

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

PERSIO, *Sátiras*. Edición bilingüe de Rosario Cortés. Introducción de Rosario Cortés. Madrid, Cátedra, 1988, 191 pp. (Letras universales).

Esta bien presentada edición de la breve obra de Persio, de sólo seis sátiras, comienza con lo que es en mucho lo más valioso, la *Introducción*, que ocupará exactamente la mitad del libro. En *El poeta y su tiempo* analiza con poder de síntesis la cuestión de la *Vita A. Persi Flacci*, atribuida al gramático coetáneo Valerio Probo. R. C. la considera con cierta tibieza "bastante fiable" y la paternidad probiana "bastante razonable". Si bien no está dicha la última palabra sobre la polémica, el testimonio de los manuscritos y la gran mayoría de las modernas opiniones —la pone en duda C. S. Dessen, y E. Paratore la atribuye a Suetonio— podrían predisponer al lector a una postura más firme, quedando claro que la *Vita* es sólo la escueta introducción a una edición comentada de las sátiras realizada por Probo ("de comentario Probi Valeri sublata" como dicen los códices) y que las fuentes de tales datos y el meollo de sus juicios estarían en dichos comentarios. Algunos de ellos quizá fueron traspolados a la *Vita*, como el apartado X constituido por los diez renglones finales que siguen a la noticia de su muerte; a este traslado puede deberse alguna

incoherencia, errata o agregado. Los "XXX años" que vivió entre su nacimiento (34 d.C.) y su muerte (62 d.C.) pueden ser una interpolación, olvido de una unidad (XXIX) o un consciente redondeo. Los breves datos de la biografía probiana —en particular los referidos a su formación, sus maestros, amigos— son generalmente coherentes con el texto y el espíritu de las sátiras (el *hunc ipsum librum* que dice Probo) y sirven tanto a la comprensión del marco histórico, del clima de corrupción y tiranía que siguió a la etapa liberal del primer Nerón, como a la explicación de su inflexible pensamiento estoico —distanciado del muy humanizado de Séneca—, de sus gustos literarios y aun de su inmediato éxito literario, que Quintiliano (X 1) y Marcial (IV 9) comprueban.

Luego, con igual concisión y claridad, aborda R. C. el *Género*, el concepto de *Satura* desde Ennio y en especial el del verdadero inventor, Lucilio. La *Satura* antigua ("mezcla") en Lucilio es ya *satira*, poesía maldiciente, crítica moral entre invectiva y humor. El magisterio de Horacio, los años transcurridos entre éste y Lucilio y el paso de la República al Principado, prepararon el género ideal, que el discípulo del estoico Cornuto necesitaba para su prédica moral, y al que casi a un tiempo Fedro agrega su alegórico reino animal, Petronio su agudeza de árbitro de la elegancia, Juvenal su amarga violencia y Marcial el *aculeus* de su *humanitas*.

Prosigue R. C., avanzando en profundidad y extensión, con *El programa poético de Persio*, en el que, adentrándose en caminos de frecuentes encrucijadas, basado en texto; y en actualizada bibliografía, expone los lineamientos de su programa, es decir, la teoría literaria de sus Coliambos —considerados generalmente prólogo y resumen de su poética— y de las dos sátiras más programáticas, la primera y el comienzo de la quinta.

El problema todavía cuestionado de la ubicación de los catorce coliambos —en la mayoría de los códices está al final y que en la nota 21 no se dilucida satisfactoriamente— no resta validez a la interpretación de los mismos como una unidad (frente a quienes los consideran dos composiciones distintas) y como prólogo en que el poeta resume su teoría sobre la inspiración, sin importar demasiado dónde y cuándo lo hizo, si en el comienzo o en el final, si antes o después de concluidas sus sátiras, no resultando extraño, entonces y ahora, que el autor componga el prólogo o prefacio después de finalizar su obra.

Es meritorio este rastreo e interpretación de la poética de Persio, pues no hay en el satírico una rigurosa exposición normativa y la tarea no carece de dificultades surgidas de aparentes contradicciones e incongruencias: su sátira es noble y estimado *carmen* —nunca es denominada *sermo* como en Horacio—; el autor se denomina *poeta*, aunque *semipaganus* (“casi un rústico”), pero varias veces deniega la inspiración poética, los sueños de iniciación divina o de encarnación homérica, calificando a la venerable fuente Hippocrene (“*equi fons*”) con el despectivo *fonte caballino*

(“fuente del Rocín” traduce R. C., pero es más propiamente caballo castrado para tiro). En suma, en la defensa de su género predilecto una hábil “*prodomo sua*” extiende su acerba crítica a los clásicos géneros de la épica y la tragedia, a la elegía en boga y a los poetas contemporáneos, cuya musa es el vientre.

