

ARGOS

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Martín García 967, (5000) Córdoba, R. Argentina

Presidente: Dr. Alberto J. Vaccaro (Universidad Nacional de La Plata).

Vicepresidente: Prof. José A. N. Rasquin (Universidad Nacional de Córdoba).

Secretaria: Prof. Elisabeth Caballero de del Sastre (Universidad de Buenos Aires).

Prosecretaria: Prof. Corina Corchón (Instituto Nacional Superior del Profesorado de Buenos Aires).

Tesorero: Prof. Alfredo J. Schroeder (Universidad de Buenos Aires).

Protesorera: Prof. Silvia Wendt (Instituto Nacional Superior del Profesorado de Buenos Aires).

Delegados: Prof. Laura López de Vega (Universidad Nacional de Cuyo), Prof. Francisco Nóvoa (Universidad Católica Argentina de Buenos Aires), Prof. Néstor A. Sequeiros (Universidad Nacional de La Plata), Prof. Elva Pino de Arata (Universidad Nacional del Sur), Prof. Vicente Visñovezky (Paraná), Prof. Raúl R. Rossi (Universidad Nacional de Córdoba), Dr. Adolfo Masciopinto (Universidad Nacional de Rosario) y Prof. Olga M. Zamboni (Instituto de Profesorado Antonio Ruiz de Montoya, Posadas).

Organo de Fiscalización: Dr. Alberto Cardarelli (Universidad Nacional de Entre Ríos), Dr. Juan Carlos F. Wirth (Paraná) y Dr. Manuel Sánchez Márquez (Instituto Terrero, La Plata).

ARGOS

Revista de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC),

subvencionada por el

Consejo Nacional de Investigac. Científicas y Técnicas (CONICET)

ISSN 0325-4194

AÑO IV

Noviembre de 1980

N° 4



Asociación Argentina de Estudios Clásicos

Laprida 1718 - 1º/A

1425 - Buenos Aires

ARGOS

Director: Prof. Francisco Nóvoa (Universidad Católica Argentina de Buenos Aires).

Secretario de Redacción: Prof. Julio A. Fernández Bernades (Universidad de Buenos Aires).

Prosecretario de Redacción: Prof. Raúl Lavalle (Universidad Católica Argentina de Buenos Aires).

Secretaria administrativa y de relaciones públicas: Alicia Schniebs de Rossi (Universidad de Buenos Aires).

Prosecretaria administrativa y de relaciones públicas: Ana María Pendás de Buzón (Universidad de Buenos Aires).

Comité asesor: Dr. Carlos M. Herrán (Universidad de Buenos Aires), Prof. Carlos A. Ronchi March (Universidad de Buenos Aires), Prof. Aurelio R. Bujaldón (Universidad Nacional de Cuyo), Prof. Antonio Catinelli (Universidad Nacional de Córdoba), Prof. Alberto Caturelli (Universidad Nacional de Córdoba), Prof. Jorge Crespi (Universidad Nacional del Sur), Prof. Alfredo Di Pietro (La Plata), Prof. Luis Noussan Lettry (Universidad Nacional de Cuyo), Prof. María del Carmen Ríos (Instituto Nacional Superior del Profesorado de Paraná).

IMPRESA Y EDITADA EN LA ARGENTINA

Inscrita en la Dirección Nacional del Derecho de Autor bajo el número 1.373.945.

ACTIVIDADES DE LA AADEC

A causa de un pertinaz y ya censurado silencio, se carece de noticias concretas acerca de la labor desarrollada últimamente por los ateneos de las zonas I (Cuyo), III (La Plata), IV (Bahía Blanca), VI (Córdoba) y VIII (Tucumán).

El V (Entre Ríos) ha sido uno de los más activos, ya que en Paraná se ha proseguido trabajando en la impresión de las actas del III Simposio Nacional de Estudios Clásicos y se proyecta la organización de una biblioteca especializada y una serie de conferencias y cursillos para el corriente año, mientras que en Concordia se desarrolló, del 1° al 6 de octubre de 1979, la 2ª Semana Humanística, con participación de profesores y alumnos de los bachilleratos humanistas de Concordia, Posadas y San Juan.

El VII (Rosario) ha desplegado, entre octubre y noviembre del año anterior, una intensa tarea cultural a través de LRA 5 Radio Nacional, mediante disertaciones sobre "La filosofía clásica y su vigencia actual", por Furio Lulli, "Supervivencia de los mitos griegos", por Carmelina R. de Castellanos; "Los héroes y los hados. Evocaciones homéricas", por Alex Rodríguez Bonel; "La frontera en el mundo antiguo", por Adriana Martino; "El ocaso del mundo antiguo y su proyección en la Edad Media", por Adolfo Masciopinto, más una oportuna mesa redonda sobre "La importancia de los estudios clásicos en la formación del intelectual argentino".

En el II (Buenos Aires) se cumplieron en 1979 las seis sesiones corrientes que demanda su estatuto, el que además ha sido reordenado, en asamblea extraordinaria citada al efecto.

En septiembre del año último se reunió, como estaba previsto, en la Academia de Ciencias de Hungría (Budapest), el VII Congreso Internacional de Estudios Clásicos, cuya temática abarcó "La Grecia arcaica de 650 a 550", "El mundo mediterráneo en la época helenística" y "El fin del imperio romano", acompañada por un coloquio acerca de "Deber y placer en el pensamiento y la vida antiguas", varias sesiones sobre "Estudios micénicos" y una referente a "Novedades

papirologías". Asistieron los consocios Alberto J. Vaccaro, a quien correspondió presidir uno de los encuentros sobre "El fin del imperio romano", Carlos M. Herrán, Carlos A. Ronchi March, que improvisó observaciones en una de las conferencias sobre estudios micénicos, Hugo Bauzá, que formuló algunas observaciones, ya previstas, con respecto al fin del imperio romano, y Lía Galán. El próximo congreso de la FIEC será convocado en Dublin, en 1984, por la Real Academia de Irlanda.

Del 15 al 20 de septiembre de 1980 se efectuó el VI Simposio Nacional de Estudios Clásicos en la ciudad de Mar del Plata, organizado por la Universidad Nacional de esta ciudad a solicitud de la AADEC. Las distintas Comisiones dieron lectura a un nutrido número de trabajos de investigación de verdadera calidad, y se llevaron a cabo todos los actos culturales propios de estos simposios con mucho éxito. Fue particularmente aplaudida la participación del Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid Profesor Martín S. Ruipérez. A la vez, como es habitual, la AADEC realizó su asamblea ordinaria de socios, renovándose en el curso de la misma una parte de la Mesa Ejecutiva de la AADEC, a causa de las renunciadas presentadas por dos de sus miembros. Finalmente se propuso, como sede posible para el próximo simposio, a la Capital Federal.

En su primera reunión de 1980, la Mesa Ejecutiva de la AADEC ha fijado en diez mil pesos anuales la nueva cuota para los socios activos y en cinco mil para los adherentes.

DÉCIMO ANIVERSARIO DE LA AADEC

En el mes de mayo se han cumplido diez años del primer Simposio, que, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, congregó a una masa considerable e inesperada de estudiosos afectos a las disciplinas clásicas, quienes el 6 de dicho mes, en medio del más promisor entusiasmo, firmaron el acta de fundación de la AADEC, que un año más tarde se dictaría su estatuto y elegiría sus primeras autoridades.

Aquel paso, que abrió las puertas de una institución solo interesada en promover y apuntalar los estudios clásicos, en seguida obtuvo eco a lo largo y a lo ancho de la patria e incluso atrajo a algunos colegas de países vecinos.

La existencia de esta Asociación ha permitido, cada vez que han estado amenazados por la cerril incultura de sus enemigos y por la descomulgada indiferencia oficial, la defensa de los estudios que le competen. Otra de sus virtudes ha sido el mantenimiento de la tea encendida en el primer simposio, con el puntual cumplimiento, a pesar de múltiples dificultades, de la cita cada dos años, como había quedado concertado por votación en la oportunidad inicial. Así se han ido sucediendo los simposios de la Universidad Nacional de Córdoba (Las Vaquerías, 1972), del Ministerio de Educación de Entre Ríos (Paraná, 1974), de la Universidad Nacional del Nordeste (Resistencia, 1976) y de la del Sur (Sierra de la Ventana, 1978), y así se está estructurando, para el año en curso, el que se ha confiado a la de Mar del Plata.

La labor de la AADEC se ha expandido y consolidado con la fundación de *Argos*, que, gracias al oportuno apoyo económico del CONICET, ha llegado ya a su cuarto año de vida, contando con colaboraciones de profesores e investigadores argentinos y extranjeros.

Asimismo es oportuno recordar que en 1972 nuestra Asociación se afilió a la FIEC y desde entonces ha participado, por intermedio de sus representantes legales, en todas sus asambleas y coloquios, y, mediante asociados de varios ate-

neos, en los dos congresos internacionales celebrados en este lapso: el que en la Universidad Complutense (Madrid, 1974) convocó la Sociedad Española de Estudios Clásicos y el que en la Academia de Ciencias de Hungría (Budapest, 1979) reunió la Sociedad Húngara de Estudios Clásicos.

Esto ha promovido una creciente vinculación con importantes figuras de nuestros estudios en el ámbito mundial y además la AADEC ha sido reiteradamente honrada al cedérsele la presidencia de la sesión de homenaje a Juan Luis Vives en el congreso de Madrid y la de una de las sesiones corrientes en el de Budapest.

La marcha ha sido pues activa y, sin duda, ascendente durante la década cumplida, pero es lamentable que muchos entusiastas de la primera hora hayan desertado o dejado apagar el fuego sagrado, que, para bien de todos y, en especial, de la maltrecha cultura de la patria, nunca se debió dejar de atizar, con el esfuerzo o, por lo menos, con la presencia personal en los diversos menesteres y oportunidades que se han ido presentando durante la penosa y difícil etapa transcurrida.

IN MEMORIAM

Los dos últimos años que nos han precedido han sido particularmente aciagos para el horizonte de las letras clásicas francesas. A la muerte del estudioso Pierre Boyancé —ocurrida el 20.9.76—, vienen a sumársele otras de igual modo lamentables.

En primer lugar la de M. Marcel Durry ocurrida el 23.1.78. M. Durry, antiguo *Doyen* de la Sorbonne, se había ocupado durante largo tiempo de la dirección de la Société des Études Latines de Paris, evidenciando —al margen de su indiscutible seriedad— preciado equilibrio en esas delicadas funciones. Quienes tuvimos el privilegio de tratarlo, no podemos dejar de evocar su humildad, su fineza y su acendrada y natural *politesse*.

Posteriormente moría el abad Joseph Dheilly —el 6.3.78—. Dheilly, ocupado durante casi toda su vida de investigador en el estudio de la semántica griega en el ámbito del *Nuevo Testamento*, además de obras de preciado valor tales como *A la trace de Dieu* (1955) o su *Dictionnaire biblique* (1964), nos ha dejado un trabajo actualmente en prensa: *La Bible pour notre temps*.

El 20.11.79 desaparecía Pierre Wuilleumier, el que durante años fuera Administrador de la Sociedad Internacional de Bibliografía Clásica. Quien suscribe esta nota asistió a su seminario en la Sorbonne durante 1971/1972 y al recordarlo con admiración, testimonia en esta página su homenaje. Un mes después, el 27.12.79, moría Hans Georg Pflaum —refugiado alemán antes de la II guerra y luego naturalizado francés— y quien junto con Wuilleumier se ocupara de la publicación de *l'Année Epigraphique*. De Pflaum es lugar evocar su tesis —*Essai sur les Procurateurs équestres sous le Haut-Empire Romain* (1950)—, que mereció los más altos elogios de la crítica.

Recientemente, el 9.1.80, ha muerto Jean Collart, estudioso de Varrón y su verdadero maestro en lo que atañe a la enseñanza de la lengua y el espíritu latinos. Su *Grammaire du latin* (1966) y su *Histoire de la langue latine* (1972) son testimonios vívidos y locuaces de sus aptitudes docentes.

Cerrando la lista de homenajes, quizá sea lugar recordar que la Société Archéologique de l'Aube —a través de la Société d'édition Les Belles Lettres— acaba de publicar un volumen de homenaje a la memoria del ilustre latinista Jérôme Carcopino, fallecido en 1970. Dicho volumen incluye un artículo de Raymond Tomasson que reúne cronológicamente los títulos de los 1006 trabajos publicados por J. Carcopino.

HUGO BAUZÁ

ARTÍCULOS Y COMUNICACIONES

ESTUDIO DEL ADJETIVO EN EL LIBRO VI DE LA ENEIDA DE VIRGILIO

Este examen analiza exclusivamente el empleo del adjetivo en función atributiva y, dentro de ella, sólo cuando señala alguna cualidad del sustantivo, es decir que se prescinde de lo meramente determinativo, así como de los numerales, los patronímicos y los gentilicios. En cuanto a los participios, se los considera si su función es, por lo menos aparentemente, adjetiva. Esta inquisición interesa en cuanto el manejo del adjetivo suele descubrir la pauta sustancial del estilo de un hablante: "el adjetivo tiene sobre el sustantivo la ventaja de presentar el ser o el objeto no simplemente tal como es, sino tal como se es invitado a verlo; traduce una apreciación del sujeto parlante; presenta de su parte una intervención complaciente; es un elemento esencial de la subjetividad del escritor. También su empleo proporciona al observador del estilo una especie de piedra de toque: se puede decir en cierto sentido que por sus adjetivos se juzga a un escritor"¹.

Colocación

Dentro de los límites establecidos para esta búsqueda, en la *Eneida* libro VI, se alcanzan a contar cerca de 550 adjetivos.

obuertunt pelago proras; tum *dente* TENACI (3)

At PIVS *Aeneas* arces quibus ALTVS *Apollo* (9)

En estos dos ejemplos se puede observar que el adjetivo aparece ya delante, ya detrás del sustantivo correspondiente. Si se computan todos los adjetivos, se puede advertir que prevalece la segunda solución, ya que se anteponen 378, o sea

¹ J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, Paris, Les Belles Lettres, 3a. ed., 1954, p. 138.

casi el 70 %. En las *Églogas*, en cambio, los antepuestos llegan al 80 %².

Encaro pues en primer término el estudio de los adjetivos antepuestos:

Iam subeunt Triuiae lucos atque AVREA tecta (13)

El adjetivo está simplemente yuxtapuesto a su sustantivo, lo cual ocurre 155 veces, o sea el 41 %, en el libro VI de la *Eneida*.

per TACITVM nemus ire pedemque aduertere ripae (386)

El adjetivo sigue precediendo por yuxtaposición, pero ahora toda la función sintáctica está marcada por una preposición, lo cual ocurre sólo siete veces en todo el libro.

Hunc circum INNVMERAE gentes populique uolabant (706)

El adjetivo se antepone también a dos sustantivos, pero esto sucede en no más de tres pasajes.

ERRANTISque deos AGITATAque numina Troiaie (68)

Una partícula enclítica puede aparecer interpuesta entre los dos elementos, estructura que se da veintiséis veces.

INSVETVM per iter gelidas enauit ad Arctos (16)

Aquí es una palabra lo que impide la yuxtaposición, modalidad que se repite en 101 circunstancias, esto es más del 26 %, pero este índice no debe llamar la atención porque es aumentado a causa de las muchas veces en que resulta ser preposición la voz que viene a intercalarse, lo cual es muy corriente incluso en prosa.

sublimis animas iterumque ad TARDA reuerti corpora? (720-721)

Vuelve a verse una palabra interpolada, pero ahora el conjunto de adjetivo y sustantivo aparece regido por una preposición precedente. Esta disposición, al observarse sólo dos veces, alcanza el mínimo de frecuencia.

² Ver mi trabajo sobre "La adjetivación atributiva en las *Églogas* de Virgilio", en REC, N° X, pp. 7 ss., Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, 1966.

EXTERNIQUE iterum thalami (94)

Con un mayor grado de complicación, se intercalan una partícula enclítica y una palabra, construcción que aparece catorce veces.

MAGNUM reginae sed enim miseratus amorem (28)

Entre adjetivo y sustantivo se interponen ahora varias palabras, hasta el extremo de que algunas veces puede integrarse así un verso entero³. La presencia de varias palabras en medio se da 62 veces.

rursus et in VETEREM fato reuoluta figuram (449)

Las palabras intermedias siguen siendo varias, pero ahora el grupo adjetivo-sustantivo aparece regido por preposición. Esta estructura se presenta sólo dos veces, con lo cual iguala el índice mínimo con el caso de una sola palabra intercalada más preposición antepuesta al adjetivo.

dicitur AETERNVMque tenet per saecula nomen (235)

El caso de mayor complejidad consiste en la interposición de una enclítica y varias palabras, lo cual ocurre sólo siete veces.

En ciento treinta y ocho pasajes el adjetivo sucede al sustantivo:

antrum IMMANE, petit, magnam cui mentem animumque (11)

La manera más elemental es la simple yuxtaposición, igual que como ocurre con la relación adjetivo-sustantivo. Alcanzan a 62 los adjetivos inmediatamente pospuestos; son mayoría y llegan al 41 %.

quale per incertam lunam sub luce MALIGNA (270)

El número anterior puede aumentarse si se agregan los grupos de sustantivo-adjetivo precedidos por preposición, que suman catorce.

per loca senta situ cogunt noctemque PROFVNDAM (462)

³ Esta construcción es estudiada por E. Norden, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Stuttgart, B. G. Teubner, 1957, pp. 391-392.

Entre ambos elementos se interpone una partícula enclítica, lo cual ocurre diez veces en todo el libro VI.

Hectoris hic MAGNI fuerat comes, Hectora circum
(166)

La intercalación puede ser de una palabra, lo cual sucede en 36 pasajes.

ultoris Bruti, facisque uidere RECEPTOS? (818)

En orden de complejidad creciente aparecen una enclítica y una palabra, pero el número de casos se reduce a dos, lo que significa el menor índice.

sedibus ut saltem PLACIDIS in morte quiescam (371)

Varias palabras pueden interpolarse entre sustantivo y adjetivo, lo cual acaece en diez pasajes.

arma procul currusque uirum miratur INANIS (651)

El caso de construcción más amplia es la separación de sustantivo y adjetivo mediante una enclítica y varias palabras, pero esto sucede sólo tres veces.

derigite in lucos ubi PINGVEM DIVES opacat
ramus humum (195-196)

Aquí vemos dos adjetivos referidos a dos sustantivos, pero enlazados por medio de un quiasmo o entrecruzamiento, lo cual significa una mayor complejidad estilística y esto explica que el número total de ejemplos no pase de veinticuatro en todo el libro VI⁴.

ATTONITAE MAGNA ora domus . . . (53)

Una combinación posible muestra la estructura A1 - A2 - S2 - S1, que es la más frecuente, pues suma trece ejemplos y con ellos supera pues el 50 % del total de quiasmos.

atque VMBRATA gerunt CIVILI tempora quercu! (772)

Ahora notamos la estructura A1 - A2 - S1 - S2, que se da en dos oportunidades.

⁴ Sobre el encuentro de dos adjetivos con dos sustantivos en un mismo verso, puede verse E. Norden, *op. cit.*, pp. 393-398.

qua RAPIDVS *flammis* ambit TORRENTIBVS *amnīs*
(550)

Aquí se advierte, por única vez, la distribución A1 - S2 - A2 - S1.

axem umero torquet *stellis* ARDENTIBVS APTVM
(797)

Esta construcción, de la cual hay también una sola muestra, es S1 - S2 - A2 - A1.

Aspice, ut INSIGNIS *spoliis Marcellus* OPIMIS (855)

Único ejemplo de distribución A1 - S2 - S1 - A2.

Principio PINGVEM *taedis et robore* SECTO
INGENTEM *struxere pyram*, cui frondibus atris
(214-215)

También caso único, mas ahora de complejidad creciente, al agruparse con el esquema A1 - S2 - A2 - A1' - S1, es decir con tres adjetivos para dos sustantivos.

Tum demum HARRISONO STRIDENTES *cardine*
SACRAE
panduntur *portae* . . . (573-574)

Nuevamente tres adjetivos con dos sustantivos, pero esta vez en la disposición A1 - A2 - S1 - A2' - S2.

Venisti tandem, TVAque EXSPECTATA *parenti*
uicit *iter DVRVM pietas?* . . . (687 - 688)

Siguen siendo tres adjetivos para dos sustantivos, pero nuevamente con una distinta distribución: A1 - A1' - S2 - A2 - S1.

DVLCIS et ALTA *quies* PLACIDAEque SIMILLIMA
morti (522)

Ahora los integrantes del quiasmo han subido a seis. Hay un solo ejemplo también y la disposición es A1 - A1' - S1 - A2 - A1'' - S2.

QVINQVAGINTA ATRIS IMMANIS *hiatibus Hydra*
SAEVIOR *intus habet sedem* . . . (576-577)

Otro quiasmo de seis integrantes, pero ahora contando, por excepción y ya que lo integra, un adjetivo no calificativo como es el que inicia esta serie A1 - A1' - A2 - S1 - S2 - A2'.

ter frustra COMPRENSA manus effugit *imago*,
 PAR LEVIBVS *uentis* VOLVCRIque SIMILLIMA *somno*
 (701-702)

Este último es el quiasmo más complicado, con nada menos que ocho integrantes, en una distribución A1 - S1 - A1' - A2 - S2 - A3 - A1'' - S3. Es notorio también que el último grupo se cierra con la misma fórmula que el encontrado en el v. 522.

En cuanto a la conexión del adjetivo con un sustantivo u otro por el sentido, Marouzeau⁵ señala un caso de hipálage justamente en este libro:

Iban *obscuri* sola sub nocte per umbram (268),

pero ¿lo es realmente? ¿No habrá querido decir el poeta lo que en verdad señala la conexión de las palabras? ¿No “iban oscurecidos” porque pasaban “a través de la sombra”, justamente “bajo la solitaria noche”? Así lo entiende también Carlos Bousoño⁶ al comparar dicho pasaje con sendas expresiones de Federico García Lorca y Juan Ramón Jiménez. En cambio:

Cerberus haec ingens latratu regna *trifauci*
 personat. . . (417-418)

nos muestra un “ladrido” de “tres fauces”, cuando en realidad es *cerberus* el *trifaux*.

Cantidad

De los 901 versos que forman el libro VI de la *Eneida*, en 486 se dan cita adjetivos calificativos, según la limitación fijada al principio.

Obuertunt pelago proras; tum *dente* TENACI (3)

⁵ Op. cit., p. 198.

⁶ C. Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 5a. ed., 1970, t. I, p. 114.

Un adjetivo calificativo, atributo de algún sustantivo, aparece en 381 versos, lo que significa la mayor parte, es decir el 78 % de los 486 versos contados.

AVREVS et foliis et LENTO *uimine ramus* (137)

Pero hay versos con dos adjetivos calificativos y su cómputo llega a la suma de 99.

Porta ADVERSA INGENS SOLIDO que *adamante*
columnae (552)

También se agrupan tres adjetivos en un mismo verso, pero la frecuencia se reduce a cuatro ejemplos.

PAR LEVIBVS *uentis* VOLVCRI que SIMILLIMA
somno (702)

DVLCIS et ALTA *quies* PLACIDAE que SIMILLIMA
morti (522)

Hasta pueden llegar a contarse cuatro adjetivos en un solo verso, como máximo, pero esto ocurre solamente en los dos transcriptos, que, por otra parte, presentan, como ya se hizo notar, cierta similitud estructural, especialmente en el empleo del superlativo que permite formar el dáctilo penúltimo y el dativo de régimen que, con palabras parecidas, completa el pensamiento en ambas muestras.

Es notable observar que la falta de adjetivos se distribuye bastante parejamente a lo largo de todo el libro, pues computando los versos en grupos de a cien, carecen de adjetivos 45 + 46 + 33 + 62 + 43 + 43 + 46 + 47 + 50 versos.

iam senior, sed CRVDA deo VIRIDIS que *senectus*
(304)

Dos adjetivos acompañan a un solo sustantivo, lo cual ocurre en diez pasajes.

felix prole uirum: QVALIS BERECYNTIA *mater*
inuehitur curru Phrygias TVRRITA per urbis
LAETA deum partu, centum COMPLEXA nepotes
(784-786)

Caso excepcional, donde, si computamos, justamente por ser ejemplo único, un gentilicio y un indefinido, suman nada menos que cinco adjetivos los que se refieren a un solo sustantivo.

Razón

SORDIDVS ex umeris nodo dependet *amicтус* (301)
quis tam CRVDELIS optauit sumere *poenas*? (501)

En el primer ejemplo, *sordidus* obedece a uno de los sentidos, mientras que en el segundo, *crudelis* responde a otra razón. En una proporción de casi dos a uno, predominan los sentidos como causa del empleo de adjetivos, con la salvedad de que a veces es el sustantivo el que lo acomoda a un sentido o a otro.

tecta rapit siluas INVENTAque *flumina* monstrat (8)

La vista es el mayor proveedor de calificativos, pues alcanza a 292 ejemplos, a pesar de Jules Marouzeau: "Hay pocos colores en su obra, pero está toda retumbante de sonidos y de armonías: de una tempestad sobre el mar, Virgilio nota el estruendo más bien que el aspecto; de la llama percibe la crepitación más que el brillo; el bosque, donde nosotros evocamos el silencio romántico, está para él poblado de ruidos; cada peripecia de su epopeya está acompañada de notaciones tales como: *fit sonitus, oritur clamor, auditur fragor, magno cum sonitu, magno cum murmure*; los seres y las cosas son calificados con epítetos tales como: *canorus, argutus, sonans*"⁷.

uincere nec DVRO poteris conuellere *ferro* (148)

El tacto, aunque bastante lejos, con 66 ejemplos, sigue en orden de frecuencia decreciente.

Di, quibus imperium est animarum, *umbrae*que SILENTES (264)

El oído proporciona veintidós adjetivos, o sea un tercio de los que reúne el tacto.

Quos DVLCIS *uitae* exsortis et ab ubere raptos (428)

⁷ J. Marouzeau, *Récréations latines*, Toulouse-Paris, Privat-Didier, 1940, p. 182.

El gusto solamente promueve cuatro ejemplos.

inter ODORATVM lauri *nemus* . . . (658)

Pero el sentido menos prolífico es el olfato, del cual sólo provienen dos adjetivos.

At PIVS *Aeneas* arces quibus altus Apollo (9)

Docientos tres obedecen a otras causas y de ellos, una gran mayoría, pues alcanzan a 146, son dictados por razones espirituales.

si fratrem Pollux ALTERNA *morte* redemit (121)

A aquéllos siguen los que se refieren al tiempo, de los cuales se pueden hallar veintinueve en todo el libro VI.

Tris Notus hibernas IMMENSA per *aequora* noctes
(355)

En cambio, el espacio sólo procura cinco.

ense ferit, STERILEMque tibi, Proserpina, *uaccam* (251)

Nueve adjetivos de este libro corresponden al reino animal.

TVREA *dona*, dapes, fuso crateres oliuo (225)

El reino vegetal, por su parte, sólo aporta tres.

abstrusa in *uenis* SILICIS, pars densa ferarum (7)

Y nada más que uno proporciona el reino mineral.

fatalis uirgae LONGO post *tempore* uisum (409)

Cinco adjetivos obedecen a la idea de cantidad o medida.

atque umbrata gerunt CIVILI tempora *quercu!* (772)

Y otros tantos se relacionan con las costumbres de las gentes.

Compuestos

De todos los adjetivos censados a lo largo del libro VI de la *Eneida*, ciento veinte son palabras compuestas, lo cual significa menos del 25 % del total de calificativos tomados en consideración.

Pasiphae mixtumque genus *prolesque* BIFORMIS (25)

La mayor parte de los compuestos que emplea Virgilio en este libro, o sea un total de 99, están formados por un prefijo, que varias veces es un numeral, añadido a una palabra simple: "Virgilio ha empleado una gran variedad de prefijos para variar el significado de los adjetivos o para comunicarles una mayor o menor fuerza o grado de contenido"⁸.

AVRICOMOS quam qui decerpserit arbore *fetus* (141)

En cambio, desciende a diecinueve el número de compuestos por dos palabras.

hic labor ille domus et INEXTRICABILIS *error* (27)
 euaditque celer ripam INREMEABILIS *undae* (425)

Y se reduce a dos —los transcriptos— el número de ejemplos en que el adjetivo se integra anteponiendo dos prefijos a la palabra simple.

Repetición

Algunos adjetivos son empleados reiteradamente por Virgilio, pero en condiciones distintas; porque es "un poeta de oído dócil; tiene lo que nosotros llamamos la memoria auditiva: un verso, una expresión, una palabra una vez escrita —es decir, enunciada, pues el poeta *habla* sus versos— tiende a fijarse en su recuerdo y a reaparecer en el poema"⁹. Por de pronto, retoma el mismo adjetivo para acompañar a sustantivos diversos.

Adjetivos empleados dos veces: *densus* (7 y 592), *inuentus* (8 y 663), *gelidus* (16 y 54), *biformis* (25 y 286), *solidus* (69 y 253), *rapidus* (75 y 550), *carus* (108 y 682), *exanimus* (149) o *exanimis* (161), *cauus* (171 y 293), *uiridis* (192 y 304), *pinguis* (195 y 214), *truncus* (207 y 497), *purus* (229 y 760), *pallens* (275 y 480), *terribilis* (277 y 299), *cruentus* (281 y 555), *subitus* (290 y 710), *turbidus* (296 y 534), *caelestis* (379 y 730), *castus* (402 y 661), *fatalis* (409 y 515), *falsus* (430 y 896), *uerus* (456 y 894), *armipotens* (500 y 839),

⁸ J. Oroz Reta, "Notas virgilianas (en torno al empleo del adjetivo)", en *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1968, t. II, p. 382.

⁹ J. Marouzeau, *Récréations latines*, p. 182.

egregius (523 y 861), *simillimus* (522 y 702), *impius* (543 y 613), *melior* (546 y 649), *eburnus* (647 y 898) y *felix* (669 y 784).

Tres veces: *ardens* (5, 130 y 254), *horrendus* (10, 99 y 327), *caecus* (30, 157 y 734), *latus* (43, 549 y 887), *ravidus* (80, 102 y 421), *multus* (87, 349 y 414), *summus* (123, 245 y 678), *facilis* (126, 676 y 894), *superus* (128, 241 y 735), *niger* (134, 153 y 238), *pulcher* (142, 648 y 821), *uarius* (160, 285 y 708), *antiquus* (179, 580 y 648), *par* (184, 702 y 826), *immensus* (186, 355 y 823), *purpureus* (221, 640 y 884), *notus* (221, 499 y 689), *potens* (247, 621 y 843), *ferreus* (280, 554 y 626), *longaeuus* (321, 628 y 764), *asper* (351, 360 y 882), *placidus* (371, 522 y 705), *dirus* (373, 498 y 721), *insignis* (403, 808 y 855), *dulcis* (428, 455 y 522), *uetus* (449, 537 y 739), *infelix* (456, 521 y 618), *aetherius* (536, 747 y 762), *sonans* (551, 704 y 753), *recens* (653, 674 y 874) y *quantus* (692, 693 y 771).

Cuatro: *imus* (55, 404, 459 y 581), *nouus* (104, 206, 231 y 820), *medius* (111, 245, 634 y 753), *opacus* (136, 208, 283 y 673) y *uastus* (237, 296, 503 y 741).

Cinco: *pius* (9, 176, 232, 530 y 662), *aureus* (13, 137, 187, 604 y 792), *aduersus* (279, 418, 552, 636 y 831), *saeuus* (557, 572, 577, 819 y 824) y *laetus* (638, 657, 744, 786 y 862).

Seis: *crudelis* (24, 359, 442, 446, 501 y 585), *inanis* (269, 505, 568, 651, 741 y 885) y *sacer* (40, 109, 138, 246, 484 y 573).

