de *self-promotion by association*, como diría Oliensis). Persio, desde el grupo de oposición al poder, fue aún más allá, por imposición misma del contexto político y de su situación en él: no sólo limitó sino que hasta evitó las referencias a hechos políticos de su tiempo. Sin embargo, las teorías literaria y social expuestas en *Sat. I (nam Romae, quis non...? ah, si fas dicere!... sed fas, v. 8)* y en

Sat. V (*centum uoces... ora et linguas*, vv. 1-2; *quod latet arcana non enarrabile fibra*, v. 29), los múltiples pasajes que nos recuerdan la relevancia del contexto en el texto (*uerum nec nocte paratum / plorabit qui me uolet incuruasse querella*, I 90-1; *plebeiaque prandia noris*, V 18) y los silencios que tantas veces acompañan a esa adhesión de realismo (¿quién más conspicuo que Nerón para ilustrar las descripciones de las *cenae*, los *proceres* y sus *recitationes*? ¿Va dirigido el examen de conciencia estoico (V 104-12) al pobre Marco Dama, o existe un destinatario no nombrado por encima del literalmente propuesto? ¿A quién describe la imagen de la zorra astuta bajo apariencia engañosa *-fronte politus / astutam uapido seruas in pectorem uolpem*, V 116-7?), todas estas señales textuales hacen sospechar desplazamientos temáticos y discursivos, y gestos deícticos que remiten a otros campos de referencia.³⁹⁸ La teoría literaria, la voluntad de realismo y la relevancia de los múltiples silencios sugieren, pues, que hay algo más que la mera textualidad presentada literalmente. El texto, también en Persio, es una superficie, la parte visible de un poderoso *icerberg* de resonancias y significaciones.

Es hacia allí, hacia la declaración estoica de la libertad interior como *mera libertas* adonde se dirige Persio en su *sermo* con el inocuo liberto que, estratégicamente, hace salir a su paso:

‘liber ego.’ unde datum hoc sumis, toto subdite rebus?
 an dominum ignoras nisi quem uindicta relaxat?
 ‘i, puer, et strigiles Crispini ad balnea defer’
 si increpuit, ‘cessas nugator?’ seruitium acre
 te nihil inpellit nec quicquam extrinsecus intrat
 quod neruos agitet; sed si intus et in iecore aegro
 nascuntur domini, qui tu inpunitior exis

³⁹⁸ Véase Hooley (2000:41), quien propone no ya la referencialidad (es decir, la alusión al contexto histórico social del autor), sino la intertextualidad como objeto de esos gestos deícticos que permiten enriquecer la interpretación de la obra de Persio, tan horaciano en la construcción de sus versos y en el diálogo que hace mantener a toda su obra con el poeta augusteo.

atque hic quem ad strigilis scutica et metus egit erilis?

(vv. 124-31)

“-‘Soy libre’

“¿De dónde te arrogas ese don, tú, que eres esclavo de tantas cosas? ¿Es que no conoces otro amo que aquel del que te libra la vara del pretor? Si te gritan ‘Anda, muchacho, lleva mis rascadores a los baños de Crispino, ¿no te mueves, inútil?’ en absoluto te empuja la esclavitud rigurosa ni nada fuera entra a poner en movimiento tus piernas; pero si por dentro y en el hígado enfermo te nacen amos, ¿cómo escapas al castigo mejor que aquel al que el miedo al látigo del amo hizo correr a por los rascadores?

Persio iguala la esclavitud interior con la esclavitud por oposición a la libertad del ciudadano, aludiendo a los múltiples vicios que en las sátiras precedentes ha fustigado, responsables de la pérdida de la auténtica libertad, la que se obtiene de vencer la tentación de lo fácil, de lo miserable y de lo inmoral. Es indudable que estos versos remiten a *Sat.* I 49-57, en donde Persio ejemplifica el tipo de esclavitud de los *proceres*, aquellos grandes señores rodeados de parásitos que aplauden y dan su aprobación tras el recitado gangoso de una rancia obrilla, y el tipo de esclavitud de esos *conuinae* cuya subsistencia depende de su capacidad laudatoria:

nam ‘belle’ hoc excute totum:

quid non intus habet? non hic est Ilias Atti
 ebria veratro? non siqua elegidia crudi
 dictarunt proceres? non quidquid denique lectis
 scribitur in citreis? calidum scis ponere sumen,
 scis comitem horridulum trita donare lacerna,
 et ‘uerum,’ inquis, ‘amo, uerum mihi dicite de me.’
 qui pote? uis dicam? nugaris, cum tibi, calue,
 pinguis aquiliculus propenso sesquipedo extet.

“Veamos, sacude bien este ‘delicioso:’ ¿qué no lleva dentro? ¿No está aquí la *Iliada* de Accio borracha de eléboro? ¿No están todas las elegiillas que en sus

pedas digestiones dictaron grandes señores? ¿No está, en fin, todo lo que se escribe en lechos de cedro? Sabes servir caliente una tetina de cerda, sabes regalarle un manto gastado a un protegido, pobrecillo, que tiritita de frío y dices: ‘Me gusta la verdad, decidme la verdad sobre mí.’ ¿Cómo es posible? ¿Quieres que te la diga? Bromeas, calvo, cuando tu grasienta tripa de cerdo te sobresale pie y medio por delante.”

El tema que subyace a este texto de *Sat. I*, como ya hemos visto, es el de la libertad, que ahora en *Sat. V* se trata de manera explícita. Lo que en la primera pieza se cifraba en términos literarios y morales, ahora se codifica en el discurso cívico y moral, pero ambos evocan un mismo contexto social y político, el de la Roma de comienzos del 60. Cuando el poeta cuestiona esa banal e ingenua declaración de libertad del liberto lo que hace es subrayar la falsedad de las apariencias, y deja resonando toda una serie de prolongaciones del sentido literal que apuntan a aquello que no se dice. Si las apariencias son cuestionables, entonces lo que hay que buscar es el sentido que el poeta da a ese trasfondo donde se escondería lo verdadero, lo auténtico. Y lo auténtico no está, como explícitamente nos lo dice Persio, en lo público, dado que las libertades cívicas ya no bastan para sobrevivir, sino en el ámbito estricto de lo privado. Por ello el poeta, tras la larga dramatización de vv. 132-174a con los que ejemplifica, una vez más, los *domini* que nos nacen a diario *in iecore aegro*, enfatiza:

hic hic quod quaerimus, hic est

(v. 174b)

“ahí, ahí tenemos lo que buscamos; ahí está”

Este texto es un punto clave de *Sat. V*, porque en él Persio nos responde qué es lo que ha estado queriendo decir a lo largo de sus cinco piezas, a dónde apuntaban todas sus reflexiones sobre las esclavitudes y los amos de cada día. Si nos fijamos bien, este deíctico verso se enmarca entre dos tipos de discurso bien

definidos en este caso: precediéndole, el discurso moral; sucediéndole, el discurso político:

non in festuca, lictor quam iactat ineptus.
 ius habet ille sui, palpo quem ducit hiantem
 cretata Ambitio? ‘vigila et cicer ingere latge
 rixanti populo nostra ut Floralia possint
 aprici meminisse senes.’ quid pulchrius?

(vv. 175-9)

“no en la varita que blande un estúpido lictor. ¿Es dueño de sí aquel al que la Ambición vestida de blanco arrastra boquiabierto con sus lisonjas? ‘No te duermas y lánzale garbanzos a puñados al pueblo pendenciero, para que los viejos al sol puedan recordar nuestras Floralia.’”

Esto es discurso político. O mejor dicho, ésta es una declaración explícita de no sumisión al *ius sine more*, por ponerlo en los términos de Tácito. La libertad no está en la varita que otorga los derechos civiles, porque los derechos civiles están en manos ahora de aquél que es esclavo de la ambición y de las lisonjas: *ius habet ille sui, palpo quem ducit hiantem / cretata Ambitio?* (vv. 176-7a); las libertades civiles las dispone ahora aquél que entretiene al pueblo con las Floralia (v. 178)... o con las *Iuuenalia*, o las *Neroniana*, completaríamos nosotros, receptores competentes. La verdadera libertad está en la sabiduría, en la virtud, en el poder de vivir internamente sin amos, una vez que el resto de poderes se ha concentrado en un hombre sin autoridad moral. A esto se refiere Trásea Peto cuando reafirma su independencia de criterio más allá de los peligros a los que algunos creen que se somete con sus actos:

“εἰ μὲν ἐμὲ μόνον ὁ Νέρων φονεύσειν ἔμελλε, πολλὴν ἂν εἶχον τοῖς ἄλλοις ὑπερκολακεύουσιν αὐτὸν συγγνώμην· εἰ δὲ καὶ ἐκείνων τῶν σφόδρα αὐτὸν ἐπαινούντων πολλοὺς τοὺς μὲν ἀνάλωκε τοὺς δὲ καὶ ἀπολέσει, τί χρὴ μάτην ἀσχημονοῦντα δουλοπρεπῶς φθαρῆναι, ἐξὸν ἐλευθερίως ἀποδοῦναι τῇ φύσει τὸ ὀφειλόμενον;”

(Dio. Cass. LXII 15, 3)

“Si yo fuera el único al que Nerón había de dar muerte, perdonaría fácilmente a los otros que lo hinchan de adulaciones. Pero si aún de entre aquellos que lo halagan hasta el hartazgo hay muchos a quienes o ya ha matado o todavía hará perecer, ¿por qué habría uno de obrar ignominiosamente en vano y luego morir como un esclavo, siendo posible pagar su deuda a la naturaleza como un hombre libre?”³⁹⁹

La decisión de Trásea de abandonar progresivamente la vida pública y refugiarse en la privada es equivalente a la decisión de Persio de abandonar un discurso de alusiones casi directas al emperador y enterrar sus intenciones en discursos más indirectos, más refractados. Al hacerlo, opta por uno que le permite, por un lado, definir su imagen pública de poeta comprometido con la sociedad y contrario a la degeneración de la sociedad en la que vive, y, por otro, eludir las represalias que podría generar una sátira abiertamente invectiva del tipo de la de Lucilio. Mientras Trásea se retira porque –parafraseando a Dión Casio– no podía decir lo que debía y no debía decir lo que podía, Persio dice lo que no puede cifrando su crítica política en el discurso moral. Vemos, pues, cuán relevante es el análisis de los silencios en la sátira de Persio. El discurso estoico configura su identidad política en la medida en que deslegitima las actuaciones de Nerón, sin siquiera nombrarlo. Lo moral emerge, pues, como seña de identidad y como crítica a la inmoralidad de su tiempo, institucionalizada en el poder del emperador.

El tema de las falsas apariencias construye, en este sentido, una metáfora más del texto de Persio. Lo que el poeta dice a su interlocutor con su *hic hic quod quaerimus, hic est, / non in festuca, lictor quam iactat ineptus* (vv. 174b-5), “ahí, ahí tenemos lo que buscamos; ahí está, no en la varita que blande un estúpido lictor,” va aún más allá de lo que podemos interpretar en sus diferentes niveles de

³⁹⁹ La traducción es mía.

lectura, porque metaforiza la realidad textual de su obra: las apariencias engañan. Mientras el interlocutor cree que la manumisión le dará libertad, el lector que no haya lavado sus orejas con cáustico vinagre creará que la sátira de Persio no es referencial. Mientras el interlocutor crea que la libertad está en los derechos civiles, vivirá arrastrando del cuello las cadenas recién cortadas; mientras el lector que disfruta diciéndole ‘tuerto’ a un tuerto lea la sátira de Persio sin intentar desentrañar los sentidos que el mismo poeta ha declarado que enterraría en su libro, se quedará en el primer nivel de lectura que el texto propone, el nivel literal, que ha sido ideado precisamente para que esa imposibilidad de hablar enunciada en *Sat. I 8* pueda resolverse en el *sed fas* que le sigue. La parte material del discurso persiano, sus versos, son sólo el emergente, lo visible de una profunda red de asociaciones y referencias entrecruzadas que constituyen lo no dicho por el texto, aquello que el texto calla y que las recepciones deben esforzarse por reconstruir.

Según estas pautas, entonces, el discurso de la *libertas* de *Sat. V* no puede analizarse sin entrecruzar sus sentidos con otros textos sociales de la época, a los que podemos acceder –parcialmente- a través de las fuentes que nos ofrecen, por ejemplo, Séneca, Tácito, Suetonio o Dión Casio, entre otros. Contrastando los hechos narrados en ellas, y percibiendo las preocupaciones sociales que rondaban en el ambiente de esos años de producción de las sátiras, podremos leer la estoica declaración de libertad interior como una política declaración de independencia, la única que queda cuando las demás libertades han sido suprimidas.

IV. 4. Conclusiones

Hemos podido observar a través del análisis textual de qué manera Persio codifica lo político en otros tipos de discursos que, leídos literalmente, no pasan

de ser una más o menos inocua declaración de principios filosóficos, una crítica a las costumbres de la época o una cruzada contra la mala poesía contemporánea. Mientras las recepciones intenten interpretar el texto desgajado de su contexto, los poemas de Persio no dirán más de lo que superficialmente proponen: una lamentable decadencia literaria y sexual, vacío político y carencia de huellas que remitan a hechos específicos de la época, salvo los pocos nombrados en *Sat. I*, por ponerlo en términos de Barr y Grimes.