En *Arte y moral* examina someramente —la forma exhaustiva no sería posible— cada sátira en particular, con el fin de comprobar si su arte y sus propósitos morales corresponden al programa que acaba de exponer. Lo hace en una triple revisión de temas, estructura y estilo. Los densos contenidos éticos de cada sátira (decadencia literaria y moral de Roma en la I, el interesado materialismo de los hombres en sus plegarias y su concepción de la divinidad en la II, la exhortación al estudio de la filosofía en la III, el “*conócete a ti mismo*” en la IV, la auténtica libertad en la V, y el uso correcto de las riquezas en la VI) están dentro de su programa rigidamente estoico —la VI con matices un tanto epicúreos.

No obstante no son simples lecciones morales, “*conferencias moralistas*”; hay otros elementos, sátira, diatriba, una estructura personal aprendida de la retórica y de las *recitationes* de moda, con distintos interlocutores ficticios, que complican a veces la comprensión del texto al no especificarse quién es el portavoz y quién el destinatario, haciéndose difícil y pesada la lectura. Es ésta quizá la causa principal de la proverbial oscuridad de Persio, más que la concisión, las metáforas u otras características de estilo. Tal estructura, no explicada en su programa poético, es varia y

compleja, a veces intimista como la epistolar, ambigua y críptica otras —hasta el horóscopo puede ser interlocutor (VI 17)— llega a tener en su miras a un discípulo, a su propio maestro, o a una audiencia amplia como sus competidoras, las lecturas públicas tan en boga.

Cierra este segundo ángulo de su planteo triangular con la conclusión de que Persio “estaba respondiendo a su concepción” (p. 66).

El tercer y último nivel de su análisis —queda así clausurado el triángulo de esta verdadera investigación— se detiene en el estilo y humor de Persio. Tiene su punto de partida en la doble lección que su maestro Cornuto le ha dictado al discípulo. En tres hexámetros, con gran economía, le ha enseñado el lenguaje y el tema de la sátira, los recursos estilísticos de que debe valerse para la consecución de sus propósitos de censura: *Verba togae sequeris iunctura callidus acri, / ore teres modico, pallentis radere mores / doctus et ingenuo culpam defigere ludo* (V 14-16). (Transcribimos el texto y la traducción de R. C. para que se aprecien la justeza del pensamiento original y la forma bastante libre de expresarlo: “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 bien humorada”).

También en este ángulo el rigor de un análisis profundo puede descubrir cierto grado de incoherencia entre el estilo llano de los *verba togae* y la elegancia perseguida por la *labor limae* del *ars poetica* horaciana, expresada en la doble y simétrica norma de Persio, *iunctura callidus acri* y *ore teres modico*,

enfazada la primera con la ambigüedad del calificativo *acri* en su doble acepción de “ingenioso” y de “agresivo” señalada por R. C.

A las divergencias programáticas comentadas —concluye su análisis estilístico— corresponden diferentes niveles de estilo y de humor, consiguiendo el poeta “una amalgama de elementos coloquiales, elevados y vulgares”.

Para concluir esta parte de la reseña, en que no nos ha sido posible ni siquiera resumir las principales cuestiones planteadas en la Introducción, no nos queda sino recomendar la lectura de esas ochenta y tres densas páginas.

A continuación, en cuatro renglones, informa R. C. sobre las dos ediciones que sigue, “la insustituible” de W. V. Claucen (Oxford 1966) y “la más reciente” de D. Bo (Turín 1985), sin mencionar variantes ni juicios sobre códigos. Dice apartarse de aquellas sólo en cuestiones de puntuación, “cuando el resultado de nuestro análisis literario así lo aconsejaba”. Con similar concisión pudo fundamentar su uso, desaconsejable creemos, de la minúscula después del punto, en reacción quizá del antiguo abuso de la mayúscula al comienzo de cada verso.

En poco menos de una página plantea las dificultades y modos de traducir, que siguen y seguirán —creemos— *sub iudice*. Rechaza la fidelidad absoluta, porque “daría al traste con la comprensión del texto en castellano”. Presenta como un reto “lograr claridad en la lengua de llegada, sin dejar de ser fiel al autor antiguo”. Propugna por lo tanto como ideal “el camino intermedio entre la fidelidad absoluta (...) y el respeto a los lectores que

no conocen la lengua latina". Este último argumento puede cuestionarse en razón de que una edición bilingüe, con una introducción, con bibliografía y notas poco menos que exhaustivas, no nos parece destinada a lectores que ignoran la lengua latina, además de que cabe objetar que un autor oscuro y difícil en su lengua original pueda o deba ser claro en la lengua de llegada.

En la traducción y en el matrimonio los juicios son paralelos pero no obligadamente coincidentes: para unos es mejor la bella infiel, para otros la fiel aunque fea. Para Margarita Yourcenar (*La Couronne et la Lyre*. Paris. 1979), en las versiones como en las mujeres, "La fidelidad por sí sola no basta para hacerlas soportables"; para otros la norma de la fidelidad absoluta es la bandera que no debe arriarse. Si en la realidad es difícil o no es posible, no por ello hay que renegar de la misma, hay que renovar esfuerzos y acercarse lo más posible y sincerarse. En suma, manténgase fidelidad absoluta en cada verso y sintagma, mientras se pueda, y cuando no, aproxímese la traducción todo lo posible y complementétese en lo demás con las notas que se quiera y con los comentarios sobre el texto original, que para eso está a la vista. Debe haber —y aquí las hay y nutridas— tres clases de notas: algunas para ayudar a la lectura, "cuando los saltos, sin transiciones, de un tema a otro son demasiado duros y difíciles"; otras para explicar costumbres e instituciones romanas sin correlato en nuestra cultura —en éstas el anotador se confiesa digno y lógico "deudor de todos los comentarios recogidos en la Bibliografía"—; por último, bienvenidas las notas, cuan-

do la fidelidad total no sea posible o no alcance en la traducción, pues es cuando más las necesita el que se inicia en la lengua.