Siete: *longus* (409, 411, 482, 645, 715, 745 y 754).

Ocho: *immanis* (11, 19, 422, 576, 582, 594, 597 y 624) y *durus* (54, 148, 377, 437, 442, 471, 566 y 688).

Nueve: *tristis* (185, 223, 275, 315, 383, 438, 534, 695 y 866).

Diez: *ater* (127, 132, 215, 240, 249, 272, 429, 576, 602 y 866) y *tantus* (133 —dos veces en el mismo verso—, 188, 352, 354, 369, 405, 561, 712 y 832).

Trece: *altus* (9, 41, 179, 267, 310, 323, 436, 500, 522, 599, 603, 668 y 787).

Dieciséis: *ingens* (42, 64, 81, 182, 214, 222, 232, 400, 413, 417, 426, 491, 519, 552, 616 y 868).

El adjetivo *magnus* es el que alcanza la marca mayor pues llega a presentarse nada menos que en veintisiete pasajes (11, 28, 30, 53, 58, 71, 78, 83, 122, 166, 175, 192, 250, 451,

506, 541, 544, 583, 619, 671, 727, 749, 790, 812, 841, 864 y 872). Precisamente Marouzeau señala la reiteración de esta palabra: "adjetivo para todo uso"¹⁰, cuando no se sabe qué poner.

La repetición del adjetivo es más relevante cuando acompaña al mismo sustantivo. Once adjetivos aparecen dos veces junto a igual sustantivo y en la misma función sintáctica: MAGNA *uoce* (506 y 619), AVREVS *ramus* (137 y 187), CRVDELIS *poenas* (501 y 585), FERA *corda* (49 y 80), *nox* ATRA (272 y 866), *genus* ANTIQVOM (580 y 648), AETERNVM *nomen* (235 y 381), ADVERSO *in limine* (279 y 636), LONGAeva *sacerdos* (321 y 628), LONGO *ordine* (482 y 754) y VETERVM *malorum* (527 y 739). Otros cuatro adjetivos acompañan también dos veces al mismo sustantivo, pero cumpliendo diferente función sintáctica:

PARIBVS *armis* (184) y PARIBVS *in armis* (826)
TRISTI *cum corde* (185) y *corde* TRISTI (383)
NOTIS *uocibus* (499) y NOTAS *uoces* (689)
MAGNANIMVM *heroum* (307) y MAGNANIMI *heroes* (649).

Un solo adjetivo se repite tres veces con el mismo sustantivo y en igual función sintáctica: PIVS *Aeneas* (9, 176 y 232).

Otro adjetivo único se reitera también tres veces, pero una de ellas en otra función:

FVLGENTIBVS *armis* (217 y 861) y FVLGENTIA *arma* (490).

Extensión

Jules Marouzeau¹¹ señala que las palabras largas pueden servir para expresar duración, extensión, solemnidad, solidez, insistencia. Se tratará de observar este hecho en los adjetivos extensos del libro VI de la *Eneida*.

praepetibus pennis ausus se credere caelo (15)

¹⁰ J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, p. 189.

¹¹ J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, pp. 96 ss.

En este verso hay un adjetivo de cuatro sílabas. Los calificativos de tal extensión suman 86 en todo el libro.

tum *consanguineus* Leti Sopor et mala mentis (278)

Muestra un adjetivo de cinco sílabas; como éste se encuentran hasta trece.

hic labor ille domus et *inextricabilis* error (27)
 euaditque celer ripam *inremeabilis* undae (425)

Se ven aquí los dos únicos de seis sílabas y los más largos que pueden hallarse en el libro VI.

El total de adjetivos empleados que posean más de tres sílabas suma 101, o sea un poco menos del 20 % de todos los que se dan cita en el libro.

Siguiendo las directivas de Marouzeau, se verá qué intención puede llevar a manejar adjetivos largos:

remigium alarum posuitque *inmania* templa (19)

Se advierte un adjetivo de cuatro sílabas que expresa extensión, lo cual no pasa de siete veces.

Dardanio Aeneae sese *fortissimus* heros (169)

Hay un adjetivo largo que significa solidez; suman diez los de este tipo.

magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae
 (307)

Muestra un adjetivo extenso que denota solemnidad; esto ocurre veintitres veces.

immortale iecur tondens fecundaque poenis (598)

Presenta un adjetivo de cuatro sílabas que formula duración; de éstos no hay más que dos, pues el otro aparece en:

Venisti tandem, tuaque *expectata* parenti
 uicit iter durum pietas? . . . (687-688)

No se encuentra ninguno, en cambio, cuya extensión quiera denotar insistencia. Asimismo es necesario consignar que quedan 59 adjetivos de cuatro o más sílabas que no pueden adjudicarse a ninguna de las cinco razones aducidas por Marouzeau.

Interesa ahora ver cómo ha logrado el poeta armar esos adjetivos extensos.

terribiles uisu formae, Letumque Labosque (277)

nos muestra un adjetivo de cuatro sílabas que es originariamente así;

prodigiis acti caelestibus, ossa piabunt (379)

ofrece uno que alcanza las cuatro sílabas por estar empleado en un caso oblicuo del plural;

dulcis et alta quies placidaeque simillima morti (522)

trae un adjetivo de cuatro sílabas por derivación;

magnanimi heroes, nati melioribus annis (649)

presenta uno también de cuatro sílabas pero ahora se logra esta longitud por composición.

Procedencia

La mayor parte de los casi 550 adjetivos calificativos empleados por Virgilio en el libro VI de la *Eneida* son de uso corriente en su época, como lo atestigua su aparición en otros autores. Asimismo es fácil advertir que buena parte de ellos se encuentran también en Lucrecio, como si Virgilio se hubiese surtido preferentemente en *De rerum natura*.

Pero hay nueve adjetivos que no es fácil encontrar empleados antes de Virgilio: *auricomos* (141), *inremeabilis* (425) y *aeripedem* (802), creados —según Ernout y Meillet¹²— a imitación del griego por artificio poético, más *croceo* (207), *trifauci* (417) y *myrtea* (443), *cornipedum* (591)¹³, *ebuncus* (597) y *regifico* (605). Otros dos adjetivos, por el contrario, aparentan cierto arcaísmo: *fissile* (181) y *malesuada* (276), que Virgilio debe de haber buscado en Plauto.

El propósito ha sido pues pesquisar el empleo del adjetivo

¹² A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 3a. ed., 1951.

¹³ Sin indicación del pasaje correspondiente, Vittore Pisani, *Storia della lingua latina* (Torino, Rosenberg & Sellier, 1962, vol. I, p. 349), lo da como usado anteriormente por Catulo.

en la *Eneida* virgiliana, pero circunscribiendo el enfoque a un solo libro, elegido casi al azar, si bien con idea de ampliar el radio de acción en otra oportunidad.

Todo lo expuesto en materia de colocación, cantidad y distribución de los adjetivos, causas de su uso, distintas formas de integración de los compuestos, repetición del mismo calificativo, longitud de la palabra y procedencia aparente de los adjetivos empleados, puede ser el basamento para llegar a conclusiones de carácter estilístico, lo cual requerirá otro estudio, no menos intenso que el realizado, y que ha de quedar para otra ocasión o para quien quiera asumir la responsabilidad de edificar a su gusto sobre estos cimientos preparados para ello.

ALBERTO J. VACCARO
(Univ. de Buenos Aires
y Univ. Nac. de La Plata)

LA TEATRALIDAD DE LA PARATAXIS EN TERCIO

Si es verdad que la escultura y la arquitectura grecolatinas han llegado a nosotros en gran medida despojadas de ciertos elementos, que, como la pintura, la ornamentación, el marco propicio, daban realce a la obra de arte y la consiguiente unidad orgánica exigida por el zoomorfismo platónico, también lo es que del teatro nos ha llegado casi tan sólo el texto, debiendo suplirse con estudio e imaginación los restantes elementos constitutivos, como son el actor, el director, el público, los accesorios escénicos, etc.

Y es más sensible esta carencia por tratarse de un género en que el objetivo primero no es la lectura, como en otras obras literarias, sino la representación. En teatro la lectura, sustitutiva de la representación, es intrínsecamente un "atentado contra su especificidad", "su frustración"¹, así como históricamente ha sido causa de su decadencia.

De entre los varios elementos de teatro citados, algunos podrán quizás ser estimados como prescindibles, pero tres de ellos, texto, actor y público —no reunidos accidentalmente en una sala, sino fundidos en el mágico crisol que es la representación— constituyen su esencia.

En esta aproximación de texto y actor, para ir circunscribiendo nuestro ámbito temático, podemos todavía, mediante el estudio de su lenguaje paratáctico, rescatar para Terencio su teatralidad, que estimamos disminuida, tanto en los poco expresivos códices primitivos, como en las modernas ediciones y traducciones, pues no reflejan adecuadamente los efectos teatrales de la pausa, del tono y de la mímica, evidenciados en la clara tendencia de Terencio por la parataxis². Estos efectos deben hacerse visibles en una adecuada puntuación del texto, tanto como en una versión que los respete, ya que parece tan

¹ R. Castagnino, *Teoría del teatro*, Bs. As., Plus Ultra, 1967, p. 18.

² Bléry, *Syntaxe de la subordination dans Térence*, ed. anástica, Roma, 1965: "C' est aussi le goût manifeste qu'a Térence pour la juxtaposition", p. 44.

difícil que se hagan audibles con su representación en las tablas.

Poniendo imaginación en lugar de candilejas, basados en los antecedentes interpretativos de actores famosos, como L. Ambivio Turpión o L. Atilio Prenestino, y en representaciones estimadas aun en tiempos de Cicerón (*Ad Att.*, XIII 34) y de Horacio (*Ad Pis.*, 94), en comentarios como los de Donato, en el énfasis de una entonación y mímica intrínsecos a la parataxis, realzados por la vestimenta y el maquillaje, que algunas obras de las artes plásticas aún nos muestran —la máscara no parece habitual en aquel período— y realzados también por el aporte sustancial de la música, el canto y la danza, quizá no estimados en sus reales dimensiones, tratemos de restablecer las dotes intrínsecamente teatrales del lenguaje paratáctico de Terencio, en una variada serie de ejemplos, que demuestran lo directo, vivaz y plástico, lo popular, colorido y gracioso de estas simplísimas formas de la yuxtaposición.

Esta selección de ejemplos, con puntuación renovada y versión *ad uerbum*, quizá extrañas a épocas dominadas por las formas racionalistas de la hipotaxis, pretenden además reflejar las distintas etapas y modos de parataxis, A) los de tipificación indubitable y B) los que, morfológicamente ambiguos, requieren el énfasis del tono, de la pausa y de la puntuación totalmente ausentes en los antiguos códices, pero que tanto el actor como el editor o el traductor deben saber captar e interpretar.

A.1. La frase nominal pura, con la acumulación de sustantivos y adjetivos y la consiguiente ausencia de verbos, en los cómicos retratos de personas, en que Plauto ha sido maestro sin duda superior a Terencio, constituye una de las primeras etapas del proceso que va de la parataxis a la hipotaxis. Algún ejemplo popularizado en nuestra televisión, “palillo en la boca, cigarrillo en la oreja”, con omisión de verbos y de artículos, con mucho estilo directo y mucho “dice” intercalado, con mezcla constante de presentes y pretéritos, representa aquel modo de parataxis característico del cuento popular.

El ejemplo quizá más representativo de Terencio está en *Hecyra* 438. Pánfilo, para sacarse de encima a su esclavo Parmenón, le hace llevar un mensaje a Calidémides, su huésped de Mycón, que le es desconocido. Ante el apremio del amo,

“uola” (ve volando), dice el esclavo: “At non noui hominis faciem”. El amo le contesta con una cómica descripción: “At faciam ut noueris: magnus, rubicundus, crispus, crassus, caesius, / cadauerosa facie”. Esta parataxis, frase nominal pura, conjugada con otros recursos estilísticos, es ocasión ideal para el lucimiento de un actor. Comencemos con las figuras literarias: hay una graciosa anáfora con el adversativo *at*; hay paronimia del sustantivo *faciem* con el verbo *faciam*; hay una cuádruple aliteración con “c”, y asíndeton múltiple; hay dos contradicciones que evidencian lo ficticio de la orden y del retrato: una gruesa entre *rubicundus* y *cadauerosa facie*, y otra más fina entre *crispus* y la calvicie legendaria de los miconios³. En cuanto a la puntuación, que algunos eliminan totalmente en la acumulación asíndetica, quizá se pudiera enfatizar el diálogo y el retrato usando signos exclamativos. No se podrá transcribir el ritmo con que deberá alternar por una parte su urgencia, por otra lo irreal de un personaje que está inventando. Pero podrán observarse en el asíndeton las pausas adecuadas a las unidades marcadas por la aliteración y por el desnivel sintáctico de los adjetivos y el ablativo de cualidad; a no ser que se prefiera la variante *cadauerosa facies*. La traducción resultante será: “— ¡Ve volando! / — ¡Pero no conozco la cara del individuo! / — ¡Pero haré que la conozcas! / ¡Grande, rubio!, ¡crespo, gordo, garzo!, / ¡de cadavérico rostro!” Es texto hablado, sin acompañamiento musical. Es diálogo de tono exclamativo que comienza con *at*. Sigue y corresponde exactamente a otro de tono interrogativo introducido por *quid*. Es característica del lenguaje familiar y teatral contestar a una construcción con otra de la misma naturaleza.

A.2. El uso del asíndeton con valor copulativo — ya se vio en el ejemplo anterior— es frecuentísimo, al igual que el causal⁴, y aporta vivacidad y gracia al relato. Este texto de *Andria* (v. v. 284-5), de una escena hablada, en que Pánfilo recuerda los últimos momentos de Crisides, es ejemplo elocuente: “Iam fere moriens me uocat; / accedi, uos semotae, nos soli, inci-

³ Donato observa este rasgo en un personaje de Apolodoro y cita al respecto a Lucilio: “Myconi calua omnis iuuentus”.

⁴ Hemos contado 23 y 12, respectivamente, en una sola comedia, *Hecyra*.

pit". ("Ya casi muriéndose me llama; acudí; vosotras alejadas; nosotros solos; comienza"). Cuatro oraciones yuxtapuestas en un solo verso (dos de ellas, frases nominales puras), con cuatro sujetos distintos y con alternancia de presentes y pretéritos. Los cambios de sujetos y de tiempos y modos verbales son los que aportan variedad y riqueza a la yuxtaposición.

En otro notable asíndeton combina en tres oraciones yuxtapuestas tres personas y tres modos verbales distintos: "Age dicat sino", en el v. 895 de *Andria* ("Anda, que hable, lo permito"). En las oraciones imperativas, se recuerda en las gramáticas, este asíndeton copulativo es lo habitual: "Maneto. Curre" ("Aguarda. Corre"), dice en *Hecyra* 443, en una contradicción sólo aparente, pues las dos órdenes rigen para tiempos distintos: aguarda allá, cuando hayas llegado, en tiempo futuro; y corre ahora, en el presente.

Es, en cambio, sumamente raro⁵ el asíndeton con sentido disyuntivo, tipo *uelim nolim* (Cic., *N. D.*, I 7, 17) o *scias nescias* (Sén., *Epíst.*, LXXXVIII 15). El de *Heaut.* 643, en parte recitada con acompañamiento de música, "Melius peius, prosit obsit, nihil uident nisi quod habent", es doble. Se omite dos veces la conjunción coordinadora disyuntiva, se omite entre ambas el coordinante copulativo, se calla un verbo en la primera, y hay una clara parataxis de sentido concesivo en las dos primeras yuxtapuestas. ¡Cinco formas de parataxis en un texto de nueve palabras! Desarrollada en hipotaxis, la traducción sería: "Aunque sea mejor o peor, y aunque dañe o favorezca, nada ven sino lo que tienen". Pero, comprobado que tal parataxis exige del actor un mayor esfuerzo y que añade teatralidad a su interpretación, mantengámosla en lo posible: "Mejor o peor, dañe o favorezca, nada ven sino lo que tienen". La supresión en castellano de la disyuntiva "o" requeriría aun mayor énfasis interpretativo, muy difícil de expresar gráficamente.

A.3. Hay también en Terencio abundantísima parataxis por intercalación de incisos, que pueden ser simples verbos (*oro, rogo, scio, credo, obsecro* . . .) o verdaderas oraciones (*sodes*⁶, *factum fateor* . . .).

⁵ "Il est tres rare que l'on supprime les particules disjonctives" (Rieman-Goeltzer, p. 345).

⁶ Es contracción de "si audes", con un primer significado "si osas" y una

Terencio la administra a la par de la hipotaxis en la medida en que el clima psicológico requiere un lenguaje directo o uno elaborado racionalmente ⁷.

En los dos siguientes ejemplos aparece el mismo verbo *credo*, una vez aislado en una parataxis, y otra, introduciendo una hipotaxis: "Nam puerum iniusso credo non tollent meo" ("Pues no levantarán al niño, creo, sin mi permiso"), en parte hablada de *Hec.* 704; y "Nullam pol credo mulierem me miseriorem uiuere" ("Por Pólux, creo que ninguna mujer vive más desgraciada que yo"), en parte recitada de *Hec.* 566. El primer ejemplo, la parataxis, implica una mayor gama de pausas y entonación; en cuanto éstas se debilitan, se desemboca automáticamente en hipotaxis. Pero son dos actitudes anímicas muy distintas y no es aceptable que tanto en las buenas ediciones como en las traducciones se omita expresar gráfica y literalmente estas diferencias, que un buen actor sin duda observaría. Por convencionales que sean los signos de puntuación, el primer *credo* debe ir entre comas, paréntesis o guiones.

A.4. Antes de que en el proceso evolutivo de la lengua se desarrollara el nuevo instrumento de la hipotaxis en las oraciones subordinadas adverbiales, relativas y sustantivas, esos matices del pensamiento preexistían, sin duda, pero se expresaban con la parataxis, repitiendo y acumulando términos, ordenándolos en forma directa y lógica, y agregando pausas, tonos, ritmos, mímicas y gestos apropiados. Con la hipotaxis se ganó en precisión, en concisión quizá, y en los subordinantes se hicieron gráficamente visibles los pasos del razonamiento. Pero se perdió en expresividad mímica y fónica y consecuentemente en teatralidad y gracia.

En Terencio, en el teatro en general, como también en la lírica, en la bucólica, en el género satírico, en el epistolar y aun en las partes épicas que ponen estilo directo o lenguaje coloquial en boca de sus héroes, encontramos frecuentes oraciones paratácticas con distintos sentidos adverbiales, aunque

segunda acepción "si quieres", equivalente a los modernos incisos: "s'il vous plait", "si us plau", "ich bitte", "please", "prego"... Cf. Bassols de Climent, *Sintaxis histórica de la lengua latina*, Barcelona, 1948, II, 1, p. 562; y Hoffmann, *Lateinische Umgangssprache*, Heidelberg, 1926, apart. 124.

⁷ En 39 versos (824-863) de *Hec.*, de vivaz desenlace, hay 9 casos de intercalación; en casi 100 versos (339-490) de la misma comedia, de monólogo y diálogos embarazosos, no hay ninguno.

no siempre fáciles de precisar por la carencia de signos y porque, al generalizarse la hipotaxis, se han ido perdiendo los valores propios de cada tiempo y modo verbal.

a) En el apartado anterior, A.2., expusimos un ejemplo de yuxtaposición con valor concesivo.

b) En una parte hablada de *Hec.* 443, hay una yuxtaposición con sentido causal: “—Curre.— Non queo: ita defessus sum” (“—Corre. —No puedo: así estoy de cansado”). Esta relación íntima entre no poder correr y estar cansado, sólo la puede expresar un buen actor. Los lazos externos que señalan esa relación de dependencia son prácticamente nulos. El punto y coma marca la yuxtaposición, un doble punto marca mejor esta dependencia conceptual; aunque está el adverbio *ita*, que es clave, que contiene los gérmenes de una coordinación o subordinación consecutiva. Bastaría agregar la enclítica —*que* y tendríamos una conjunción coordinante consecutiva, o invertir el orden anteponiendo *ita defessus sum* y ya estaría el camino abierto para la hipotaxis *ut non queam*. Pero aquí, ante la orden de *curre*, la respuesta más directa es *non queo*, quedando en segundo nivel el hecho de la fatiga. Hay tres grados de relación causal: 1. *Non queo: defessus sum*; 2. *Non queo, nam defessus sum*; 3. *Non queo, quod defessus sum*. Como hay tres grados de relación consecutiva: 1. *Defessus sum: non queo*; 2. *Defessus sum, itaque non queo*; 3. *Ita defessus sum, ut non queam*. Yuxtaposición, coordinación y subordinación, que requieren del actor, en proporción inversa, mayor énfasis interpretativo, para subrayar los matices adverbiales más o menos latentes. Los lazos externos de dependencia oracional —coordinantes y subordinantes— están en relación inversa con la entonación del actor. Más hipotaxis, menos teatralidad. En la parataxis con sentido adverbial, la dependencia —consignada gráficamente con doble punto— la expresaría con especial entonación exclamativa y con cierta desaceleración de la primera parte, en contraste con la aceleración y cambio de tono de la segunda, acompañando sin duda el lenguaje mínimo del rostro, de las manos y del cuerpo, que las escuelas de retórica, el género del mimo y las condiciones innatas de los latinos meridionales habían popularizado.

c) El recitado de *Eun.*, 252, “Negat quis, nego; ait, aio” (cuatro oraciones yuxtapuestas en cinco palabras) es de tan claro sentido hipotético, que ha tentado a más de un intérprete a traducir: “Si alguien niega, niego; si alguien afirma, afir-

mo", con lo que se ha perdido gracia y teatralidad. Hay que restablecerlas manteniendo la forma paratáctica y aun enfatizar. ¿Cómo? Dando a los primeros verbos de las dos unidades un tono interrogativo: "¿Alguien niega? niego: ¿afirma? afirmo".

En una construcción similar de *Adelph.* 120, de una escena hablada, Marouzeau, quien se toma y concede justa libertad en el uso de la puntuación⁸, le da un tono interrogativo al texto latino: "Fores effregit? restituentur; discidit / uestem? resarcietur", pero no en su traducción: "Il a enfoncé une porte: on la réparera; il a déchiré des vêtements; on les raccommode", siendo evidente que en el tono interrogativo, acompañado de la mímica y los gestos apropiados, se teatraliza más y se minimiza mejor la mala conducta del joven, ya distorsionada al sustituirse un gravísimo *mulcauit usque ad mortem* del v. 90 por un nimio *discidit uestem*. Lisardo Rubio, en su edición de *Alma Mater*, Barcelona, 1966, adopta en este pasaje el tono interrogativo en el texto y en su traducción. El mismo tono ha sido propuesto por Donato para *Phorm.* 947, que veremos más abajo, quien, junto con Servio, lo propone también para ejemplos similares de Virgilio: "Vultis et his mecum pariter considere regnis? Urbem quam statuo?, uestra est" (*En.*, I 572-3).

d) Lo dicho anteriormente sobre entonación, ritmo y mímica teatrales, necesarios para subrayar los complejos sentidos adverbiales de alguna parataxis, vale para el siguiente ejemplo de claro valor temporal, reforzado por el adverbio *uixdum*, en la primera de estas yuxtapuestas: "Vixdum dimidium dixeram, intellexerat" ("Apenas había dicho yo la mitad, me había entendido"), en una parte hablada de *Form.* 594. Así también en todas las llamadas temporales de *cum inuersum*, que originariamente no fueron sino yuxtapuestas, con *cum* como adverbio "entonces"; por ejemplo, en una parte hablada de *Eun.* 633: "Longe iam abieram, cum sensi" ("Ya me había alejado mucho, entonces me di cuenta").

e) Lo anotado tiene la misma validez para estos ejemplos de parataxis con sentido causal: "Nunc uxore opus est: animum ad uxorem adpulit", en parte hablada de *And.* 445, con visible énfasis en la reiteración de *uxor*. ("¿Ahora hay necesidad de esposa?, a una esposa dirigió su espíritu").

⁸ "Dans ces conditions, l'éditeur moderne est libre de fixer la ponctuation à sa guise, sans autre règle que de la conformer au sens adopté" (Edic. Les Belles Lettres de Terencio, t. I, p. 101, *passim*).

“Recte suades: faciam” (“¡Rectamente aconsejas!, lo haré”), en parte recitada de *Heaut.* 996.

“Tacent: satis laudant” (“¡Callan!, alaban bastante”), en parte hablada de *Eun.* 476.

“Haec non successit: alia adoriemur uia” (“¿Por aquí no resultó?, probaremos por otro camino”), en parte hablada de *Andr.* 670.

A falta de un buen actor, quedará forzosamente a cargo del lector imaginar el matiz preciso dentro de la numerosa gama del tono interrogativo y del exclamativo. Se habrá podido observar que una interrogación puede expresar un sentido causal de cierta incertidumbre tanto como de absoluta certeza y aun de empecinamiento, y que una exclamación enfatiza algo cierto y real.

f) Observemos ahora los tonos, pausas y gestos, y el ordenamiento, tan libre en la hipotaxis y tan estricto y directo en la parataxis, en estas proposiciones yuxtapuestas de sentido final, en una parte recitada de *Hec.* 773: “Ancillas dedo: qualibet cruciatu per me exquire” (“Te doy mis criadas: inquérelas, por mí; mediante cualquier tortura”); y en una parte hablada de *Hec.* 707: “Puerum, Phidippe, mihi cedo: ego alam” (“Dame el niño, Fidipo: yo lo criaré”).

Se ha reiterado que el lenguaje paratáctico aumenta las posibilidades de un actor; pero además se enriquece con los cambios y acumulaciones de tiempos, modos y personas verbales, de sujetos, pronombres, adverbios de lugar - no menos de cuarenta- que hay en latín, derivados de pronombres. Observemos las posibilidades del imperativo o del subjuntivo; las diversas construcciones de una oración imperativa latina “Veni, ueni, uenias” comienza el N° 74 de los *Carmina Burana*). Son mayores aun, si es negativa (“ne ueneris, ne uenias, noli uenire, ne ueni”), frente a una sola del castellano: “ven” y “no vengas”⁹.

g) Para completar el panorama de las formas paratácticas con sentido adverbial, vaya como ejemplo de modal-comparativa la famosa máxima de *Ph.* 454, parte hablada: “Quot homines, tot sententiae” (“Cuantos son los hombres, tantas

⁹ No han logrado aún imponerse las formas imperativas del transporte urbano: correrse, corriéndose. Sí, en cambio, las formas negativas, siempre más difundidas: no fumar, prohibido fumar... pero no como oraciones imperativas sino como elipsis indicativas de una norma general.

las opiniones”), agregando que son paratácticas todas las introducidas por correlativos similares.

A.5. Entrando en el tema de las oraciones adjetivas, y siendo conocido el origen del pronombre relativo, que deriva de un primitivo indefinido-interrogativo, creemos que es conveniente conservar esta significación original en la estructura binaria correlativa, llamada de relativo anticipado, especialmente cuando en la segunda de las yuxtapuestas aparece el anafórico *is, ea, id*. Luego se verá que, cuando además se da la llamada *attractio relatiui inuersa*, ello es necesario e inexcusable.

a) En el ejemplo de *Ph.* 449, parte hablada, “*Quae in rem tuam sint, ea uelim facias*”, la versión paratáctica “¿Algunas cosas quizá sean para tu utilidad?, esas querría hicieras” aventaja a la hipotáctica “Yo querría que tú hicieras aquellas cosas que son para tu utilidad”, 1° en que corresponde a la estructura original paratáctica binaria, 2° en que se obvia el error de sobreentender un subordinante *ut* (“que”), 3° en que el subjuntivo *sint* queda explicado por su valor propio de posibilidad, sin necesidad de explicarlo por una *attractio modorum*, 4° en que es más directo y más acorde con el lenguaje coloquial, y a la vez más enfático y teatral. Así también: “*Nunc quod ipsa ex aliis auditura sit, Chreme, / id nosmet indicare placabilius est*”, de *Ph.* 960-1, parte hablada (“Ahora la misma algo quizá habrá de saber de otros, Chremes, es mejor que nosotros mismos se lo digamos”).

El subjuntivo de estos relativos anticipados - originarios indefinidos- aparece a menudo conservando los matices adverbiales, como en *Ph.* 60-61, parte hablada: “*Quoius tu fidem in pecunia perspexeris, / uerere uerba ei credere?*”, donde el subjuntivo tiene matiz condicional (concesivo en opinión de Henry Bléry, *Syntaxe de la subordination dans Térence*, Rome, 1965, p. 93; temporal según la traducción de Lisardo Rubio, Barcelona, Alma Mater, 1961): “Si has comprobado la fidelidad de alguien en el dinero, ¿a ese temas confiarle unas palabras?”

Téngase presente, no obstante, que en Terencio, y en mayor medida en Plauto, estos matices adverbiales se dan aun con el modo indicativo, como en *Heaut.* 784, parte hablada: “*Egone, quoi daturus non sum, ut ei despondeam?*” (“Yo, si a alguien no tengo el propósito de entregarle [mi hija], ¿cómo se la prometeré?”) Por lo tanto, en aquel primitivo estadio de la para-

taxis hay matices adverbiales sin pronombre relativo y sin modo subjuntivo.

Alguna vez, junto al anafórico está repetido el sustantivo, ajustando aun más la simetría de la correlación, como en *Adelph.* 854, parte hablada: "I ergo intro, et quoi rei est, ei rei hunc sumamus diem" ("Vete pues adentro, y para una cosa ha sido hecho, a esta cosa dediquemos este día").

Pero este enfático y teatral anafórico tiende a desaparecer en aras de una mayor síntesis, con lo que la estricta correlación se reducirá a una simple yuxtaposición, en la que bastaría invertir las oraciones para dejar abierto el camino para la hipotaxis.

Vayan estos dos ejemplos sin anafóricos: "Argentum quod habes, condonamus te" (*Ph.*, 947, parte hablada) y "Tua quod nihil refert, percontari desinas" (*Hec.*, 810, parte recitada). En ellos quedan abiertas tres posibilidades: "¿Un dinero tienes? te lo condonamos"¹⁰; "tienes un dinero, te lo condonamos"; "te condonamos el dinero que tienes". Así también en el siguiente: "¿Algo no te importa? deja de preguntarlo"; "deja de preguntar lo que no te importa". Observemos, antes de decidimos por la primera de las tres posibilidades, que en castellano también se ha evitado la forma enfática del anafórico omitido, "eso", aunque no es posible hacerlo con su forma reiteradora simple "lo", que los matices adverbiales, normales en la parataxis con o sin *qui, quae, quod* (A.4), en lo posible se deben expresar literalmente sin subordinantes, ya que *qui, quae, quod* no lo es; que en el texto latino se mantiene la anticipación del aparente relativo; que en las versiones hipotácticas "te condonamos el dinero que tienes" y "deja de preguntar lo que no te importa") hemos tenido que valernos de una inversión que en latín no está; y que las versiones paratácticas son mucho más fieles al lenguaje coloquial y teatral.

b) Veamos adónde irían a parar esta simplicidad y teatralidad si, con criterio racionalista, quisiéramos ver subordinación relativa en este diálogo de *Heaut.* 653-5, parte recitada. Le restaríamos ante todo la gracia de su naturalidad. "Sotrata —Is hic est anulus (Aquí está el anillo ese). / Chremes —

¹⁰ Donato le da este tono interrogativo, pero introducido por el "quid uis tibi" que precede, sobreentendiendo un *uis* entre *argentum* y *quod*. "Vis iterum subaudiendum est, ut sit: argentum uis quod habes?" (*Commentum Terentii*, P. Wessner, Teuner, 1902-5).