Por el contrario, para los que estamos dispuestos a indagar en lo que el texto oculta, el contexto es *conditio sine qua non*, la llave de entrada a esa trastienda de los sentidos que es lo no dicho, que se constituye en lo relevante para la comprensión cabal de una obra. Así entendemos que la sátira de Persio, tradicionalmente interpretada como la menos comprometida con los personajes, hechos y dichos de la sociedad de producción, cumple plenamente con esa condición que hemos puesto para analizar la sátira como género de fronteras: su tensión ambivalente entre códigos de distinta naturaleza, el literario y el social.

Hemos intentado observar el comportamiento de los textos a la luz de los conceptos teóricos de los primeros capítulos, y tras analizarlos hemos obtenido resultados que demuestran que la sátira de Persio no sólo no desdeña ese componente desestabilizador de lo poético que solía ser en la Antigüedad lo referencial, sino que, por el contrario, lo erige en centro de su poesía, en el centro mismo de su búsqueda de verdad, a la que entierra, esconde, oculta bajo un nivel de lectura literal. El sintagma *uerba togae* con el que Cornuto le aconseja vestir su sátira funciona como una señal para el lector no competente, puesto que estimula una lectura directa y literal, más inocua para *auriculae* no autorizadas. Quienes tengan las orejas bien lavadas con cáustico vinagre comprenderán a dónde quiere llegar Persio con su reclamo de las múltiples bocas y lenguas, un recurso grandilocuente que Persio parodia sarcásticamente para otorgar magnitud épica a su osadía de intentar contar lo que realmente ocurre en Roma.

Las dificultades que el poeta encuentra a la hora de hablar se superan precisamente con esa característica tan polémica de su obra, la oscuridad, la metáfora, el discurso refractado. Las huellas de que el poeta quiere decir algo más de lo que dice están dispersas por toda la sátira primera y a lo largo de la quinta, a partir precisamente de esa aposopesis de *Sat.* I 8, que no termina de resolver en I 121, sino a lo largo de su libro, cuando pone en práctica el intencionado ocultamiento de su discurso político, codificándolo en discurso moral. Esta es la estrategia discursiva más relevante de toda su obra, pues le permite crear un texto literario rupturista, que contraviene las normas poéticas del momento, que evita desde el primer verso la entrada en el camino casi obligado del algoritmo textual de la época neroniana, y aún así compite sistémicamente con los géneros canónicos del momento. Al optar por esta vía de difícil éxito, Persio convierte su texto en un antitexto, y logra inscribir su poesía en la memoria cultural: sus sátiras son semióticamente válidas, funcionaron en el medio social en el que fueron concebidas y no sólo fueron significativas para la cultura específica en la que se escribieron sino que, además, fueron conservadas en la memoria cultural occidental posterior, hasta nuestros días.

La sátira de Persio provocó las normas enraizadas en el sistema literario vigente de su época, al cuestionarlas, atacarlas y transgredirlas con su propia práctica textual dislocante, no mitológica, realista y formalmente anticlásica. El poeta parte de la definición de *carmen* que su antecesor había legado a la formulación teórica del género y le da un nuevo sentido: el mejor poema es el que da cuenta de la realidad contemporánea y compromete su práctica a la búsqueda de la verdad. La manera que Persio encuentra de llenar de un contenido moralmente válido la que de otra manera seguiría siendo poesía vacua e intrascendente es refractando el discurso crítico en una textualidad literalmente inofensiva. Con ello, el heredero de Horacio pone en práctica una enseñanza que toma de su antecesor: el texto satírico debe hallar la manera de manifestarse

según el contexto político del momento. Así, la redefinición de la sátira se convierte en un ejercicio político. El *nostrum* que Persio agrega a ese *carmen* que declara que llevará al ritual de los vates es una manifestación de referencialidad, interpretación que encuentra su fundamento en el *ipse semipaganus* con el que el poeta se autodefine. *Paganus*, pues, remite a *rusticus*, y sugiere la rusticidad, la tosquedad de una poesía realista, comprometida, capaz de oponerse a la exacerbada poesía mitológica del momento, cuyos valores estéticos Persio asocia con ausencia de valores éticos; mientras que el primer término del hápax, ese ambiguo *semi-* de *semipaganus*, contribuye a crear la impresión de que, no obstante su rudeza, la poesía tendrá calidad literaria y fundamento moral. Asimismo, el *nostrum* de ese sintagma condensado y altamente poético por cuanto sintetiza y sugiere, une y despliega simultáneamente una multiplicidad de sentidos posibles, es también una declaración nacionalista, romanizante, de la opción por un género de reafirmación cultural, hecha en el contexto de un sistema literario que rinde pleitesía a lo helénico y a lo helenístico. La alternativa que Persio escoge para este distanciamiento de lo griego conllevó un uso más instrumental que el que Horacio le había dado a sus *bona carmina*, al hacer depender la legitimidad de sus versos del compromiso con la realidad y con la verdad. Y así, mientras Horacio se alejó de lo antitextual al centralizar el género otorgándole calidad estética y un sello conversacional, la modificación genérica que Persio llevó a cabo con su práctica textual hizo retornar a la sátira nuevamente a un lugar más marginal en el sistema literario del momento.

Creemos haber demostrado, pues, que la sátira de Persio también pone de manifiesto que el género objeto de nuestro estudio es un género de fronteras: mientras el discurso literario construye mundos propios y capaces de ser autónomos del contexto extraliterario, el discurso social ejerce presión en el sentido contrario. La sátira de Persio es un ejemplo aún más claro que el que nos ofrece Horacio para ilustrar el conflicto entre referencialidad y

autorreferencialidad, dado el intencional equilibrio entre ambas fuerzas que Persio busca a través de su propuesta de distintos niveles de lectura. La ambigüedad, en ese sentido, es una poderosa aliada del poeta, un rasgo que, como hemos analizado en el segundo capítulo, es crucial en la noción de frontera.

Conclusiones finales

Un género que funciona como espacio de fronteras entre dos códigos semióticos distintos (el literario y el social), que nace, como la sátira, en un contexto de necesidades expresivas evidentemente no satisfechas hasta Lucilio, y que por su novedad descoloca momentáneamente los modos de clasificación conocidos y aceptados hasta entonces, crea una zona de interferencia, de indeterminación circunstancial (hasta que encuentra aceptación en el sistema y se desarrolla) que moviliza el sistema cultural y lo obliga a reflexionar sobre sí mismo. Esto fue lo que sucedió con las misceláneas de Enio al principio, a las que Lucilio reformuló, otorgándoles una identidad que se mantendría, con variaciones, hasta Juvenal, por lo menos.

De esta manera la sátira formal romana surgió con un claro carácter rupturista, que puso en tela de juicio muchas nociones hasta el momento arraigadas en el sistema poético romano, como la que equiparó poesía a tratamiento mitológico, o como la que prohibía la unión de *sermo* con poesía.

En nuestro análisis dejamos propuesto un silogismo a partir del *locus* de Quintiliano, *satura quidem tota nostra est*: si lo poético se identificaba en líneas generales con lo mitológico, y la sátira no era mitológica pero se erigía en el género romano por excelencia, ¿qué debíamos pensar? La conclusión es más compleja de lo que sugiere el hecho así planteado, como hemos visto. En el empeño de los romanos por imitar a los griegos se perfilaron tendencias que fueron dibujando a lo largo de la historia literaria movimientos de apertura y movimientos de repliegue, que suelen denominarse, respectivamente, centrífugos

y centrípetos. Aunque pueda parecer paradójico, las tendencias helenizantes fueron, en tal sentido, conservadoras, puesto que lo verdaderamente progresista en un sistema dado a considerar lo griego como insuperable fue plantar cara al sistema, confrontando la normativa vigente. La búsqueda de una identidad romana se manifestó en este caso como un acto de rebeldía, y de ese hecho culturalmente vanguardista surgió un producto cultural nacionalista, en tanto que la sátira implicó un movimiento de reafirmación de la identidad.

Creemos que Labate acierta plenamente al explicar la inestabilidad del género como producto de una carencia de contrapartida griega,⁴⁰⁰ porque la literatura griega funcionó para los romanos como modelo y también como reaseguro, punto de apoyo y estabilidad. Al optar por un desarrollo independiente de los parámetros discursivos griegos, la sátira romana se propone como un signo de madurez literaria e idiosincrática.

Este hecho no se puede leer separadamente de la opción que Horacio hace por la sátira como género de su debut poético. Hemos reflexionado desde diversas ópticas sobre este asunto a lo largo del trabajo, y podemos ahora verlo con mayor claridad: si tras ser convocado al círculo de Mecenas el poeta comenzaba un camino de inserción social que le permitiría la obtención de un prestigio por el que probablemente tanto su padre como él mismo habían luchado, no es sorprendente que eligiera un modo de expresión referencial mediante el cual pudiera autolegitimarse y construir su propia imagen como poeta y como miembro del selecto grupo de poder, que, al mismo tiempo, significara culturalmente una apuesta por la reafirmación de la identidad romana, en consonancia con los lineamientos de la política de Octavio. La sátira ofrecía a Horacio un medio directo de transmisión de valores (morales, pero también

⁴⁰⁰ Véase Labate (1981:5).

políticos y sociales en sentido amplio) y de autoconstrucción de una imagen en el contexto social de su pertenencia al círculo más próximo a Octavio.

El objetivo de canonización del género estuvo en relación directa con estas motivaciones personales y comunitarias, en la medida en que Horacio mismo se propuso como poeta y debía demostrar que lo era, y en la medida en que la construcción de una literatura nacional fue una prioridad que el círculo en torno a Mecenas asumió e hizo propia. De ahí la contradicción entre la búsqueda de una valoración relacional del género y el mantenimiento simultáneo de características opuestas a las prestigiadas en el momento, como la referencialidad y el rechazo a lo mitológico. La sátira en manos de Horacio fue menos antitextual que la de Persio, porque no mantuvo al género en una posición marginal dentro del sistema genérico de la época, sino que consiguió para él una mayor centralización, y por tanto, mayores posibilidades de quedar registrada en la memoria cultural como un signo semióticamente válido para esa comunidad.

Con Persio, en cambio, la sátira retorna a posiciones más claramente antitextuales, porque buscó una alternativa incómoda a las formas de expresión poética de moda, contraponiéndose de manera voluntariamente rupturista a los cánones literarios del momento, y desdeñando el algoritmo textual neotérico de la Edad de Plata latina, comandado por Nerón y los poetas que alternativamente se acercaron al emperador. El texto de Persio es un antitexto pleno, en la medida en que significó una amenaza para los géneros centralizados (recordemos que, en su momento, la sátira de Persio tuvo una gran aceptación), a pesar de no haberse inscrito en los márgenes de la encumbrada poesía mitológica.

Por otro lado, el análisis de las sátiras de Persio nos ha permitido volver a constatar hasta qué punto la situación política del momento de producción condicionó el desarrollo de la sátira como género. Una de las primeras observaciones que la crítica siempre hizo a la obra de este poeta fue el desfase entre su situación social y la aparente ausencia de referencias políticas. El

segundo punto clave para una interpretación coherente de sus sátiras fue esa tan denostada oscuridad expresiva, que hizo difíciles las aproximaciones a sus textos.

Estos dos puntos sorprendentes de la sátira de Persio estuvieron íntimamente conectados, como hemos visto, por una voluntad de referencialidad encubierta, a través de la cual ambas ‘ausencias’ –la de referencias políticas y la de claridad expresiva- encuentran su explicación. La estrategia de referencialidad en Persio imprimió a su sátira una doble codificación discursiva que planteó la existencia de por lo menos dos niveles de lectura: por un lado, el nivel literal, del texto en su superficie; por otro, el nivel encubierto del texto en su profundidad. Lo no-dicho en el texto emerge como lo relevante. El propósito de ambivalencia textual se pone de manifiesto desde esa también ambigua autodefinición del poeta como *ipse semipaganus*, un término nuevo que tiñe toda la escurridiza obra de Persio, que se mueve entre dos aguas, al filo del riesgo que supone la referencialidad sumergida. *Semipaganus* es la suma de las tensiones fluctuantes en la identidad del poeta, que quiere sumarse a la tradición, pero al mismo tiempo diferenciarse de ella, creando un nuevo tipo de poesía. Y es también el término conflictivo que refleja metafóricamente el conflicto total de una sátira que debe encontrar el modo apropiado para expresarse en un medio político hostil, el conflicto entre una poesía autorreferencial como la que parece ser y una poesía referencial como la que es. Como vemos, también se trata de un concepto de fronteras, ambivalente y simultáneamente poético, político y realista.