Para ejemplificar, en IV 27 (no en el v. 26, como se lee en la nota) *hunc dis iratis* es traducido "a ese que nació con mala estrella". Aun aceptando que se pueda sobreentender un *natus* y que es un proverbio romano, no es siempre aconsejable traducirlo con otro proverbio castellano —lo hace varias veces— por muy emparentado que esté, aunque puede consignarlo en una nota.

Entre tantas teorías de la traducción creemos que puede sostenerse ésta: en una época en que los análisis de textos han avanzado tanto, no puede ya un traductor conformarse con trasladar la idea o el pensamiento; debe mantener —en la traducción o en notas y más si está el texto enfrente— todo lo que se pueda del original, inclusive cierto hipérbaton permitido y algún tipo de ritmo si es poesía.

Nos detuvimos más de lo debido y más que el traductor, para observar su teoría de la traducción y su resultado práctico, que en general es más que satisfactorio.

Para volver sobre méritos y deméritos, deben subrayarse los de su amplia bibliografía, con diez y siete ediciones y traducciones, y más de cincuenta títulos de libros y revistas, correspondiendo destacar que han sido bien aprovechados y que son de vigente actualidad, de las dos últimas décadas en su gran mayoría. Se evidencia en el adecuado manejo de la misma, tanto en la introducción como en las notas, que hay en R. C. una especialización que se corrobora en publicaciones anteriores sobre el tema en Cáceres y en Salamanca.

Era previsible el acierto de encabezar las sátiras con la breve "Vida de A. Persio Flaco tomada del comentario de Valerio Probo", también bilingüe y anotada, aunque sin referencias a variantes y códices. Son asimismo útiles, más bien que originales, las sinopsis que preceden a cada sátira, habituales en las buenas ediciones.

Afean la edición, sin desmerecer la Introducción, las ya aludidas erratas, demasiadas y más graves cuando están en el texto latino o en la bibliografía de lengua extranjera, o cuando son omisiones que impiden la recta comprensión del texto (III 10), del análisis (p. 59), o de la traducción (II 63). Perjudica igualmente alguna libertad de traducción, cuestionable cuando no es necesaria o cuando puede inducir a error y encubrir alguna notable hipálage (III 4).

Embellecen la edición, en parcial compensación, siete ilustraciones no precisadas pero conocidas, de pinturas y mosaicos romanos, sobre temas no vinculantes con las sátiras, tres de ellos mítico-históricos y cuatro paisajístico-ornamentales.

ALFREDO J. SCHROEDER

PAOLO VIVANTE, *Homer*. New Haven, Londres, Yale University Press, 1985, XIV, 218 pp.

El presente trabajo, una introducción general que recoge y sintetiza la visión del autor (cfr. 'The Homeric Imagination. A Study of Homer's Poetic Perception of Reality'. Bloomington, Londres 1970 y

'The Epithets in Homer. A Study in Poetic Values'. New Haven, Londres 1982), ve en el 'carácter dramático' de la poesía homérica el rasgo distintivo que la diferencia de las otras épicas —más bien narrativas— y que le otorga la dimensión estética que le es propia (p. XII, 19 *et passim*). Las dos notas esenciales del estilo de la 'Iliada' y la 'Odisea' son, según V., la producción de imágenes (*image-making*) y la concentración de la acción.

Las imágenes son instantáneas, como si fuesen aprehendidas súbitamente, lo que lleva a que el proceso de su creación tienda a absorber la tensión narrativa (concentración, p. 1-7). En este ámbito, los típicos epítetos otorgan la evidencia sensorial por la que el lenguaje homérico se muestra como una manera de percibir y expresar el mundo (p. 12-18), de allí su implantación en la naturaleza (p. 7-12). V. ve la épica como el despliegue de un gran fresco ("... the story is seen in terms of a self revealing image", p. 22). El estilo de construcción de imágenes hace que la trama no sea el momento principal de ninguno de los dos poemas (p. 19-22). Más importantes que ella son las figuras de los héroes a los que se encuentra integrada la acción como un aspecto secundario. Los personajes no tienen por función dar unidad a la trama, recordar o explicar sus conexiones a través de sus discursos.

La extensión de la 'Iliada' y la 'Odisea' es justificada por V. por medio de otra peculiaridad, la convergencia. Cada presentación de un héroe en la escena produce un impacto de imágenes tal "*as to summon up a whole act of concomitant experience, precipitating further*