Vnde habes? (¿De dónde lo obtuviste?). So. - Quam Bacchis secum adduxit adulescentulam (A cierta jovencita trajo Baquis consigo). Syrus -- Hem! (¡Eh!) / Ch. - Quid illa narrat? (¿Qué cuenta aquella?) So. - Ea lautum dum it, seruandum mihi dedit (Ella, al ir a lavarse, me lo dio a guardar)". Además lo recargaríamos hasta caer en este rebuscado análisis a todas luces inaceptable: 1) el relativo *quam* tiene por antecedente un lejano *adulescentula*, ubicado en el lugar de *ea*; 2) este relativo se anticipa en un verso, saltando, por arte de magia ¹¹, hasta el comienzo de la oración y encabezando una proposición relativa; 3) el relativo de esta irracional anticipación arrastra consigo sujeto, verbo y complemento; 4) arranca de la proposición principal el antecedente *adulescentula*, lo atrae hacia sí, lo incorpora a la subordinada y lo hace cambiar de caso asimilándolo al propio, haciéndolo funcionar como atributo o aposición del relativo; 5) el vacío que este desplazamiento con cambio de caso ha dejado se llena con un pronombre anafórico, *ea*, que será ahora el antecedente, por lejos que esté; 6) el orden lógico debería ser: "Adulescentula (*pero no adulescentulam*), quam Bacchis secum adduxit, (ea) lautum dum it, seruandum mihi dedit"; pues de lo contrario la traducción habría que forzarla así: "Aquella, a la cual jovencita trajo Baquis consigo, al ir a lavarse, me lo dio a guardar", 7) entre aquel relativo y este alejado anafórico antecedente hay que intercalar todavía, como incisos, la interjección de Siro y la oración interrogativa de Cremes. Todo este proceso ha sido denominado de relativo anticipado con "attractio inuersa". Compárense ambos análisis y se convendrá en que no hay ni anticipación, ni atracción, ni relativo, ni acusativo proléptico, sino simple parataxis.

Este otro ejemplo, aunque más simple, es similar: "Eunuchum quem dedisti nobis quas turbas dedit!" (*Eun.*, 653, parte recitada). Para las gramáticas racionalistas, es pronombre relativo, con un acusativo proléptico en lugar del sujeto; para Donato "aut σύλλημψις ¹², ut] *Aen.*, I 573, "urbem quam statuo, uestra est", aut "quem" cum interrogatione pronuntiandum, ut sit "qualem" (. . .), *quem et quas sic accipe, quasi dixerit "qualem eunuchum" et "quales" turbas*". Para nosotros

¹¹ "Por razones de estilo", dirán Meillet-Vandryes en su *Gram. Compar.*, p. 641.

¹² Sílepsis es la figura en que se quebrantan las leyes de la concordancia.

es parataxis: *quem* con su primitiva ubicación y significación de indefinido-interrogativo; y *quas* como exclamativo. “¿Un eunuco nos has dado? ¿qué problemas nos dio!”

Esta riqueza de tonos de su estilo directo es una característica de Terencio, al igual que la mezcla de estilo indirecto y directo en este tercer ejemplo. En el comienzo de *Hecyra*, en un largo monólogo, apenas cortado por exclamaciones o preguntas de Filotis, Parmenón narra en *oratio obliqua* un episodio novelesco —novela la llama Marouzeau a esta comedia¹³—; pero en el verso 130 rompe con ese difícil lenguaje y adopta la expresión preferida en la comedia, la directa, y en los vv. 135-6 acumula cuatro construcciones paratácticas: “Vt ad pauca redeam (*la proposición final es parentética: no se casa, para volver a lo breve*), uxorem deducit domum; nocte illa prima uirginem non attigit (*yuxtaposición con sentido adversativo*); quae consecutast nox eam (*parataxis con relativo como indefinido: el nominativo “nox” en lugar de “noche” no permite otra interpretación*), nihilo magis” (frase nominal pura). Cuya traducción *ad uerbum* debe ser: “Para volver a lo breve, la lleva como esposa a su casa; aquella primera noche a la doncella no la tocó; siguió una noche a ésta, nada no más”.

A.6. a) Entre los numerosos casos de oraciones paratácticas con valor de subordinadas sustantivas enunciativas, veamos este ejemplo de *Hec.* 368, parte recitada, para mostrar sus superiores posibilidades teatrales: “Laetae exclamant uenit” (en lugar de “me venisse”, como dirá cuatro versos más abajo): “Ellas exclaman alegres: ¡ha llegado!”

Agreguemos, aunque ello exceda a nuestro tema, que aun la hipotaxis, v. gr. las oraciones de sujeto en acusativo y verbo en infinitivo, tiene a menudo en Terencio connotaciones teatrales, cuando presenta dos pronombres en acusativo, dejando que el actor con su tono, mímica y gesto enfatice su función ya de sujeto, ya de objeto directo, o señale con el dedo la persona a quien se dirige, v. gr. en *Hec.* 581, parte recitada: “Teque ante quod me amare rebar, ei rei firmásti fidem”. (“Y en cuanto a que yo juzgaba antes que tú me amabas, has confirmado la confianza en este hecho”).

¹³ Térence, Les Belles Lettres, tomo III, p. 15.

b) Muy importantes son en Terencio, entre las oraciones consideradas subordinadas sustantivas, las interrogativas con verbos en indicativo, que sorprenden por su abundancia. Dos son las causas: que en Plauto como en Terencio, el uso de los modos tanto en oraciones simples como en las subordinadas es bastante más libre; y que las interrogativas con indicativo sólo son subordinadas aparentemente, debiendo considerarse interrogativas directas, rompiéndose con una pausa o puntuación adecuada ese lazo de dependencia que pareciera atarlas.

Transcribámoslas así, con los signos de puntuación debidos, leamos y traduzcámoslas consecuentemente como yuxtapuestas, y seremos fieles a ese inquietante indicativo, y fieles a lo directo y plástico de la parataxis terenciana.

El indicativo es prueba de interrogación directa, como dice Bléry¹⁴; no obstante, algunas formas pronominales, como *quae*, pueden ser, además de interrogativas, indefinidas o relativas. El ejemplo de *Adelph.* 308-9, en parte recitada, "Non intellego / satis quae loquitur", puede interpretarse 1) No entiendo suficientemente; ¿qué cosas dice?; 2) No entiendo suficientemente; ¡algunas cosas dice!; 3) No entiendo suficientemente las cosas que dice. Pero la traducción más tentadora, como interrogativa indirecta, "no entiendo suficientemente qué cosas dice", debe desecharse; no es más que una de esas "bellas infieles" que frecuentan las antesalas, o las alcobas, de los traductores. Siempre son preferibles las fieles; y en el caso de Terencio, cuanto más simples y espontáneas, y libres de afectación y afeites, mejor.

Nos resta todavía aclarar que algunas de las oraciones interrogativas con subjuntivo no son necesariamente indirectas por este modo verbal, que puede deberse a valores propios, como el deliberativo de este ejemplo: "Incertum est quid agam" (*Andr.*, 264, y *Ph.*, 239), que se expresa en subjuntivo tanto en el estilo indirecto como en el directo, resolviendo esta disyunción tan solo la entonación y la pausa que la puntuación sugiera; en lo que los editores no han interpretado aún cabalmente a Terencio. Con ello se acrecentará aun más el número de construcciones paratácticas, con las que el lenguaje teatral de Terencio está consubstanciado.

Este texto de *Andr.* 649-50, parte recitada, nos propor-

¹⁴ "Très souvent, il y a juxtaposition et non interrogation indirecte: d'où l'indicatif" (op. cit., p. 53).

ciona un ejemplo curioso con dos exclamativas dependientes, aparentemente, de *nescis*, una con subjuntivo y otra con indicativo: "Ah, nescis quantis in malis uermeus carnufex". Para Donato es anacoluto: "Cum 'uerser' praetulerit, 'conficiat' debuit inferre. Est ergo ἀνακόλουθον". Para Bléry hay dos interrogativas indirectas; el indicativo de la segunda se debe a que "el lazo con la principal comienza a relajarse"¹⁵. Para nuestro punto de vista este lazo se ha roto totalmente al final del v. 649, quedando el verbo regente alejado y separado por la pausa del final de verso, y apareciendo un nuevo sujeto, muy enfatizado, en el verso siguiente, con un nuevo verbo, con el indicativo de una exclamativa directa, con la *realidad* del *confluit* de los consejos de Davo (*confecit* lee Donato); con un pretérito frente a varios presentes. Podrá quizá afirmarse que también el cambio de metro al final del v. 649 acentúa esta ruptura, aunque es práctica frecuente introducir cambios métricos en un mismo *canticum* sin tener en cuenta sus estructuras oracionales, ya que se deben al acompañamiento musical y no al sentido de la oración. Hay pues una exclamativa indirecta y, separadamente, otra directa, aunque la puntuación de códices y ediciones no lo consigne. Y la traducción deberá ser: "¡Ah, no sabes en qué grandes males ando yo mísero! ¡Y qué grandes congojas realmente me ha causado con sus consejos este mi verdugo!"

B. Entramos ahora a considerar el problema más difícil, la posibilidad de que, así como lo anticipamos en las interrogativas indirectas con subjuntivo (A.6.b.), muchas oraciones subordinadas volitivas, con un simple cambio de pausa y tono, pueden ser puntuadas y analizadas como parataxis. No es el subjuntivo el que las vuelve automáticamente hipotaxis, sino la dicción más reflexiva, pausada e indirecta, que el hablante deliberadamente le imprime. El modo subjuntivo tiene en la oración simple y en la parataxis múltiples valores propios (deliberativo, potencial, irreal, yusivo, etc.).

Con relación a los subordinantes puede decirse lo mismo. Si la ausencia, mejor que supresión o elipsis, de la conjunción subordinadora *ut* en "At te oro porro in hac re adiutor sis mihi" (*Hec.*, 721, parte hablada), significa un paso atrás

¹⁵ Op. cit., p. 58.

hacia la parataxis, su presencia en cambio no es indicio seguro de hipotaxis, pues puede mantener su primitivo significado de *utinam*, como en *Ph.* 678-9, parte hablada, "Vt te quidem omnes di deae, superi inferi, / malis exemplis perdant". De igual modo la negación *ne*; puede ser subordinante volitivo negativo, pero puede ser simple adverbio de negación en oración volitiva independiente.

De estos ejemplos particulares podemos extraer una conclusión más general. Cualquier subordinada sustantiva de subjuntivo —interrogativa o volitiva— en virtud de los múltiples valores propios del modo subjuntivo, puede transformarse en interrogativa o volitiva directa, es decir independiente, si se rompe esa invisible relación de dependencia con un simple punto, y con la consiguiente adecuación de pausa y tono. ¡Tanto es lo que se juega en esos signos, por otra parte tan convencionales e insuficientes, productos de una época tardía reflexiva e inclinada a las formas racionalistas de la hipotaxis!

Ni el modo subjuntivo, ni los aparentes subordinantes a veces, ni la puntuación de tardíos manuscritos, son garantía total de subordinación en las subordinadas interrogativas y volitivas. El hecho mismo de que un mismo verbo (*uolo, nolo, malo, iubeo, sino, etc. . .*) pueda darse una construcción de acusativo e infinitivo, o de *ut* y subjuntivo, o de subjuntivo sin *ut*, o de indicativo, si se enquistan como incisos, ¿no es una prueba de la endeblez del vínculo subordinador?

Y podemos también extraer consecuencias más amplias. Un autor de teatro, un actor, un editor de comedia, puede preferir —y será razonable esta preferencia— la teatralidad de la entonación paratáctica.

¿No se acrecienta así la anarquía? La puntuación, que "es una innovación moderna"¹⁶, pero anterior al descubrimiento del proceso parataxis-hipotaxis, ¿debe ser tenida en cuenta y respetada en la elección entre una interpretación paratáctica y otra hipotáctica? ¿Es posible fijar pautas? Veamos los casos particulares.

B.1. En primer término, un ejemplo de oración interrogativa. Para Marouzeau (Ed. Les Belles Lettres) hay hipotaxis en *Andr.* 264, parte recitada: "Incertum est quid agam" ("Je

¹⁶ Marouzeau, TERENCE, Les Belles Lettres, t. I. p. 101.

ne sais que faire”); y hay parataxis en *Eun.* 294-5, parte recitada: “Vbi quaeram? Vbi inuestigem? Quem percontier? Quam insistam uiam? Incertus sum” (“Où la chercher? Où trouver sa trace? Qui interroger? Quel chemin prendre? Je ne sais plus”).

Junto a *incertum est* hay dos construcciones distintas, con una misma morfología. En ambas puede verse yuxtaposición o subordinación. El subjuntivo del primer ejemplo es tan deliberativo como los cuatro del segundo ejemplo. Todo depende, en primera instancia, de la puntuación del editor, o de la pausa y el tono del actor; y esto, en última instancia, depende del contexto, de la situación y clima psicológico y de la tendencia manifiesta del autor por el lenguaje reflexivo o el espontáneo y familiar. Con ello los dominios de la hipotaxis en Terencio, ya reducida en la parte A, puede recortarse aun más en la parte B, en una poda que redunde en beneficio de su disminuida teatralidad.

B.2. En las oraciones subordinadas volitivas afirmativas se dan las mismas posibilidades, con igual incertidumbre. En *Adelph.* 874, parte recitada, “Vt uiuat optant” puede ser “que viva; lo desean”, o bien “desean que viva”. En las negativas, igual. En *Heaut.* 1048, parte recitada, “Te obsecro ne facias”, puede ser “te ruego; no lo hagas” o “te ruego que no lo hagas”.

B.3. En las oraciones que siguen a los *uerba timendi* sucede algo similar, aunque más complejo. El texto de *Adelph.* 627, parte recitada, “Metuo ut credant”, puede interpretarse paratácticamente, “temo; ojalá lo crean”, o hipotácticamente, “temo que no lo crean”. Es la segunda interpretación la que se impone en la época clásica y la que pasa al castellano. Con ella se introduce en una oración afirmativa (*ut*) una fuerte posición negativa (“que no”), que originariamente no aparece sino implícita en *metuo*. Algunos, como Ronconi¹⁷, contra todas las grámaticas tradicionales, no aceptan este cambio de mentalidad. Cuesta en verdad aceptar que, cuando los romanos dicen *ut* piensen “que no”, e inversamente, que la negativa *ne* signifique “que”.

¹⁷ Il verbo latino. Principi di sintassi storica, Bologna, 1946, cap. 13.

Ahora bien, esta mentalidad negativa de *ut* se da ya en tiempos de Plauto y Terencio, aunque creemos que no siempre, y se generaliza en los clásicos, cuando el equivalente de *ut* será *ne non* y cuando predomine el lenguaje hipotáctico.

En los siguientes ejemplos trataremos de mostrar que en Terencio se dan, como en las interrogativas y demás volitivas, ambos usos: el verbo *temer* con parataxis (*ne* = 'que no'), y con hipotaxis (*ne* = 'que').

1. En *Andr.* 349, parte recitada, encontramos curiosamente reunidas y dependiendo de un mismo verbo ambas partículas, *ne* y *ut*: "Id paues, ne ducas tu illam, tu autem ut ducas". Para interpretar cabalmente este texto, complicado también por sus variantes (*caues, caue, praecaues* por *paues*; *nullam* por *illam*; *adducas* por *ducas*), debemos tener en cuenta varias circunstancias. El hablante es el esclavo Davo, un maestro en el estilo directo. Los interlocutores, representados por un doble *tu*, son su amo Pánfilo en primer término y con lógica deferencia (el cual no quiere casarse con la hija de Cremes), y en segundo término Carino, amigo de aquel (quien anhela desposarla). Por todo ello podemos concluir que el primer *tu* está dirigido a Pánfilo, el del deseo negativo, y el segundo a Carino, de deseo positivo. Esto, por razones cómicas, está presentado en forma muy enfática. Y Davo acaba de reiterarlo en los vv.346-7: "Quid timeas tu scio" (dirigido a Carino), "et quid tu, scio" (dirigido a Pánfilo). Ambos deseos están asimismo sintácticamente anticipados en el pronombre *id*, con lo que se avanza un paso decisivo hacia la parataxis. Hay en toda la escena como un juego lingüístico de gran teatralidad: un solo *tu* para dos personas, un solo temor, *timeas* (sin fundamento real en opinión de Davo), omitido en la segunda interrogación, y una sola certeza, *scio*. La gran diferencia está en el "quid timeas" y en el "id paues", que es el casamiento *no deseado* por Pánfilo y *deseado* por Carino. Tan enfática y clara debió resultar la afirmación de Davo y tan a gusto de los interesados, que ambos responden casi a una: "rem tenes" e "istuc ipsum". El *ut* y el *ne*, junto con el *id*, a quien explican, están además en posición enfática en este septenario trocaico. Los componentes del triángulo, con Davo seguramente poniendo el dedo en el pecho, primero de Pánfilo y luego de Carino, comprenden y coinciden en que "ne ducas" es "¡que no tengas que casarte!", y que "ut ducas"

es “¡ojalá que la desposes!”; dándole el sentido original y paratáctico al “paues ne” y “paues ut”.

2. Cuando el esclavo Parmenón se refiere a las bodas de su amo, en *Hec.* 101, parte hablada, dice: “Habet (*uxorem* sobrentendido), sed firmæ hæ ueeor ut sint nuptiæ”. La versión paratáctica “Tiene esposa, pero me temo, ¡ojalá sean firmes estas bodas!” no es aceptable, porque Parmenón, al igual que su interlocutora Filotis, amiga de Baquis, la amante del amo, desean y favorecen los amores del amo con Baquis y no sus bodas con Filomena, impuestas por el padre Laques. Filotis, que en el v. 134 —único recitado con música entre 197 senarios yámbicos hablados— maldecirá formal y solemnemente a Laques por esas bodas, no puede desearles firmeza a las mismas, y no puede tampoco pedirla a los dioses en el v. 102: “Ita di deaque faxint, si in rem est Bacchidis!”, por la sencilla razón de que ello no es en interés de Baquis. Es evidente que Filotis, para poder formular este voto, entendió las palabras de Parmenón no como expresión paratáctica positiva (“temo; ¡ojalá sean firmes estas bodas!”), sino como expresión hipotáctica negativa (“temo que estas bodas no sean firmes”). Esto sí, “la no firmeza de las bodas”, va en interés de Baquis y puede pedirlo a los dioses y a las diosas. Esto sí alegra íntimamente a Filotis, como lo dirá un poco más abajo en el v. 107: “tacita mecum gaudeam”.

3. En *Hec.* 337-8, parte recitada, Sóstrata, la suegra de excepcional bondad, dice refiriéndose a la nuera: “Male metuo ne Philumenæ magis morbus adgræscat; / quod te, Aesculapi, et te, Salus, ne quid sit huius oro”. Si aquí siguiéramos la construcción hipotáctica anterior y las normas de las gramáticas preceptivas, deberíamos traducir: “Mal me temo que la enfermedad de Filomena se agrave más; lo cual te ruego, Esculapio, y a ti, Salud, que no sea nada”. El deseo frente a esta enfermedad es clara y doblemente negativo: *metuo ne* y *oro ne* (que no se agrave y que no sea nada). Eso es lo que puede rogar la noble suegra por su nuera. Eso es lo que traduce nuestro Simón Abril: “Me temo no se agrave”. Es una parataxis con cuatro proposiciones yuxtapuestas, un soliloquio con teatral variedad de tonos: “Mal me temo; ¡que la enfermedad de Filomena no se agrave más! Esto te ruego a ti, Esculapio, y a ti, Salud, ¡que no sea nada!”

4. Otras veces será más fácil decidirse por una interpretación paratáctica, como en *Eun.* 610, parte recitada, por el

llamado acusativo proléptico: "Metuo fratrem ne intus sit" ("Temo a mi hermano; ¡ojalá no esté adentro!"), que más de un traductor desechará en favor de la versión hipotáctica menos fiel y menos teatral: "Temo que mi hermano esté adentro". Así también en *Hec.* 575, parte recitada: "Vereor Pamphilum ne orata nostra nequeat diutius / celare" ("Temo por Pánfilo, ¡ojalá pueda guardar nuestros secretos por más tiempo!).

Tras esta larga ejemplificación, esperamos que pueda concluirse a) que el uso de la parataxis en Terencio es muy abundante y de muy variada gama; expresa prácticamente todos los matices de la coordinación y de la subordinación; b) que son fácilmente rescatables los casos manifiestos de parataxis (de la parte A), pero que también es posible hacerlo (en la parte B) -en textos que tienen las apariencias de hipotaxis y que deben ser analizados particularmente; c) que se hace conveniente una revisión en la puntuación; d) que la tendencia por la hipotaxis de muchas ediciones y traducciones debe ser revertida en Terencio y en las obras de marcado carácter coloquial; e) que el lenguaje paratáctico aporta al texto una mayor y más graciosa teatralidad, que se debe respetar; f) que las preferencias por la parataxis se manifiestan en mayor medida en las partes habladas, y en menor proporción en los recitados del relato, y parece no ser adecuada para las partes cantadas. Depende más del grado de familiaridad que de la condición social del personaje; pues, si bien algunos esclavos y meretrices de Terencio son maestros en el lenguaje coloquial, lo son también en la subordinación y en el estilo indirecto; g) que en esta riqueza expresiva de la parataxis, unida al dominio de la hipotaxis y del estilo indirecto, Terencio supera notablemente a Plauto ¹⁸.

ALFREDO J. SCHROEDER
(Universidad de Buenos Aires)

¹⁸ A esta conclusión llega G. de Vico, en "La paratassi in Terenzio", GIF, 8, 1955, comentada y compartida por Heinrich Marti en *Lustrum Internationale Forschungsberichte Aus Dem Bereich Des Klassischen Altertums*, Göttingen, 1964, p. 13". "Vico weist mit Recht darauf hin, das T. zwar in Wortschatz monotoner ist als Pl., das jedoch die syntaktische variatio dank vermehrtem Wechsel von Parataxe und Hypotaxe bei T. bedeutend grösser ist". Que T. es más monótono que Pl. en léxico, nadie lo duda; pero que la variatio sintáctica lograda con el frecuente cambio de parataxis e hipotaxis es en T. notablemente mayor, puede sorprender a quienes generalizan demasiado en la distribución de palmas... Ya Horacio, aunque quizá algo injusto con Pl., alabó con justicia el arte superior de T.: "Vincere Caecilium grauitate, Terentium arte" (*Epist.* II 1, 59).

SOBRE EL PROEMIO DEL CANTO PRIMERO DE DE RERV NATVRA

El célebre himno a Venus con que Lucrecio inicia su obra *De rerum natura*, poema cuya filiación epicúrea destaca el mismo autor en reiteradas ocasiones durante el transcurso de los cantos, ha asombrado a menudo a los críticos, especialmente porque, según la concepción doctrinaria del poeta, la actuación divina en el mundo de "las cosas" (*res*) no posee una incidencia fundante. Pareciera entonces que existe una contradicción esencial e insoluble entre sus ideas sobre el ciclo de nacimiento, evolución y destrucción del universo, en el que la divinidad carece de participación, y la poderosa y sorprendente exaltación a Venus con que inicia su poema.

No creemos, sin embargo, que se deba concluir apresuradamente en cuanto a tal encrucijada; por lo tanto, no nos parece adecuado el resignarnos a aceptar que se trate de una concesión del poeta, obediente a la tradición literaria, o de un acertijo. Pensamos, más bien, que Venus, en tanto símbolo sintetizador y vertebrante de múltiples significados y múltiples realidades, connota la particular visión comprensiva del universo que Lucrecio intenta analizar y desentrañar. Por ello, no podemos sino considerar el hecho de que significado, estructura y ubicación de tal himno tienen una muy precisa finalidad en el *corpus* compuesto por los seis cantos.

Intentaremos estudiar aquí esos tres estratos íntimamente relacionados que se resuelven en el primer movimiento lírico (I 1-61) de los dos que integran el proemio (I 1-145) del canto primero, para señalar a continuación la particular resonancia de su influjo en la concepción pictórica de algunos artistas del Renacimiento italiano.

La modalidad arquitectónico-poética de Lucrecio se asemeja a un gran movimiento de sístole y diástole que se reproduce en la complejidad interior de su obra. Tal característica se manifiesta con claridad en la contraposición evidente de las dos descripciones con que inicia y cierra el poema: el

vigoroso cuadro de la vida renaciendo con fuerza incontenible desde el impulso de un plano intangible, a partir del cual se transmite, ahonda y plenifica en la realidad sensible y cotidiana, y la patética visión de la muerte a través del relato de un suceso real, la peste de Atenas, con que se destaca contrapuestamente, desde el estrato de lo tangible, la destrucción de la totalidad del universo insumido en el hombre. Y bien, si nos sorprende esta polaridad físico-descriptiva, mayor perplejidad nos causa el advertir que tales oposiciones se producen siempre en un ámbito de profunda raigambre conceptual, ya que el poeta ha distribuido ambos extremos entre planos de dos estratos disímiles, cuyos correlatos lingüísticos están señalados por los términos *species* y *res* respectivamente.

El famoso himno a Venus se extiende, según pensamos, hasta el verso 61, también entre dos oposiciones lingüístico-conceptuales evidentes: *Aeneadum genetrix* = *Venus* (v. 1) a la que se enfrenta *corpora prima* = *ex illis sunt omnia primis* (v. 61), cerrando la invocación.

Veamos en detalle el cuadro, que comienza con un canto a la regeneración y triunfo de la vida, a través de la enumeración de las cualidades propias de la diosa, su potencia generativa, la resonancia que produce su primer y renovado advenimiento en el mundo sensible y el instrumento con que lo impresiona; continúa en la descripción del vínculo eterno con las intrínsecas fuerzas destructivas de la naturaleza personificadas por un Marte en este caso sometido a los encantos de la diosa, y concluye con la posición doctrinaria del autor acerca de la tarea que le compete al hombre, inmerso en un ámbito que lo insume.

Se pueden distinguir entonces tres grandes estructuras significativas: A (I 1-20); B (I 21-40); C (I 41-61).

A. Constituye, creemos, el momento de más alta relevancia de los tres en que hemos subdividido el gran himno a Venus. El poema se abre abruptamente a partir de un climax e irá distendiéndose líricamente, en el transcurso del proemio, hasta entroncar con el inicio de los hechos históricos. Por lo tanto, la primera parte del proemio se nos presentaría como asimétrica, con un orden descendente a partir de una máxima tensión inicial. Sin embargo, tal desplazamiento de la gravedad central, impuesta por el núcleo significativo, hacia una

de sus alas estaría compensado por el "tramo histórico" (I 62-79) que inicia el segundo gran momento (I 62-145) de la introducción. Se trata, pensamos, de dos estructuras que, en planos distintos y aparentemente opuestos, se complementan para resolverse en un mensaje de contenido escatológico.

En cuanto a la figura de la diosa, Lucrecio ha querido poner de relieve su poderosísima vitalidad generativa definiéndola por medio de una acumulación amplificadora de términos encadenados semánticamente y de una gradación de características precisas e intencionales. Esa gradación se ordena y despliega a través de tres instancias sucesivas. En primer lugar (I 1-5) detalla la potencia intrínsecamente generadora de Venus sirviéndose de un tríptico lingüístico (*genetrix-uoluptas-alma*) que se resume y concreta en el sugerente significado del término *concelebras*. Todo el cuadro se inicia con el espectáculo grandioso de la generación, lo cual nos hace sospechar que Lucrecio se guió con actitud deliberada al desplazar hacia el segundo verso su *alma Venus*, que, en orden lógico, debería comenzar el poema¹. A nadie hubiera sorprendido que una invocación a Venus comenzara con el nombre de la diosa en el primer verso. Sin embargo, el poeta lo ha relegado al principio del segundo, prefiriendo para la apertura un motivo más acorde con su concepción sobre el origen y naturaleza de las cosas. Creemos que al abrir el jubiloso canto a la vida con su *Aeneadum genetrix* Lucrecio intentó destacar, más que la figura de Venus en sí misma, el vínculo de unión que reúne y religa lo generado y lo generante del mundo romano en particular y del universo en general.

En cuanto a la estructuración interna, notamos ya un despliegue semántico inicial concretado en *genetrix-uoluptas-alma* que se repliega e imbrica en la irradiante y compleja acepción del verbo *concelebras*. Advertimos entonces un movimiento ondulatorio representado por fuerzas de contracción y distensión lingüístico-conceptuales. Este constante movimiento rítmico de contracción y expansión, realizado a través de núcleos significativos y períodos declarativos respectivamente², vuelve a desplegarse, a partir de la insumi-

¹ Destacamos dos detalles: la posición central de *uoluptas* como término irradiante y condensador de *genetrix - alma*; el hecho de que *Aeneadum* y *alma Venus* son, métricamente, idénticos y, por lo tanto, intercambiables.

² Sobre la construcción de los ejes semánticos y sus desarrollos en un tipo de

sión revelada por el término *concelebrare*, hacia las tres grandes divinidades del mundo que esta particular Venus abarca, habita y puebla: el aire (*caeli subter labentia signa*); el agua (*mare nauigerum*) y la tierra (*terras frugiferentis*).

El tramo final del primer segmento desarrolla el contenido entrañable de *concelebrare*, que implica el alumbramiento del universo, de todo ser animado y su identificación (connotada por el término *exortum*) con el orden astral. Así como los astros surgen de las tinieblas para entrar en la luz, el ser creado abandona las entrañas oscuras de la tierra para entrar en una vida impulsada y transmitida por medio de un acto que la diosa gobierna, pero en el que no interviene sino con su potente presencia, según lo atestigua el valor de *per te concipitur uisitque*, separando sutilmente pero con claridad la diferencia entre la potencia intrínseca y el acto.

El segundo segmento (I 6-16) destaca, en cambio, la potencia extrínsecamente generadora de Venus, a través de la manifestación sensible con que la naturaleza corresponde a la señal de su llegada: el sometimiento de las fuerzas naturales en un proceso que incluye la transición de lo caótico-homogéneo a lo ordenado-heterogéneo, una *species* de hábito generante cuya sensibilidad se vincula, a su vez, con el mundo de la *res* por el acto de la creación eterna; un acto que no es primero, sino único en una sucesión tensional de ritmos extremos que oponen vida y muerte. Ahora se trata de la fecundación hecha realidad en aquellos tres planos sensibles al encanto de esa fuerza que incide y se imprime en el mundo *simul ac species patefactast uerna diei* y se disemina en el vigor creciente del favonio liberado. Pero Lucrecio actúa inversamente, retomando los planos desde el último mencionado al primero, en un orden del que emerge una cerrada estructura compositiva. Si antes encontramos aire-mar-tierra, aquí descubrimos tierra-mar-cielo, este último incluso como un incremento que cubre, refleja y se ahonda en la totalidad de los otros. La tierra con sus flores, el mar con su sonrisa y el cielo, a través de una imagen dinámica que lo transfigura en una inmensa y pura luminosidad interior, se estremecen y reaccionan ante la presencia entrañable de tal energía, subrayada no

estructura cerrada histerológica, el Dr. Carlos A. Disandro esclarece acabadamente en su trabajo: "Una nueva edición de Lucrecio", *Anales de Filología Clásica*, Bs. Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1952, tomo V, pp. 25 ss.

solo semántica sino además fónicamente por un encadenamiento lingüístico que la señala y multiplica desde “*te, dea, te fugiunt uenti, te nubila caeli/aduentumque tuum, tibi suavis daedala tellus/ summittit flores, tibi rident aequora ponti*” y desde la perceptible imagen acústica conformada por la constante aliteración del sonido *t*, para replegarse en la intensidad conceptual del verso 9: *placatumque nitet diffuso lumine caelum*, límite a partir del cual sus ecos sonoros comienzan a decrecer lentamente.