Hemos planteado como hipótesis de esta investigación que la sátira romana fue un género de fronteras y un antitexto en el contexto literario del momento de producción. La definíamos como liminar porque en ella conviven en tensión dos códigos de distinta naturaleza semiótica, el literario, que es capaz de crear mundos sin necesaria relación con el contexto empírico, y el social, que

refiere a una sociedad dada en un tiempo dado, que recoge los ideologemas dispersos en el entramado social, según célebre definición de Angenot.⁴⁰¹

En el caso de Horacio, la hipótesis ha quedado demostrada con el análisis vertical (diacrónico) de la intertextualidad que establece, por ejemplo, con Lucilio en el preciso punto de la redefinición de la *libertas* satírica, que el poeta controla en el ámbito de su poética como una manera de trasladar al discurso literario lo que en el ámbito político Octavio quería lograr; y queda demostrada con el análisis horizontal (sincrónico) de la interdiscursividad manifestada en el texto mediante la resemantización del término *libertas*, de una acepción cercana a ‘republicanismo’ que los seguidores de Pompeyo habían hecho suya, a una acepción relacionada con la responsabilidad cívica, con la *amicitia* (responsabilidad personal) y el autocontrol; y de la interdiscursividad manifestada en las preocupaciones del poeta con respecto a su imagen, que va construyendo mediante esas señas de identidad (los viajes, las amistades, las comidas, etc.) que hemos visto que carecen de ingenuidad.

En el caso de Persio la hipótesis de la sátira como género de fronteras entre códigos queda demostrada con el análisis de sus textos como proceso de desenterramiento de los secretos que el poeta declara que esconde en su librito. El texto poético funcionó aquí como pantalla para la lectura referencial, una necesidad de expresión que requería ambivalencia y obstrucción del sentido profundo. La intertextualidad que hemos estudiado es la que el poeta establece con Lucilio a través de esa referencia privilegiada en el verso inicial de su primera sátira, que propone una vuelta a la *rusticitas*, una *rusticitas* orgullosa de sí, e interpretable en términos de una vuelta a los orígenes del romano primitivo, pragmático y realista. Pero no sólo eso hemos sacado en claro con ese intertexto de Lucilio: el poeta trae a colación la imagen de su antecesor como una manera

⁴⁰¹ (1986:11).

de dar pistas textuales acerca de la tradición que quiere seguir. Hemos visto de qué manera la sátira de Lucilio quedaba identificada a partir de Horacio con la noción de difamación. Persio recupera al *inuentor* del género como el exponente de una sociedad en la que la verdad tiene cauces de expresión. El verso 8 de la primera sátira persiana, *nam Romae quis non...? a, si fas dicere!... sed fas!*, en este sentido, es una afirmación de la referencialidad encubierta que el poeta se propone transitar.

La interdiscursividad se plantea, en Persio, en múltiples espacios textuales, como hemos podido comprobar, tanto en *Sat.* I 54-7, cuando el *patronus* pide que se le diga la verdad, como en *Sat.* V 73-131, en el famoso discurso sobre la *libertas*, tradicionalmente interpretado como despojado de cualquier intención política. En ambos casos, nuestro análisis ha revelado que el texto puesto en contexto hace significativos los más mínimos silencios, cuánto más cuando están marcados semióticamente como ausencias inexplicables.

El *carmen poeticus* al que Horacio quiso llegar, y llegó, modificando la percepción de la sátira como un género sin intensidad artística, y ubicándola en la jerarquía genérica del momento en una posición más cercana a la de los grandes géneros, que ocupaban el lugar central en la valoración simbólica de lo poético, ese *sermo* con rango final de *carmen* es el punto de partida desde el cual Persio revierte la dirección del género. El *sermo poeticus* se convierte con Persio en *carmen nostrum*, en *carmen*, si se quiere, *semi-poeticus*, siguiendo la analogía con ese término ambiguo de los coliambos, pues le devuelve su rústica textura inicial, y con ello la sátira recupera su perfil invectivo, ahora encubierto y codificado.

Mientras el *sermo merus* de Horacio lima las asperezas de las *Satirae* lucilianas, hecho que en el aspecto formal se observa en un control de la *uarietas* y del estilo, y que en el aspecto del contenido se traduce en una reducción de la *libertas* y por tanto de la invectiva, las *uerba togae* de Persio promueven una lectura literal *teneris auriculis*, esto es, para oídos delicados, y una lectura entre líneas

uaporatibus auribus, para oídos depurados. Que el propósito programático de *uerba togae* no se cumpla en la práctica de su escritura es un asunto coherente con la voluntad del poeta de expresar *arcana* que lleva escondidos *non enarrabile fibra*, en lo más íntimo de su corazón, como sus privados sentimientos hacia Cornuto, su maestro, o como las inexpresables disidencias políticas al gobierno de Nerón, que debe cifrar en un discurso moral.

La sátira romana fue un género de fronteras situado conflictivamente entre la intertextualidad literaria y la intertextualidad social. O, si se quiere, entre la intertextualidad y la interdiscursividad. La proteiforme inasibilidad del género halla en este entrecruzamiento de códigos semióticos la mejor explicación de sus tensiones y de las dificultades que desde siempre hemos tenido los críticos para definir el objeto de estudio.

Por último, y para responder a la cuestión planteada en los primeros capítulos acerca de que leemos desde determinados supuestos y cosmovisiones, una conclusión más: la creación es siempre una *imitatio*, una re-conexión de textualidades. Una lectura del tipo de la que hemos propuesto no hubiera sido posible en época romántica, preocupada como estaba por cortar con el Neoclasicismo y sus modelos de pensamientos, y abocada a generar un vuelco en el pensamiento occidental, que en arte cristalizaría en la noción de *originalidad*. La interpretación que hemos ofrecido a lo largo de este estudio ha estado determinada, en muchos sentidos, por una una visión posmoderna de la creación, que recupera ese sentido de la creación literaria como texto a partir de textos, o, enunciándolo en términos teóricos, como intertexto.

Bibliografía

ADAMS, J. N. & MAYER, R. G. (eds.) (1999): *Aspects of the Language of Latin Poetry*, New York, O. U. P. for the British Academy.

ALDRICH, K. (1966): "The Imitative Nature of Roman Satire," en Jost (ed.), vol. II, pp. 789-96.

ANDERSON, W. S. (1960): "Part versus Whole in Persius' Fifth Satire," *PhQ* 39, pp. 66-81

----- (1963): "The Roman Socrates: Horace and His Satires," en Sullivan (ed.), pp. 1-37.

----- (1982): *Essays on Roman Satire*, New Jersey, Princeton University Press.

----- (1995): "Horatius Liber, Child and Freedman's Free Son", *Arethusa* 28, 2-3-, pp. 151-64.

ANGENOT, M. (1986): "Intertextualidad, Interdiscursividad, Discurso Social," en *Texte. Revista de Crítica y Teoría Literaria*, Rosario, Argentina, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario.

ATKINS, J. W. H. (1961): *Literary Criticism in Antiquity*, [1ª ed. 1934, C. U. P.] 2 vols., Gloucester, Mass., Peter Smith.

AUSTIN, J. L. (1988): *Cómo hacer cosas con palabras* [trad. esp. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi del original *How to do things with words*, 1962, Oxford, O.U.P.], Barcelona, Paidós.

AA. VV. (1970): *Análisis Estructural del Relato*, [trad. esp. B. Dorriots del original francés *L'Analyse Structurale du Récit*, Communications, nº 8, París, Editions du Seuil, 1966], Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.

AA. VV. (1990): *Storia di Roma, vol. II. 1: L'Impero Mediterraneo. La Repubblica Imperiale*.

AA. VV. (1997): *Teorías de la Ficción Literaria*, compilación de textos, introducción y bibliografía de A. Garrido Domínguez, Madrid, Arco Libros, Serie Lecturas.

AA. VV. (1999): *Teoría de los Polisistemas*, estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía de M. Iglesias Santos, Madrid, Arco Libros, Serie Lecturas.

BAJTÍN, M. (1974): *La Cultura Popular en la Edad Media y Renacimiento* [trad. esp. J. Forcat y C. Conroy de la edición original de Editorial Literatura, 1965, y Mezkniga, 1971] , Barcelona, Barral Editores.

----- (1981): *The Dialogic Imagination*, [ed. M. Holquist, trad. ingl. C. Emerson y M. Holquist], Austin, University of Texas Press.

----- (1993): *Problemas de la Poética de Dostoievski* [trad. esp. Tatiana Bubnova del original ruso *Problemy Poetiki Dostoievskogo*, 1978, Moscú, Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo], Buenos Aires, F. C. E.

BALASCH, M. (1991): *Juvenal. Sátiras*, Madrid, Gredos.

BALDO, G. (1986): "Il codice epico nelle *Metamorfosi* di Ovidio," *MD* 16, pp.109-31.

BALDWIN FOSTER, H. (1968): *Dio's Roman History*, trad. ingl. E. Cary, Londres y Cambridge, Harvard University Press.

BARBER, E. A. (1960): *Sexti Properti Carmina*, [1ª ed. 1953] Oxford, O. C. P.

BARCHIESI, A. (1978): "Il Lamento de Giuturna," *MD* 1, pp. 99-121.

----- (1980): "Le Molte Voci di Omero. Intertestualità e Trasformazione del Modello Epico nel Decimo dell'Eneide," *MD* 4, pp. 9-58.

----- (1984): *La Traccia del Modello. Effetti Omerici nella Narrazione Virgiliana*, Pisa, Giardini.

----- (1989): "Voci e Istanze Narrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio," *MD* 23, pp. 55-97.

----- (1993a): "Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's *Heroides*," *HSCPb* 95, pp. 333-65.

----- (1993b): "Insegnare ad Augusto: Orazio, Epistole 2, 1 e Ovidio, Tristia II," en "Mega Nepios: Il Destinatario nell'Epos Didascalico," a cargo de A. Schiesaro, P. Mitsis y J. Strauss Clay, *MD* 31, pp. 149-84.

----- (1995): "Figure dell' Intertestualità nell' Epica romana," en *Lexis* 13, pp. 49-67.

BARR, W. (1970): "Horace *Sermones*, I. x. 64-67", *Rheinisches Museum für Philologie* 113, pp. 204-11.

BARR, W. & LEE, G. (1987): *The Satires of Persius*, trad. ing. de Lee y comentario de Barr, Liverpool.

BEARD, M. (1993): "Looking (harder) for Roman Myth: Dumézil, declamation and the problems of definition," en F. Graf (ed.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft: Das Paradigma Roms*, Stuttgart y Leipzig, pp. 44-64.

BÉCARES, V. - F. PORDOMINGO - R. CORTÉS TOVAR - J. C. FERNÁNDEZ CORTE (eds.) (2000): *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina*, Madrid, Ediciones Clásicas.

- BEDELL STANFORD, W. (1972): *Ambiguity in Greek Literature*, [1ª ed. 1939] New York-London, Johnson Reprint Corporation.
- BELLANDI, F. (1973): "Poetica dell' 'Indignatio' e 'Sublime' Satirico in Giovenale," en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* III, 1, pp. 53-94.
- BENARIO, J. M. (1960): "Book 4 of Horace's *Odes*: Augustan Propaganda," *TAPA* 91, pp. 339-52.
- BENVENISTE, E. (1991): *Problemas de Lingüística General*, [trad. esp. J. Almela del original francés *Problèmes de Linguistique Générale*, T. I: 1966, T. II: 1974, París, Gallimard], México, Siglo XXI, T.I (a) y II (b).
- BLOCK, H. M. (1966): "The Concept of Imitation in Modern Criticism," en Jost (ed.), vol. II, pp. 704-20.
- BLOOMER, W. M. (1997): "A Preface to the History of Declamation: Whose Speech? Whose History?," en Habinek & Schiesaro (eds.), pp. 199-215.
- BO, D. (1967): *Anli Persii Flacci Lexicon*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
 ----- (1969): *A. Persi Flacci Saturarum Liber*, Paravia.
 ----- (1985): *A. Persi Flacci Saturae*, [1ª ed. 1961] Turín.
- BOHNERT, C. (1995): "Early Modern Complex Satire and the Satiric Novel: Genre and Cultural Transposition", en Connery & Combe (eds.), pp. 151-72.
- BOISSIER, G. (1905): *L'Opposition sous les Césars*, París.
- BOMPAIRE, J. (1958): *Lucien Écrivain. Imitation et Création*, París, E. de Boccard Éditeur.
- BONANNO, M. G. (1995): "L'Artemide Bambina di Callimaco (A Proposito di Intertestualità)," *Lexis* 13, pp. 23-47.
- BOURDIEU, P. (1995): *Las Reglas del Arte. Génesis y Estructura del Campo Literario*, [trad. esp. del original francés *Les Règles de l'Art. Genèse et Structure du Champ littéraire*, París, Éditions du Seuil, 1992] Barcelona, Anagrama.
- BOVES NAVES, C. (1989): *La Semiología*, Madrid, Síntesis.
- BOVES NAVES, C. - BAAMONDE, G.-CUETO, M. -FRESCHILLA, E.- MARFUL, I. (1995): *Historia de la Teoría Literaria I. La Antigüedad Grecolatina*, Madrid, Gredos.
 ----- (1998): *Historia de la Teoría Literaria II. Transmisores. Edad Media. Poéticas Clasicistas*, Madrid, Gredos.
- BOWERSOCK, G. W. (1994): *Fiction as History. Nero to Julian*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press.

BOWIE, E. L. (1993): "Lies, Fiction and Slander in Early Greek Poetry," en Gill & Wiseman (eds.), pp. 1-37.

BRAMBLE, J. C. (1974): *Persius and the Programmatic Satire. A Study in Form and Imagery*, Cambridge, C.U.P.

BRAUND, S. H. (1989): *Satire and Society in Ancient Rome*, Exeter, Exeter University Press.