Y bien, si el primer y segundo segmentos se nos presentan como la causa y el efecto, respectivamente, de un proceso de alumbramiento universal, en el tercero (I 17-20) nos encontramos con la esencia interactuante que, partiendo de tal fuerza generadora, se imprime de modo percuciente (*incutiens*) en la naturaleza, transformándola en otra y acrecentada: *blandum amorem*³.

La primera gran estructura significativa que marcamos se cierra en la síntesis semántica del verso 20, reasumiendo el motivo dominante de su desarrollo temático y concluyéndolo: el acto de la generación:

efficis ut cupide generatim saecla propagent.

Este cuadro de profunda riqueza conceptual y descriptiva sobre la generación de la vida en la naturaleza impresionó fuertemente el espíritu del Humanismo italiano del Renacimiento y, en particular, el del hombre más activo e influyente en la corte de los Médicis hacia la segunda mitad del siglo XV: Marsilio Ficino, entusiasta estudioso y principal difusor de la cultura antigua, verdadero jefe intelectual y maestro del grupo de artistas y pensadores reunidos alrededor de la colosal empresa del espíritu iniciada durante el gobierno y bajo la protección de Cosme de Médicis y coronada en el de Lorenzo el Magnífico. A ese círculo integrador de la Academia, que resucita y funde las hondas raíces del pasado grecolatino con la cosmovisión cristiana, para obtener como incremento el modelo de un *decus* a seguir, confluyen, entre muchos otros, Alessandro Botticelli, Pico della Mirandola, Agnolo Poliziano,

³ La actividad percuciente de dicha fuerza está señalada directamente por *incutiens* y anunciada por las aliteraciones de los versos precedentes: *quae-quae; celebrae-quoniam-concipitur; aduentumque - placatumque - tuumque; quo-quamque; fluuiosque-camposque*. Pareciera como si el suceso de la generación hubiese sido concebido por el poeta en dos planos complementarios: semántico y fónico.

Cristoforo Landino, con cuyo estrecho contacto trabajaron los dos talleres florentinos más importantes de la época: el del Verrochio (en el que se formará Leonardo da Vinci) y se perfeccionarán el propio Botticelli y Pietro Perugino) y el de Domenico Ghirlandaio (en el que se iniciará Miguel Ángel). No hemos de analizar aquí cuál fue el influjo y la adhesión que la poesía de Lucrecio produjo en el pensamiento de Ficino; tampoco, en qué medida el humanista florentino difundió los preceptos de la filosofía epicúrea⁴. Sí hemos de decir, en cambio, que la conoció y estudió intensamente hacia 1457, al punto que compuso unos pequeños comentarios (*Commentariola*) sobre la obra del poeta latino. También se conservan algunas cartas dirigidas a sus amigos, que versan sobre el mismo tema.

Sabemos que Botticelli y Ficino se conocieron y que este último confesó una intensa admiración hacia el poema de Lucrecio. Por un proceso de analogía tenderíamos a asociar e igualar la Venus del proemio de *De rerum natura* con la del famoso cuadro de Botticelli: *El nacimiento de Afrodita*, pero, si bien es cierto que existen numerosos contactos formales entre la descripción lírica del poeta latino y la pintura del artista italiano, no es menos cierto que sus diferencias esenciales las colocan en ámbitos distantes. Y, aunque no podemos dejar de señalar que la atmósfera lucreciana se encuentra presente en la tela de Botticelli, sin embargo creemos que el esclarecimiento de las profundas divergencias conceptuales que se advierten entre ambas realizaciones, literaria y pictórica, nos ayudarán a descifrar las distintas naturalezas de la aparentemente una misma diosa.

En primer lugar, la concepción de la Afrodita de Botticelli, naciendo de las aguas y erguida sobre una concha marina, la separa radicalmente de la Venus descrita por Lucrecio. Las características de la Afrodita de Botticelli concuerdan con las de la *Venus Coelestis*, hija de Urano, cuyos órganos sexuales, cortados por Cronos, cayeron al mar y engendraron a la diosa. El carecer de madre conlleva implícito que pertenece a un orden enteramente inmaterial. Según el sistema elaborado por Ficino⁵, se trata de una *intelligentia* absolu-

⁴ Para dilucidar acerca de tales cuestiones, remitimos al excelente trabajo de Raymond Mareel, *Marsile Ficini*, Paris, Les Belles Lettres, 1958; en particular, a las pp. 221 a 233.

⁵ Ficino, M., Comentario al "Banquete" de Platón, Mendoza, Univ. Nac. de

ta que habita en la zona supracelstial del universo, la zona de la Mente C6smica. Su belleza, s6mbolo del esplendor inteligible y universal de la divinidad, s6lo puede ser contemplada por el hombre cuya facultad m6s alta, la Mente o Intelecto, se encuentre sometida y movida por el *amor diuinus*.

Las caracter6sticas con que Lucrecio describe a Venus en el proemio de su poema *De rerum natura* la igualan, en cambio, a la que Ficino designa como *Venus uolgaris o naturalis*, hija de Zeus y Dione. Es una divinidad intermedia que habita en la zona del Alma C6smica (entre la Mente C6smica y el Mundo Sublunar) y pertenece a un orden material. Por lo tanto, su belleza, s6mbolo de la individualizaci6n de la belleza c6smica concretada en el mundo f6sico, puede ser alcanzada por el hombre cuyas facultades intermedias, Imaginaci6n y Percepci6n Sensual, se encuentren sometidas y movidas por el *amor humanus*.

Dentro de un cosmos jerarquizado, el poeta latino fij6 con absoluta precisi6n estos rasgos caracter6sticos de su Venus defini6ndola con las cualidades de *genetrix* y *alma*, y subray6 de modo inconfundible su naturaleza intermedia a trav6s de *hominum diuomque uoluptas*, cuya manifestaci6n sensible en el mundo f6sico se produce *simul ac species patefactast uerna diei*.

As6 pues, si bien la divinidad lucreciana conserva y est6 connotada con algunos de sus perfiles m6s com6nmente conocidos: la de ser madre de los descendientes de Eneas, protectora de los Memmii y amante de Marte (a quien, como en Homero, pod6a subyugar), no obstante, su significado esencial se ahonda y desentra6a como personificaci6n de una *uis generandi*, impulso generador de la semejanza de belleza divina concretada en el mundo f6sico y accesible a la imaginaci6n y percepci6n humanas; fuerza motriz y creadora de la naturaleza; potencia vigorosa que se expande y estremece con su h6lito vital a todos los seres del universo; divinidad bienhechora que asegura la supervivencia de las distintas especies; y componente indispensable de la dupla tensiva con que los ciclos c6smicos mantienen el equilibrio del orden natural.

Para concluir con la primera estructura en que hemos subdividido el proemio, diremos que la personificación y casi divinización de la Naturaleza es, creemos, por su acogimiento del misterio de la vida, el componente y el eje fundante de la estructura poética de *De rerum natura*. Sin su presencia, ni los *corpora* ni el *uacuum* alcanzarían a plasmar esa intuición del cosmos y del hombre en que la obra se plenifica. Por tal intuición Lucrecio nada debe a Epicuro, y la causa de este enriquecimiento cualitativo quizás haya que buscarla en el hecho de que, a diferencia de su maestro, el latino fue un poeta.

B.— La segunda subdivisión del proemio (I 21-40) refiere fundamentalmente la relación de Venus con Marte. Dos segmentos, desvinculados en apariencia, se complementan para ofrecer la totalidad de un cuadro significativo en el que Venus, expresión mítica de un principio operante, vuelve a ser el centro del conjunto. Por un lado, encontramos la dedicatoria a Cayo Memmio, hijo de una noble familia romana (cuya moneda reproducía la efigie de Venus), gobernador de Bitinia hacia el 57 a.C., poeta menor enrolado en la corriente epicúrea; por el otro, la descripción del sometimiento de Marte a los encantos de Venus. Como hemos dicho, a primera vista parecieran dos momentos que no guardan ninguna relación; sin embargo, en el primer segmento (vv. 21-28) la dedicatoria a Cayo Memmio pasa a un segundo plano, porque la concreción del poema se debe sólo a la premisa esencial de que la diosa esté presente en el orden de la creación:

nec sine te quicquam dias in luminis oras
 exoritur, neque fit laetum neque amabile quicquam,
 te sociam studeo scribendis uersibus esse,
 quos ego de rerum natura pangere conor. (I 22-25)

¿Quién podría ser mejor aliado que ella en el esfuerzo individual del poeta por desentrañar el misterio, casi sacro, latente en la generación de la totalidad sensible del universo? Se trata, por sobre todo y en particular, de la relación entre el poeta y la diosa, y del elemento vital por el que ambos se vinculan: *rerum natura*. Solo Venus gobierna esa naturaleza de las cosas, solo el poeta puede desentrañar, moldear y expresar esa materia, ordenándola inteligiblemente para su obra gracias a la cifra de la palabra más alta, la palabra poética. Así pues, el conte-

nido didáctico del poema está dirigido a Memmio, pero su estructura e inspiración poéticas le pertenecen y están puestas bajo la advocación de Venus, en un desplazamiento semántico que la exalta también como fuerza creadora para las artes, ya que su influjo personal se verificaría en un doble resultado manifiesto y, pareciera, interdependiente: el surgimiento de algo *laetum atque amabile* en el orden de una creación individual en la que se insume lo universal y la restauración de la paz en un orden universal en el que la multiplicidad heterogénea reposa concorde.

No hay entonces quiebra conceptual entre los dos segmentos que componen este segundo cuadro; por el contrario, existe una transición tan equilibrada, que nos hace sospechar una intencionalidad de hondo significado por parte del autor: la de yuxtaponer ambos momentos para señalar que tal actividad (la creación en cualquier orden) solo puede producirse en la simultaneidad recíproca de y con una íntima paz cósmica e individual.

El verso 28: *quo magis aeternum da dictis, diua, leporem*, desde el que el adjetivo *aeternum* irradia su múltiple y simbólico valor (bajo el que se descubre el esfuerzo del poeta por lograr lo que Cicerón definiera y llamara *Idea*⁶), articula ambos segmentos resumiendo el primero e inaugurando el segundo. En el verso 28 está sintetizada la intención esencial del primer momento, referido a la aspiración íntima del hombre --representado en la persona del poeta-- por trascender su condición procreadora común al reino animal y convertirse en creador conjunto de las fuerzas de la naturaleza por el fundante poder eterno de la palabra poética; pero, además, se articula como vínculo semántico con el segundo momento (vv. 29-40) en que el poeta describe, por medio de una abstracción mítica, el sometimiento de las pasiones tanáticas a la potencia bienhechora de la vida. Aquel impulso vigoroso de la primavera arrastrada por *Venus simul ac species patefactast uerna diei* encuentra el cauce más apropiada-

⁶ Cicerón, *Orator*, II 10 (London, Loeb, 1939): "Has rerum formas appellat *ἰδέα* ille non intellegendi solum sed etiam dicendi grauissimus auctor et magister Plato, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri: cetera nasci, occidere, fluere, labi nec diutius esse uno et eodem statu, quidquid est igitur de quo ratione et uia disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum". Citamos tal pasaje con intención sincrónica; un análisis diacrónico nos llevaría a dilucidar el sentido opuesto que tenía para Platón (de quien Cicerón parte) el término "Idea".

do para su manifestación plena en la naturaleza gracias al sereno equilibrio que, difundido, corresponde el orden divino con el orden humano. En tal sentido, Marte subyugado por Venus se revela como símbolo arquetípico de la anulación de las fuerzas dinámicas destructoras y el triunfo de un feliz dinamismo generador. De estos contrarios nace, como en la leyenda griega, la *discordia concors*, la armonía del mundo.

No cabe duda alguna, creemos, en la intencionalidad que guió la inspiración de Lucrecio: su vivo deseo de restablecimiento inmediato de una instancia cósmica superior (resultado de un equilibrio de opuestos superados), la Armonía, cuya reposición incluye simultáneamente la paz universal.

Ahora bien, en esta escena Lucrecio ha sobrepasado, como en la primera estructura, el simple marco de la enunciación de conceptos para plasmar una secuencia descriptiva pictórico-poética de la relación entre las dos divinidades en el momento del reposo y amorosa derrota de Marte subyugado por los encantos de Venus. No nos sorprende entonces que el tema de tales amores, tan minuciosamente detallados, haya tenido una enorme repercusión en la pintura del Renacimiento italiano. De entre muchos, podemos citar: *El triunfo de Venus* de Francesco Cossa⁷; *Marte y Venus* del Veronés⁸, y dos cuadros sobre el mismo tema de Botticelli⁹ y Piero di Cosimo¹⁰. Solo realizaremos una somera descripción de la relación entre ambas deidades, dejando de lado otros elementos conceptuales que nos llevarían a otras líneas de influjos y, por consiguiente, de análisis. En la obra de Francesco Cossa, Marte se encuentra de rodillas e incluso encadenado al trono de Venus¹¹. La cadena, recuerdo de la astucia de Vulcano, se ha trans-

⁷ Palazzo Schifanoia, Ferrara.

⁸ Metropolitan Museum of Art, New York.

⁹ National Gallery, London.

¹⁰ Staatliche Museen, Berlin, Dahlem.

¹¹ El cuadro de F. Cossa es un conjunto de compleja significación. Si bien por su tema se iguala a las obras de Botticelli, el Veronés y Piero de Cosimo, su concepción y consiguiente interpretación pertenecen a un ciclo astrológico, instancia de análisis que excede el marco de este trabajo.

formado, en la obra del Veronés, en un nudo atado por un Cupido alado, en tanto otro refrena con la espada de Marte a su caballo (detalle alusivo a la represión de los instintos animales). En las pinturas de Botticelli y Piero de Cosimo la escena posee un ligero tono bucólico, en particular a causa del reemplazo de los cupidos por sátiros en el primero, y por el paisaje en el segundo. Pero Botticelli añadió dos toques de sutil inspiración: las armas de Marte son usadas como juguetes por los pequeños sátiros, a la vez que unas avispas revolotean alrededor de su cabeza. Este último motivo tiene un doble significado: por un lado, representa la debilidad en que se encuentra su belicoso espíritu (la actitud de los sátiros se asocia y refuerza tal interpretación); por el otro, su impulsiva naturaleza siempre pronta a exacerbarse y atacar¹².

Por encima de estos significativos detalles, en todas las pinturas mencionadas se percibe una atmósfera de paz y una felicidad de la naturaleza en calma que nos trae a la memoria la descripción de Lucrecio en el proemio de *De rerum natura*. No se trata solo de cuerpos distendidos y rostros plácidos, de animales sin temor, paisaje de lugares amenos, sino de un conjunto singular que irradia serenidad y enlaza cada una de las obras con el clima plasmado poéticamente por el escritor latino.

Para finalizar con la segunda estructura del proemio de *De rerum natura*, sólo añadiremos como conclusión que aquel *blandum amorem* que la fuerza generadora de la diosa derramaba e introducía en todas y cada una de las especies, impulsándolas a continuar un ciclo natural necesario y justo para la preservación del orden cósmico, se ha particularizado ahora en la intención del poeta por señalar la resonancia que tal elemento produce en el ámbito de la creación propiamente humana. Aquí, Lucrecio ha deseado destacar con nitidez el contenido de alta relevancia que distingue e individualiza al hombre en relación con el resto de los animados,

¹² Alciato en sus *Emblemas*, publicados en Milán en 1522, recoge el mismo motivo de modo similar. En su emblema CLXXVII, bajo el título aforístico: *Ex bello pax*, encontramos el grabado de un yelmo transformado en colmena rodeada de abejas, y a continuación una glosa que dice: "En Galea, intrepidus quam miles gesserat, et quae / saepius hostili sparsa cruore fuit: / parta pace apibus tenuis concessit in usum / alueoli, atque fauos, grataque mella gerit. / Arma procul iaceant: fas sit tunc sumere bellum, / quando aliter pacis non potes arte frui" (Alciato, *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 99 y 355).

pues, a su capacidad de reproducción, añade su capacidad de vincularse y tornar inteligible, a través de la palabra, el universo que habita y del que participa. Esa capacidad propia, peculiar y sagrada del hombre encuentra en la poesía su concreción y a la vez su incremento más hondo y sincrético, como una realidad *laeta atque amabilis* que lo incluye y lo excede.

C.— Y bien, si en la descripción anterior Lucrecio ha delineado la figura del hombre como un asombroso nudo molecular de confluencias al que concurren a sumarse diferentes estratos (el misterio de la naturaleza en constante ritmo de cambio y evolución, las correspondencias que ligán sus distintos planos, su manifestación por la palabra poética y la dialéctica de sus fuerzas), ahora, en lo que hemos convenido designar tercera gran estructura significativa (I 41-61) de la primera parte del proemio, desarrolla la relación que vincula al hombre con su mundo cotidiano, con la realidad histórica que se le impone y le toca enfrentar, con sus dudas y sus problemas, derivados fundamentalmente de una angustia existencial solo superable en la adhesión a la nueva doctrina epicúrea, doctrina articulada sobre una experiencia ético-religiosa y física en que el hombre desanda su vida.

Distinguimos, en principio, dos segmentos. En el primero (I 41-49) se contraponen: el sentimiento humano frente a las contingencias del agitado mundo cotidiano, que recortan, limitan y perturban el accionar de su vida perecedera (I 41-43), y la serenidad inmutable de los dioses inmortales que gozan de una paz eterna (I 44-49). Si bien la introducción de este último enunciado se produce de manera abrupta, sin mediar transiciones con respecto al primero, no por ello creemos que el pasaje I 44-49 deba considerarse como un islote flotante en el contexto del proemio en general y, particularmente, en esta última estructura convenida; por el contrario, lo consideramos como resultado de la vehemencia poética de Lucrecio, de una inspiración vigorosa y ardiente que lo ha llevado, en numerosos pasajes de su obra, a contraponer sin gradaciones, en ríspida yuxtaposición, elementos temáticos diversos y en apariencia antitéticos.

No obstante, dentro del contexto de esta subdivisión,

en que se desarrolla el problema de los vínculos que el hombre, en su ámbito personal, mantiene con el cosmos, creemos que tal pasaje se adecua perfectamente a la idea rectora y esencial de Lucrecio, pues tanto la realidad ordinaria y cotidiana, como la discusión sobre la existencia de los dioses y su influjo en el mundo sensible, son preocupaciones y eternas instancias humanas de análisis que debieron perturbar hondamente el pensamiento de un poeta cuya fe en el espíritu y en la capacidad redentora de este transita y subyace en cada uno de los versos de su obra. Así como las situaciones históricas más angustiosas nos muestran una paralela crisis religiosa de la comunidad toda, la historia personal de cada hombre registra, sin duda, un momento de similares características. Por lo tanto, adherimos a la posición de E. Bignone, en su *Storia della letteratura latina*¹³, y a la de C. Bailey, en su edición de *De rerum natura*¹⁴, quienes, respectivamente, aceptan como un conjunto el pasaje I 41-49 y descartan una laguna entre los versos 43-44.

Así pues, de modo peculiar, Lucrecio sintetiza su concepción filosófica recogiendo y haciéndose eco de las inquietudes existenciales del hombre común, y proponiéndose la empresa de iluminar el íntimo mecanismo de los procesos naturales por medio de una exposición didáctica de la doctrina epicúrea. En el primer segmento, I 41-49, de aliento más objetivo en comparación con el siguiente, expone los inconvenientes que aquejan al hombre, dependiente de las condiciones externas y acuciado por el momento histórico en que vive y por el que es modificado, frente a la autosuficiencia e imperturbabilidad de la naturaleza divina:

Nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo
 possumus aequo animo, nec Memmi clara propago
 talibus in rebus communi deesse saluti.
 Omnis enim per se diuom natura necessesit
 immortalj aeuo summa cum pace fruatur,
 semota ab nostris rebus seiunctaque longe.
 Nam priuata dolore omni, priuata periclis
 ipsa suis pollens opibus, nihil indiga nostri,
 nec bene promeritis capitur, nec tangitur ira (I 41-49).

¹³ Firenze, 1945, App. al vol. II, pp. 427 ss.

¹⁴ Comentario en tres volúmenes, Oxford, 1947. Vol. II, pp. 601-603.

En el segundo segmento, I 50-61, arriba a una mayor subjetividad literaria, pues se trata del corolario y punto de partida para la revelación de la verdadera y única doctrina que ha de salvar al hombre acercándolo a aquella ataraxia de los dioses tan aparentemente lejana. Ahora es el poeta como maestro individual y universal el que toma la palabra desde su conciencia personal para construir una obra de singular circuito comunicativo, ya que en ella el poeta se desdobra como expositor e interlocutor de un fluido discurso a través del cual dialoga con la humanidad:

Quod superest, uacuas auris animumque sagacem
semotum a curis adhibe ueram ad rationem,
ne mea dona tibi studio disposta fideli,
intellecta prius quam sint, contempta relinquo (I 50-53).

A partir de este momento, accedemos a su propósito particular de descubrir la función y el destino del hombre en un universo animado y regido por sus propias leyes de creación y destrucción; un universo abordado como objeto de estudio, sin temores ni prejuicios, con la intención de desentrañar sus mecanismos y confirmar la verdad con que el hombre ha de desterrar sus temores.

El pensamiento lucreciano se articula entonces sobre dos soportes: conocimiento de la naturaleza del universo y conocimiento de la naturaleza del hombre, concurrentes a un solo fin: el conocimiento de la verdad.

Nam tibi de summa caeli ratione deumque
dissere incipiam et rerum primordia pandam (I 54-55).

Hasta el verso 61 el contenido de la primera parte de la introducción se ha desarrollado eludiendo el plano concreto del ordenamiento histórico. Se trata de una *Inuocatio* de sesgo atemporal que se individualiza como una estructura autónoma. Todo el conjunto compuesto por los primeros sesenta y un versos constituye un volumen plástico —integrado por estratos yuxtapuestos de sentido opositivo y complementario a la vez—, en el que los hechos históricos de la humanidad no han tenido cabida. Exceptuamos esas pocas y soslayadas alusiones a sucesos de la realidad de su tiempo porque su inclusión no guarda una intencionalidad referida al ámbito del análisis historiográfico, sino a una instancia semántica superior de la que son sólo componentes sin relevancia

independiente; tal característica hace que carezcan de peso para desequilibrar la estructura lírica del conjunto.

En cambio, a partir del verso 62 pareciera comenzar un nuevo camino, marcado por la mención precisa de Epicuro. De hecho, irrumpen los datos históricos; y así como el poema se abría con el surgimiento de la vida derramándose sobre la naturaleza, ahora el poeta pareciera querer sugerir que la conciencia del hombre acerca de sí mismo y del mundo que lo rodea se inicia con el advenimiento de Epicuro y la formulación de su doctrina; la aplicación de sus postulados permitirá el triunfo de la luz de la ciencia sobre los oscuros temores de la superstición; la observancia de su método de vida desenbocará en el logro de la ataraxía, estado espiritual al que debe tender el hombre sabio, pues su asimilación lo ha de aproximar a la serenidad incontingente de los dioses.

Según el pensamiento de Lucrecio; la trascendencia de Epicuro es tan importante para la historia de la humanidad en su camino hacia la obtención de una conciencia moral (es decir regida por su propio y severo juicio y, por lo tanto, independiente del externo)¹⁵, que el poeta latino no ha vacilado en colocarlo en la portada de este segundo friso, quebrando el orden de sucesión histórica y relegando a un momento posterior la línea de relación retrospectiva Ennio-Homero.

Así pues, dentro de tal conjunto (I 62-145) se destacan en principio dos grandes subdivisiones. La primera, I 62-101, se estructura como un díptico en el que vuelve a manifestarse el modo dialéctico de composición lucreciana: una brevísima referencia al pasado remoto e indefinido, en el que la vida humana se debatía acuciada por las supersticiones sirve para introducir y realzar la figura de Epicuro, hacedor de una doctrina de salvación para el hombre (I 62-79). En abrupta contraposición describe luego el desafortunado destino de Ifigenia (I 80-101). La suma de ambos cuadros, articulados como elogio directo por alusión y elogio indirecto por elusión respectivamente, eleva el nombre de Epicuro hasta el cenit de la gloria.

¹⁵ Sobre este punto, remitimos al trabajo de Rodolfo Mondolfo, *La conciencia moral de Homero a Demócrito y Epicuro*, 2a. ed., Buenos Aires, Eudeba, 1968.

En la segunda subdivisión (I 102-145), Lucrecio rescata nuevamente el tema de la situación particular del hombre en su experiencia cotidiana a través del grupo Ennio-Homero. Los problemas atinentes a la condición humana (la elucidación de la naturaleza del alma; la posibilidad de una vida, asociada a la ética de su actividad anterior, después de la muerte; la perturbación que provoca el inasible mundo onírico) serán el punto de partida para el desarrollo de la doctrina epicúrea desde la perspectiva creadora del poeta en su lengua latina.

No obstante, enclavada al final del pasaje, encontramos una coda:

Nec me animi fallit Graiorum obscura reperta
difficile inlustrare Latinis uersibus esse,
multa nouis uerbis praesertim cum sit agendum
propter egestatem linguae et rerum nouitatem;
sed tua me uirtus tamen et sperata uoluptas
suauiis amicitiae quemuis efferre laborem
suadet et inducit noctes uigilare serenas
quaerentem dictis quibus et quo carmine demum
clara tuae possim praepandere lumina menti,
res quibus occultas penitus conuisere possis (I 136-145).

Creemos que, por encima de la más fácil conclusión acerca de la pobreza de la lengua latina y consiguiente dificultad del poeta para expresar los *Graiorum obscura reperta*, tal pasaje nos hace pensar que, si la poesía de Lucrecio representa por un lado la aceptación íntima de lo material manifiesto en el mundo de las cosas, también incluye, por otro, su conciencia artística en la ardua tarea por construir un gran monumento literario, vuelto hacia los griegos más antiguos pero sin perder ni disminuir su esencialidad romana. Con tal conciencia artística, presente en los versos arriba citados, el autor cierra el proemio y, a la vez, abre el poema hacia la exposición y comprobación de sus teorías.

Ahora bien, al recapitular, nos encontramos con un proemio desplegado a través de dos momentos aparentemente desvinculados: una gran invocación a Venus y un gran elogio a Epicuro, colocados ambos en el vértice inicial de sus respectivos conjuntos y estructurados en espiral descendente hacia

la particularización de las inquietudes humanas¹⁶, como si se tratara de la introducción de un poema sinfónico en el que se exponen los dos temas que serán desarrollados y fusionados durante la dialéctica propia del movimiento. Creemos que ésa es la dinámica primaria que anima el pensamiento y alimenta el flujo poético de la obra de Lucrecio: por una parte, mostrar el ritmo constante e inevitable de la creación del universo; por otra, desentrañar los mecanismos íntimos de tan natural evolución. En la aceptación de ambas explicaciones se encontraría la síntesis que permitiría al hombre, simple mortal, alcanzar e incorporar una de las características propias de los inmortales: la imperturbable condición de un espíritu sereno. Pero no podemos engañarnos pensando que la valoración y perduración de su poema se debe a la exposición de una doctrina materialista. Esto implicaría reducir y valorar la obra en su más pobre significado. Por encima de los postulados epicúreos, de su seguridad sobre el

¹⁶ La peculiar concepción estructural del proemio de *De rerum natura*, en el que Lucrecio desplazó hacia la primera de las dos alas iniciales la gravedad semántica de cada conjunto, parece descubrirse también en un momento de la evolución pictórico-compositiva de Rafael. Formado en la corte de Guidobaldo de Montefeltro, cenáculo del neoplatonismo renacentista impulsado por Marsilio Ficino, el artista de Urbino debe de haber, si no asimilado por vía directa, al menos recogido la atmósfera de la antigüedad clásica difundida por las enseñanzas del jefe de la Academia Platónica florentina. De otro modo, no se explicaría la extraordinaria realización de su Escuela de Atenas en el Vaticano, donde se encuentra plasmado, por medio de imágenes simples y exactas, el ideal de sincretismo que animaba y vitalizaba las doctrinas del influente núcleo de artistas y pensadores. Tal disposición aparentemente desbalanceada se descubre en dos cuadros pintados por Rafael entre 1498 y 1502. Se trata de *El sueño del Caballero* (o *Sueño de Escipión*) y de *Las tres Gracias*, una pareja de telas colocadas originalmente espalda contra espalda, como si se tratase del anverso y reverso de una medalla. En el primero, el caballero se encuentra durmiendo al pie de un laurel, mientras dos mujeres, a cada lado, le ofrecen, la más severa una espada y un libro, la más bella una flor. No nos detendremos en el análisis de tales símbolos sino sólo para los requerimientos necesarios de nuestra interpretación, relacionada con una estructura en apariencia asimétrica. (Complemento esclarecedor será la obra de A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959). La postura del caballero marca una casi imperceptible inclinación hacia la señora de la izquierda, que le ofrece el libro y la espada, símbolo de la Virtud (en oposición a la que le ofrece la flor, símbolo del Placer). Con *Las tres Gracias* sucede otro tanto: existe una distribución de peso muy sutil que se inclina hacia una de las tres, la de la derecha, Voluptas (en el centro, Pulchritudo, y a la izquierda, Castitas). En la concepción pictórica de Rafael, ambos cuadros, distribuidos como anverso y reverso de un mismo y profundo sentido, se contrapean no ya conceptualmente, sino también plásticamente. Afirmar que Rafael conoció el poema de Lucrecio y pudo haber sido influido por la disposición del proemio, sería una declaración riesgosa y ardua de probar, pero no resultaría nada extraño que hubiese oído, en esa atmósfera de veneración por la antigüedad clásica que se difundía y penetraba en todos los ámbitos desde antes del siglo XIV, sobre los modos de distribución de masas semánticas en la concepción arquitectónica de la poesía grecolatina.

origen del mundo y del hombre, de sus respuestas científicas, se percibe la estremecida esencia vital de su lirismo y una ética del espíritu que atraviesa, ordena e incrementa la lengua en la estructura absoluta del poema.

Eslabón indispensable para comprender la evolución de la poesía latina que, partiendo desde Ennio, asciende hasta su realización más alta con Virgilio, Lucrecio proporciona a la lírica romana un definitivo sentido y visión operante de la lengua en la concepción del mundo natural. Por encima de los temas, las palabras, la sonoridad, flexibilidad y cadencia del hexámetro, el equilibrio expresivo, las imágenes, las simetrías estructurales, la concepción plástica, Virgilio le es deudor de una conciencia poética manifestada en el canto como síntesis última y prospectiva del misterio de la existencia. Aunque su camino se aparta de esta primera intuición desbordante de Lucrecio acerca de las cosas, la luminosa visión del mantuano nunca deja de tener su fundamento e impulso más hondo en ella.

Esa potencia vigorosa de la lengua de Lucrecio, luchando por quebrar y sobrepasar las limitaciones expresivas de su tiempo, encarna en un poema que violenta la tradición anterior de la literatura latina, expandiendo, a través de sus seis cantos, más que un amplio vocabulario, un espíritu alimentado en su propia capacidad transfiguradora, cuya fuerza incontenible tiñe la estructura toda de la obra. No hay quiebras entonces o, por lo menos, las hay en apariencia, sino una agonía por subvertir la materia poética para reordenarla y devolverla plena y acrecentada.

Desde este punto de mira, el proemio que inaugura *De rerum natura* constituye una gran caja de resonancia, cuyas notas se armonizarán a lo largo de los seis cantos, cerrándose, en su dinámica peculiar, con el patético cuadro de la potencia desenfrenada de la muerte, como si aquellas fuerzas vigorosas de la vida, liberadas en el umbral del poema, hubiesen llegado por su propio proceso generativo de evolución al engendramiento de su disolución final.

RUBÉN C. A. FLORIO
(Universidad de Buenos Aires
y Univ. Nac. del Sur)

LA INMORTALIDAD DEL ALMA Y EL PROBLEMA DEL TIEMPO EN EL FEDÓN

I. Introducción

Este artículo intenta exponer el tema de la naturaleza inmortal del alma, tal como se presenta en el diálogo platónico *Fedón*, a la luz de la superación del concepto cíclico del tiempo y del esbozo de una visión de la eternidad que presupone, si bien no la tematiza explícitamente, la dirección lineal en un sentido único del tiempo en el mundo del devenir. Para alcanzar con cierto éxito este objetivo es necesario hacer varias aclaraciones previas que limiten la tarea propuesta y den precisión a ciertas nociones cuya ambigüedad ha producido múltiples interpretaciones.

En primer lugar, no es mi intención mostrar que el *Fedón* trate abiertamente el tema del tiempo, sino que éste ofrece el horizonte dentro del cual se mueve el desarrollo del diálogo. Desde muy antiguo se consideró que el tema central del *Fedón* era el de la naturaleza del alma, lo cual está atestiguado por el subtítulo, que, si bien no podemos atribuírselo al mismo Platón, lo acompaña desde tiempos de la Academia: *Περὶ ψυχῆς*. Sin embargo, como investigación acerca de la inmortalidad del alma nos deja la enumeración un tanto caprichosa de argumentos y refutaciones que se detienen en el umbral de una verdad a la que podemos aproximarnos en la medida de las fuerzas humanas, pero nunca poseer¹. No han faltado comentaristas que declararan a la demostración "infirmo et verbal"²; únicamente la fe que muestra Sócrates en la vida en el "allá" es sólido fundamento para la prepara-

¹ Platón, *Fedón*, 107 b.

² Cf. Brémond, A., "De l'ame et de Dieu dans la philosophie de Platon", en *Archives de la Philosophie*, Paris, 1924, volume II, cahier III, p. 24.

ción que pide al filósofo. Trataré de ahuyentar esta imagen de insatisfactoriedad lógica sugiriendo que es posible ordenar los argumentos. El hilo conductor será la tesis de que las diversas pruebas ocultan diferentes concepciones del tiempo que, en lo esencial, parten de la antigua representación del eterno retorno y desembocan en una eternidad trascendente que exige la linealidad de la duración.

En segundo lugar, frecuentemente se atribuye a Platón un concepto de tiempo que se opone en varios puntos al que aquí se defiende³. Ello se debe a que al hablar del tiempo en Platón —un tema de por sí no muy frecuentado en su pensamiento— se toma principalmente al *Timeo*. En la presente oportunidad hago a un lado al *Timeo* para considerar el diálogo que inicia la reflexión acerca del tiempo y que es punto de partida para comprender la tesis cíclica sostenida en el diálogo de su vejez.

El *Fedón*, por tanto, será analizado siguiendo la tesis de que el tema de la inmortalidad del alma presupone e implica a la vez la transformación de las concepciones temporales expuestas en nuestra primera parte. La segunda busca en los diversos argumentos los resultados obtenidos en la primera. Finalmente, la conclusión revelará por qué la teoría de las Ideas, por ser incompatible con la imagen cíclica del tiempo y del devenir universal, anuncia una concepción diferente que sin embargo no será elaborada definitivamente por Platón.

II. La imagen cíclica del tiempo en el pensamiento griego presocrático

Antes de indagar cómo las pruebas planteadas en *Fedón* en favor de la inmortalidad del alma admiten la superación de la concepción cíclica del tiempo, haremos una breve recorrida a través de las tendencias que al respecto se manifestaron hasta la aparición del pensamiento platónico.

La imagen cíclica del tiempo es propia de la cultura griega arcaica. En su mayor pureza aparece en los fragmentos que se conservan de las obras de Anaximandro, de los pitagóricos y

³ Por ejemplo, Duhem, P., *Le système du Monde*, Paris, tomo I, p. 65.

de Empédocles, y también en Heráclito. Debemos definir con rigor la concepción cíclica del tiempo tal como se dio en estos autores para salvarla de las interpolaciones agregadas por las escuelas postaristotélicas.

Nos referimos a una noción de lo eterno que es inmanente al fluir temporal: la eternidad del devenir consiste en la repetición ilimitada de un segmento acotado por un origen y un final frecuentemente catastrófico. Esta forma del *αἰών* incluye la destrucción y reconstrucción del universo como elementos esenciales. La forma característica de la concepción cíclica propia del período jónico implica el hecho de que en esa sucesión de mundos se repite el mismo orden hasta en los más ínfimos detalles. Es sinónimo, por consiguiente, del eterno retorno de lo mismo. El punto en el que el devenir alcanza su meta es, a su vez, el instante del comienzo de un nuevo proceso que, al empezar en idénticas condiciones que el mundo que acaba de desaparecer, traerá a la realidad lo mismo que todos los casos anteriores.

El universo de Anaximandro refleja por vez primera de manera racional esta concepción cíclica del devenir. Plutarco nos informa que Anaximandro “declaró que la destrucción y el nacimiento acontecen desde tiempo infinito, puesto que todos ellos tienen lugar cíclicamente”⁴. Sabemos con certeza que según el milesio el devenir es un proceso de diferenciación de una naturaleza indeterminada⁵ en substancias naturales opuestas que son reabsorbidas por lo indeterminado al final del ciclo cósmico. Este final está señalado por el límite impuesto por la magnitud de la injusticia cometida, la cual debe ser expiada “según la disposición del tiempo”⁶. Pero Anaximandro no piensa en la desaparición definitiva del cosmos. Su perduración está avalada por la inagotabilidad de las fuerzas que producen el surgimiento de las oposiciones y con ellas, el de “todos los cielos y los mundos”⁷.

Sin embargo, a pesar de ser esta representación del “tiem-

⁴ Plutarco, *Stromata*, 2 (DK 12 A 10). Versión de Kirk y Raven: ἐξ ἀπείρου αἰῶνος ανακκλουμένων πάντων αὐτῶν.

⁵ Simplicio, *Física*, 24, 13: ἑτέραν τιὰ φύσω ἄπειρον.

⁶ *Idem*: κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν.

⁷ *Idem*.

po la más antigua que se registra en la filosofía griega, no siempre es posible hallarla en los textos con la claridad de nuestra exposición. En el caso de Anaximandro se ha discutido si existe una sucesión eterna de mundos iguales, o si se trata de infinitos mundos coetáneos. Burnet sostiene que la interpretación de ἀνακυκλουμένων πάντων αὐτῶν como un ciclo de γένεσις y de φθορά para cada uno de los mundos "sería una muy extraña expresión para designar una sucesión de mundos aislados"⁸. El error de Burnet quizás fue el de querer demostrar la imposibilidad de que Anaximandro haya sostenido esa tesis a partir de que los atomistas no lo han hecho. Pero, cualquiera sea el modo de entender el problema, es evidente que la concepción cíclica del tiempo estaba suficientemente difundida como para que Platón comenzara el repertorio de pruebas de la inmortalidad del alma apelando al equilibrio de los procesos opuestos de generación y corrupción. Platón, sin embargo, recibió la doctrina modificada y enriquecida por la labor de los pitagóricos y de Empédocles, aunque reconocemos en su pensamiento uno de los grandes presupuestos de la concepción cíclica, el de la unidad de los fenómenos físicos y los anímicos. Esta premisa tiene graves resultados. El devenir cósmico, retorno sin limitación de lo mismo, arrastra a la historia y a los destinos humanos. El hombre queda reducido a las eventualidades de su corporalidad que lo somete a las leyes naturales. Pero éstas, al prescribir el retorno cíclico, hacen aparecer periódicamente a la misma personalidad con el mismo destino. Nada puede hacer el hombre para evadirse de esta gigantesca rueda que repite eternamente su giro y que en cada vuelta parece compensar todas las impiedades y aciertos que en ella se producen⁹.

Esta dificultad no fue advertida por Anaximandro. En cambio, Empédocles, sobre la base de las novedades introducidas por las sectas pitagóricas, logra darle un alcance diferente a la concepción cíclica. Según el sabio de Agrigento, se trata del retorno incesante de dos estados diferentes que,

⁸ Burnet, J., *Early greek thinkers*, sección XVIII.

⁹ Mugler, Ch., *Deux thèmes de la cosmologie grecque: Devenir cyclique et pluralité des Mondes*, Paris, 1953, p. 89.

por ser opuestos, compensan con su aparición lo ocurrido en el anterior. El predominio de Φιλότης o de Νεῖκος produce dos estados opuestos que se desplazan mutuamente. Por ello agrega dos transiciones para aclarar cómo se produce el pasaje de uno al otro. De este modo, Empédocles describe el ciclo cósmico en cuatro períodos, tal como Simplicio nos lo hace saber en su *Física* ¹⁰.

Empédocles no solamente ha enriquecido la concepción de la evolución cósmica. Basándose indudablemente en enseñanzas pitagóricas, escribe un texto que nos ha llegado más fragmentado que el *Περὶ φύσεως*. En él muestra el paralelismo que existe entre el ciclo físico universal y el ciclo que sigue el alma en sus encarnaciones. Las *Καθαρμοί* introducen una modificación en el presupuesto del eterno retorno que citábamos antes, el de la unidad esencial de los procesos físicos y los psíquicos, al intentar explicar de qué manera pueden conciliarse la creencia pitagórica en la transmigración del alma y el eterno retorno de lo mismo. El destino del alma es pagar sus culpas. Empédocles, para mayor complicación, utiliza dos términos diferentes para nombrar al alma: *ψυχή* y *δαίμων*. Según Dodds, el *δαίμων* es el yo que persiste en las encarnaciones, mientras que la *ψυχή* vuelve al éter ígneo y es absorbida por él ¹¹. La tesis de Dodds de que la novedad cultural introducida en el siglo VI es la atribución de un yo profundo de origen divino al hombre se ve confirmada por este fragmento: el yo emocional oculto es lo inmortal, no el alma racional ¹². La *ψυχή* preplatónica, la misma que aparece en las *Purificaciones*, es el "correlato mental del *σῶμα*" ¹³. Pero la *ψυχή* en Empédocles jamás está fuera del mundo; su ciclo es paralelo al cósmico, y por lo tanto debe compartir con los cuatro estadios de éste el hecho de desarrollarse por completo en su seno ¹⁴. Así puede volver al estado de inocencia originaria que poseía en el reino de

¹⁰ Simplicio, *Física*, 158, 1.

¹¹ Dodds, E. R., *The greeks and the irrational*, University of California Press, 1951 (traducción española: *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 1960, p. 148).

¹² *Id.*, p. 135.

¹³ *Id.*, p. 134.

¹⁴ Kirk, G. S. y Raven, J. E., *The presocratic philosophers. A critical history with a selection of texts*, England, 1966. (Trad. española: *Los filósofos presocráticos*, Madrid, 1969, p. 492).

Κύπρις¹⁵, pero el derramamiento de sangre la volverá a arrojar al ciclo de encarnaciones. Esta ψυχή, que es idéntica a la vida o a la persona y que se usaba indistintamente en lugar de σῶμα, arrastrará estas propiedades cuando en Platón adquiera las características de principio racional activo.

Sin embargo en las *Purificaciones*, Empédocles se apoya en la tradición pitagórica más antigua y que, siguiendo las más autorizadas investigaciones, preferimos atribuírselas a los itálicos en lugar de pensar en una secta órfica de la que poco sabemos. De los pitagóricos podemos estar seguros que afirmaban la heterogeneidad del alma y el cuerpo, de manera que el alma podía sustraerse a la destrucción que inevitablemente parece condenar al cuerpo y, eventualmente, al universo. El alma ya no es gobernada por las mismas leyes que rigen en la naturaleza material. El ritmo vital anímico posee leyes propias que aparecen en la idea de purificación. Pero el pitagorismo primitivo advirtió la contradicción que hay entre el eterno retorno cíclico de lo mismo y la palingenesia, que prevé la posibilidad de que el alma evite las sucesivas encarnaciones logrando el estado de pureza buscado por las prescripciones culturales¹⁶.

Afn con la distinción entre alma y cuerpo es la escisión pitagórica del mundo en dos o tres regiones por completo heterogéneas. De este modo circunscriben el devenir cíclico al mundo terrestre y dejan libre de catástrofes y reconstrucciones al mundo celeste. Logran tener una región inmutable que recoja en su seno la substancia inmortal de las almas salvadas de la rueda de nacimientos y muertes. Esta división del cosmos, sostenida por Aristóteles¹⁷ y que fuera aceptada hasta que Galileo la suplantó por una imagen homogénea del universo, obligó a buscar un nexo entre los astros y lo terrestre que reemplazara a la unidad perdida. Alcmeón de Crotona, cuyo *floruit* puede ubicarse a comienzos del siglo V, trató de establecer la concordancia del ritmo palingenésico y el terrestre diciendo que ambos surgen de la acción causal de los astros sobre el movimiento del alma. De Filolao se decía que

¹⁵ Empédocles, fragmento 128.

¹⁶ Mugler, Ch., o.c., p. 60.

¹⁷ Aristóteles, *Tratado del cielo*.

afirmaba que “a la periodicidad astronómica del universo corresponde una evolución cíclica del devenir terrestre marcada por destrucciones periódicas de la parte sublunar del mundo”. Pero poco seguros estamos de la autenticidad de las opiniones de Filolao.

De cualquier manera, su concepción del número y el hecho de ver en los movimientos astrales el lugar por excelencia de aparición de las relaciones de magnitud, los lleva a sostener que la relación entre ambos períodos se mide según números enteros. El nexa causal buscado entre el cielo y la tierra lo hallan en la racionalidad geométrica; pero no advierten que así la explicación ofrecida sufre la amenaza del descubrimiento de las magnitudes irracionales¹⁸. ¿Qué podría evitar que la irracionalidad apareciera en el cielo, y con ella, que el eterno retorno se hiciera imposible ya que la menor diferencia en la ubicación de los astros daría lugar a novedades imprevistas en cada período terrestre? La solución fue postular la racionalidad de los períodos celestes: es el origen del dogma de la circularidad, que no hallará su fin hasta que Kepler plantee el carácter elíptico de las órbitas.

Por consiguiente, habría ciclos, pero ya no idénticos. El mundo gana una riqueza cualitativa que no poseía en el eterno retorno. Se abre la posibilidad de que lo real exhiba cualquiera de las inagotables eventualidades que el pensamiento pudiera imaginar, siempre y cuando no traspase los límites de sus leyes supremas. Éste es el camino de Platón. En él busca evitar que la injusticia y la fuerza, que quedaban impunes, se perpetuaran en una realidad siempre repetida.

El motivo desencadenante parece ser la muerte impía de Sócrates. El tema de la inmortalidad del alma, estrechamente unido a la visión platónica de la filosofía, se ubica en el seno de esta discusión: ¿traerá el tiempo eternamente los mismos actos de injusticia y dolor? Platón da su solución: al alma le es posible superarlos en la medida en que lleva en sí el recurso de sustraerse a ese círculo de lo condenado a la destrucción. La inmortalidad del alma exige abandonar la imagen cíclica del tiempo, lo que podemos observar indagando las pruebas que el *Fedón* aduce en su favor y en contra.

¹⁸ Mugler, Ch., p. 69.

III. La inmortalidad del alma y el tema del tiempo en el "Fedón"

Tal como hemos podido observar en la sección anterior, el pensamiento griego ha advertido las inevitables contradicciones que la concepción cíclica mantenía con ciertos rasgos de la realidad física y moral. El eterno retorno del mismo segmento temporal hace de la historia un escenario donde periódicamente se cometen las mismas injusticias y reina el mismo dolor, sin contar con el alivio que podría traer un equilibrio de recompensas y castigos.

Como señala Mugler, en el seno de la comunidad pitagórica se sumaron las dificultades de haber intentado dar una medida exacta a la periodicidad cósmica, considerándola causa eficiente de los sucesos terrestres. La doctrina de la palingenesia, por último, derrumbaba de alguna manera la pretensión de hacer de lo cíclico un fenómeno extensible a todo el universo. Por ello reemplazaron el ciclo cósmico por el Gran Año, cuya medida no coincide con el ritmo de cada encarnación¹⁹.

Platón hereda esta confusa situación y de ella parte. La historia contemporánea agudizó ante sus ojos su gravedad con la muerte de Sócrates, hecho impío cuyo remedio no tendría lugar en el eterno retorno. El *Fedón* recoge el relato de las últimas horas de vida de Sócrates, pero no quiere ser fiel históricamente. El verdadero tema es la creencia inmovible del condenado en la supervivencia en el "allá", fundándose en la fe en la inmortalidad del alma.

Platón advierte que la teoría de la transmigración está en contradicción con el tiempo cíclico, pero no acepta las soluciones que las nuevas generaciones de la comunidad pitagórica elaboran para salvar la tesis cíclica. El *Fedón* es el intento platónico de llevar hasta sus últimas consecuencias dicha contradicción, demostrando que el único camino abierto a la solución es la teoría de las Ideas. Por consiguiente, las pruebas de la inmortalidad del alma parten de la teoría palingenética y, a través de sucesivas modificaciones dialécticas, desembocan en una prueba final en la que la inmortalidad es probada con la hipótesis de la teoría de las ideas.

¹⁹ Mugler, Ch., p. 89.

Nuestra pregunta es qué secuela tiene para el tema del tiempo el cambio de las demostraciones de la inmortalidad del alma.

El primer argumento expuesto²⁰ es una reelaboración del viejo tema de los opuestos. La generación se produce a través de opuestos cuyo equilibrio garantiza el mantenimiento del orden. Es el argumento por *ἀνταπόδοσις* expuesto en el fragmento 88B de Heráclito. Pero el hecho de que sea abandonado por otros y finalmente modificado nos hace sospechar que Platón quería plantear objeciones a este procedimiento. La principal objeción es que no sirve para solucionar el problema propuesto. Si es posible alcanzar el estado de purificación mediante la contemplación de lo real (*τῶν ὄντων*), la cuestión de si el alma es inmortal debe ser resuelta previamente. Se exige pues que el alma pueda existir separada totalmente del cuerpo y liberada de él (*λύσις, χωριστός*)²¹. Para ello es necesario definir la muerte como un divorcio (*ἀπαλλαγὴ*) del alma y del cuerpo²². Por consiguiente, el alma tiene que poseer una facultad que se ejerza sin la intervención corporal; una función propia cuya excelencia pertenezca solamente a ella: "al no asociarse con el cuerpo aspira a lo real" (*ὀρέγεται τοῦ ὄντος*)²³. Curiosamente, Aristóteles utilizó el mismo verbo para indicar cuál es la tendencia por naturaleza del hombre a conocer como perfección propia²⁴.

¿Cumple el argumento por *ἀνταπόδοσις* con esta expectativa? Tal como aparece expuesto en *Fedón* 70a-72d, el alma no es esencialmente diferente del cuerpo, y por ello no puede superar la noción tradicional griega de la *ψυχή*, puesta en boca de Cebes: "tal vez se necesite no poca convicción y fe para creer que, una vez muerto el hombre, el alma existe y cuenta con alguna capacidad e inteligencia"²⁵. El alma es el principio que anima al cuerpo, *πνεῦμα ἢ καπνός* y que se manifiesta solamente al expirar el hombre: la *ψυχή* es el yo

²⁰ Platón, *Fedón*, 70 a - 72 e.

²¹ Id., 67 d.

²² Id., 64 c.

²³ Id., 65 c.

²⁴ Aristóteles, *Metafísica*, 980 a.

²⁵ Platón, *Fedón*, 70 a-b.

viviente. Σῶμα y ψυχή, en unidad vital, ocupan su lugar en la rueda de las generaciones y destrucciones, en la que pareciera haber un sólido equilibrio que garantiza el renacer de todo. Inspirándose claramente en Empédocles, no sólo distingue dos estados (la muerte y la vida) sino dos procesos que llevan de uno a otro: el morir y, lógicamente, el paso de la muerte a la vida: el revivir (ἀναβιώσκομαι)²⁶. Si no existieran estos dos procesos, habría linealidad (εὐθύς) hacia uno de los dos estados y las cosas dejarían de generarse²⁷. Platón comienza el diálogo defendiendo la tesis cíclica, ya que su descripción de los procesos genéticos implican, como en Empédocles, la creencia en el eterno retorno. Pero debemos recordar que en el sabio de Agrigento la ψυχή nunca abandona la rueda cíclica del mundo. ¿Qué posibilidad queda para sostener una purificación que independice al alma de lo sometido al devenir? La exposición platónica requiere la existencia de un orden por completo heterogéneo con el devenir y en el cual el alma recupere su condición perdida. La ἀνταπόδοσις no deja en claro tampoco qué es lo que muere en el divorcio del alma y el cuerpo, porque si así prueba la inmortalidad del alma, el revivir no se produciría a partir de lo muerto sino de algo que nunca cesó de existir en el Hades.

Las dificultades de la tesis tradicional que Platón enumera a lo largo del diálogo podrán superarse solamente hallando la manera de vencer la rueda de las generaciones, atribuyéndole al alma una facultad que la distinga y cuya naturaleza le sea esencial. El argumento de la reminiscencia, que se presenta para completar el recurso a los opuestos, prueba que el alma tiene una actividad cognoscitiva que constituye su facultad propia.

Pero en el *Fedón* el conocimiento nos pone en contacto con una realidad sustraída por completo del tiempo. La información que los sentidos nos dan, por el contrario, jamás nos acercará a esa realidad. El alma, por lo tanto, como principio de conocimiento se ha independizado del cuerpo hasta el punto de gobernarlo.

La doctrina de la reminiscencia aparece en el *Fedón* como

²⁶ Id., 71 e.

²⁷ Id., 72 b.

una teoría largamente enseñada en el seno del círculo platónico. Todos los interlocutores parecen conocerla con anterioridad, aunque con un dejo de humor, le pidan a Sócrates que la recuerde. Este dato nos permite afirmar que el *Menón*, donde la teoría del conocimiento como recuerdo es presentada y expuesta, es anterior al *Fedón*. Este hecho tiene una insospechada importancia: en las diferencias teóricas entre las dos exposiciones de la doctrina de la reminiscencia se plantea la superación de la imagen circular del tiempo por una eternidad que, al ser trascendente al devenir, se coloca como punto final del mismo y supone su linealidad.

Comencemos por la exposición de la doctrina en *Menón* 79 e-86 c. Aquí la premisa básica es el viejo paralelismo entre lo físico y lo anímico dado en la coincidencia del ritmo cósmico y el de la palingenesis. Dicho con mayor precisión, en *Menón* 81 b Platón expone la relación entre la eternidad cíclica y la inmortalidad del alma.

El innegable origen pitagórico y empedocleano del fundamento de la doctrina lo prueba el hecho de que Platón comience su exposición apelando a un fragmento de Píndaro (133 Schröder): el alma no se encarna por ser éste un atributo esencial sino como fruto de un castigo. En la Olímpica Segunda hallamos una concepción cíclica análoga a la de Empédocles; curiosamente, como señalan G. S. Kirk y J. E. Raven, esa Olímpica está dedicada a Theón de Agrigento, la patria de Empédocles²⁸. Pero la visión de Píndaro incluye como novedad la posibilidad de que el alma, de origen divino, eluda el ritmo de las encarnaciones. En otro fragmento leemos: "el tiempo es el mejor de los liberadores para el justo"²⁹. El cuerpo está sujeto al dominio de la muerte; el alma, *αἰώνος εἰδωλον*³⁰, permanece viva porque proviene de los dioses. Como señala Dodds, Píndaro expresa esta idea por vez primera en el mundo griego.

El alma es inmortal por su origen divino, pero también muchas veces renace; sin embargo, jamás perece. De este modo puede ir acumulando los conocimientos de las vidas anterior-

²⁸ Kirk, G. S. y Raven, J. E., p. 486.

²⁹ Píndaro, fragmento 159: ἀνδρῶν δικαίων χρόνος σωτήρ ἄριστος.

³⁰ Píndaro, fragmento 131 Sch.

res. Empédocles, precisamente, le atribuye a Pitágoras la sabiduría acumulada de diez o veinte vidas³¹. Platón en el *Menón* no supera esta concepción pitagórica de la memoria como recuerdo de los hechos y sufrimientos de una vida terrena anterior³². Nada dice aquí acerca de la contemplación de las ideas en una existencia incorpórea. La naturaleza, afirma, nace siempre del mismo origen³³. Esta clara alusión al eterno retorno garantiza que, habiendo aprendido todo, nada le impide al alma que un solo recuerdo le traiga encadenados todos los demás. El saber y la búsqueda son *ἀνάμνησις*³⁴. El conocimiento no se adquiere en el tiempo presente, sino en otro tiempo. La eternidad es la suma de la existencia y la no existencia del hombre³⁵; es inmanente a los ciclos sucesivos. Hacia ella el alma se mueve con familiaridad: la verdad de las cosas existe desde siempre (*ἐλ ἕει*). Por ello el alma que traba relación con esas verdades debe ser inmortal. La reminiscencia de lo pasado sirve para el presente porque nos enfrentamos a la misma experiencia anterior; pero al aumentar y mejorar su conocimiento en cada vida, el alma se aproxima a la perfección de su facultad. Por el momento, queda la duda de si el alma llegará a la totalidad del conocimiento por este camino acumulativo. ¿Podrá sustraerse así a la aventura de la vida material?

La respuesta aparece en *Fedón*. La anámnesis se fundamenta aquí en la teoría de las ideas. Por primera vez utiliza Platón el vocablo *εἶδος* para nombrarlas. Son la premisa necesaria de la prueba por anámnesis que ahora concluirá que el conocimiento de la idea permite superar la concepción jónica de la *ψυχή* como indisolublemente unida a lo físico. Las almas poseen una existencia anterior a la que llevan en una forma humana, ya que puede demostrarse que son capaces de ejercer su facultad propia (el conocimiento) en su mayor pureza cuanto más alejadas del cuerpo. Si bien es cierto que el recuerdo se produce a partir de la experiencia sensible, ello no significa que ese contacto sea el origen del conocimiento

³¹ Empédocles, fragmento 129 d.

³² Dodds, E. R., p. 147.

³³ Platón, *Menón*, 81 c.

³⁴ Id., 81 e.

³⁵ Platón, *Fedón*, 86 a.

de la idea. Sólo es la ocasión para recordar un saber que tenía el alma antes de todo saber sensible. Como acertadamente afirma Ross, la anámnesis implica la existencia separada de la idea no en su imperfecta encarnación sino en su pureza³⁶.

La teoría de la anámnesis pitagórica y su presupuesto temporal cíclico, tal como los muestra *Menón*, llegan en *Fedón* a su fatal enfrentamiento. La anámnesis exige ahora una realidad eterna que a causa de su absoluta trascendencia se sustraiga por completo del fluir temporal. El paso siguiente será probar que la doctrina cíclica es insuficiente para demostrar la inmortalidad del alma. La disyuntiva se abre entre la inmortalidad del alma y el eterno retorno de lo mismo.

El alma, inmortal por ser simple, es lo más semejante (*ὁμοιος*) a lo divino, inmortal, inteligible, aquello cuya forma es única, lo que es indisoluble y posee siempre su identidad consigo mismo³⁷. Pero semejanza no significa identidad. Por vez primera en la obra de Platón la relación entre lo sensible y la Idea se expresa con el concepto de *μίμησις*, en lugar de *μέθεξις*. El alma aparece en el *Fedón* como una entidad intermedia entre lo sensible y la idea.

Una vez reconocida la afinidad del alma con la Idea y la absoluta heterogeneidad del conocimiento de las Ideas y el de lo sensible, las consecuencias para el tema del tiempo surgen fácilmente. Sócrates, en las primeras líneas del diálogo, expresa su convicción de que sólo el conocimiento de lo verdadero puede evitar que el alma llegue al Hades, a lo invisible, con el temor de caer nuevamente en una encarnación. La filosofía nos prepara para el instante de la muerte en que el alma está ya separada (*χωριστός*) como la idea lo está de lo sensible. Ahora es preciso demostrar que la relación del alma con el cuerpo es semejante en su trascendencia a la que mantiene la Idea con lo que de ella participa. Sólo así el alma podrá sustraerse del devenir cíclico.

La aclaración comienza con dos objeciones planteadas por los dos interlocutores tebanos, Simmias y Cebes, formados en las enseñanzas pitagóricas (84 e - 91 c).

La primera objeción sostiene que el alma puede ser una *ἁρμονία* de los elementos corporales, un acorde perfecto entre

³⁶ Ross, D., *Plato's theory of Ideas*, Oxford, 1953, p. 25.

³⁷ Platón, *Fedón*, 80 b.

sus componentes, así como la afinación de una lira es fruto de cierta proporción entre sus elementos materiales. Este argumento, presentado como pitagórico, arrastra a la concepción cíclica del eterno retorno: si el alma depende tan estrechamente de la concordancia de lo corporal, la reproducción de las mismas condiciones físicas debería hacer aparecer la misma alma. Cada cuerpo, por lo tanto, podría ser habitado por una única alma. No obstante, Aristóteles nos enseña que según las viejas creencias pitagóricas, cualquier alma puede entrar en cualquier cuerpo³⁸. La versión presentada por Platón es, evidentemente, una del pitagorismo posterior que busca conciliar el eterno retorno cíclico con la palingenesia.

Platón responde que el alma no puede resultar de lo corporal. Si así fuera, ya que la *ἀρμονία* es una sola, habría un único tipo de alma. Además, jamás podría oponerse a las decisiones tomadas por lo físico. La experiencia muestra, por el contrario, que el alma está facultada para gobernar el cuerpo por poseer el conocimiento de lo eterno. El alma es trascendente al cuerpo y lo ha demostrado partiendo de "una tesis digna de ser aceptada"³⁹ y que sin duda es la teoría de las Ideas: si aceptamos la anámnesis y con ella su fundamento, la existencia de las Ideas, no podemos admitir la doctrina del alma como *ἀρμονία* de lo corporal. ¿Cómo tendría el conocimiento de las ideas cuando está fuera del cuerpo? La teoría de las ideas nos evita la dependencia de lo corporal, y por este medio, de lo cíclico.

La objeción de Cebes (86 d - 88 b), por ser más grave y rica en consecuencias nos llevará directamente a la solución buscada. Cebes sostiene que la sucesión de encarnaciones bien podría hacer que el alma se fuera deteriorando y no pudiera sobrevivir al último cuerpo. Aclara su posición con el ejemplo del tejedor que sobrevive a todos sus vestidos menos al último, el que llevaba al morir. Como dice Gomperz, las sucesivas encarnaciones parecen atentar contra la vida inmortal del alma⁴⁰. Pero esta nueva objeción se plantea en el horizonte

³⁸ Aristóteles, *De anima*, 407 b 22.

³⁹ Platón, *Fedón*, 92 d.

⁴⁰ Gomperz, Th., *Griechische Denker* (trad. española: *Pensadores griegos*, Buenos Aires, 1952, p. 444).

de la concepción cíclica de lo temporal. Platón dedica una extensa parte de la obra a responderla (95 a - 102 a). En ella trata de establecer una nueva solución al problema de la causalidad física. Para algunos comentaristas es extraña esta preocupación de Platón por un proceso que sólo se da en un mundo ontológicamente más pobre que el de las Ideas. Pero su inclusión no es caprichosa: si se sostiene que el alma perece es porque se acepta que está sometida, como lo material, a los ciclos de generación y corrupción. Si logramos saber en qué consisten y cómo se los puede explicar, sabremos si una naturaleza como la del alma está sujeta a sus leyes. La objeción de Cebes apunta esencialmente a uno de los procesos, al de la corrupción. El argumento de la reminiscencia parece satisfactorio pero sólo prueba la pre-existencia del alma. ¿Qué ocurre después de la muerte? ¿Arrastra al alma la destrucción del cuerpo?