BRILLI, A. (ed.) (1979): *La Satira. Storia, Tecniche e Ideologie*, Bari, Dedalo Libri.

----- (1979): "Introduzione," en Brillì (ed.), pp. 7-62.

BRINK, C. O. (1963): *Horace on Poetry, i. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge.

----- (1971): *Horace on Poetry, ii. The Ars Poetica*, Cambridge.

----- (1982): *Horace on Poetry, iii. Epistles Book II*, Cambridge.

----- (1995): "Second Thoughts on Three Horatian Puzzles", en Harrison (ed.), pp. 267-78.

BRINK, K. O. (1946): "Callimachus and Aristotle: An Inquiry into Callimachus' *ΠΡΟΣ ΠΑΡΕΙΦΑΝΗΝ*," *CQ* 40, pp. 11-26.

BRIOSO SÁNCHEZ, M. (2000): "Aspectos de Intertextualidad Genérica en la Novela Griega Antigua," en Bécates et al. (eds.), pp. 121-41.

BÜHLER, K. (1985): *Teoría del Lenguaje* [trad. esp. J. Marías del original alemán *Sprachtheorie*, 1965, Stuttgart, Gustav Fischer Verlag], Madrid, Alianza.

BYWATER, I. (1938): *Aristotelis De Arte Poetica Liber*, [1ª ed. 1897] Oxford, C. P.

CAMPBELL, A. Y. (1924): *Horace. A New Interpretation*, London.

CARTAULT, A. (1966): *Perse. Satires*, [1ª ed. 1921] París, Les Belles Lettres.

CASAUBON, I. (1605): *Auli Persi Flacci Satyrae*, Paris.

CÍRCULO LINGÜÍSTICO DE PRAGA (1979): "La Tesi del Circolo Linguistico di Praga," en Prevignano (ed.), pp. 117-43.

CITRONI, M. (1995): *Poesia e Lettori in Roma Antica. Forme della Comunicazione Letteraria*, Bari, Laterza.

CLASSEN, C. J. (1988): "Satire – The Elusive Genre," *Symbolae Osloenses* 63, pp. 95-121.

CLAUSEN, W. V. (1956): *A. Persi Flacci Saturarum Liber*, Oxford, O. U. P.

----- (1992): *A. Persi Flacci et D. Iunii Iuuenalis: Saturae*, [1ª ed. 1959] Oxford, O.U.P.

CLAUSS, J. J. (1985): "Allusion and Structure in Horace *Satire* 2.1: The Callimachean Response," *TAPA* 115, pp. 197-206.

CLAY, D. (1998): "The Theory of the Literary *Persona* in Antiquity," *MD* 40, pp. 9-40.

- COFFEY, M. (1962): "Seneca, *Apocolocyntosis* 1922-1958," *Lustrum*, pp. 239-71.
- (1989): *Roman Satire*, [1ª. edición 1976] London, Bristol Classical Press.
- COLEMAN, R. G. G. (1999): "Poetic Diction, Poetic Discourse and the Poetic Register," en Adams & Mayer (eds.), pp. 21-93.
- COLTON, R. E. (1991): *Juvenal's Use of Martial's Epigrams. A Study of Literary Influence*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Publisher.
- CONINGTON, J. & NETTLESHIP, H.(1893): *The Satires of A. Persius Flaccus*, editado por Nettleship y traducción al inglés, introducción y comentario por Conington, Oxford, O.C.P.
- CONNERY, B. A. & COMBE, K. (eds.) (1995): *Theorizing Satire. Essays in Literary Criticism*, New York, St. Martin's Press.
- (1995): "Theorizing Satire: A Retrospective and Introduction," en Connery-Combe (eds.), pp. 1-15.
- CONTE, G.B. (1974): *Memoria dei Poeti e Sistema Letterario*, Torino.
- (1978): "Saggio d'Interpretazione dell'Eneide: Ideologia e Forma del Contenuto," *MD* 1, pp. 11-48.
- (1981): "A Proposito dei Modelli in Letteratura," *MD* 6, pp. 147-59.
- (1982a): "Istituti Letterari e Stili di Ricerca: una discussione," *MD* 8, pp. 123-39.
- (1982b): "Una Discussione Impossibile," *MD* 9, pp. 153-4.
- (1986): *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, trad. del italiano, ed. y prefacio de Ch. Segal, Ithaca and London, Cornell University Press.
- (1992): "Proems in the Middle," *YCS* 29, pp. 147-59.
- (1994): *Genres and Readers. Lucretius. Love Elegy. Pliny's Encyclopedia* [trad. ing. G. W. Most del original italiano *Generi e lettori: Lucrezio, L'elegia d'amore, L'enciclopedia di Plinio*, 1991, Milano, Mondadori], Baltimore - Londres, The John Hopkins University Press.
- (1996): *The Hidden Author: An Interpretation of Petronius' Satyricon* [trad. ing. E. Fantham], Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- (1999): *Latin Literature. A History*, [1ª ed., *Letteratura Latina: Manuale Storico dalle Origini alla Fine dell' Impero Romano*, 1987, Florencia, Le Monnier] trad. ing. J. B. Solodow, rev. D. Fowler y G. Most, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- CONTE, G. B. & BARCHIESI, A. (1989): "Imitazione e Arte Allusiva. Modi e Funzioni dell' Intertestualità," en *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*, vol. I: 'La Produzione del Testo,' Roma, Salerno Editrice, pp. 81-114.

CORTÉS TOVAR, R. (1986): *Teoría de la Sátira. Análisis de Apocolocyntosis de Séneca*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.

----- (1988): *Persio: Sátiras*, ed. bilingüe, Madrid, Cátedra.

----- (1991): “*Satura, sermo y fabella en Sat. II 6 de Horacio*,” en Ramos Guerreira (ed.), pp. 63-80.

----- (1994a): “Horacio y la Sátira: Canon y Ruptura,” en Cortés Tovar & Fernández Corte (eds.), pp. 91-112.

----- (1994b): “Parodia y Sátira (Con Especial Referencia a Horacio *Sat. II 5*),” en *Actas del IX Simposio de la SELGYC*, Zaragoza, pp. 81-7.

Cortés Tovar, R. & Fernández Corte, C. (1994): *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos 258.

COSTA LIMA, L. (1984): “Social Representation and Mimesis,” *New Literary History* 16, 1, pp. 447-66.

COURTNEY, E. (1962): “Parody and Literary Allusion in Menippean Satire,” *Philologus* 106, pp. 86-100.

CHARPIN, F. (ed.) (1978): *Lucilius Satires*, con introducción, traducción y notas, París, Budé.

DE JONG, I. J. F. & SULLIVAN, J. P. (eds.) (1994): *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden-New York-Köln, E.J. Brill.

DERRIDA, J. (1980): “The Law of Genre,” *Critical Inquiry* 7, 1, pp. 55-81.

DILKE, O. A. W. (1972): “Lucan’s Political Views and the Caesars,” en Dudley (ed.), pp. 62-82.

D’IPPOLITO, G. (1995): “Intertestualità in Antichistica,” *Lexis* 13, pp. 69-116.

----- (2000): “Il Concetto di Intertestualità nel pensiero degli Antichi,” en Bécares et al. (eds.), pp. 13-32.

DOLÇ, M. (ed.) (1947): *M. Fabio Quintiliano. Institución Oratoria. Libro Décimo*, con introducción y comentario, Barcelona, Clásicos *Emérita*, C. S. I. C.

----- (1954): *A. Persi Flac, Sàtires*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.

DOMENICHELLI, M. (1979): “La Satira é De-costruttiva (De-compositiva),” en A. Brillì (ed.), pp. 245-52.

DUDLEY, D. R. (ed.) (1972): *Neronians and Flavians. Silver Latin I*, Londres - Boston, Routledge & Kegan Paul.

DUPONT, F. (1997): “*Recitatio* and the Reorganization of the Space of Public Discourse,” en Habinek-Schiesaro (eds.), pp. 44-59.

- (2001): *La Invención de la Literatura*, [trad. esp. J. A. Matesanz, rev. R. Villarroel, del original francés *L'Invention de la Littérature*, Paris, Éditions La Découverte, 1994], Madrid, Debate.
- DUQUESNAY (1989): "Horace and Maecenas. The Propaganda Value of *Sermones* I," en Woodman & West (eds.), pp. 19-58.
- DYSON, S. L. & PRIOR, R. E. (1995): "Horace, Martial, and Rome: Two Poetic Outsiders Read the Ancient City," *Arethusa* 28, 2-3, pp. 245-63.
- ECO, U. (1987): *Lector in Fabula* [trad. esp. R. Pochtar del original italiano de igual título, Casa Editrice Valentino Bompiani & C. S.p.A., 1979] Barcelona, Lumen.
- (1984): "The Frames of Comic Freedom," en *Carnival!*, Berlín, New York, Amsterdam, Mouton Publishers, pp. 1-9.
- (1995): *Interpretación y Sobreinterpretación*, [trad. ing. C. U. P.], Cambridge, C.U.P.
- EDMUNDS, L. (1995): "Intertextuality Today," *Lexis* 13, pp. 3-22.
- EDWARDS, C. (1996): *Writing Rome. Textual Approaches to the City*, Cambridge, C.U.P.
- ELLIOT, R. (1960): *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*, Princeton, New Jersey.
- ELLIS, R. (1946): *Catulli Carmina*, [1ª ed. 1904] Oxford, O. U. P.
- ESTEFANÍA, D. & POCIÑA, A. (eds.), *Géneros Literarios Romanos (Aproximación a su Estudio)*, Madrid.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990): *Polysystem Studies*, vol. monográfico de *Poetics Today* 11, nº 1.
- (1999a): "Factores y Dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas," en AA. VV., pp. 23-52.
- (1999b): "Planificación de la Cultura y Mercado," en AA. VV., pp. 71-96.
- (1999c): "La Posición de la Literatura Traducida en el Polisistema Literario," en AA. VV., pp. 223-31.
- (1999d): "Culture Repertoire and the Wealth of Collective Entities. Parameters for Contrastive Culture Analysis."
- EVEN-ZOHAR, I. & TOURY, G. (1981): *Theory of Translation and Intercultural Relations*, vol. monográfico de *Poetics Today* 2, nº 4.
- FAIRCLOUGH, H. R. (1966): *Horace. Satires, Epistles and Ars Poetica*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- FANTHAM, E. (1997): "Images of the City: Propertius' New-Old Rome," en Habinek & Schiesaro (eds.), pp. 122-35.

FANTUZZI, M. (1980): "La Contaminazione dei Generi Letterari nella Letteratura Greca Ellenistica: Rifiuto del Sistema o Evoluzione di un Sistema?," *Lingua e Stile* 15, pp. 433-50.

FEENEY, D. (1988): *Literature and Religion at Rome. Cultures, Contexts and Beliefs*, Cambridge, C. U. P.

----- (1993): "Towards an Account of the Ancient World's Concepts of Fictive Belief," en Gill & Wiseman (eds.), pp. 230-44.

FELDHERR, A. (1997): "Livy's Revolution: Civic Identity and the Creation of the *Res Publica*", en Habinek & Schiesaro (eds.), pp. 136-57.

FELSON RUBIN, N. (1983): "Introduction: Why Classics and Semiotics?," *Arethusa* 16, 1-2, pp. 5-14.

FERNÁNDEZ CORTE, C. (2001): "Los Clásicos Latinos: Estética y Política", en *Actas del X Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*.

FISHER, C. D. (1966): *Cornelii Taciti Annalium*, [1ª ed. 1906] Oxford, O. U. P.

FISKE, G. C. (1909): "Lucilius and Persius", *TAPA* 40, pp. 121-50.

----- (1966): *Lucilius and Horace. A Study in the Classical Theory of Imitation*, University of Wisconsin Studies in Language and Literature 7, Hildesheim.

FLORES, E. (1995): "La Camena e la Memoria," *Lexis* 13, pp. 187-98.

FOWLER, D. P. (1989): "First Thoughts on Closure: Problems and Prospects," *MD* 22, pp. 75-122.

----- (1995): "Horace and the Aesthetics of Politics," en Harrison (ed.), pp. 248-66.

----- (1994): "Postmodernism, Romantic Irony, and Classical Closure," en De Jong & Sullivan (eds.), pp. 231-56.

----- (1997): "On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies," *MD* 39, pp. 13-34.

FREUNDENBURG, K. (1990): "Horace's Satiric Program and the Language of Contemporary Theory in *Satires* 2.1," *AJP* 111, pp. 187-203.

----- (1993): *The Walking Muse. Horace on the Theory of Satire*, New Jersey, Princeton University Press.

FRISCHER, B. (1983): "A Socio-Psychological and Semiotic Analysis of Epicurus' Portrait," *Arethusa* 16, pp. 247-65.

GAILLARD, J. (1992): *Approche de la Littérature Latine*, Paris, Éditions Nathan.

----- (1993): "*Imitatio, Aemulatio*: Horace et l'Imitation," *Acta Classica Univ. Scient. Debrecen.* 29, pp. 33-8.