Platón inquiere primero en qué consiste una investigación física. Pone de manifiesto al hacerlo la insuficiencia de las tesis mecanicistas que trataban de aplicar un principio materialista. Según ellas, el pensamiento no es la actividad esencial y exclusiva del alma, aquello que la distingue del cuerpo, sino el resultado de la presencia en ciertos órganos del aire, del fuego o de la sangre⁴¹. Platón, siempre poniendo sus opiniones en boca de Sócrates, aunque difícilmente sea el Sócrates histórico, creyó hallar la superación del materialismo en el teleologismo de Anaxágoras. Él garantizaría la óptima organización del universo. Pero la desilusión platónica no es menor a la manifestada por Aristóteles ante esta posición: Anaxágoras jamás utilizó la causalidad del fin, de lo perfecto; toda explicación cosmológica se reduce a sus causas materiales. Sin embargo Platón rescata del pensamiento del sabio de Clazomene la noción de fin como aquello que por ser lo mejor para cada cosa constituye la única y verdadera causa que explica los procesos del mundo del devenir. Anaxágoras falló por no distinguir entre lo que es realmente causa y aquellas condiciones sin las cuales la causa no podría actuar. En verdad es lo bueno (*τὸ ἀγαθόν*) lo que conecta y conserva todo⁴².

⁴¹ Platón, *Fedón*, 96 b.

⁴² *Id.*, 99 c.

Pero para llegar a la idea de lo bueno Platón se aparta de los procedimientos mecanicistas y teleologistas, y endereza su análisis hacia los *λόγοι*, lugar por excelencia de manifestación del ser al hombre. Su punto de partida es la existencia de lo en sí (*καθ'αυτό*) y la conclusión se delinea rápidamente: la causa de las cualidades de lo sensible es la presencia (*παρουσία*) de lo en sí en aquello sometido al devenir. Cualquiera sea el nombre que demos a esta relación (presencia, comunión o participación), la causa de lo sensible es lo en sí⁴³.

Llegamos así al final de nuestro recorrido. El argumento definitivo (102 a - 107 b) muestra que la inmortalidad del alma se prueba definitivamente partiendo de la teoría de las Ideas y de la noción de participación. La doctrina de la generación por opuestos que sirviera de comienzo a las pruebas y que arrastraba consigo la concepción cíclica del devenir universal se modifica sustancialmente. El diálogo vuelve sobre sus pasos y encuentra en la teoría de las Ideas la única posibilidad de sobrepasar esa presuposición temporal que impedía la realidad de la purificación.

Cada *εἶδος* existe en sí y lo sensible recibe de él sus cualidades y su realidad, volviéndose homónimo con la idea. La pequeñez de un objeto no se debe a su relación con otros, sino a la presencia de la idea de Pequeñez en él. La teoría de las ideas prohíbe que los procesos genéticos se produzcan entre los opuestos tomados en sí mismos: lo grande puede hacerse pequeño, pero la idea de Grandeza no puede transformarse jamás en la idea de Pequeñez⁴⁴. El primer argumento, como vemos, no había ido más allá de lo sensible: en él se trataba de cosas sensibles y de procesos del mundo cambiante que pretendían probar la inmortalidad del alma. Ahora, al final del diálogo, los contrarios no se generan entre sí cuando se los toma en sí mismos: un opuesto nunca llega a ser su opuesto.

A este hecho de singular importancia se agrega el toque final que da la noción de *παρουσία*. Hay cosas que sin ser ideas no admiten la presencia de la idea contraria de alguna de sus propiedades, aunque no sirva para definir su esencia.

⁴³ Id., 100 b.

⁴⁴ Id., 103 a-c.

El número tres no se define por la imparidad, pero nunca podría admitir en sí la presencia de la paridad. Si se produjera, o bien se destruye o bien se retira, dejando el lugar para un número par. En el caso del alma, nuevamente se apela a su definición como principio vital: ella da vida al cuerpo. ¿Cómo podría admitir en su seno la presencia del opuesto a la vida, la muerte? Cuando ésta aparece en el hombre, el alma se aleja, como el número tres, sin ser destruida, porque si aceptáramos su fin admitiríamos algo contradictorio con su esencia vital.

A pesar de las dudas persistentes de Simmias, llegamos al límite del razonamiento, que debimos conducir según la medida de nuestras fuerzas humanas. El paso siguiente es "que tengas confianza y digas que es mi cuerpo el que se entierra"⁴⁵. En el límite nos encontramos con la fe incommovible del piadoso.

IV. Conclusión

La permanencia de nuestra personalidad ya no depende del retorno cíclico de un segmento temporal. A partir de Platón, nuestra personalidad funda su indestructibilidad en su origen inteligible y divino. La muerte y su preparación temporal, la filosofía, nos devuelven a la patria abandonada, a la eternidad trascendente. El ciclo temporal queda superado con el postulado de la existencia de una realidad eterna, que no se somete al cambio y de la cual nuestra alma forma parte de algún modo. Las dificultades de la metempsícosis quedan atrás. El alma puede volver a su lugar. Para ello fue necesario anular la imagen cíclica del tiempo apelando a la Idea. La Idea es el verdadero *αἰών* que recoge el presente eterno que aparece en Parménides. Pero la Idea en Platón, a diferencia del *παντελῶς ὄν* parmenídeo, es trascendente. La eternidad no es inmanente al ciclo eterno de lo mismo, como una sumatoria de cantidades iguales. Ahora es un presente eterno del cual participa el tiempo y todo lo que a él se somete. La Idea es finalidad, es aquella perfección hacia la que todo tiende,

y en esa aspiración Platón halla la respuesta a la objeción de que hasta el momento no está claro si el alma subsiste después de morir. La objeción exigía que se explicara la dimensión futura. En un universo teleológicamente ordenado todo se orienta hacia lo mejor, y una vez alcanzado, no se lo abandona. Ya no hay lugar para el indiferente retorno de lo mejor y lo peor. El principio de indiferencia queda atrás. En Platón el mundo del devenir sigue un proceso lineal que va del no-ser hacia el ser. Llegar a lo que es en grado sumo significa quedarse allí. El proceso parece repetir ontológicamente la sucesión de los números enteros.

El *Fedón* nos deja la realidad definitivamente escindida en dos regiones temporalmente heterogéneas: la eternidad en la Idea y la linealidad que avanza en un único sentido en la imperfección material. El mundo y el tiempo se vuelven infinitos e indestructibles. Platón, sin embargo, parece recaer en la concepción cíclica en el *Timeo*, diálogo escrito en su vejez. Pero jamás abandona la conquista lograda: los ciclos que allí presenta en el devenir terrestre avanzan a su vez en una línea recta.

Hemos visto de qué manera se relacionan el tema del alma y el del tiempo en el *Fedón* hasta el punto de que las pruebas de la inmortalidad obligan a pensar en una concepción temporal diferente a la arraigada en la cultura griega. Pero la imagen cíclica es tan fuerte que no pasarán muchos años sin que vuelva a brillar en su forma más antigua de eterno retorno de lo mismo.

ALBERTO GUILLERMO RANEA
(Universidad Nacional de La Plata)

LESSING Y SU INTERPRETACIÓN DE LA CATARSIS ARISTOTÉLICA. ESBOZO DE UNA ESTÉTICA LESSIGNIANA

Un tanto remanida parecería la vuelta al tema de la catarsis y la discusión de su significado, si no fuera que siempre se discute la interpretación en sí y no el por qué se ha hecho de esa manera. Cada lectura de esta famosa definición responde a un modo de pensar, a una época, a un interés muy firme por algún tipo de drama. Por ello, es posible enfocar la cuestión inversamente y arrancar de la versión que un cierto dramaturgo o teórico da de la teoría aristotélica para llegar a su propia estética.

En nuestro caso, Lessing representa maravillosamente la inteligencia que, penetrando en Aristóteles, no puede desprenderse de la mentalidad de su época. Esto podría ser un reproche si no fuera que hablamos del magnífico siglo XVIII definido así por Dilthey: "De toda una serie de condiciones históricas constantes surgió en Alemania, en el último tercio del siglo XVIII, un movimiento espiritual que transcurrió como un todo, en una marcha cerrada y continua, desde Lessing hasta la muerte de Schleiermacher y Hegel. Y, sin duda, el poder siempre actuante de este movimiento radicaba en el afán, históricamente fundado, de edificar una visión del mundo y de la vida en la que encontrara satisfacción el espíritu alemán (. . .). Y los sistemas de Schelling, Hegel y Schleiermacher no representan más que los desenvolvimientos, lógica y metafísicamente fundados, de esa visión de la vida y del mundo elaborada por Lessing, Schiller y Goethe. Esta 'Weltanschauung' fue la que tan poderosamente conmovió la época en sus pensadores especulativos, y no aquel fundamento lógico-matemático. Se sintió que, desde el tiempo de los griegos, jamás el hombre había sometido toda la plenitud de los hechos a una visión tan grandiosa de su conexión y sentido"¹

¹ Dilthey, Wilhelm, *De Leibniz a Goethe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1945, pp. 346-47.

La teoría del arte de la Ilustración se fundaba sobre el principio de que el arte como la naturaleza tenía leyes inviolables, objetivas, expresables con claridad y distinción. La razón era la única facultad capaz de abstraer la legalidad que regía en los fenómenos, de modo que la labor del teórico consistía en explicitar y ordenar lo que estaba oculto para los demás. Si bien estas leyes no eran normas, marcaban los límites de la materia para cada género de tal manera que sólo le quedaba al poeta la expresión como campo para su originalidad. Nada hubiera podido alterar en profundidad al mundo literario si no se hubiera presentado un trastrueque en el nivel de abstracción de las leyes poéticas, como explica lúcidamente Cassirer². Una vez que declinó el reinado de la razón universal, los teóricos confundieron los planos a tal punto que cambiaron los modelos racionales por los modelos culturales y sociales. Los criterios vigentes eran los de decoro, de corrección y de verosimilitud; mientras que sus defensores eran como Boileau, escritores atentos a la conducta social, a la civilización acartonada y a las reglas taxativas para la creación. El primero que captó el deterioro de los genuinos valores del arte fue Lessing, cuando analizó la dramaturgia clásica francesa y desbrozó el camino de todo lo que fuera convención inútil.

La acción, la perfección interna, el acabamiento de los caracteres coexistían para él junto al libre juego de las pasiones; la intensidad de movimiento de la vida misma no podía estar bloqueada por ninguna preceptiva clásica. El arte en general debía mejorar al individuo en su aspecto interno y para ello la creación no tenía que estar sujeta a normas absurdas y empobrecedoras. Con este imperativo arremetió nuestro autor contra Corneille y, extensivamente, contra todo el teatro estoico originado en Séneca.

Pero ¿cómo atacar a esos grandes monstruos del clasicismo de manera rotunda e irrefutable? Por medio de la eterna autoridad de Aristóteles. Y este retorno a las fuentes descubrió una nueva perspectiva para el efecto trágico, en tanto lo analizaba, no como una forma artística únicamente, sino como un efecto que tendía hacia el individuo mismo.

² En *Filosofía de la ilustración*. México, Fondo de Cultura Económica, 1943.

La purificación, entonces, rebalsó los límites artísticos y se elevó a la categoría de medio armonizador del espíritu. El ensanchamiento crucial sufrido por el efecto trágico en ese momento sólo se pudo dar, gracias a dos factores fundamentales: por un lado, la trascendencia de ciertas emociones para el cristianismo, consideradas básicas para la conformación espiritual del hombre virtuoso; y, por otra parte, el peso de los sentimientos en la filosofía moral de la Ilustración.

La compasión para los antiguos consistía en compartir un dolor de otra persona pero sin que existiera un valor positivo en este sentimiento. La compasión como la *commiseratio* y la *pietas* eran emociones apenas estimadas y de poco aprecio moral. Ni los griegos, ni, posteriormente, los estoicos las rechazaron, pero consideraron el bien más como un deber que como un efecto de la compasión.

Con el cristianismo el punto de vista gira radicalmente, pues al concepto de compasión se le asocia la idea de amor y caridad. El amor a Dios genera el amor al hombre y la noción de prójimo. De este intercambio hombre-prójimo se desgrana una serie de valorizaciones morales para el cristiano, cuyo eje es la misericordia o la compasión como centro de la conducta.

Este concepto cristiano se transfiere al plano filosófico en la ética de las emociones bajo la idea de la compasión como respuesta instintiva que constituye la base del sentido moral en la medida en que promueve el bien ajeno.

Entre los filósofos que se ocuparon de las emociones se hallan los ingleses Shaftesbury, Hutcheson, el francés Mandeville y el alemán Mendelsohn. Si bien este último fue el verdadero inspirador de Lessing, su obra supone la labor de los otros, bajo la guía, en el caso de Mendelsohn, del sistema leibniziano. Para caracterizar brevemente la teoría de las emociones se podría apuntar que pretende la existencia de una armonía preestablecida en el individuo, cuya base es el equilibrio de las emociones. Con el fin de lograrlo, se buscan los medios más eficaces: los sentimientos, y, a su vez, se establece una cierta jerarquía de emociones, para considerar a aquellas que por su amplitud abarcan más emociones inferiores. En segundo lugar se hace una distinción entre emoción y afecto que separa del resto de los demás al sentimiento que perdura por largo tiempo y que tiene un mayor carácter espiritual.

Lessing, en su análisis de la catarsis utiliza estos dos elementos mencionados para realzar el lugar directriz que ocupan en ella las emociones trágicas, por medio de la correcta traducción de las palabras griegas y de la disparidad del contenido expresivo de términos alemanes, semejantes entre sí, y capaces de traducirlas (terror, temor, etc.).

Tanto Corneille como Lessing no supieron comprender la unidad total que había entre el efecto trágico y la perfección de la tragedia misma en la teoría aristotélica. La estructura formal de la tragedia tiene condiciones de existencia que comparte con la catarsis en la medida que corresponden a un mismo fenómeno. Sin embargo, ambos hicieron una separación muy clara entre la obra trágica y el efecto que causaba en el espectador, de manera que la cuestión se planteaba en dos planos diferentes: el plano estético de la perfección de la forma y el plano moral de la valorización del efecto³. Esta doble faz del fenómeno de lo trágico explica su existencia por la idea, ya presentada por Mendelsohn y desarrollada posteriormente por pensadores como Lessing y Schiller, de la íntima relación entre la facultad estética y la capacidad del conocimiento de principios morales, de la armonía entre lo estético y lo ético.

En la *Dramaturgia hamburguesa* Lessing dedica más de diez exposiciones a dilucidar el verdadero sentido aristotélico de catarsis y corregir, a partir de ello, el concepto erróneo de Corneille y de todo el clasicismo francés. No se trata en este lugar de considerar quién poseía mayores conocimientos filológicos, porque ni Lessing ni Corneille manejaban versiones estimables en el sentido de la filología moderna, y en ellos pesaba además la larga tradición interpretativa respecto de Aristóteles, sin contar incluso la presión que ejercían sus propias ideas estéticas.

Lessing parte del concepto de que la base de todos los errores respecto de la catarsis se han originado de una falsa comprensión de los términos *ἔλεος* y *φόβος*. Consideremos primeramente la traducción de *φόβος* por 'terror' o 'temor'. El planteamiento que hace Lessing de la cuestión es muy claro: *φόβος* no es terror, porque éste si bien supone

³ Cf. Kommerell, Max, *Lessing und Aristoteles*. Frankfurt a/M., Vittorio Klostermann, 1960.

una conmoción corporal carece de todo elevamiento espiritual y por tanto es demasiado indigno para ser considerado: “Es cierto que el terror es una suerte de temor, es un temor imprevisto y sobrecogedor que la idea de terror encierra, muestra con claridad que aquellos de los que procede la palabra terror en vez de temor, no habían comprendido qué significaba Aristóteles con temor” (*Dramaturgia hamburguesa*, fragmento 74, p. 303). “Este terror que nos invade por la súbita visión de un dolor que asalta a otro es un terror compasivo y por tanto ya comprendido dentro de la compasión. Aristóteles no diría compasiones y temor, si entendiésemos por temor nada más que una simple enmienda de la compasión” (DH, f. 74, p. 304).

La teoría de las emociones mezcladas de su amigo Mendelssohn afirmaba la existencia de emociones básicas cuyos movimientos consistían en otras emociones por las que se daba a conocer. Por ejemplo la compasión es “un sentimiento mezclado que está compuesto por el amor hacia un objeto y por el displacer a su desdicha. Los movimientos por los cuales la compasión se da a conocer están diferenciados no sólo de los simples síntomas del amor sino también del displacer, pues la compasión es una manifestación (...). Puesto que todo amor está unido con la complacencia de ponernos en el puesto del amado, ¿tendremos que compartir todas las formas del dolor con la persona amada, lo que se llama muy expresamente compasión? ¿Por qué no podrían surgir de la compasión también el temor, el terror, la cólera, el celo, la venganza y en general todo tipo de emoción desagradable incluida hasta la envidia?” (DH, f. 75, p. 305). Según esta explicación sería ocioso hablar de compasión y terror porque la primera ya incluye al segundo, de modo que se hace necesario buscar otro término para la expresión *δι' ἑλέου καὶ φόβου*.

El temor es la compasión referida a nosotros, “es el temor de que nosotros pudiéramos convertirnos en el objeto compadecido” (DH, f. 75, p. 306). En la *Retórica* (capítulos 5 y 8 del libro segundo) la compasión y el temor aparecen correlacionados íntimamente, en tanto el temor de poder sufrir algo semejante es lo que despierta la compasión. Lo temible puede definirse como todo aquello “que podría despertar nuestra compasión cuando le hubiera ocurrido a otro, o le debiera ocurrir, y todo lo que hallemos digno de compasión que podríamos temer si lo sintiéramos inminente”

(DH, f. 75, p. 307). Aquí mismo entra en juego el concepto de verosimilitud y necesidad como subordinado a la producción del efecto trágico: las emociones se despiertan sólo cuando podemos identificarnos con el carácter medio representado; cuando éste tiene como *modelo* nuestra propia existencia. “De esta igualdad surge el temor de que nuestro destino pudiese ser fácilmente tan parecido al suyo que nos sentimos identificados con él y este temor es el que, por así decirlo, hace madurar a la compasión” (DH, f. 75, p. 308).

El estrecho vínculo entre compasión y temor no fue percibido por Corneille, más bien consideró que la tragedia podía suscitar o uno u otro. Su interpretación errónea no fue intencionada, como presume Lessing cuando afirma que después de 50 años de escribir teatro, sin preocuparse de los códigos dramáticos, trató de acomodar la teoría aristotélica a su obra ya hecha. Corneille era heredero, además, de las traducciones de Vossius, Heinsius y Curtius, con las cuales trabajó para hacer su teoría, la que concluyó por no parecerse en nada a la *Poética* de Aristóteles. Su inocencia aumenta aún más si consideramos que tanto el siglo XVII como el XVIII estuvieron sometidos al *prodesse et delectare* de Horacio y a la tesis de Scalígero que hallaba la purificación incluida en esa máxima.

Las acciones de la tragedia interesan y tienen valor en tanto suscitan el temor por nosotros o, mejor aún, en tanto despiertan la compasión por medio de este temor. Toda acción que no respete este mecanismo deja de ser trágica, por eso las acciones de las obras de Corneille, que sólo excitan una sola pasión de estas dos, no alcanzan a poseer dicho requisito esencial.

Lessing no niega que se despierte la compasión ante el displacer por un daño físico del objeto amado, pero esta emoción es de más bajo nivel que la compasión surgida por el temor. Estas formas de sensaciones mixtas (daño físico-compasión / temor-compasión) son diferentes de grado como lo es la distancia que hay entre emoción y afecto para la ética de las emociones. El concepto de afecto se refiere a toda emoción que, por ser más fuerte y más viva, pierde su carácter de limitada a una sensación corporal efímera y alcanza una naturaleza más espiritual. Se reconocen, pues, dos tipos de compasión: a) la emoción compasiva sin temor por nosotros mismos que, según Lessing, Aristóteles llamó *filan-*

tropía y b) el conjunto de emociones más fuertes vinculadas al temor que se denomina *compasión*. Desde este punto de vista, la teoría agrupa las emociones provocadas por una obra dramática de modo tal que se forman las categorías de emoción realmente trágica y de emoción débil (que correspondería a las originadas por la obra de Corneille y que éste confundió con la primera). Toda obra que apela únicamente a aquello *quod humanitas sensu tangat*, o sea, a la filantropía o sentimiento simpatético del hombre, no cumple con la esencia de lo trágico. La filantropía la sentimos por aquel que sufre y sólo por su condición de hombre, de allí que no se discernen *las consecuencias morales de la emoción excitada*. Sentimos filantropía también por el culpable, por el que merece la pena cuando está a punto de ser castigado, momento en que olvidamos las causas de su desdicha y la compartimos sin reflexionar.

La intención de Aristóteles no era la de enumerar las emociones que suscitaba la tragedia sino que, apunta Lessing, su meta estaba en caracterizar la esencia de lo trágico sobre la base de la purificación de dos emociones como *conditio sine qua non* para la existencia de la tragedia. Y aquí aparece la palabra clave: purificación. Aristóteles “quería al mismo tiempo enseñarnos cuáles pasiones que se suscitan en la tragedia deberían ser *purificadas en nosotros*, y con esta intención tuvo que pensar fundamentalmente en el temor” (DH, f. 77, p. 317). En consecuencia, la cuestión de las emociones combinadas se revela en este lugar como crucial para el efecto trágico, pues Aristóteles, aun comprendiendo ya que la *compasión trágica* debía ser la de más alto nivel y, por ende, “enlazada con el temor por nosotros mismos” (DH, f. 77, p. 317), agrega explícitamente la palabra temor. ¿Qué necesidad hay de que se purifiquen en el espectador esas dos pasiones mezcladas? “Tan pronto como la tragedia ha concluido, nuestra *compasión* se termina y de todas las emociones recibidas no queda más que el temor verosímil de que el daño comedido pueda asaltarnos a nosotros mismos. A éste lo llevamos con nosotros y así el temor tal como (...) ayudaba a purificar (a la *compasión*), así también, en tanto *pasión* que perdura, se ayuda a purificar a sí mismo” (DH, f. 77, p. 314).

La diferencia entre temor y terror se hacía más clara ahora bajo esta perspectiva, porque el terror sólo surgía como sen-

sación momentánea y repentina frente a un hecho triste o desdichado y justamente su carácter efímero lo convertía en indigno para la tragedia. Urgía, pues, buscar una emoción gradual que fuera atrapando la conciencia y que no se limitara a lo físico, logrando, gracias a su nivel elevado, una cierta duración, la cual prolongaría la experiencia trágica en el espectador más allá del final de la obra.

La definición de la tragedia manifiesta claramente que Aristóteles consideraba como decisivo para determinar la forma del género trágico el hecho de que la tragedia fuera una *acción digna de compasión*, según lo entiende Lessing al seguir la traducción de Dacier y Curtius. Ambos consideraron que el sujeto de la purificación eran los afectos; interpretación que surgió de una lectura errónea y de una puntuación equivocada de *δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου...* (la lectura antigua era: *δρώντων, καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, ἀλλὰ δι' ἑλέου...*).

A partir de este error filológico, que ya había conformado toda una tradición, se obtuvo un juicio totalmente acorde con la cultura moral y estética de la época: "La tragedia es la imitación de una acción, la cual, no por medio de la narración, sino mediante la compasión y el temor, opera la purificación de éstas y de pasiones semejantes" (DH, f. 77, pp. 314-315). La tragedia es una forma de educación para el género humano, pero *de sus emociones*, especialmente de la compasión y de todos los sentimientos filantrópicos; por lo tanto la compasión no puede ser un simple medio de purificación, sino que debe ser el eje de toda la teoría estética respecto de la tragedia.

Lessing subraya la necesidad de la flagrancia del daño para suscitar la compasión en tanto ésta hace más efectiva la forma dramática respecto del espectador. Sólo ante el contacto con la realidad del objeto el público se emociona compasivamente. Por ello, la acción trágica encuentra su esencia en la resonancia que tiene sobre las facultades afectivas del espectador. El hecho de circunscribir el efecto catártico a un fenómeno interior del sujeto que contempla señala el concentrado matiz psicológico de la purificación, patente además en cada uno de los conceptos de compasión y temor. En el caso de este último, la idea de que temor es el sentimiento que tenemos por nosotros mismos está completamente alejado de lo que decía Aristóteles, pues éste insis-

tía en el temor *referido al héroe*. Pero Lessing, queriendo emparentar estrechamente los dos, hace del temor un fenómeno muy íntimo, como si fuera la otra faz de la compasión (aspecto egoísta y altruísta de una misma emoción). Para que esta situación se diera, debía haber una igualdad muy notoria entre el héroe y el espectador, por tanto niega como posible la *admiración*, considerada hasta ahora un afecto trágico, circunstancia que lo enfrenta con el teatro de tradición estoica, el teatro francés y barroco en general.

La catarsis trágica, desde el punto de vista de Lessing, purifica la compasión y el temor que ha promovido en el espectador la acción teatral a través de los caracteres. El público se identifica íntimamente con los actores, hasta llegar a un nivel armonioso de sus pasiones por medio de la catarsis. Pero ¿cuáles pasiones? ¿Todas? Se distinguen en este aspecto las emociones que, en grado diferente, corresponden al conjunto incluido dentro del campo abarcado por la compasión.

“En *τοιούτων* (Aristóteles) dice ‘de éstas y similares’ no ‘de éstas’, para señalar que comprende por compasión no sólo la compasión propiamente dicha, sino en general todos los sentimientos filantrópicos, tal como por temor no entiende únicamente el desagrado por un mal que está entre nosotros, sino también todo desagrado relacionado con él. . .” (DH, f. 77, p. 317).

La capacidad de sentir con otros, propia del alma humana, se ubica de esta manera en la base del género trágico para fundamentar el fin moral del mismo. Los afectos expresan un estado de alma del individuo y siempre que aquéllos se hallen en equilibrio respecto de su intensidad revelan un individuo armonioso. La compasión es un afecto que requiere cierta intensidad para que el hombre sea virtuoso y, por eso, la tragedia puede *mejorarnos* en tanto amplía la aptitud de experimentar la compasión.

Cabría aún determinar en qué consiste la purificación de las pasiones. ¿Es exaltar o morigerar? Si se considera que la catarsis lleva al individuo a la armonía de sus emociones, no se puede hablar de anular excesos, de purgar solamente, porque también debe provocar temor o compasión en el alma de quien no se atemoriza o compadece por nada. La purificación es un cambio en la intensidad de las emociones, como parece sugerirlo Aristóteles cuando habla de la

regularidad de los afectos como condición previa para la virtud: "De esta naturaleza, pues, hemos analizado la naturaleza de la virtud, porque, en efecto, parece ser una moderación o término medio de los afectos o sentimientos espontáneos. De manera que quien quiera ser estimado por su carácter moral debe guardar una moderación y templanza en cada uno de sus espontáneos sentimientos y afectos" (*Gran ética*, libro 1, cap. 9)⁴. Hasta Lessing la tradición interpretativa, de carácter estoico en su mayoría, insistía en que todo se basaba en la moderación, desconociendo la posición de Aristóteles al respecto: "Así, pues, son dos las razones que pueden mover a opinar que hay que oponer al término medio el exceso o el defecto⁵: por una parte se considera la cosa misma y se pregunta uno cuál de los dos extremos está más cerca o más lejos del término medio"⁶. Lessing es el primero que piensa desde el punto de vista del espectador y se pregunta el estado de éste antes y después, considerando así la posibilidad de intensificar los afectos si éstos debieran ser elevados. La valorización de efectos como la compasión y de sentimientos filantrópicos sólo es justificable exclusivamente desde el punto de vista ético, como para que sea deseable su estímulo en vez de su contención. "Puesto que esta purificación no estriba en ninguna otra cosa que en la transformación de las pasiones en prácticas virtuosas; (...) la tragedia tiene que ser capaz de purificarnos de ambos extremos si debe transformar nuestra compasión en virtud, lo que también debe entenderse acerca del temor. La compasión trágica tiene que purificar no sólo en vista de la compasión al alma de aquel que no se atemoriza ante absolutamente ninguna desdicha, sino también a la de aquel que se angustia ante cada desdicha, incluso las más alejadas, incluso la más improbable" (DH, f. 78, p. 310).

En esta exposición acerca del efecto trágico queda ejemplificada la ética del siglo XVIII basada en la virtud como fin mo-

⁴ Aristóteles, *Obras*. Madrid, Aguilar, 1967, p. 1322.

⁵ El subrayado es mío.

⁶ Aristóteles, *op. cit.* p. 1322.

ral del hombre y en el encaminamiento de todas sus actividades culturales hacia esa meta. Como dice el mismo Lessing, "el hombre más compasivo es el mejor hombre", porque está dispuesto a desempeñarse en la sociedad con la más amplia virtud y, a su vez, posee la generosidad de espíritu que lo mejora en todos sus ámbitos. En el campo de la literatura no se trata de una regla general como el *prodesse et delectare*, considerada por Lessing como supuesta y sobrentendida para toda la creación artística, sino de algo que es esencia fundante de lo trágico: la elevación del hombre a través de la *mejoría* que acarrea la catarsis. A tal punto caracteriza esto a la tragedia, que elegir el género dramático para representar sufrimientos inmerecidos por un carácter virtuoso, naturalmente 'antididácticos', o procurar otros efectos es a todas luces absurdo. "No es suficiente que su obra tenga efectos sobre nosotros, tiene que tener los que en virtud del género le corresponden; tiene que tener, en particular, estos efectos y todos los otros no pueden reemplazar de ninguna manera la falta de aquellos, especialmente si el género es de tal importancia, de tales dificultades, y de tal riqueza que los esfuerzos y todo el gasto serían en vano si no quisiesen seguir produciendo nada más que tales efectos, que debieran conservarse mediante un género que exigiera medidas fáciles y pocas. Para alzar un haz de paja no se tiene que poner en movimiento ninguna maquinaria, lo que puedo derribar con el pie no tengo que hacerlo estallar con una mina; no tengo que encender ninguna hoguera para quemar un mosquito" (DH, f. 79, p. 324). Porque si bien el espectador siente placer en la exaltación de cualquiera de sus emociones por la imitación de la realidad humana, ese placer sólo se supera a sí mismo y se hace digno del nombre de placer trágico cuando está unido al efecto moral.

Por todo lo expuesto podemos deducir de las ideas de Lessing que hay un esbozo de educación para el hombre a través de la tragedia. Esta formación espiritual del hombre por la catarsis parece adelantarse de alguna manera a las famosas *Cartas para la educación estética del hombre*. No olvidemos que en ellas Schiller pregona la necesidad de la experiencia estética, cuya máxima característica es la libertad estética absoluta como paso previo para la libertad moral regida por la ley universal de conducta. Sin embargo Schiller no entremezcla el campo estético con lo moral, sólo habla de

estados que se suceden pero que no se confunden, de modo de no mantener lo estético dependiente de lo moral, sino en un plano igualitario.

GRACIELA WAMBA GAVIÑA
(Universidad Nacional de La Plata)

EL ESTADO IDEAL EN LA OBRA DE SÉNECA

La ausencia de una política explícita en el planteo sistemático de lo que es o debe ser el Estado obedece fundamentalmente a principios básicos del pensamiento de Séneca, que en muchos de sus aspectos coincide con los del estoicismo de Zenón. Ya en sus inicios, los filósofos del Pórtico habían separado filosofía de política frente a la disolución de la antigua ciudad-estado que las mantenía unidas (cfr. Platón, *República, Leyes*; Aristóteles, *Política, Ética a Nicómaco*). La gran ciudad es el mundo y esta idea cosmopolita, aunque adecuada a una situación histórica distinta, es la que perdura en Séneca:

Duas res publicas animo complectamur, alteram magnam et vere publicam, qua dii atque homines continentur, in qua non ad hunc angulum respicimus aut ad illum, sed terminos ciuitatis nostrae cum sole metimur; alteram, cui nos adscripsit conditio nascendi. (De Otio, IV 1).