- GALINSKY, K. (ed.) (1992): *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, Frankfurt am Main-Berna-New York-París.
- (1996): *Augustan Culture. An Interpretive Introduction*, New Jersey, Princeton University Press.
- GARCÍA BERRIO, A. & HUERTA CALVO, J. (1995): *Los Géneros Literarios: Sistema e Historia (Una Introducción)*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA YEBRA, V. (1988): *ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ. Aristotelis Ars Poetica. Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe, Madrid, Gredos.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1997): “Teorías de la Ficción Literaria: Los Paradigmas,” en AA. VV., pp. 11-40.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (ed.) (1985): *Teoría Semiótica. Lenguajes y Textos Hispánicos*, 2 vols., Madrid, CSIC.
- (comp.) (1988): *Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Cátedra.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestes. La Literatura en Segundo Grado* [trad. esp. C. Fernández Prieto del original francés *Palimpsestes*, París, Editions du Seuil, 1962] Madrid, Taurus.
- GIANGRANDE, L. (1972): *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, The Hague-Paris, Mouton.
- GILL, C. & WISEMAN, T. P. (eds.) (1993): *Lies and Fiction in the Ancient World*, Exeter, University of Exeter Press.
- GOLD, B. K. (ed.) (1982): *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome*, Austin, University of Texas Press.
- (1992): “Openings in Horace’s *Satires* and *Odes*: Poet, Patron, and Audience,” *YCS* 29, pp. 161-85.
- GOLDHILL, S. (1994): “The Failure of Exemplarity,” en De Jong & Sullivan (eds.), pp. 51-73.
- GÓMEZ, P. (1990): “Parodia y Parodiar en la Grecia Antigua,” *EC* 98, T. XXXII, pp. 7-25.
- GREIMAS, A. J. (1976): *Maupassant. La Sémiotique du texte:exercices pratiques*, Paris, Seuil.
- GRIFFIN, J. (1981): “Genre and Real Life in Latin Poetry,” *JRS* 71, pp. 39-49.
- GRIMES, S. (1972): “Structure in the *Satires* of Persius,” en Dudley (ed.), pp. 113-154.
- GRUBE, G. M. A. (1965): *The Greek and Roman Critics*, London, Methuen.
- GUDEMAN, A. (1894): “Literary Frauds among the Romans,” *TAPA*. 25, pp. 140-64.
- GUILLEMIN, A.M. (1924): “L’Imitation dans les Littératures Antiques et en Particulier dans la Littérature Latine,” *REL* 2, pp. 35-57.
- GUILLÉN, C. (1971): *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press.

- (1985): *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica.
- HABINEK, T. & A. SCHIESARO (eds.) (1997): *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, C.U.P.
- HARDIE, P. (1992): "Tales of Unity and Division in Imperial Latin Epic," en Molyneux (ed.), pp. 57-76.
- (1993): *The Epic Successors of Virgil. A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge, C.U.P.
- HARRISON, G. (1987): "The Confessions of Lucilius (Horace *Sat.* 2.1.30-34): A Defense of Autobiographical Satire?," *CA* 6, pp. 38-52.
- HARRISON, S. J. (ed.) (1995): *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, O. C. P.
- (1995): "Some Twentieth-Century Views of Horace," en Harrison (ed.), pp. 1-16.
- HARVEY, R. A. (1981): *A Commentary on Persius*, Leiden, E. J. Brill.
- HÄUSSLER, R. (1976): *Das historische Epos der Griechen und Römer bis Vergil*, I, Heidelberg, C. Winter.
- HENDRICKSON, G. L. (1894): "The Dramatic Satira and the Old Comedy at Rome," *AJPb* 15, 1, pp. 1-30.
- (1900): "Horace, *Sat.* I 4: A Protest and a Programme," *AJPb* 21, 2, pp. 121-42.
- (1911): "*Satura* – The Genesis of a Literary Form," *CPh* 6, 2, pp. 129-43.
- (1926): "Cicero's Correspondence with Brutus and Calvus on Oratorical Style," *AJPb* 47, pp. 234-58.
- (1927): "*Satura Tota Nostra Est*," *CPh* ??, pp. 46-60.
- HENRICH, A. (1995): "Graecia Capta: Roman Views of Greek Culture," *HSCP* 97, pp. 243-61.
- HERRNSTEIN SMITH, B. (1980): "Narrative Versions, Narrative Theories," *Critical Inquiry* 7, 1, pp. 213-36.
- HIGHET, G. (1954): *Juvenal the Satirist*, Oxford, O. U. P.
- (1962): *The Anatomy of Satire*, New Jersey, Princeton University Press.
- HINDS, S. (1998): *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, C. U. P.
- HODGART, M. (1969): *La Sátira*, [trad. esp. A. Guillén del original *Satire*] Madrid, Guadarrama.
- HOLST CLIFT, E. (1945): *Latin Pseudepigrapha. A Study in Literary Attributions*, Baltimore.

- HOOLEY, D. M. (1984): "Mutatis mutandis: Imitations of Horace in Persius' First Satire," *Arethusa* 17, 1, pp. 81-95.
- (2000): *The Knotted Thong. Structures of Mimesis in Persius*, [1^a ed. 1997] Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- HORSFALL, N. (1993): "Empty Shelves on the Palatine," *G&R* 40, 1, pp. 58-67.
- HOUSEHOLDER, F. W., Jr. (1944): "ΠΑΡΩΙΔΙΑ," *CPb*, 39, pp. 1-9.
- HUBBARD, T. K. (1984): "Catullus 68: The Text as Self-Demystification," *Arethusa* 17, 1, pp. 29-49.
- HUGHES, B. (1996): "Callimachus, Hipponax and the Persona of the Iambographer," *MD* 37, pp. 205-16.
- HUNTER, R. L. (1985): "Horace on Friendship and Free Speech (*Epistles* 1. 18 and *Satires* 1. 4)," *Hermes* 113, pp. 480-90.
- HUTCHINSON, G. O. (1993): *Latin Literature from Seneca to Juvenal*, Oxford, O.C.P.
- IGLESIAS SANTOS, M. (1994a): "La Estética de la Recepción y el Horizonte de Expectativas," en Villanueva (ed.), pp. 35-90.
- (1994b): "El Sistema Literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas," en Villanueva (ed.), pp. 309-56.
- (1997): *La Lógica del Campo Literario y el Problema del Canon*, Cuadernos de Eutopías, Ediciones Episteme, vol. 162.
- (1999): "La Teoría de los Polisistemas como Desafío a los Estudios Literarios," en AA. VV., pp. 9-20.
- IVANOV, V. V. et al. (1979): "Tesi per un' Analisi Semiotica delle Culture (in Applicazione ai Testi Slavi)," en Prevignano (ed.), pp. 194-220.
- JAHN, O. (1967): *Auli Persii Flacci Satirarum Liber (Cum Scholiis Antiquis Edidit)*, [1^a ed. 1843] Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- JITRIK, N. (1993): "Rehabilitación de la Parodia," en *La Parodia en la Literatura Latinoamericana*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto de Literatura Hispánica.
- JOLIFFE, J. W. (1956): "Satyre: Saturae: ΣΑΤΥΡΟΣ. A Study in Confusion," *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 18, pp. 84-95.
- JOST, F. (ed.) (1966): *Proceedings of the 4th Congress of the International Comparative Literature Association*, 2 vols., The Hague.
- KENNEY, E. J. (1962): "The First Satire of Juvenal," *PCPhS* ns VIII, pp. 29-40.

- KENNEY, E. J. & CLAUSEN, W. (eds.) (1982): *The Cambridge History of Classical Literature*, T. II: *Latin Literature*, Cambridge, C. U. P.
- KIERNAN, V. G. (1998): *Horace. Poetics and Politics*, New York, St. Martin's Press.
- KILPATRICK, R. S. (1995): "‘Old Friends and Good Temper’: T. R. Glover and Horace," *Arethusa* 28, 2-3, pp. 309-37.
- KNOCHE, U. (1969): *La Satira Romana*, [trad. it. G. Torti y A. Alcocer del original alemán *Die römische Satire*, Göttingen, 1957, Vandenhoeck & Ruprecht] Brescia, Paideia Editrice.
- KONSTAN, D. (1993): "Foreword: To the Reader," *MD* 31, pp. 11-22.
- (1995): "Introduction: Viewing Horace," *Arethusa* 28, 2-3, pp. 141-9.
- KRENKEL, W. (ed.) (1970): *Lucilius Satiren*, Leiden, E. J. Brill.
- KRISTEVA, J. (1981): *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen.
- LA DRIÈRE, C. (1939): "Horace and the Theory of Imitation," *AJPh* 60, pp. 288-300.
- LA FLEUR, R. A. (1981): "Horace and *Onomasti Komodein*: The Law of Satire," *ANRW* II/31 3, pp. 1790-826.
- LABATE, M. (1981): *Quinto Orazio Flacco: Satire*, Milano.
- (1984): *L'Arte di Farsi Amare. Modelli Culturali e Progetto Didascalico nell' Elegia Ovidiana*, Pisa, Giardini.
- (1990a): "Note Petroniane," en "Studi sul Romanzo Antico", a cargo de D. P. Fowler y M. Labate, *MD* 25, pp. 181-91.
- (1994): "Critica del Discorso Amoroso: Orazio e l' Elegia," en Cortés & Fernández Corte (eds.), pp. 113-24.
- (1996): "La Sátira Latina: 'Género' y Forma de los Contenidos," en Estefanía & Pociña (eds.), pp. 47-70.
- LAIRD, A. (1990): "Person, 'Persona' and Representation in Apuleius's *Metamorphoses*," *MD* 25, pp. 129-64.
- (1993): "Fiction, Bewitchment and Story Worlds: The Implications of Claims to Truth in Apuleius," en Gill & Wiseman (eds.), pp. 147-74.
- LAMBERT, J. (1999): "Aproximaciones Sistémicas y la Literatura en las Sociedades Multilingües," en AA. VV., pp. 53-70.
- LEE, A.G. (1971): "Allusion, Parody and Imitation," St. John's College Cambridge Lecture, University of Hull, pp. 3-18.
- LEE, G. & BARR, W. (1987): *The Satires of Persius*, Great Britain, Francis Cairns Publications.

- LEJAY, P. (ed.) (1966): *Oeuvres d'Horace. Satires*, [1ª ed. 1911] con introducción y comentarios de F. Plessis y de Lejay, París, Hachette.
- LELIEVRE, F. J. (1954): "The Basis of Ancient Parody," *G&R*, Series 2, 1/2, pp. 66-81.
- LINDSAY, W. M. (1969): *M. Val. Martialis Epigrammata*, [1ª ed. 1903] Oxford, O. U. P.
- LÖFSTEDT, E. (1949): "Reminiscence and Imitation. Some Problems in Latin Literature," *Erano*s 47, pp. 148-64.
- (1958): *Roman Literary Portraits*, [trad. ing. P. M. Fraser] Oxford, O. U. P.
- LOTMAN, I. M. (1969): "Le Texte et la Fonction", en *Semiotica* 2, pp. 205-17.
- (1978): *Estructura del Texto Artístico*, [trad. esp. V. Imbert del original ruso *Struktura Judozhestvennogo Teksta*, Moscú, 1970, Editorial Iskusstvo] Madrid, Istmo.
- (1979a): "Discurso d'Apertura", en Prevignano (ed.), pp. 188-90.
- (1979b): "Proposte per il programma della 'IV Scuola Estiva sui Sistemi Modellizzanti Secondari," en Prevignano (ed.), pp. 191-3.
- (1979c): "Che Cosa Dà l' Approccio Semiotico?," en Prevignano (ed.), pp. 225-8.
- (1990): *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, [trad. ing. de Ann Shukman de diversos originales en ruso] introducción de U. Eco, Londres - New York, I. B. Tauris & Co. Ltd.
- (1996): *La Semiosfera I: Semiótica de la Cultura y del Texto*, [selección y trad. esp. del original ruso de D. Navarro] Madrid, Frónesis-Cátedra-Universitat de València.
- (1998): *La Semiosfera II: Semiótica de la Cultura, del Texto, de la Conducta y del Espacio*, [selección y trad. del ruso de D. Navarro] Madrid, Frónesis-Cátedra-Universitat de València.
- LOTMAN, I. & ESCUELA DE TARTÚ (1979): *Semiótica de la Cultura*, introducción, selección y notas de Jorge Lozano, Madrid, Cátedra.
- LOTMAN, I. & USPENSKY, B. A. (1979): "Postscriptum alle Tesi Collettive sulla Semiotica della Cultura," en Prevignano (ed.), pp. 221-4.
- LOZANO, J. - PEÑA MARÍN, C. - ABRIL, G. (1989): *Análisis del Discurso. Hacia una Semiótica de la Interacción Textual*, Madrid, Cátedra.
- LYNE, R. O. A. M. (1978): "The Neoteric Poets," *CQ* 28, pp. 167-87.
- (1994): "Vergil's Aeneid: Subversion by Intertextuality. Catullus 66. 39-40 and Other Examples," *G&R* 41, 1, pp. 187-204.
- MACK, M. (1951): "The Muse of Satire," *The Yale Review* 41, pp. 80-92.

MARTINDALE, C. (1993): *Redeeming the Text. Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge, C. U. P.

MARTÍNEZ BONATI, F. (1981): "Representación y Ficción," *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. VI, n° 1, pp. 67-89.

----- (1983): *La Estructura de la Obra Literaria. Una Investigación de Filosofía del Lenguaje y Estética*, [1ª ed. 1960, Santiago de Chile] Barcelona, Ariel.

----- (1992): *La Ficción Narrativa (Su Lógica y Ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia.

MATTIOLI, E. (1993): "Presentazione," *Studi di estetica* 21, n. 7/8, pp. 5-11.

MAYER, R. G. (1982): "Neronian Classicism," *AJPb* 103, pp.305-18.

----- (ed.) (1994): *Horace, Epistles, Book I*, Cambridge, C. U. P.

----- (1995): "Horace's Moyén de Parvenir," en Harrison (ed.), pp. 279-95.

----- (1996-9): "Love It or Leave It: Silver Latin Literature," *PCPhS* Suppl. 19-22, pp.

143-57. [= S. Morton Braund y R. Mayer (eds.) (1999): *Amor: Roma. Love and Latin Literature. Eleven Essays (and One Poem) By Former Research Students. Presented to E. J. Kenney on His Seventy-Fifth Birthday*, London].

----- (2003): "Persona[l] Problems. The Literary Persona in Antiquity Revisited," *MD* 50, pp. 55-80.

Oxford Classical Dictionary (1970), Oxford, Oxford at the Clarendon Press.

Oxford English Dictionary (1989), Oxford, Oxford at the Clarendon Press.

MINTON, W. M. (1960): "Homer's Invocations of the Muses: Traditional Paterns," *TAPA* 91, pp. 292-309.

MIRALLES, C. (1968): *La Novela en la Antigüedad Clásica*, Barcelona, Editorial Labor.

----- (1995): "I coliambi di Persio," *Lexis* 13, pp. 213-32.

MOLES, J. L. (1993): "Truth and Untruth in Herodotus and Thucydides," en Gill & Wiseman (eds.), pp. 88-121.

MOLYNEUX, J. H. (ed.) (1992): *Literary Responses to Civil Discord*, Nottingham Classical Literature Studies, vol. 1, Nottingham.

MONRO, D. B. & ALLEN, T. W. (eds.) (1991): *Homerus. Opera*, Oxford, O. U. P.

MORALEJO, J. L. (1986): *Cornelio Tácito. Anales (Libros XI – XVI)*, [1ª ed. 1980] Madrid, Gredos.

MORGAN, J. R. (1993): "Make-Believe and Make Believe: The Fictionality of the Greek Novels," en Gill & Wiseman (eds.), pp. 175-229.

- MUECKE, F. (1995): "Law, Rhetoric, and Genre in Horace, *Satires* 2.1," en Harrison (ed.), pp. 203-18.
- MURLEY, C. (1939): "Lucretius and the History of Satire," *TAPA* 70, pp. 380-95.
- MURRAY, O. (1993): "Symposium and Genre in the Poetry of Horace," en Rudd (ed.), pp. 89-105.
- MYERS, S. (1999): "The Metamorphosis of a Poet: Recent Work on Ovid," *JRS* 84, pp. 190-204.
- MYNORS, R. A. B. (ed.) (1990): *Vergilius: Opera*, [1ª ed. 1969] Oxford, O. U. P.
- NAGY, G. (1983): "Sêma and Nôesis: Some Illustrations," *Arethusa* 16, 1, 2, pp. 35-55.
- NISBET, R. G. M. (1963): "Persius," en Sullivan (ed.), pp. 39-71.
- NOTOPOULOS, J. A. (1938): "Mnemosyne in Oral Literature," *T.A.P.A.* 69, pp. 465-93.
- OLIENSIS, E. (1991): "Canidia, Canicula, and the Decorum of Horace's *Epodes*," *Arethusa* 24, 1, pp. 107-38.
- (1995): "Life After Publication: Horace, *Epistles* 1.20," *Arethusa* 28, 2-3, pp. 209-24.
- (1997): "*Ut Arte Emendaturus Fortunam*: Horace, Nasidienus and the Art of Satire," en Habinek & Schiesaro (eds.).
- (1998): *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge, C. U. P.
- PASOLI, E. (1968): "Note sui Componenti d' Argomento Letterario di Persio," *Paideia* a. 23, n. 5-6, pp. 281-319.
- PASQUALI, G. (1994): "Arte Allusiva," [1ª ed. 1942] en *Pagine Stravaganti di un Filologo II*, a cargo de C. F. Russo, Florencia.
- PERADOTTO, J. (1983): "Texts and Unrefracted Facts: Philology, Hermeneutics and Semiotics," *Arethusa* 16, 1, 2, pp. 15-33.
- PERUTELLI, A. (1984): "Note all' *Apocolocyntosis*," *MD* 13, pp. 161-9.
- (1990): "Il Narratore nel Satyricon," *MD* 25, pp. 9-25.
- PETERSMAN, H. (1999): "The Language of Early Roman Satire: Its Function and Characteristics," en Adams & Mayer (eds.), pp. 289-310.
- PETTIT, J. (1975): *Cayo Valerio Catulo. Poesías*, [1ª ed. 1950] Barcelona, Lumen.
- PICASSO, J. (1991): *El Satiricón*, Madrid, Cátedra.
- PONZIO, A. (1998): *La Revolución Bajtiniana. El Pensamiento de Bajtín y la Ideología Contemporánea*, Madrid, Frónesis-Cátedra, Universitat de València.
- POPOVICH, A. (1979): "Testo e Metatesto," en Prevignano (ed.), pp. 520-45.

POWELL, A. (ed.) (1997): *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, [1^a. ed. 1992] Londres, Bristol Classical Press.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1985): "Teoría de los Géneros y Poética Normativa," en Garrido Gallardo (ed.): *Teoría Semiótica. Lenguajes y Textos Hispánicos*, Madrid, CSIC, Vol. I, pp. 393-401.

----- (1997): "Lírica y Ficción," en AA. VV., pp. 241-68.

PREVIGNANO, C. (ed.) (1979): *La Semiotica nei Paesi Slavi. Programmi, Problemi, Analisi*, Milán, Feltrinelli Editore.

----- (1979): "Una Tradizione Scientifica Slava tra Lingüística e Culturología," en Prevignano (ed.), pp. 23-99.

QUINT, D. (1989): "Repetition and Ideology in the Aeneid," *MD* 23, pp. 9-54.

RAMOS GUERREIRA, A. (ed.) (1991): *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca

RAWSON, E. (1985): *Intellectual Life in the Late Roman Republic*, London, Duckworth.

RECKFORD, K. (1962): "Studies in Persius," *Hermes* 90, pp. 476-504.

REISZ de RIVAROLA, S. (1989): *Teoría y Análisis del Texto Literario*, Buenos Aires, Hachette.

RENNIE, W. (1922): "Satira Tota Nostra Est," *CR* 36, p. 21.

REVZIN, I. I. (1979): "Alcune Nozioni Semiotiche e i Principi Generali dell' Analisi dei Sistemi Segnici," en Prevignano (ed.), pp. 316-21.

REYNOLDS, L. (1965): *Seneca Epistulae*, T. I y II, Oxford, O. C. P.

RIFFATERRE, M. (1981): "L'intertexte inconnu," *Littérature* 41, pp. 4-7.

----- (1984): "Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse," *Critical Inquiry* 11, 1, pp. 141-62.

ROLFE, J. C. (1920): "Marginalia," *SPb* 17, pp. 402-22.

RONCONI, A. (1946): "Orazio Satiro," *Paideia* a. I, nn. 1 y 3, pp. 30-41 y 151-63.

----- (1955): "Introduzione alla Letteratura Pseudoepigrafa," *Studi Classici e Orientali* 5, pp. 15-37.

----- (1968): *Da Lucrezio a Tacito*, Firenze.

RORTY, R. (1995): "El progreso del pragmatista," en U. Eco, *Interpretación y Sobreinterpretación*, pp. 96-118.

ROSE, M. (1993): *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, C. U. P.

ROSENSTOCK, B. (1983): "Rereading the Republic," *Arethusa* 16, 1, 2, pp. 219-46.

ROSTAGNI, A. (1944): *Suetonio De Poetis e Biografi Minori*, Torino, Loescher.

RUDD, N. (1955a): "Had Horace Been Criticized? A Study of *Sat. I, 4*," *AJPb* 76, pp. 165-75.

- (1955b): "The Poet's Defense (I). A Study of Horace *Sat. I 4*," *CQ* 49, pp. 142-8.
- (1955c): "The Poet's Defense (II). A Study of Horace *Sat. I 4*," *CQ* 49, pp. 149-56.
- (1960a): "Horace on the Origins of *Satura*," *The Phoenix* 14, 1, pp. 36-44.
- (1960b): "The Names in Horace's *Satires*," *CQ* 54, pp. 161-78.
- (1961): "Horace, *Satires* 1.6," *Phoenix* 15, 4, pp. 196-212.
- (1966): *The Satires of Horace*, Cambridge, C. U. P.
- (1986): *Themes in Roman Satire*, Londres, Bristol Classical Press.
- (1989): *Horace: Epistles, Book II and the Epistula ad Pisones ("Ars Poetica")*, Cambridge, C.U.P.
- (ed.) (1993a): *Horace 2000: A Celebration. Essays for the Bimillennium*, Londres, Duckworth.
- (1993b): "Horace as a Moralist," en Rudd (ed.), pp. 64-88.
- RUSSELL, D. A. (1995): *Criticism in Antiquity*, [1ª. edición 1981] Londres, Bristol Classical Press.
- SÁNCHEZ TORANZO, J. (1997): "La configuración de la *persona* en la *Sátira* I, 1 de Horacio," *Letras del Mundo Clásico* 5, pp.131-51.
- SANTIROCCO, M. S. (1995): "Horace and Augustan Ideology," *Arethusa* 28, 2-3, pp. 225-43.
- SCHAEFFER, J. M. (1988): "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica," en Garrido Gallardo (comp.), pp. 155-79.
- SCHIESARO, A. (1995): "Horace in the Italian Scholarship of the Twentieth Century," *Arethusa* 28, pp. 339-61.
- (1997a): "L'Intertestualità e i suoi disagi," *MD* 39, pp. 75-109.
- (1997b): "The Boundaries of Knowledge in Virgil's *Georgics*," en Habinek & Schiesaro (eds.), pp. 63-89.
- SCHMIDT, S. J. (1980): "Fictionality in Literary and non-Literary Discourse," *Poetics* 9, pp. 525-46.
- SCHOLZ, U. (1986): "Persius," en *Die römische Satire*, J. Adamietz (ed.), Darmstadt, pp. 179-230.
- SCHRIJVERS, P. H. (1973): "Comment Terminer une Ode?," *Mnemosyne* 26, pp. 140-59.
- SEAGER, R. (1993): "Horace and Augustus: Poetry and Policy," en Rudd (ed), pp. 23-40.
- SEGAL, Ch. (1984a): "Classics and Comparative Literature," *MD* 13, pp. 9-21.
- (1984b): "Underreading and Intertextuality: Sappho, Simaetha and Odysseus in Theocritus' Second Idyll," *Arethusa* 17, 2, pp. 201-9.
- SHACKLETON BAILEY, D. R. (1985a): *Horatius. Opera*, Stuttgart, Teubner.
- (1985b): "Vindiciae Horatianae," *HSCP* 89, pp. 153-70.

SHEFFY, R. (1999): "Estrategias de Canonización: La Idea de la Novela y de Campo Literario en la Cultura Alemana del Siglo XVIII," en AA. VV., pp. 125-46.

SHKLOVSKY, V. (1979): "Resurrezione della Parola," en Prevignano (ed.), pp. 101-8.

SILVESTRE, H. (1996): *Horacio. Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, ed. bilingüe, Madrid, Cátedra.

SMITH, P. L. (1968): "Poetic Tensions in the Horatian *Recusatio*," *AJPh* 89, pp. 56-65.

SULLIVAN, J. P. (1972): "On translating Petronius," en Dudley (ed.), pp. 155-183.

----- (ed.) (1963): *Critical Essays on Roman Literature. Satire*, Londres, Routledge & Kegan Paul.

----- (1963): "Satire and Realism in Petronius," en Sullivan (ed.), pp. 73-92.

----- (1985): *Literature and Politics in the Age of Nero*, Londres, Cornell University Press.

THILL, A. (1979): *Alter ab Illo. Recherches sur l' Imitation dans la Poésie Personnelle a l' Époque Augustéenne*, París, Les Belles Lettres.

THOMAS, R. F. (1982): "Catullus and the Polemics of Poetic Reference (*Poem* 64. 1-18)," *AJPh* 103, pp. 144-64.

----- (1986): "Virgil's Georgics and the Art of Reference," *HSCP* 90, pp. 171-98.

----- (1988): "Tree Violation and Ambivalence in Virgil," *TAPA* 118, pp. 261-73.

----- (2000): "A Trope by Any Other Name: 'Polysemy', Ambiguity, and *Significatio* in Virgil," *HSCP* 100, pp. 381-407.

ULLMAN, B. L. (1913): "Satura and Satire," *CPb* 8, pp. 172-94.

----- (1920): "The Present Status of the *Satura* Question," *SPb* 17, pp. 379-401.

ULMER, G. L. (1982): "Of a Parodic Tone Recently Adopted in Criticism," *New Literary History* 13, pp. 543-60.

VAN DIJK, T. (1992): *La Ciencia del Texto*, [1ª ed. 1987] Barcelona, Paidós Comunicación.