(“Abarquemos con la mente dos repúblicas, una grande y verdaderamente república, en la cual son comprendidos dioses y hombres, en la que no atendemos a este o a aquel ángulo sino que medimos con el sol los términos de nuestra ciudadanía; otra a la que nos adscribe la situación del nacer”). Toda idea de nacionalidad queda limitada a una determinación puramente accidental. A esto contribuye, en mayor o menor grado, la misma circunstancia del imperio en el siglo I de la era cristiana. La gran libertad de viajes y comercio, la creciente importancia de las provincias, el ir y venir de mercadería y personas fue diluyendo progresivamente la distinción de razas de manera tal que hombres de las más alejadas regiones tuvieron la posibilidad de sobresalir y aspirar a ser reconocidos en la metrópolis.

En el gran apogeo de la expansión imperial Roma era, pues, el mundo. Baste recordar la facilidad con que se obtenía la ciudadanía para concluir que la capital y las provincias, si bien con algunas inevitables diferencias, tendían a considerarse en un pie de igualdad.

Sin embargo, la ausencia de un pensamiento sistemático sobre el Estado no equivale, en Séneca, a un soslayo de la cuestión. El tema del Estado junto al ser y función de sus integrantes cruza su obra filosófica y se perfila con fuerza en sus tragedias. Pero, si bien es posible seguir un hilo de pensamiento a lo largo de ellas, esta falta de sistematización nos enfrenta con un material fragmentario y, aun en ocasiones, contradictorio. Toda la producción senequiana encierra, en sí, una paradoja. No es el caso aquí de hacer una síntesis biográfica del español, mas baste pasar la vista sobre su vida para verlo inmerso en las más oscilantes circunstancias. Como no pocos recriminaron el enriquecimiento notable —según testimonios— de un predicador de la austeridad, escribe *De beneficiis* en su defensa. Quien casi obsesivamente insta a la moderación, la virtud y el dominio de las pasiones, engendra personajes que trascienden la época por la fuerza de sus instintos desbordados y lo desmesurado de su crueldad, seres pasionales que superan los límites de lo estrictamente didáctico. Este mismo pensamiento paradójico aparecerá igualmente en muchas de las cuestiones filosóficas tratadas: el hombre, el destino, la libertad, la supervivencia después de la muerte, el poder y el gobierno.

La indiferencia de razas reconocida por Séneca no es más que uno de los ejemplos de la esencial igualdad de los hombres: un cuerpo continuo con alma, sometido a la muerte que no repara en distinciones mundanas, con oportunidad de vicio y de virtud en que ejercitar la libertad dentro del marco del gran orden universal fijado por los dioses. A tal concepción correspondería, políticamente, un ideal de gobierno próximo al de la 'res publica' o gobierno común. Esta forma es la que emplea cuando se refiere a las dos entidades reconocibles en el orden de la organización social, considerada en su doble y simultánea posibilidad. Sin embargo, pesan sobre Séneca las experiencias negativas del pasado romano, en el que la forma republicana se manifiesta en reiterado desgobierno, condenable fundamentalmente por las constantes transgresiones morales. Le es forzoso así admitir la necesidad de una cabeza del Estado que, en relación de armonía, rija y oriente la comunidad imponiéndose por la fuerza de sus virtudes. Ella debe ser rectora de un Estado Universal ordenado según la Naturaleza, ya que en una concepción orgánica de la sociedad, es lícita

la jerarquización de funciones. Testimonio de ello es el siguiente pasaje:

Eo scilicet formosius id esse magnificentiusque fatebimur, quo in maiore praestabimur potestate, quam non oportet noxiam esse, si ad naturae legem componitur. Natura enim commenta est regem, quod et ex aliis animalibus licet cognoscere et ex apibus (. . .). (De Clementia I, XIX 1-2).

(“Reconoceremos pues que esto - la clemencia— es más hermoso y magnífico cuanto se presenta en el poder más elevado, que no necesariamente es nocivo, si se atiene a la ley de la naturaleza. Pues la Naturaleza concibió al rey, lo cual es lícito reconocer por las abejas y los otros animales”. . .). Conceptos similares se expresan en la epístola XC del libro XIV.

El Estado Universal es un ‘Imperium’ identificable históricamente con el Imperio Romano, según el cual la monarquía se señala como ideal político. Queda desechada la idea de una república y con esto Séneca adhiere a la doctrina del principado de Augusto. Pero este ‘Imperium’ no debe ser construido de acuerdo con otros valores que no sean la consecución de la ‘pax uniuersalis’, garantizada por la nobleza espiritual del soberano.

Esta concepción del estado ideal no comparte, en sus fundamentos, el optimismo ciceroniano. Y con esto adviene la más profunda de las razones por las que huelga una arquitectura desiderativa a la manera de Platón, Aristóteles o Cicerón. Ninguna construcción terrena puede, en última instancia, alcanzar la perfección de lo eterno. El desarrollo del mundo está sujeto a la sucesión de las Edades y se cumple en ciclos donde la degradación se verifica a la manera pitagórica. Séneca se sitúa en la Edad de Hierro, signada por las guerras y la corrupción moral, y comprende el imperio como algo inevitablemente perecedero, aunque momentáneamente retardador de un descenso al que sellan la destrucción y la posterior renovación del ciclo. A ello se añade el hecho de que Séneca¹ “cree, como la generalidad de los estoicos, que salvo rarísimas excepciones —Catón es una de ellas— todos los hombres son locos o malvados” y tal idea, pese a que intente ser

¹ Levi, Alfred, *La filosofía romana*. Bs. As., Eudeba, 1969.

paliada con la continua prédica de la virtud, obstaculiza cuando no impide la realización del estado ideal.

En este contexto tan poco feliz se encuentran las ideas expresadas en las tragedias. El Imperio, como entidad temporal, está sujeto a la Fortuna, última constructora de la historia, programa irrevocable del acontecer universal. Príncipe y pueblos lo integran en una relación que se compara ya con cabeza y miembros de un cuerpo, ya con alma y cuerpo en un todo análogo al ser humano.

Quemadmodum totum corpus animo deseruit. . . sic haec immensa multitudo unius animae circumdata illius (Caesaris) spiritu regitur, illius ratione flectitur pressura se ac fractura uiribus, nisi consilio sustineretur. (De clementia, I, III 5).

(“Así como todo el cuerpo sirve al alma. . . así esta inmensa multitud puesta en derredor de una sola alma es regida por el espíritu de aquél —el César—, se inclina a la razón de aquél, abatida o fracturada por sus propias fuerzas si su consejo no la sustentara”).

Por un lado Séneca expresa en sus escritos filosóficos “Vnum est inexpugnabile monumentum amor ciuium”² y “securitas securitate mutua paciscenda est”³; según tales afirmaciones, es dable al rey envejecer en el trono. Hay, entonces, una idea de perdurabilidad basada en el concierto del gobernante virtuoso y el pueblo. Esta idea reaparece en las palabras del servidor de Atreo:

Satelles. — *Rex uelit honesta; nemo non eadem uolet.*

Atreus. — *Vbicumque tantum honesta dominanti licent, precario regnatur.*

Satelles. — *Vbi non est pudor, nec cura iuris, sanctitas, pietas, fides, instabile regnum est.* (Thyestes, 212-16).

(“*Serv.* — El rey quiera cosas honestas; nadie dejará de querer lo mismo. *Atreo.* — Donde tan solo son lícitas las cosas honestas al que domina, se reina precariamente. *Serv.* — Cuando no existe el pudor, ni el cuidado de la ley, la santidad, la piedad, la fe, el reino es inestable”).

² Séneca, De clementia, I, XIX 5.

³ Séneca, idem, I, XIX 4.

El breve programa de virtud está en boca de un personaje de escasa importancia en el desarrollo de la tragedia, quien se contrapone al rey, que expone y encarna lo que no debe ser un gobernante. Esto es, quien detenta el poder se opone a quien proclama la necesidad de la virtud. "Iniqua numquam regna perpetuo manent"⁴, expresa Medea, aludiendo a lo efímero de un reino sin justicia. Los resultados de la experiencia de Séneca son generalmente negativos: el pueblo no deja de ser una turba indisciplinada y viciosa, los gobernantes seres ambiciosos y despóticos, y el trono una situación que permite ejercitar la maldad sin censura.

La idea del reino, tal como aparece en *Oedipus*, merece una consideración especial. La tragedia, en la acción, sigue el modelo de Sófocles presentando escasas variantes argumentales. La cólera de Edipo frente a Creonte se amplifica en Séneca, convirtiéndolo en un gobernante arbitrario y violento, moralmente culpable por su intemperancia. Sus mismas palabras encierran ideas tiránicas:

Oe.— *Dubia pro certis solent
timere reges.
Qui pauet uanos metus
ueros meretur.
Quisquis in culpa fuit
dimissus odit: omne quod dubium est cadat.*
Cr.— *Sic odia fiunt.*
Oe.— *Odia qui nimium timet,
regnare nescit. Regna custodit metus.*
Cr.— *Qui scepra duro saeuus imperio regit,
timet timentes: metus auctorem redit.*

(*Oedipus*, 699 ss.).

("Ed.— Los reyes suelen temer a las cosas dudosas como si fueran ciertas. Cr.— Quien teme los vanos miedos, merece verdaderos. Ed.— Todo el que ha estado en culpa, odia al ser perdonado. Caiga todo lo que es peligroso. Cr.— Así se hacen los odios. Ed.— Quien demasiado teme los odios, ignora el reinar. El miedo custodia los reinos. Cr.— Quien rige cruel los cetros con duro imperio, teme a los temerosos: el miedo se vuelve a quien lo provoca").

Se sabe, sin embargo, que este diálogo no modifica la tra-

⁴ Medea, 68.

yectoria de Edipo ni puede ser considerado como motor dramático de los acontecimientos. La naturaleza irascible del personaje —ya así lo mostraba Sófocles y ni aun la sabiduría de la vejez alterará esa idiosincrasia— junto con la idea de gobernar por el temor, aparecerían como causas de su derrumbamiento. Pero en la misma tragedia, al ser interrogado Edipo por el olvido de la búsqueda de quien había asesinado a Layo, dice refiriéndose a este:

Regi tuenda maxime regum est salus.

Curat peremptum nemo, quem incolumen timet.

(Oedipus, 242-3).

(“La salud de los reyes debe ser cuidada en grado sumo por el rey. Nadie se preocupa por el muerto, a quien vivo se teme”).

Las faltas morales de Edipo no resultan graves si se las compara con las de muchos personajes de los dramas senequianos. No hay intención malvada en sus acciones, no recurre al delito con el propósito de alcanzar fines mezquinos. Accede al trono como salvador de la ciudad y es un rey atento a los sufrimientos de los ciudadanos, haciendo suyos todos los padecimientos:

Affusus aris supplices tendo manus,

matura poscens fata, praecurram ut prior

patria ruentum; neue post omnis cadam,

fiamque regni funus extremum mei.

O saeua nimium numina! o Fatum graue!

Negatur uni nempe in hoc populo mihi

mors tam parata?

(Oedipus, 71-77).

(“Hincado tiendo las suplicantes manos a los altares, pidiendo el cumplimiento de los hados, para que me adelante al que cae por la patria; que no perezca después de todos y sea el último cadáver de mi reino. ¡Oh demasiado crueles númenes! ¡oh Hado grave! En verdad se niega sólo a mí una muerte tan dispuesta en este pueblo?”)

Edipo está pronto a castigarse cuando se descubre culpable y, si bien puede reconocerse como falta anterior el asesinato de Layo, éste no ha sido cometido según un fin premeditado (recuérdese a Atreo, por ejemplo, o a Medea) sino que representa el resultado de un suceso accidental.

De ahí puede deducirse una segunda instancia en el pen-

samiento de Séneca, opuesta a la anterior. Al comienzo se vio cómo la armonía gobernante-pueblo era garantía de estabilidad. Aquí esa armonía resulta inoperante. Y es que el trono, en sí mismo, representa paradigmáticamente la inestabilidad de las cosas mundanas. Tal lo declara Edipo:

*Quisquamne regno gaudet? O fallax bonum,
quantum malorum fronte quam blanda tegis!*

(Oedipus, 6-7).

(“¿Quién se alegra con el reino? ¡Oh falaz bien, cuánto de males ocultas en tan apacible apariencia!”)

La virtud del soberano tampoco puede asegurar la persistencia del trono. Un rey como Príamo, de ‘pia anima’, no ha podido sustraer a Troya de su ruina. Las palabras iniciales de Hécuba en *Troades* subrayan la fuerza de este pensamiento:

*Quicumque regno fidit, et magna potens
dominatur aula, nec leues metuit deos,
animumque rebus credulum laetis dedit,
me videat, et te, Troia. Non unquam tulit
documenta Fors maiora quam fragili loco
starent superbi.*

(Troades, 1-6)

(“Cualquiera que confía en el poder, y domina poderoso en un gran palacio, y no teme a los inconstantes dioses, y ha dado su ánimo crédulo a las cosas alegres, míreme a mí, y a ti, Troya. Nunca llevó la Fortuna mayores testimonios de en cuán frágil lugar están los soberbios”).

El mismo Agamenón es ejemplo de ello. Su virtud se exalta en el diálogo con Pirro, alabando la moderación e instando a la clemencia con los vencidos. Troya le ha mostrado lo que puede sucederle a cualquier reino; en Príamo ve reflejada su propia realeza. Ningún reino está a resguardo de la destrucción. Las enseñanzas son inmediatas:

*Tu me superbum, Priame? tu timidum facis.
Ego esse quicumque sceptrum, nisi vano putem
fulgore tectum nomen, et falso comam
uincolo decentem?*

(Troades, 271-74)

(“¿Tú a mí soberbio, Príamo? Tú temeroso me juzgas. ¿Creería yo que los cetros son algo sino un nombre cubierto de vano fulgor y una cabellera hermosa con una falsa corona?”)

Las inmolaciones, tanto de Ifigenia como de Polixena, están justificadas por la alta piedad del rey, quien, a instancia de los sacerdotes, depone sus intereses privados para satisfacer a las divinidades y - en el caso de Ifigenia- favorecer el bien público. Podría pensarse que, como tan claramente lo señala el coro de Esquilo, la gran culpa de Agamenón es inicial y consiste en haber llevado una guerra sacrificando jóvenes vidas por la dudosa causa de una mujer. Pero Séneca, que en todo momento condena las luchas y la violencia, antepone en importancia el propio mal del trono:

*O regnorum magnis fallax
Fortuna bonis, in praecipiti
dubioque locas nimis excelsos.
Nunquam placidam sceptris quietem,
certumue sui tenuere diem.
Alia ex alia cura fatigat,
uexatque animos noua tempestas.*

(Agamemnon, 57-63).

(“Oh Fortuna que engaña a los buenos con bienes de los reinos, y colocas junto a un peligroso abismo a los demasiadamente encumbrados. Nunca han tenido los cetros plácida calma o un día seguro para sí. Un cuidado tras otro los atormenta y una nueva tempestad sacude los ánimos”).

Aunque la guerra aparece como la ruina de la realeza mundana, todo trono lleva en sí, por esencia, el germen de la destrucción:

*Licet arma uacent,
cessentque doli,
sidunt ipso pondere magna,
ceditque oneri Fortuna suo.*

(Agamemnon, 87-89).

(“Aunque las armas reposen, y las traiciones se retiren, las grandezas se derrumban por su mismo peso, y la Fortuna se rinde por su propia carga”).

El cetro, en su conjunción de poder y riqueza, es el modelo más evidente de la mudabilidad atingente a las cosas terrenas. La continua “peripéteia” es la constante existencial de lo humano y como tal, alcanza con mayor fuerza a los reyes por el encumbrado puesto que ocupan:

*Nulla sors longa est. Dolor ac uoluptas
inuicem cedunt; breuior uoluptas.
Ima permutat leuis hora summis.
Ille, qui donat diadema fronti,
quem genu nixae tremuere gentes*

.....
*anxius sceptrum tenet, et mouentes
cuncta diuinat metuitque casus
mobiles rerum, dubiumque tempus.*

(Thyestes, 595-599 y 603-605)

(“Ninguna suerte es larga. El dolor y el placer se suceden; más breve el placer. La más alta hora se transforma en la más miserable. Aquel que dispensa corona a la frente, al que han temido los pueblos con la rodilla doblada. . . ansioso sostiene el cetro, y sospecha de los que revuelven todo y teme la movilidad de las cosas y la incertidumbre del tiempo”).

Quizás esta situación se vuelve extrema por tratarse de la Edad final del ciclo. En otros textos, Séneca hace referencia a una ‘aurea aetas’, como tal remota, en la que hombres más puros conformaban estados más duraderos. Estos son descritos con los rasgos clásicos de las épocas áureas: convivencia en paz, armonía con la naturaleza que sirve espontáneamente al hombre, ocio creativo y ausencia de preocupaciones materiales:

*Candida nostri saecula patres
uidere, procul fraude remota.
Sua quisque piger litora tangens,
patrioque senex factus in aruo,
paruo diues, nisi quas tulerat
natale solum, non norat opes.*

(Medea, 329-334).

(“Nuestros padres vieron siglos inocentes, muy alejados del fraude. Cada uno estaba inmóvil tocando su ribera y se hacía anciano en los campos patrios rico con poco, no conocía otras riquezas sino las que había proporcionado el suelo natal”).

Conceptos similares repite Hipólito, quien describe el proceso de la humanidad desde los tiempos primordiales:

*“Hoc equidem reor
uixisse ritu, prima quos mixtos deis
profudit aetas. Nullus his auri fuit*

*caecus cupido. Nullus in campo sacer
diuisit agros arbiter populis lapis.
Nondum secabat credulae pontum rates:
sua quisque norat maria. Non uasto aggere
crebraque turre cinxerant urbes latus.
Non arma saeua miles aptabat manu;
nec torta clusas fregerat saxo graui
balista portas. Iussa nec dominum pati
iuncto ferebat terra seruitium boue.
Sed arua per se foeta poscentes nihil
pauere gentes: silua natiuas opes,
et opaca dederant antra natiuas domos."*

(Phaedra, 526-539).

("Ciertamente creo que de este modo vivieron aquellos a quienes dio vida la primera edad mezclados con los dioses. Ningún deseo los hacía ciegos por el oro. Ninguna piedra sagrada separaba en el llano como juez los campos a los pueblos. Todavía las audaces naves no surcaban el ponto; cada cual conocía solo sus mares. No con vasto muro ni con abundantes torres las ciudades habían ceñido sus flancos. El soldado no empuñaba las crueles armas. Ni la curva ballesta había abierto las clausas puertas con la pesada piedra. Ni la tierra soportaba leyes ni señor ni padecía esclavitud por el buey uncido. Sino los campos, fecundos por sí mismos, daban alimentos a pueblos que nada pedían: las selvas habían dado sus riquezas nativas y las oscuras cavernas, casas naturales").

Este tiempo dorado contrasta con la degradación de los tiempos modernos atestiguados por Séneca. Pero ese modo antiguo de habitar el mundo no se sustrajo de la corrupción. En última instancia, ni aquellos hombres pudieron hacer perdurable la situación de beatitud, ni un rey noble puede asegurar el continuo bienestar de su reino:

*Quod regnum est, cui non parata sit ruina et proculcatio
et dominus et carnifex? Nec magnis ista interuallis diuisa, sed
horae momentum interest inter solium et aliena genua. Scito
ergo omnem conditionem uersabilem esse et quicquid in ullum
incurrit posse in te quoque incurrere. (De tranquillitate animi,
XI 9-10).*

("¿Qué reino existe, para el que no hayan sido preparadas la ruina y la degradación y el dominador y el verdugo? Y esas cosas no están separadas por grandes intervalos sino que

hay una hora entre el solio y las rodillas enajenadas. Sabed pues que toda condición es cambiante y lo que le sucedió a alguno puede también a ti ocurrirte”).

Quienes ordenan los acontecimientos son los dioses (“Res deus nostras celeri citatas / turbine uersat”⁵) en un programa que unas veces se llama ‘Fatum’, otras ‘Fortuna’. El rey no puede evitar los súbitos reveses del acontecer, por más virtudes que ostente, ya que muchas veces los aparentes males son envío de los dioses para templar y engrandecer el ánimo de los nobles. En *De clementia*, I, XIX 8, Séneca se pregunta qué no haría un pueblo para evitar la desgracia del buen rey y mantener las virtudes florecientes, ‘si possit’. La condicionalidad remite a más altas causas el curso de los reinos.

Se ha visto, pues, que si alguna esperanza había de Estado bien constituido y con posibilidad de cierta pervivencia, esta estaba cifrada en el soberano. De los componentes básicos, ‘princeps’ y ‘populus’, solo el primero tiene alguna oportunidad de encaminar el recto gobierno ya que el pueblo como tal carece de valores políticos. Séneca habla del ‘homo’ como ser individual llegando a definirlo “hominem sociale animal communi bono genitum uideri”⁶ y de la ‘humanitas’ en sentido abstracto; pero la comunidad de hombres, con su malsana masificación, se considera una fuerza francamente negativa si no es encaminada por la virtuosa voluntad del ‘princeps’.

En sus escritos tempranos, quizás más optimistas al respecto, se refiere al pueblo como la fuerza necesaria al César para la constitución del Estado armónico —una especie de materia vital modelada por la forma rectora—:

Olim enim ita se induit rei publicae Caesar, ut seduci alterum non posset sine utriusque pernicie; nam et illi uiribus opus est et huic capite. (*De clementia*, I, IV 3).

(“Porque desde antiguo tanto se fundió el César a la república que no podría ser separado uno del otro sin la pernicie de ambos; pues tanto aquél necesita de las fuerzas como esta de la cabeza”).

Pero esta idea no es constante, antes bien aparece en otros textos muy modificada y con rasgos altamente negativos. Pasajes de *De uita beata* así lo muestran:

⁵ Séneca, *Thyestes*, 620-621.

⁶ Séneca, *De clementia*, I, III 2.

Cum de beata uita agetur, non est quod mihi illud discessionum more respondeas: 'Haec pars maior esse uidetur'. Ideo enim peior est. (De uita beata, II 1).

(“Cuando se trata de la vida bienaventurada, no se trata de que me respondas lo que es costumbre en las elecciones: ‘Ésta parece ser la mayoría’. Pues justamente es lo peor”).

(. . .) *argumentum pessimi turba est.* (De uita beata, II 2).

(. . . “prueba de lo pésimo es la turba”).

Las tragedias senequianas encierran escasas referencias al pueblo casi exclusivamente dadas desde la perspectiva del soberano. Esto es fácilmente explicable primeramente por la esencia misma de la especie literaria, y en segundo lugar porque Séneca destina su obra dramática a quienes gobiernan. Las menciones aluden a lo censurable de la conducta política popular; una de sus constantes radica en la volubilidad de sus favores —que generalmente y en forma alterna se otorga a los peores— alertando sobre este defecto:

*Illum populi fauor attonitum,
fluctuque magis mobile uulgus
aura tumidum tollit inani.*

(Hercules furens, 169-71).

(“A aquél atónito arrastra el favor del pueblo, y el vulgo, más cambiante que la ola, hinchado por vacíos vientos”).

En resumen, el pueblo es una masa incapaz de gobernarse a sí misma, sin posibilidad de extraer de su propio seno y por elección sensata a quienes tutelarán sus rumbos. Tal como se dijo ya, la opción del gobierno común (“democracia”, en sentido moderno) queda definitivamente descartada.

*Tradere turpi fasces populus
gaudet; eosdem colit atque odit.*

(Hippolytus, 982-3).

(“El pueblo se complace en prodigar honores al indigno; a los mismos eleva y odia”).

El estado ideal ha quedado planteado entre líneas pero el papel didáctico asignado a la tragedia lleva antes a mostrar el horror de los vicios que a proponer con énfasis de realidad modelos más lejanos e inaccesibles. La visión de Séneca es lo suficientemente sombría como para desplazar la idea del estado perfecto a un ámbito abstracto y prácticamente irrealizable.

LÍA M. GALÁN

(Univ. Nac. de La Plata
y de Mar del Plata)

EL SIMBOLISMO DEL CARMEN LXIII DE CATULO *

Toda exégesis literaria tiene que ver con la interpretación de símbolos, ya se identifiquen símbolo y cultura, como en la filosofía de Ernst Cassirer, o se restrinja la acepción del término "símbolo" en el seno de otras disciplinas, como la psicología profunda, la antropología, la ciencia de las religiones, la misma teoría literaria. Nosotros trataremos de interpretar el carmen 63 como símbolo poético, esto es, como una construcción verbal con finalidad estética, cuyo conjunto se carga con un "plus" significativo que va más allá de la literalidad de las palabras y se abre a la amplitud de la sugerencia, del "leer entre líneas" o bajo ellas.

El poema de Attis catuliano narra un sacrificio mítico. ¿Nos revela algo peculiar, a medias oscuro, implícito en la manera de presentar este sacrificio, algo acerca del mismo Catulo y del destino humano, algo, incluso, que no se desprende del mito?

Dado que el estudio de los símbolos se presenta cada vez más como una exigencia interdisciplinaria¹, cabe enfocar un poema como éste —que se centra en torno de un símbolo religioso: el rito sacrificial de Attis— desde un punto de vista que no sea estrictamente el de la crítica literaria. Una primera —y vigorosa— tentación para el intérprete proviene del campo de la psicología profunda jungiana. Nosotros andaremos en una primera instancia este camino, pero sin que ello implique nuestra pertenencia a una escuela jungiana de crítica literaria². Por el contrario, nuestro análisis desea poner

* Trabajo realizado durante la tenencia de una beca otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

¹ Cfr. Alleau, René, *La science des symboles*, Paris, Payot, 1976.

² No compartimos todos los reparos de Walter Otto con respecto a la psicología profunda, pero no le quitamos su razón cuando señala el gran riesgo de la psicología jungiana: "presuponer lo que se cree demostrar". Que figuras semejantes a las de los mitos antiguos se repitan en los sueños de los hombres de hoy, no significa que mantengan el significado del mito, ni tampoco que la interpreta-

de manifiesto —en contraste con la experiencia de los adeptos al culto de Cibeles y Attis y con la interpretación jungiana del mito— el significado diametralmente distinto, muy romano y muy catuliano (acaso portador de hondos ecos de experiencias personales) que adquiere dicho mito *recreado* por Catulo. Es decir, mostraríamos que en el carmen 63 resulta ineficaz una exégesis jungiana basada en los arquetipos del inconsciente colectivo y que es, en cambio, pertinente una interpretación que acuda al área culturalmente diferenciada de la clásica sociedad romana tradicionalista, y a la vida personal, individual, del poeta Catulo tal como se refleja —o se transfigura— en su obra poética.

Pasemos ahora a la visión jungiana del mito de Attis, que es, para el psicólogo suizo, uno de los tantos “mitos del héroe”. Jung interpreta el mito del héroe como un “paradigma simbólico del destino humano”; el héroe mítico —sostiene— es un símbolo del “Sí-mismo”, del “Selbst”, es decir, del arquetipo del hombre total, realizado en todas sus potencialidades: “Il personifie les forces vitales qui résident au delà du cercle limité de la conscience, des voies et des possibilités que la conscience ignore dans sa partialité, un Tout qui renferme les profondeurs de la Nature. Il représente la poussée plus forte et la plus inévitable de l'Être, celle qui consiste à se réaliser Soi-même”³.

El destino heroico es la figuración de los sucesos psíquicos que ocurren durante la formación del “Sí-mismo”, meta del proceso de individuación (proceso por el cual el individuo llega a desarrollar su personalidad integral, consciente e inconsciente, logrando un nivel de “conciencia superior”, de hondo e integrador autoconocimiento). Jung halla en todas las etapas de la vida del héroe un significado psicológico profundo: su separación de la madre y su exposición o abandono frecuentes significan la necesidad de romper el vínculo instintivo que lo une a la madre y a la inconsciencia originaria, y, por otro lado, la precariedad de su existencia. Los ulteriores peligros que

ción jungiana de éste sea la más acertada. Muchas veces, Jung parece querer explicar la psique por el mito y el mito por la psique: los símbolos individuales por los del mito y los del mito por sus propias teorías acerca del alma, surgidas en la interpretación de la psique individual.

³ Jung, C. G., *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Payot, 1953. En colaboración con K. Kérenyi; cfr. *Símbolos de transformación*, Buenos Aires, Paidós, 1977, pp. 190 ss; pp. 367, 372, 378, 393.

debe afrontar son las amenazas de lo materno-inconsciente que ha de ser tenido en cuenta, pero que puede resultar también altamente peligroso, pues su desborde arrasaría la conciencia recientemente adquirida. Así, el héroe domeñará obstáculos de espantosa apariencia, que representan el arquetipo de lo materno en su aspecto terrible⁴ —como lo sombrío, instintivo y devorador que se desea evitar— pero que ocultan también, bajo su imagen hórrida, un secreto miedo a la vida por parte del héroe mismo, y el ardiente deseo de volver para siempre a la unidad indiferenciada primordial; este peligroso impulso es el que reviste a lo materno-inconsciente de su forma amenazadora. Pero el héroe debe regresar a ese origen que se le presenta bajo símbolos monstruosos (la serpiente, el dragón, la ballena, el oso, etc.) y vencer a la “madre”, robándole el tesoro de la energía vital. O bien, en etapas culturales más avanzadas, en lugar de matar simbólicamente a la madre, puede renunciar él mismo a su libido regresiva por un autosacrificio que, sin embargo, lo mantendrá unido a lo inconsciente, pero reemplazando la vinculación *instintiva* por una *espiritual*. La victoria sobre el monstruo, o el sacrificio, significan psicológicamente el renacimiento como *ser total*⁵, como “Sí-mismo” integrador de los conflictos, de la conciencia y de lo inconsciente en una unidad superior. Este proceso se simboliza de manera similar a los mitos del héroe en las transformaciones alquímicas⁶ y en los sueños y visiones individuales.

Attis —señala Jung— es un tipo de héroe: el clásico “puer aeternus” o “hijo divino” de los mitos, figura que se repite en Tammuz, Adonis o Cristo. Su castración se explicaría como un sacrificio de la libido instintiva que se apegaba a la inconsciencia indiferenciada, en aras de una *relación espiritual* con lo inconsciente. Esto no significa que se pierda el nexo con los instintos, sino que, a través del símbolo —unificador de opuestos— se conserva, pero integrado en una dimensión más alta. Jung se centra sobre la imagen mítica de la castración bajo el

⁴ Jung, C. G., *Arquetipos e Inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós, 1974, pp. 74-75.

⁵ Cfr. sobre el arquetipo del renacimiento: Jung, C. G., *Formaciones de lo inconsciente*, Buenos Aires, Paidós, 1977, parte II.

⁶ Cfr. Jung, C. G., *Psicología y alquimia*, Barcelona, Plaza Janés, 1977; III, 4, E, pp. 238 ss.; *Psicología de la transferencia*, Bs. As., Paidós, 1978, cap. IV, para el descenso a los infiernos simbolizado por la inmersión en el baño mercurial.

pino, el cual es coronado en el culto y luego es abatido en memoria del sacrificio⁷; para Jung, este árbol del culto representaría a la madre (pues de él se cuelga la imagen de Attis, simbolizando de este modo la unión con lo materno), y al falo del hijo, que a su vez simboliza su libido instintiva; el derribe del pino (o la castración de Attis) significa el sacrificio del obstinado apego instintivo a la inconsciencia primigenia. Que el impulso hacia el sacrificio parta de la misma madre —es decir, de lo inconsciente primordial— se explica, dice Jung, porque “la regresión resulta contraria a la vida y trastorna las bases instintivas de la personalidad, produciéndose en consecuencia una reacción compensatoria en forma de represión y eliminación violentas de la tendencia incompatible”⁸.