VAN ROOY, C.A. (1965): *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Leiden, E.J.Brill.

VAN SICKLE, J. (1980): "The Book-Roll and Some Conventions of the Poetic Book," *Arethusa* 13, pp. 5-42.

VIRGILIO (1991): *Eneida*, trad. de Vicente Cristóbal, Madrid, Gredos.

VERDENIUS, W. J. (1983): "The Principles of Greek Literary Criticism," *Mnemosyne* 36, 1-2, pp. 14-59.

VETROV, A. (1979): "I Concetti di Segno e di Significato del Segno," en Prevignano (ed.), pp. 281-88.

- VEYNE, P. (1988): *Did the Greeks Believe in Their Myths?*, [trad. ing. P. Wissing del original francés *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, París, 1983, Editions du Seuil] Chicago - Londres, The University of Chicago Press.
- VIDAL, J. L. (1994): "La Poesía Augustea de Horacio," en Cortés Tovar & Fernández Corte (eds.), pp. 151-68.
- VILLANUEVA, D. (1994): *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- WALLACE-HADRILL, A. (1997): "Mutatio Morum: the Idea of a Cultural Revolution," en Habinek & Schiesaro (eds.), pp. 3-22.
- WARMINGTON, B. H. (1969): *Nero: Reality and Legend*, Londres, Chatto & Windus.
----- (ed.) (1987): *Petronius. Satyricon*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- WEBB, R. H. (1912): "On the Origin of Roman Satire," *CPb* 7, pp.177-89.
- WEINREICH, O. (1923): *Senecas Apocolocyntosis*, Berlin.
----- (1926): *Römische Satiren*, Zürich.
- WELLESLEY, K. (1986): *Cornelii Taciti Libri Qui Supersunt*, T. I 2, Leipzig, Teubner.
- WEST, D. (1995): *Cast Out Theory*, Classical Association Presidential Address.
- WEST, D. & WOODMAN, T. (eds.) (1979): *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge, C.U.P.
- WHEELER, A. L. (1975): *Ovid. Tristia. Ex Ponto*, vol. 6, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- WHITE, H. (1980): "The Value of Narrativity in the Representation of Reality," *Critical Inquiry* 7, 1, pp. 5-27.
- WICKHAM, E. C. & GARROD, H. W. (eds.) (1991): *Q. Horati Opera*, [1^a ed. 1903] Oxford, C. P.
- WIGHT DUFF, J. (1936): *Roman Satire. Its Outlook on Social Life*, Berkeley, California, University of California Press.
- WILDEKAMP, A. - VAN MONTFOORT, I. - VAN RUISWIJK, W. (1980): "Fictionality and Convention," *Poetics* 9, pp. 547-67.
- WILKINSON, L. P. (1959): "The Language of Virgil and Horace," *CQ* 9, pp. 181-92.
- WILLIAMS, G. D. (1992): "Representations of the Book-Roll in Latin Poetry: Ovid, *Tr.* 1, 1, 3-14 and Related Texts," *Mnemosyne*, vol. XLV, 2, pp. 178-89.
- WILLS, J. (1996): *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford, Clarendon Press.

- WINSOR LEACH, E. (1997): "Horace and the Material Culture of Augustan Rome: a Revisionary Reading," en Habinek & Schiesaro (eds.), pp. 105-121.
- WINTERBOTTOM, M. (ed.) (1970): *M. Fabi Quintiliani. Institutionis Oratoriae*, Oxford, O. U. P.
- WISEMAN, T. P. (1993): "Lying Historians: Seven Types of Mendacity", en Gill & Wiseman (eds.), pp. 122-46.
- WITKE, Ch. (1970): *Latin Satire. The Structure of Persuasion*, Leiden, E.J.Brill.
- WOOD, M. (1993): "Prologue," en Gill & Wiseman (eds.), pp. xiii-xviii.
- WOODMAN, D. & WEST, D. (1989): *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, [1^a ed. 1984] Cambridge, C.U.P.
- YAHALOM, S. (1999): "De lo No-Literario a lo Literario. Sobre la Elaboración de un Modelo Novelístico en el siglo XVIII," en AA. VV., pp. 99-124.
- ZETZEL, J. E. G. (1972): "Cicero and the Scipionic Circle," *HSCP* 76, pp. 173-9.
- (1977): "Lucilius, Lucretius, and Persius 1.1," *CPh.* 72, pp. 40-2
- (1980): "Horace's *Liber Sermonum*. The Structure of Ambiguity," *Arethusa* 13, pp. 59-77.
- (1982): "The Poetics of Patronage in the Late First Century B.C.," en Gold (ed.), pp. 87-102
- ZOLKIEWSKY, S. (1979): "Alcuni Problemi della Semiotica della Cultura", en Prevignano (ed.), pp. 229-35.

Index Verborum

- acer, 145, 162, 167, 168, 169, 182, 186, 188,
192, 295, 298, 299, 333
- aemulatio, 95, 103, 104, 106, 115, 170, 175, 204
- alias, 155, 160, 165, 172, 176, 182, 229
- amplificatio, 168, 240
- ars, 116, 120, 134, 148, 150, 151, 153, 178, 315
- auricula, 261, 262, 264, 267, 270, 275, 276, 280,
281, 292, 301, 327
- auris, 273, 275, 280, 289, 292, 303, 309, 310,
337
- breuitas, 166, 168, 176, 179, 181
- cachinno, 247, 264
- carmen, 6, 11, 105, 139, 141, 143, 144, 145,
165, 176, 178, 182, 187, 200, 209, 213, 221,
227, 228, 229, 230, 233, 234, 235, 236, 237,
253, 282, 299, 328, 336
- carmina, 177, 178, 186, 187, 188, 190, 192,
199, 200, 203, 221, 223, 229, 234, 248, 250,
295
- bona, 187, 188, 190, 191, 193, 201, 229,
329
- mala, 141, 182, 187, 189, 200, 204, 221,
227
- maledicum, 6
- castum, 118, 119
- cena, 250, 263, 276, 280, 285, 296, 318, 321
- cliens, 256, 258, 264, 276, 280
- contentio, 144, 148
- conuiuium, 145, 208
- denotatum, 118, 121
- dico
- dicere, 173, 196, 215, 221, 238, 243, 246, 250,
258, 259, 260, 273, 276, 286, 293, 297, 307,
320, 336
- dixeris, 139, 159, 161, 315
- differo
- differt, 160, 162, 163
- dignus
- opprobrius, 186, 187, 188, 190, 192, 193, 204
- do
- dederim, 139, 159, 161, 166
- des, 139, 148, 160, 161, 163
- ethos, 141
- excerpo
- excerpam, 139, 159, 161, 163
- famosus, 191, 201
- farina, 317
- fas, 215, 221, 238, 243, 246, 247, 258, 260, 270,
271, 276, 307, 320, 326, 336
- garrulus, 196, 226
- grandis, 2, 18, 34, 35, 91, 128, 130, 135, 140,
150, 151, 153, 167, 168, 169, 191, 200, 201,
206, 239, 248, 251, 263, 266, 276, 295, 296,
297, 299, 300, 306, 322, 323, 336
- hedera, 227, 230, 231
- hic, 167, 242, 243, 250, 261, 262, 265, 266, 267,
268, 273, 289, 291, 292, 295, 296, 297, 301,
303, 306, 310, 311, 313, 322, 323, 325
- hoc, 155, 160, 165, 166, 170, 172, 176, 198,
226, 231, 242, 243, 250, 251, 261, 262, 265,
267, 268, 274, 279, 281, 282, 285, 292, 301,
303, 311, 312, 313, 321, 322
- illudo, 169
- imitatio, 4, 7, 85, 95, 100, 103, 104, 111, 112,
115, 116, 117, 159, 337
- infodio, 262, 267, 268, 279, 289, 291, 292, 301,
303, 306
- insum
- inest, 160, 162, 163
- integer, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 204
- inuentor, 128, 172, 226, 241, 246, 267, 276, 336
- inuentore minor, 172
- iudex, 170, 186, 187, 190, 191, 192, 201, 311
- iunctura, 234, 295, 298, 299
- ius, 186, 309, 319, 324
- labor
- limae, 178, 181
- laedo
- tristi uersu, 200
- laudo, 186, 187, 190, 191, 201, 252
- lex, 131, 134, 190, 309, 314
- libertas, 64, 128, 129, 131, 133, 135, 137, 138,
174, 175, 192, 193, 200, 201, 203, 206, 207,
219, 220, 224, 238, 246, 255, 263, 267, 270,
271, 272, 276, 280, 293, 294, 303, 304, 307,
308, 309, 310, 312, 313, 316, 318, 319, 326,
335, 336
- mera, 311, 312, 314, 321
- loquor, 303, 307
- ludo, 169, 170, 295, 298, 299
- lutulentulus, 196
- magna, 139, 140, 146, 148, 150, 151, 153, 154,
157, 160, 161, 168
- maledico, 189

- mollitia, 120
 mos, 118, 120, 295, 296, 297, 298, 299, 309, 317, 319
 neoterioi, 35, 78, 106, 116
 neruus, 182, 186, 188, 192, 229
 oratio, 37, 146, 149, 234, 253, 285
 paideia, 111, 112, 116
 patronus, 256, 258, 280, 336
 pendo, 159
 persona, 8, 10, 19, 20, 75, 84, 87, 118, 119, 132, 156, 178, 185, 217, 219, 257, 273, 279, 282, 286
 pius, 119
 poema
 iustum, 146, 150, 151, 158, 164, 165, 176
 poemata
 pulchra, 165, 166, 167, 169, 193
 poeta, 106, 108, 109, 117, 118, 119, 137, 140, 142, 143, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 166, 167, 169, 173, 183, 187, 200, 214, 215, 227, 230, 233, 259, 280, 297, 302, 321, 325, 328, 333, 334, 335
 poetae noui, 69, 78
 saturarum, 157
 proceres, 248, 251, 263, 266, 276, 297, 317, 318, 320, 321, 322
 puto
 putes, 139, 159, 161, 163
 quaero
 quaesiuere, 162
 recitatio, 37, 280, 285, 321
 recusatio, 137, 203, 297
 res, 151, 167, 168, 178, 204, 261, 263, 276, 285, 297
 ridiculum, 6, 18, 64, 135, 145, 167, 168
 illiberale, 64, 136, 144
 liberale, 6, 135
 rusticitas, 230, 234, 235, 236, 246, 335
 rusticus, 231, 299, 329
 sapiens, 203, 273, 315, 318
 satura, 6, 7, 11, 12, 14, 25, 89, 92, 134, 182, 186, 187, 188, 194, 212, 331
 lanx, 134
 lex, 134
 sed, 146, 176, 186, 215, 221, 243, 247, 250, 251, 259, 260, 261, 271, 276, 281, 307, 311, 320, 321, 326, 336
 semipaganus, 215, 221, 227, 231, 232, 233, 235, 236, 329, 334
 sequor, 159, 194, 198, 204
 sequaces, 227, 230
 sermo, 17, 18, 83, 84, 88, 127, 133, 136, 137, 139, 140, 141, 144, 146, 148, 154, 159, 162, 163, 165, 169, 175, 176, 179, 180, 181, 184, 193, 206, 207, 208, 213, 221, 226, 299, 317, 318, 321, 331, 336
 merus, 160, 162, 163, 336
 poeticus, 127, 138, 181, 193, 208, 209, 226, 336
 purus, 154
 sermoni propiora, 139, 140, 159, 163, 183
 sumus, 156, 158, 161, 173, 201
 tabella, 194, 196, 269
 toga, 295, 296, 298, 299, 303, 306, 327, 336
 topos, 61, 241, 268, 271, 295, 296, 300, 306
 tumores, 59
 turbida, 243, 244
 uarietas, 18, 64, 128, 166, 168, 207, 224, 336
 uates, 230, 232, 233, 296, 297
 uerbum, 151, 162, 164, 178, 193, 197, 204, 230, 232, 277, 295, 296, 298, 299, 301, 303, 306, 327, 336
 uersus, 150, 155, 165, 166, 177, 182, 186, 199, 200, 226, 243, 248, 277, 281
 uirtus, 167, 199

Index Rerum

- acto de habla, 47
- actualización, 28, 29, 50, 59, 61, 63, 65, 141, 221
- adfero, 221, 227, 233
- algoritmo textual, 54, 222, 223, 225, 328, 333
- alteridad, 62, 75, 122
- alusión, 27, 51, 67, 95, 96, 99, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 219, 230, 242, 243, 244, 284, 306, 314, 321
- ambigüedad, 37, 80, 88, 90, 122, 135, 139, 152, 172, 184, 192, 194, 198, 199, 202, 204, 206, 208, 221, 244, 259, 318, 330
 - ambiguo, 90, 91, 133, 185, 196, 198, 204, 206, 233, 244, 282, 285, 329, 334, 336
- ambivalencia, 1, 14, 18, 19, 80, 87, 88, 90, 104, 117, 122, 184, 190, 205, 223, 245, 249, 266, 327, 334, 335
- antitextualidad, 213
 - antitexto, 25, 78, 80, 81, 82, 89, 90, 92, 139, 180, 207, 213, 225, 328, 329, 333, 334
- aposisis, 215, 244, 245, 246, 248, 258, 260, 269, 271, 280, 307, 328
- architextualidad, 30, 51, 53
- ars uersus ingenium, 150
- autobiografía, 7, 15, 19, 47, 132, 194
 - autobiografismo, 11
- autoidentidad, 62, 75, 122, 206, 208
- Autor Modelo, 72, 114
- autorreferencialidad, 80, 88, 118, 214, 330
 - autorreferencial, 88, 117, 180, 215, 224, 334
- campos ambivalentes, 87, 214
- canon, 35, 39, 40, 48, 77, 82, 170, 234, 235, 271, 333
 - canónico, 81, 135, 328
 - canonización, 34, 35, 81, 129, 131, 133, 138, 155, 175, 180, 209, 213, 333
 - canonizado, 41, 43, 81, 83, 84, 139, 232
- Círculo de Mecenas, 129, 133, 173, 174, 183, 332
- círculo hermenéutico, 73, 75
- codificación, 14, 38, 43, 44, 48, 65, 68, 81, 82, 104, 113, 114, 154, 158, 213, 217, 261, 279, 281, 288, 292, 307, 334
 - codificado, 39, 42, 47, 66, 79, 117, 122, 205, 222, 293, 336
- código
 - cultural, 49, 53, 64
 - ideológico, 65
 - literario, 55, 65, 124, 214, 215, 304
 - social, 124, 215, 244, 250, 304
- condensación, 128, 214, 238
 - alusiva, 214
 - referencial, 128
- cooperación textual, 72
- cosmovisión, 1, 16, 48, 120, 123, 124, 337
- dinámica cultural, 84, 85, 89, 194, 235, 236
- discurso, 122
 - conversacional, 89, 139, 209
 - refractado, 328
- emulación, 34, 85, 99, 103, 109, 111, 156, 194, 206
- epodo, 64, 132
- estilo elevado, 136, 140, 145, 146, 150, 158, 160, 164, 168, 169, 187, 305
- estilo llano, 18, 83, 88, 136, 141, 145, 146, 149, 150, 157, 163, 169, 303
- estoicismo, 215, 218, 219, 245, 253, 255, 270, 318
 - estoico, 130, 136, 144, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 161, 163, 175, 192, 214, 218, 220, 234, 239, 245, 246, 252, 254, 255, 257, 261, 272, 273, 285, 291, 292, 299, 303, 307, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 325, 326
- Estructuralismo, 4, 26, 57, 114
 - estructuralista, 1, 12, 14, 86
- Filología
 - tradicional, 97
- genericidad, 51, 53, 55, 57, 92, 222
- género
 - centrales, 84, 90, 135, 138, 181, 209, 213
 - centralizados, 333
 - como codificación de propiedades
 - discursivas, 30
 - como documento social, 10
 - como espacio semiótico dinámico, 28
 - como institución, 30, 36, 39
 - como modelo conceptual, 33
 - como sistema, 30, 31
 - de fronteras, 78, 80, 87, 92, 117, 123, 153, 154, 179, 180, 198, 212, 215, 224, 225, 237, 327, 329, 334, 335, 337

- literario, 3, 5, 11, 25, 28, 30, 31, 37, 38, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 53, 57, 66, 68, 123, 133, 136, 236, 237, 260
- hápax, 231, 235, 329
- hipertextualidad, 51, 52, 55
hipertexto, 51, 52, 55, 127, 212
hipertextual, 55
- hipotextualidad, 51, 52
hipotexto, 51, 52, 54, 55, 64, 100, 127, 223
- historicismo, 18, 101
historicista, 3, 101
- horizonte de expectativas, 43, 44, 46, 50, 68, 98, 211, 222
- imitación, 6, 85, 89, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 142, 143, 194, 207, 235, 236, 271, 304
- intención autorial, 4, 34, 58, 60, 67, 71, 91, 97, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 116, 239, 246, 296
- interdiscursividad, 4, 52, 90, 117, 123, 335, 336, 337
interdiscurso, 123
- intersubjetividad, 38, 39, 43, 67, 70, 76, 105, 106
intersubjetivo, 38, 40, 106
- intertextualidad, 1, 4, 14, 20, 51, 52, 55, 66, 67, 69, 70, 79, 95, 96, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 117, 123, 223, 231, 321, 335, 337
intertexto, 20, 25, 51, 52, 70, 91, 112, 121, 123, 215, 223, 232, 236, 238, 335, 337
intertextual, 4, 17, 21, 27, 39, 61, 69, 100, 110, 111, 113, 115, 116, 240, 285, 296
- invectiva, 84, 131, 136, 137, 168, 178, 191, 194, 202, 207, 219, 224, 226, 238, 246, 286, 288, 304, 325, 336
- isotopía, 80
- Lector Modelo, 72
- libelo, 195, 219, 279, 286, 288
- literatura
como espacio semiótico dinámico, 28
como sistema, 28
- Literatura Comparada, 26
- membranas filtrantes (Lotman), 88, 204
- memoria, 29, 30, 42, 49, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 80, 82, 84, 93, 102, 104, 110, 131, 135, 137, 155, 205, 223, 225, 290, 301, 328, 333
cultural, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 81, 82, 102, 131, 135, 137, 155, 223, 225, 328, 333
- metáfora, 152, 198, 214, 215, 248, 271, 297, 300, 303, 306, 325, 328
metafórico, 12, 95, 174, 216, 222, 238, 266, 301, 317, 334
- metalenguaje, 58
- metatextualidad, 51, 52, 92, 128, 129, 138, 180, 187, 188, 205, 207, 303
metatexto, 53, 54, 56, 82, 92, 127, 185, 205, 212, 222, 223, 225, 237, 261, 262, 276, 279, 303
metatextual, 54, 127, 137, 192, 206, 219, 221, 225, 227, 229, 237, 296
- metonimia, 214, 222, 245, 298, 299, 301, 310
- mímesis, 111, 112, 117, 118, 142
literaria, 117, 118
- modalidad discursiva, 19, 25
- monologismo, 14
monológico, 1
- movimientos culturales centrífugos, 331
- movimientos culturales centripetos, 331
- multirreferencialidad, 80
multirreferencial, 180, 219, 224
- neoterismo, 222
neotérico, 95, 130, 144, 148, 151, 153, 192, 274, 284, 295, 333
- no-mitológico, 86, 93, 233, 235
- no-opción, 81, 83, 89, 90
- no-signo, 81
- no-texto, 81, 207, 213, 225
- Nueva Crítica, 8, 10, 26, 30
- oscuridad referencial, 214, 238, 276
- oxímoron, 127
- paratextualidad, 51, 52
- permeabilidad, 7, 87, 121, 208
permeable, 90, 133, 249
- plurivocidad, 133
plurívoco, 58
- poesía, 18, 151, 155, 166, 197, 213, 227, 237
conversacional, 84
no-mitológica, 90
- poética, 9, 19, 34, 35, 43, 51, 67, 86, 96, 104, 105, 107, 110, 111, 112, 118, 119, 120, 129, 134, 140, 142, 143, 145, 164, 165, 168, 177, 185, 196, 206, 217, 223, 226, 227, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 237, 244, 245, 271, 289, 300, 303, 304, 306, 328, 333, 335
- polifonía, 1, 14, 67
polifónico, 1
- polisistema, 25, 26, 31, 33, 36, 68, 82, 83, 114, 206, 212
- práctica significante, 2, 14, 69
- Pragmática, 12, 98, 113, 114, 179, 184, 185, 239
- priamel, 189, 192, 229
- proceso de avance, 58, 74, 198
- psicologismo, 3, 9, 12
psicologista, 8, 72, 96, 115, 131
- Quellenforschung, 2, 96

- realidad extraliteraria, 10, 56, 68, 92, 121, 128, 180, 224
 realidad textual autoconstitutiva, 128
 referencialidad, 2, 7, 9, 10, 12, 13, 88, 93, 118, 214, 219, 229, 234, 237, 250, 274, 276, 278, 285, 306, 321, 329, 333, 334, 336
 referencial, 12, 88, 92, 121, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 220, 224, 235, 245, 250, 252, 294, 301, 302, 303, 304, 306, 313, 326, 327, 332, 334, 335
 sumergida, 250, 334
 repertorio, 40, 42, 48, 49, 76, 77, 78, 82, 145, 209, 249, 280, 304
 retórica, 6, 12, 18, 39, 42, 43, 61, 67, 69, 104, 106, 108, 109, 135, 148, 168, 267, 300, 305
 sátira
 hexamétrica, 1, 14, 18, 46, 128
 Lucili ritu, 138
 menipea, 1, 17, 46
 romana, 1, 2, 5, 10, 12, 14, 18, 20, 78, 80, 82, 84, 85, 86, 89, 90, 92, 127, 128, 187, 332, 334, 337
 self-promotion by association, 173, 320
 semiosfera, 1, 33, 36, 68, 88, 114
 semiosis, 27, 62, 72
 Semiótica, 4, 26, 27, 67, 79, 92, 96, 97, 100, 113, 122, 124
 de la Cultura, 4, 67, 79, 92, 122, 124
 señas de identidad, 174, 217, 292, 335
 signo, 27, 62, 75, 79, 81, 113, 114, 116, 117, 118, 120, 121, 127, 133, 140, 206, 272, 332, 333
 sistema, 1, 7, 25, 26, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 64, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 90, 92, 95, 100, 102, 104, 106, 109, 111, 112, 114, 116, 117, 121, 123, 127, 131, 133, 138, 141, 147, 149, 154, 180, 184, 205, 207, 208, 213, 214, 227, 228, 236, 238, 255, 256, 293, 328, 331, 332, 333
 autónomo de la literatura, 184
 de presuposiciones, 29
 literario, 7, 25, 31, 38, 43, 47, 80, 81, 84, 88, 92, 100, 102, 104, 106, 109, 111, 112, 117, 121, 127, 135, 141, 154, 213, 227, 229, 236, 328
 multirreferencial del discurso social, 184
 social, 80, 228
 sublimidad, 140, 146, 150, 154, 160, 162, 163, 300
 sublime, 141, 146, 150, 153, 161
 teoría de la enunciación, 179
 Teoría de la Literatura, 8, 11, 17, 18, 20, 28, 52, 53, 56, 57, 76, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 107, 114, 117, 122, 321
 Teoría de la Recepción, 44, 114
 Teoría de los Polisistemas, 4, 76, 77
 teorías anti-composicionales, 148
 teorías composicionales, 149, 150, 152, 153, 154, 164, 166
 teorías sistémicas, 31, 38, 66, 76, 83, 87, 128, 129, 138, 149, 209
 texto, 79, 97, 122, 124
 como espacio semiótico dinámico, 74
 como intertexto, 2, 20, 66, 67, 80, 103, 104, 111, 122
 como signo complejo, 122
 como signo en funcionamiento, 97
 reflexivo, 128
 texto y discurso, 122, 123
 textocentrismo, 77
 textualidad, 53, 91, 97, 321, 328
 transtextualidad, 51, 52
 uso e interpretación, 72
 yambo, 64, 84, 136, 226
 yámbico, 20, 137, 144, 168, 226
 yambificación, 153
 zona de interferencia, 87, 214, 331

Index Locorum

- Aristóteles
Poet.
1.1447b9-16, 142
8.1451a30-35, 143
9.1451b27-29, 143
9.1451b3-5, 143
Catulo XVI, 5-6, 118
Dión Casio
LXII
11, 1, 258
15, 2, 254
15, 3, 324
15, 4, 247
16, 3, 287
20, 2, 278
20, 4, 251
26, 3, 260
Horacio
Ars. P. 268-9, 116
Sat. I 10
1-6, 165
36-9, 170
40-5, 169
46-7, 170
64-76, 176
7-15, 167
81-8, 173
92, 179
Sat. I 4
140-3, 158, 160, 201
22-5, 242
25-32, 242
33, 155, 159, 196
39-44, 139, 146, 157, 159
43-62, 161
45-8, 160, 163
53-62, 151
56-9, 164
6, 159
63-5, 160, 164
Sat. II 1
1-4, 182, 186
16-7, 203
17-8, 204
28-34, 193
30-3, 268
34-9, 198
62-78, 199
7, 268
75-8, 191
82-6, 186
Juvenal I 30, 268
Marcial I, IV, 8, 119
Ovidio Tr. II, 354, 118
Persio
Col.
1-7, 227
8-14, 232
Sat. I
1, 244
107-23, 261
107-8, 276
112, 266
112-4, 265
114-28, 292
119, 267
119-23, 301
120-3, 267
121-3, 279
123-34, 273
125, 275
126, 309
1-3, 241
44, 259
44-57, 250
4-8, 243
49-57, 322
96-7, 274
99-106, 285
Sat. V
104-14, 315
115-8, 317
1-18, 295
124-31, 321
14-16, 298
174, 323
175-9, 324
24-5, 302, 309
28-29, 301
63-4, 309
73-92, 310
82, 312
83-7, 313
86, 310

Scholia Antiqua, Pers. I 121-3, 282

Suetonio

Ner.

21, 3, 277

33, 2, 257

38, 2, 283

Tácito

Ann. XIV

10, 287

12, 1, 253

16, 277

57, 3, 320

60, 1, 257

Ann. XV 39, 3, 283

Ann. XVI 35,1, 246

Valerio Probo

Vita Persii 51-61, 281