Es el mismo instinto —sostiene Jung— el que se vuelve contra sí propio buscando una salida al conflicto. Esta salida es el sacrificio simbólico que, realizándose al pie del pino materno, es una manera de unión con lo maternal-inconsciente, pero de unión liberadora. El significado positivo del sacrificio se probaría por las creencias de los antiguos adeptos al culto; para ellos la castración y la muerte de Attis implicaban una verdadera garantía de inmortalidad⁹, más allá incluso de los avatares de muerte y resurrección de los espíritus vegetales, entre los que se suele incluir a Attis. Cabe recordar, también, que, avanzado el imperio, se expanden los sacrificios de toros y carneros, que conmemoraban el sacrificio de Attis y purificaban a los iniciados con la sangre, prometiéndoles la inmortalidad; con el tiempo, Attis adquiere la categoría de dios solar y regidor de los astros y en los últimos tiempos imperiales llega a ser un dios cuyo poder abarca la naturaleza entera, poder que comparte con Cibeles. La meta de la típica búsqueda heroica: el renacimiento como ser inmortal y divino, se habría cumplido, pues, con creces.

Pero, sin embargo, en el carmen 63¹⁰, las consecuencias del sacrificio de Attis no pueden aparecer de manera más

⁷ Cfr. Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, 1926; pp. 1685, col. 2, y 1686, col. 1.

⁸ Jung, C., G., *Símbolos de transformación*, p. 421.

⁹ Cfr. Bailey, C., *Phases in the religion of ancient Rome*, Berkeley, California, Univ. of Oxford Press, 1932, p. 200.

¹⁰ Utilizamos el texto establecido por Georges Lafaye: *Catulle, Poésies*, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

negativa. Luego de su extático frenesí, Attis, convertido en "notha mulier", lamenta amargamente su acción:

Miser a! miser, querendum est etiam atque etiam, anime.
 Quod enim genus figura est, ego non quod obierim?
 Ego mulier, ego adolescens, ego ephebus, ego puer,
 ego gymnasei fui flos, ego eram decus olei.

(C. 63, vv. 61-64).

Ego nunc deum ministra et Cybeles famula ferar?
 Ego Maenas, ego mei pars, ego uir sterilis ero?
 Ego uiridis algida Idae niue amicta colam?
 Ego uitam agam sub altis Phrygiae columinibus,
 ubi cerua siluicultrix, ubi aper nemoriuagus?
 Iam iam dolet quod egi, iam iamque paenitet.

(C. 63, vv. 68-73).

Cuando la diosa conoce este desvío de su hasta entonces incondicional adorador, envía al león izquierdo de su yugo (un león verdaderamente siniestro) para someterlo. Attis, "demens", huye hacia los "nemora fera", condenado a una perpetua esclavitud:

Ibi semper omne uitae spatium famula fuit.

(C. 63, v. 90).

Mlle. Guillemin¹¹ sugiere que Catulo ve con visible simpatía el arrebató místico de Attis si bien condena, romaneamente, el sacrificio y sus consecuencias. Creemos que existe una compasiva simpatía hacia Attis mismo, pero no hacia los transportes que ocasionan su ruina. Basta examinar cómo se los califica:

Stimulatus ibi *furenti rabie, uagus animis,*
 deuolsit ilei acuto sibi pondera silice.

(C. 63, vv. 4-5).

Furibunda simul anhelans uaga uadit, animam agens,
 comitata tympano Attis per opaca nemora dux, . . .

(C. 63, 31-32).

¹¹ Guillemin, A. M., "Le poème 63 de Catulle", en REL, XXVII, 1949, p. 157.

Abit in quiete molli *ravidus furor animi*.

(C. 63, 38).

Ita de quiete molli *rapida sine rabie*
simul ipsa pectore Attis sua facta recoluit, . . .

(C. 63, 44-45).

Vbinam aut quibus locis te positam, patria, reor?
Cupit ipsa pupula ad te sibi dirigere aciem,
Rabie fera carens dum breue tempus animus est.

(C. 63, 55-57).

Justamente, la “rabies” y el “furor” son características de las fieras, en cuya compañía deberá morar Attis para siempre, confinado a las tierras salvajes del Ida. Cuando Attis recupera su lucidez lo horroriza este futuro junto a las bestias feroces, lejos de toda “humanitas”, de toda luminosa “ciuilitas”. Ahora bien, si atendemos a los calificativos que Catulo dedica a los transportes de Attis, y los que adjudica —por boca de Attis— a las fieras del Ida, no es difícil deducir que durante su extravío Attis se había rebajado a un nivel animal.

Patria o mei creatrix, patria o mea genetrix,
ego quam miser relinuens, dominos ut erifugae
famuli solent, ad Idae tetuli nemora pedem,
ut aput niuem *te ferarum gelida stabula forem*
et earum omnia adirem *furibunda latibula*, . . .

(C. 63, 50-54).

Incluso, en su arrebato, Attis es comparado a una novilla salvaje:

Veluti *iuuenca* uitans onus *indomita* iugi.

(C. 63, 33).

Especialmente el león que Cibeles lanza a la persecución de Attis está dotado de las notas de la más acabada “ferocitas”; furioso él mismo, busca provocar en Attis el *furor*, el desenfreno y la pérdida de la racionalidad que lo sometan para siempre al imperio de la diosa:

“Agedum”, inquit, “age *ferox* i, fac ut hunc *furor* agitet, fac uti *furoris ictu* reditum in nemora ferat.

(C. 63, 78-79).

Fac cuncta *mugienti fremitu* loca retonent, rutilam *ferox* torosa ceruice quate iubam”.

(C. 63, 83-84).

Ferus ipse sese adhortans rapidum incitat animo. *Vadit, fremit*, refringit uirgulta pede uago.

(C. 63, 85-86).

La tumultuosa comitiva de los Galli es comparada, por otra parte, a una “manada” o “tropol”:

Simul ite, Dindymenae dominae *uaga pecora*, . . .

(C. 63, 13).

En suma, no creemos que Catulo manifieste simpatía ante el delirio que lleva a Attis y a sus compañeros hacia el espantoso sacrificio, no sólo de su virilidad, sino de toda vida civilizada, degradándolos al nivel de la irracionalidad. Otra cosa es que exista —como acertadamente señala Granarolo¹²— una aguda sensibilidad estética hacia el espectáculo del exaltado cortejo que Attis dirige.

El caso es que Catulo no sólo *no* confirma, sino que además parece *invertir* la interpretación jungiana. La situación final de Attis no nos sugiere precisamente la de una psique renacida hacia una vida más plena, sino que nos recuerda la situación del que ha sido “devorado” por el inconsciente colectivo: “Si la libido permanece en el mundo mirífico de su mundo interior, el hombre ya no es más que una sombra para el mundo exterior: está, por decirlo así, como muerto o condenado”; “Quien penetra en ese mundo corre el peligro de quedarse sujeto a la roca, al igual que Teseo y Piritoo cuando su tentativa de raptar a la diosa del infierno. No es fácil volver del reino de las Madres”¹³.

Si tuviéramos que hablar en términos jungianos, podría-

¹² Granarolo, J., *L'oeuvre de Catulle*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 157.

¹³ Jung, C. G., *Símbolos de transformación*, pp. 302-303, y op. cit., p. 319.

mos decir que lo sacrificado por Attis no parece ser su pernicioso "libido regresiva", sino más bien la "libido progresiva": todo nexa con la vida comunitaria, con el normal amor humano, con la racionalidad. Se ha dado cuenta demasiado tarde de que los dioses le han arrancado el sacrificio de *todo el ser*, como dice Jung del poeta Hölderlin, sumido, en su locura sin retorno, en el mundo de las formas arquetípicas¹⁴. De ningún modo es posible homologar el renacimiento mítico como compañero inmortal y divino de la diosa con la esclavitud del carmen 63. Aquí pues, un símbolo que corresponde —según Jung— a un arquetipo de renacimiento actuante en el inconsciente colectivo, al ser recreado por el poeta Catulo, asume un sentido totalmente distinto.

En esta presentación catuliana del mito de Attis habría que distinguir tres aspectos fundamentales: en primer lugar, su *romanidad* en la condena del sacrificio, luego su *originalidad* con respecto a la tradición mítica y, por último, las *implicaciones simbólicas* que encierra, tanto universales (en cuanto hacen al destino humano en general) como personales (los ecos de la propia desdicha).

Según G. Boissier¹⁵, los sentimientos expresados por Catulo en el carmen 63 son los mismos que los de cualquier romano sensato en la época de la República. Aunque a Cibele se le había dedicado un culto estatal —que fue controlado cuidadosamente al menos hasta los comienzos del Imperio— nunca llegó a ser admitida y absorbida en la verdadera religión romana¹⁶. Había entre las religiones del Oriente y el espíritu grecorromano tradicionales demasiadas diferencias¹⁷ como para que los partidarios del "decus" y la grave "pietas" romana pudieran aceptarlas sin reparos. Aunque Roma cedió finalmente ante la "avanzada" oriental, ya fuera ello por una revolución proveniente de las clases bajas, por la falta de "emocionalismo" de la religión romana, o por ambas causas a la vez, aparte de otros factores, en la época

¹⁴ Jung, C. G., *Símbolos de transformación*, p. 411.

¹⁵ Boissier, G., *La religion romaine d'Auguste aux Antonins*, I, Paris, Hachette, II, III, p. 381.

¹⁶ Cfr. Bailey, C., op. cit., p. 85; *Religion in Virgil*, Oxford, at the Clarendon Press, G. Britain, 1935, p. 174; y Ward-Fowler, *The religious experience of the roman people*, London, Macmillan, 1933, p. 330.

¹⁷ Cfr. Boissier, op. cit., I, II, II, y Rohde, E., *Psyché*, London, 1925, XIV.

de Catulo, según todas las pruebas, no se había introducido aún el culto de Attis: los ciudadanos todavía no tomaban parte en las procesiones de la Magna Mater, ni se vestían con ropas extravagantes durante sus ceremonias; el clero de la diosa era frigio y sus "ludi Megalenses" se desarrollaban en un ámbito de corrección. Había aún mesura en el culto y una cierta distancia entre Roma y la Gran Diosa que se advierte, según Bailey, en el mismo Virgilio¹⁸.

Pero Catulo no se atrinchera en un imperturbable "decus" —por más romano que sea en su rechazo del delirio y el sacrificio— ni desdén los peligros del "furor" relegando a sus víctimas en el grupo de los bárbaros orientales. Basta observar las variaciones notablemente significativas que introduce en la tradición mítica¹⁹: Attis no es un frigio sino un efebo de formación griega que ha abandonado su patria para consagrarse al servicio de la diosa; es un mortal, a quien J. Granarolo²⁰ define como el "grand-prêtre" de Cibele; no es el joven amante de la diosa, ni ha sido prohibido por ella ni ha nacido de una divinidad andrógina originaria. Catulo, por otra parte, ha escenificado a su gusto el acto del sacrificio proveyéndolo del cortejo de "Galli" que luego desaparece, y extremando el patético aislamiento, la soledad total, que siguen a la lamentación de Attis. En último término, ni las consecuencias de la castración son las que suponen el mito y el culto, ni Cibele es presentada en sus aspectos positivos, como hija del cielo y dispensadora de fecundidad a través de la muerte, sino como "domina" cruel.

Estos cambios en la materia del mito le dan a Attis una verdadera universalidad trágica. En el carmen 63 el antes extraño héroe o semidiós oriental se ha convertido en un modelo acabado de la *παίδεια* helénica, dotado de todas las per-

¹⁸ Bailey, *Religion in Virgil*, p. 175.

¹⁹ No está en nuestro propósito intervenir en la compleja discusión sobre la presunta fuente helenística del c. 63 (cfr. Guillemin, op. cit., pp. 152-153; Granarolo, op. cit., pp. 127-128, n. 2; Fordyce, C. J., *Catullus*, Oxford, at the Clarendon Press, G. Britain, 1966, p. 282). Nos inclinamos más bien por la tesis de que Catulo se hubiera inspirado en una fuente helenística, el hecho de escoger dicha fuente es en sí mismo significativo e implica una intención —consciente o inconsciente— de parte del poeta. En cuanto a la antigua tradición mítica, remitimos a Daremberg-Saglio, op. cit., y Guillemin, op. cit., para su completo resumen.

²⁰ Op. cit., p. 141.

fecciones, superior al común mortal, pero poseído por una pasión que en el poema aparece como degradante y que lo arroja de la cúspide de su grandeza juvenil. Este Attis es un prototipo del hombre libre de Occidente y no un desdenable oriental, es casi un paradigma del destino humano, uno de esos casos que hacen meditar en la esencial vulnerabilidad del hombre, aun del mejor. Mlle. Guillemin misma ve en el carmen 63 una estructura de tragedia²¹; este carácter trágico no disminuye porque Attis sea — como ella dice — un “enfant”. Por el contrario, es quizá mucho más terrible ver caer al adolescente perfecto que avanzaba hacia la plenitud²² que al hombre ya formado, de quien se puede decir, al menos: “Ha vivido”. Attis aparece aquí como el típico “malogrado” a quien los dioses, acaso celosos (en este caso una diosa cruel) arrebatan temprano. La caracterización de Attis como sobresaliente joven griego, antes rodeado de familia, amigos y admiradores, es bien clara:

*Patria o mei creatrix, patria o mea genetrix,
ego quam miser relinquens*

(C. 63, 50-51).

*Egone a mea remota haec ferar in nemora domo?
Patria, bonis, amicis, genitoribus abero?
Abero foro, palaestra, stadio et guminasiis?*

(C. 63, 58-60).

*Ego gymnasei fui flos, ego eram decus olei;
mihi ianuae frequentes, mihi limina tepida;
mihi floridis corollis redimita domus erat,
linquendum ubi esset orto mihi sole cubiculum.*

(C. 63, 64-67).

Las excelentes prendas de Attis —el mejor atleta, la “flos iuventutis”— su proveniencia de un medio occidental y civilizado, su nostalgia de la patria, del ambiente familiar y amistoso, y la ulterior dimensión de su desdicha, bien podían conmovér al público romano, al luminoso Occidente, y no ya a un restringido grupo de frígidos extravagantes.

²¹ Op. cit., p. 153.

²² Cfr. Enéida, libro VI, vv. 860 ss: imagen de Marcellus.

Ahora bien, aparte de las implicaciones trágicas de tipo universal, ¿cabe buscar en este poema ecos personales, oscuramente adivinables? Según J. Granarolo, Catulo habría sabido infundir al mito la vida de sus propios sentimientos. Attis llevaría la huella de su propia exaltación anímica, de su apasionado amor por todos los seres queridos; su aislamiento reflejaría la sensación de abandono que debió experimentar cuando —luego de perder a su hermano— se demoró en Verona, lejos de la amada Roma, a sabiendas de que Lesbia le era infiel; y, en general, la soledad de todos los momentos críticos de su “liaison”. Catulo proclamaría además, en este poema, su ideal amoroso mediante la fuerza del contraste. El carmen 63 sería palpable prueba de las consecuencias que trae la negación de un amor digno de tal nombre ²³.

Creemos que dos afectos fundamentales en la vida de Catulo resuenan de una manera indirecta en el poema de Attis. Uno de ellos es la relación de Catulo con su hermano, cuya muerte en tierra extraña — en esa misma Troya nefasta— es acaso la que se refleja en la desgracia de Attis. Las invectivas contra la tierra troyana y los lamentos por la soledad final de su hermano se acumulan en el carmen 68 b:

Troia (nefas) commune sepulcrum Asiae Europaeque,
Troia uirum et uirtutum omnium acerba cinis
quaene etiam nostro letum miserabile fratri
attulit. Ei misero frater adempte mihi!

(C. 68 b, 89-92).

Quem nunc tam longe non inter nota sepulcra
nec prope cognatos compositum cineris.
Sed Troia obscena, Troia infelice sepultum
detinet extremo terra aliena solo.

(C. 68 b, 97-100).

Concedemos, desde luego, a J. Granarolo, que en la soledad de Attis puede vibrar también el eco del abandono sufrido por Catulo (lo mismo es posible en el c. 64 con el personaje de Ariadna librada a su suerte en una playa desierta). Pero —a menos que se descubra una imposibilidad cronoló-

²³ Op. cit., p. 140.

gica— ¿no es quizá tan intenso —o más fuerte— el recuerdo del hermano enterrado precisamente en la costa de la misma Troya siniestra?

El otro afecto radical en la vida del poeta es —obviamente— su pasión por Lesbia. Attis y Catulo se asemejan, en primer lugar, por la entrega total de sí mismos al objeto de su pasión. Ya hemos visto el c. 63; veamos ahora otros poemas de Catulo en los que habla de su amor por Lesbia:

Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa,
illa Lesbia, quam Catullus unam
plus quam se atque suos amavit omnes

(C. 58, 1-3).

Dilexi tum te non tantum ut uulgus amicam,
sed pater ut gnatos diligit et generos.

(C. 72, 3-4).

Amata tantum quantum amabitur nulla
pro qua mihi sunt magna bella pugnata

(C. 37, 12-13).

Nulla potest mulier tantum se dicere amatam
uere, quantum a me Lesbia amata mea es.
Nulla fides nullo fuit unquam foedere tanta,
quanta in amore tuo ex parte reperta mea est.

(C. 87).

Fulsere quondam candidi tibi soles,
cum uentitabas quo puella ducebat
amata nobis quantum amabitur nulla.

(C. 8, 3-5).

También se parecen Catulo y Attis en el desengaño ante la inutilidad de esa entrega que no traerá la dicha sino el dolor, y en la imposibilidad de liberarse de la pasión que los ata (en el caso de Attis la sujeción termina por ser externa: es la diosa quien lanza su león sobre el griego, impidiéndole huir; en el caso de Catulo, interna: la pasión es sentida como un “morbus” que esclaviza). La desilusión de Catulo se expresa no pocas veces en términos crudos, como en el carmen 11:

Cum suis uiuat ualeatque moechis
 quos simul complexa tenet trecentos,
 nullum amans uere, sed identidem omnium
 ilia rumpens
 nec meum respectet, ut ante, amorem,
 qui illius culpa cecidit uelut prati
 ultimi flos, praetereunte postquam
 tactus aratro est.

(C. 11, 17-24).

También Attis es una "flos" cuya vida ha sido cruelmente cercenada por Cibeles, como el amor de Catulo por Lesbia. Otros dos poemas donde se muestra a Lesbia francamente envilecida son el c. 37 y el 58; a ellos remitimos al lector.

La imposibilidad de liberarse de la pasión se expresa con particular violencia en el c. 76, plegaria en la cual el poeta, alegando su buena conducta, pide a los dioses que lo curen de su amor por Lesbia:

Me miserum aspiciate et, si uitam puriter egi,
 eripite hanc pestem perniciemque mihi,
 quae mihi subrepens imos ut torpor in artus
 expulit ex omni pectore laetities.
 Non iam illud quaero, contra ut me diligat illa,
 aut, quod non potis est, esse pudica uelit;
 ipse ualere opto et taetrum hunc deponere morbum.
 O dei, reddite mi hoc pro pietate mea.

(C. 76, 19-26).

Muy bien puede compararse este ruego con la súplica afín del c. 63:

Dea magna, dea Cybelle, dea domina Dindymeï,
 procul a mea tuos sit furor omnis, era, domo;
 alios age incitatos, alios age rabidos.

(C. 63, 91-93).

La penosa sujeción del amor de la indigna Lesbia se destaca también en los poemas 72 (vv. 5-8), 75, 8 y 85 (tal vez

el que mejor expresa en menos palabras la terrible contradicción de los sentimientos):

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.

Siguiendo el paralelismo, cabe recordar que Lesbia es a veces elevada por Catulo a una estatura divina, mientras que él adopta una actitud de sumisión ante la amada:

Isque domum nobis isque dedit *dominam*,
atque ubi communes exerceremus amores.
Quo mea se molli *candida diua* pede
intulit

(C. 68 b, 68-71).

En este poema Catulo está incluso dispuesto a tolerar las las infidelidades de su "era":

Quae tamenetsi uno non est contenta Catullo,
rara uerecundae furta feremus erae,
ne nimium simus stultorum more molesti.

(C. 68 b, 135-137).

También Lesbia es comparada en este poema a Laodamia, la amante esposa de Protesilao, y en otros poemas se la declara superior a las demás mujeres (c. 86, c. 43). Pero la divinización de Lesbia dista mucho de ser permanente. Su aureola sacra (que, por otra parte, es más la de Venus que la de una diosa madre como Cibele) se desvanece bien pronto. Como hemos visto, Catulo no vacila en mostrar crudamente la degradación de su "uerecunda era".

Podemos concluir, en suma, y cerrando ya este análisis, que Catulo ha sabido recrear admirablemente un mito que era en su época "une matière confuse et informe, de surprenantes et vulgaires histoires où se mêlaient androgynes et castrats...". devolviéndole ese valor de ejemplaridad universal que, según los entendidos²⁴, es propio del mito, pero lo hace en un sentido muy distinto de la tradición mítica original, de la que es, en cierto modo, el antípoda. Para in-

²⁴ Guillemin, op. cit., p. 153.

terpretar el simbolismo del poema de Attis no debemos recurrir, pues, a la psicología jungiana —que se aferra al mito oriental y a la experiencia de los adeptos al culto de la Diosa y el joven frigio— sino a la vivencia particular de Catulo, en tanto que *romano* arraigado —pese a su aparente frivolidad— en una estructura religiosa tradicional, y en tanto que individuo sujeto al amor y al dolor, amor y dolor que, presentes en otras zonas de su poesía, se conectan, en un tejido de sutiles alusiones, con el Attis del carmen 63.

MARÍA ROSA LOJO CALATRAVA DE BEUTER
(Conicet)

INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA

EGGERS LAN, C., y JULIÁ, V. E., *Los filósofos presocráticos*, vol. I, Madrid, Gredos, 1978, 518 pp.

A los ya clásicos trabajos y recopilaciones de los presocráticos (Hölscher para Tales y Anaximandro, Deichgräber para Jenófanes, Gigon para Heráclito, Reinhardt para Parménides y Bignone para Empédocles), corresponde agregar la famosa compilación de H. Diels —*Los fragmentos de los presocráticos*—, ampliada luego por W. Kranz. A ellos viene a sumársele ahora una nueva, cuyas introducciones, versiones y notas corresponden a Conrado Eggers Lan y a Victoria E. Juliá.

Tal obra es el primero de los volúmenes sobre *Los filósofos presocráticos* que la Biblioteca Clásica Gredos está editando en traducciones y notas elaboradas por un grupo de investigadores que acompañó durante años al profesor Eggers en la cátedra de Historia de la Filosofía Antigua de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

El primer problema que se presentaba —señala Eggers— era ver qué se entendía por filósofos presocráticos (en alguna medida también filosofaron Homero y Hesíodo, principalmente este último, tal como puntualiza Gigon en su famoso *Ursprung*); para obviarlo se optó por seguir —con algunas variantes considerables— el ordenamiento tradicional de presocráticos hecho por Diels-Kranz (en lo sucesivo mencionado D. K.), fundado en Aristóteles (*Metaf.*, 384 a ss.) y en Teofrasto, particularmente a partir del descubrimiento en 1892 de un papiro (editado luego por Diels como *Anonymi Londinensis Iatrica*) en el que se señalaba que Aristóteles había encomendado a su discípulo Teofrasto la confección de una historia de la filosofía que lo había precedido.

Respecto de la citada clasificación de D. K., lo que se hace en el presente trabajo es quitar algunos fragmentos que los autores juzgaron espurios luego de una exégesis de las fuentes, así como la incorporación de otros; consecuentemente han debido aumentar los textos de un modo diferente al clásico de D. K., aun cuando por razones didácticas y tradicionales, colocan entre paréntesis su nomenclatura. Entre otros aspectos, la novedad de esta obra se funda en el *ordenamiento temático* de los textos considerados.

El volumen que nos ocupa incluye un índice general y la traducción de fragmentos, notas y comentarios de Tales, Anaximandro y Anaxímenes de Mileto; Pitágoras y los pitagóricos; Alcmeón de Crotona; Jenófanes; Heráclito y Parménides. En la "Introducción" se señala que Eggers es responsable de esta obra, "con la colaboración de Victoria E. Juliá para la traducción de textos de Tales, Anaxímenes y Jenófanes y notas de Tales y Anaxímenes" (p. 45).

En lo que atañe a Tales, a la par de las citas sobre su nacimiento y aprendizaje en Egipto junto a sacerdotes, se incluyen los fragmentos que aluden "al agua como principio de todas las cosas", como así también los relacionados con geometría, astronomía y meteorología.

Sobre Anaximandro —tal vez "discípulo de Tales" (12 A 11)—, los textos trabajados ponen de relieve su preocupación por la *physis*, sus ideas sobre el *ápeiron*, el cosmos, los orígenes del hombre y de los animales y se subraya que a él se debe "el primer libro en prosa" (12 A 7), que es un discurso sobre la naturaleza.

En este apartado merece destacarse el análisis filológico de los términos griegos correspondientes a ilimitado, principio y proceso.

Respecto de Anaxímenes, los fragmentos nos indican un principio cósmico, a la vez que subrayan que "la naturaleza subyacente es una e infinita; pero no indeterminada como dice (Anaximandro), sino determinada" y que Anaxímenes denomina *aire*.

En cuanto a Pitágoras se puntualiza la dificultad de abordar con rigor científico tanto su pensamiento y su persona como la literatura pitagórica y pitagorizante, pues en torno de él en lugar de doxógrafos prácticamente sólo encontramos biógrafos, entre los que se señala a Diógenes Laercio, Porfirio y Jámblico. El problema se oscurece porque algunas biografías confunden lo mítico con lo histórico al hablar del origen divino de Pitágoras. (273, V.P. II). De entre los fragmentos traducidos merece recordarse el famoso 262 (D.L. I 12) que indica que Pitágoras "fue el primero en usar el nombre de filosofía y se llamó a sí mismo filósofo (o amante de la sabiduría) pues ningún (hombre) era sabio, sino Dios". Del material considerado deben destacarse los apartados "Pitágoras y las matemáticas", "La doctrina de la transmigración de las almas", "Los descensos al Hades de Zalmoxis y de Pi-

tágoras” y “El modo de vida pitagórico y preceptos”. Se agregan asimismo los cuatro discursos pitagóricos pronunciados en Crotona —Italia—, donde el filósofo vivió durante veinte años y que nos fueron transmitidos por Jámblico, así como un “catálogo de pitagóricos”.

En lo que atañe a Alcmeón de Crotona —tradicionalmente considerado pitagórico—, la novedad que plantea Eggers es señalar su postura no-pitagórica. Alcmeón fue un médico que pensó filosóficamente y quizá sea el primer pensador griego “que percibió con claridad la diferencia del hombre con los animales” y el primero que consideró al cerebro el órgano conductor de nuestro organismo, así como quien descubrió la “armonía interna del organismo como equilibrio entre factores contrarios”.

Respecto de Jenófanes se aborda el tradicional problema relacionado con el valor filosófico de su obra. De ese modo se recuerda que para H. F. Cherniss, Jenófanes era “un poeta y rapsoda, que ha llegado a figurar *por error* en la historia de la filosofía griega” y que en contraposición, W. Guthrie puntualiza que “es un poeta, el único cuyos escritos genuinos hallan un lugar tanto entre los *Filósofos presocráticos* de Diels, como en la *Antología lírica* de Dielh”. Sobre el particular, en el volumen que nos ocupa, sus autores adoptan y fundamentan la afirmativa y analizan textos en los que se destacan el “carácter inengendrado y eterno de lo Uno” y el “carácter esférico de lo Uno”, así como su idea de un dios supremo, aun cuando no único en el estricto sentido mono-teístico, concepción que emana de sus elegías y yambos contra Homero y Hesíodo, en los que les reprocha lo que habían dicho acerca de los dioses.

En cuanto a Heráclito parten de los fragmentos estudiados por Schleiermacher —1807—, Bywater —1877— y de los 130 incluidos en la citada compilación de D. K., haciendo una prolija expurgación de los textos considerados apócrifos.

Si bien según Aristóteles existe —por influencia de los milesios— un pensamiento cosmológico en Heráclito —quien había elegido como principio “*el fuego* por transformación del cual surgen las demás cosas por condensación y rarefacción” (22 A 5)—, para Eggers, *en cambio*, Heráclito “no tenía el menor interés en temas físicos o cosmológicos, sino en cuestiones ético-metafísicas o ético-religiosas”, inclusive llega a decir que “sentía tanto rechazo por los sabios milesios como

por los tradicionales poetas-sabios como Homero y Hesíodo y por las formas de superstición y magia" (p. 314).

Merece recordarse el apartado III, "El Cosmos: principio y proceso", particularmente en sus puntos a) "Su doctrina del fuego perpetuo", b) "El fuego como principio" y d) "El sol y el fuego cósmico", en los que el comentarador se pregunta si la cosmogonía y conflagración heraclíteas no sean quizá *descripciones meramente alegóricas*.

Sumamente interesantes son los apartados IV —"El Hombre: conducta y conocimiento"— y el V —"El alma y la vida humana"—, en los que sí se aprecia claramente el perfil ético-religioso en el que se insiste en la "Introducción" y en las notas.

El último autor considerado en este volumen es Parménides. Frente a una línea de pensamiento que vio en la escuela de Elea una especie de precursora del "círculo de Viena" y como éste, interesada fundamentalmente por los problemas lógicos y epistemológicos, Eggers encuentra en el "discurso de la Verdad" del poema, una polémica cosmológico-metafísica frente a la filosofía jónica.

Para Parménides "el Todo, antes que una pluralidad organizada en *cosmos* o lo que fuera, debe ser una unidad íntegra, sin fisuras, sin un momento que lo haya precedido ni un momento que lo suceda, algo *presente*, no sólo en el sentido de que no tenga presente o futuro, sino en el ser pura *presencia*: vida eterna, ser. Sólo sobre esa base se va a parar *lo que es* o *ente*, que es todo lo que hay, lo existente" y por ende, queda negado el *no-ente*, lo *no-existente*, la *nada*.

De ese modo vemos que Parménides en su poema cumple con una cosmovisión coherente que permite a los mortales el "de-velamiento" de la Verdad.

En el citado estudio merecen ponerse de relieve los apartados "El cosmos; uno, inengendrado e imperecedero" y "La cosmogonía revelada por la diosa".

Completan este volumen abundantísimas notas, profusa bibliografía, catálogo de fuentes empleadas —con sus correspondientes exégesis y comentarios—, tabla de correlaciones y diversos índices que, junto a una claridad expositiva, ponen de manifiesto un acendrado rigor científico.

HUGO F. BAUZÁ

ÍNDICE

ACTIVIDADES DE LA AADEC	5
DÉCIMO ANIVERSARIO DE LA AADEC	7
IN MEMORIAM	9
ARTÍCULOS Y COMUNICACIONES	
<i>Estudio del adjetivo en el Libro VI de la Eneida de Virgilio</i> , por Alberto J. Vaccaro	11
<i>La teatralidad de la parataxis en Terencio</i> , por Alfredo J. Schroeder	26
<i>Sobre el proemio del Canto Primero de De Rerum Natvra</i> , por Rubén C. A. Florio	45
<i>La inmortalidad del alma y el problema del tiempo en el Fedón</i> , por Alberto Guillermo Ranea	63
<i>Lessing y su interpretación de la catarsis aristotélica. Esbozo de una estética lessigniana</i> , por Graciela Wamba Gaviña	81
<i>El estado ideal en la obra de Séneca</i> , por Lía M. Galán	93
<i>El simbolismo del Carmen LXIII de Catulo</i> , por María Rosa Lojo Calatrava de Beuter	105
INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA	121

**Este número de ARGOS se terminó de
imprimir en noviembre de 1980 en Casa
Ya, Moreno 1796, Buenos Aires, Repú-
blica Argentina.**