

"Lucio Anneo Séneca, Epístolas morales a Lucilio: (Epistulae Morales ad Lucilium): las palabras al servicio de las cosas".

FUENTES, Juan Héctor, COCE, María Victoria y VENTURA, Mariana.

Cita:

FUENTES, Juan Héctor, COCE, María Victoria y VENTURA, Mariana (2016). *"Lucio Anneo Séneca, Epístolas morales a Lucilio: (Epistulae Morales ad Lucilium): las palabras al servicio de las cosas"*. En *Retórica y crítica literaria en Grecia y Roma (30 a.C. - 166 d.C.)*. Buenos Aires (Argentina): Eudeba.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/juan.hector.fuentes/65>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p7gq/6eX>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.



*teoría e
investigación*

María Eugenia Crogliano - Josefina Nagore
(compiladoras)

María Victoria Coce
María Eugenia Crogliano
Patricia Fernández
Juan Héctor Fuentes
Verónica I. Iribarren
Melina A. Jurado
Josefina Nagore
Analía Sapere
Silvina Schvartz
Mariana S. Ventura

Retórica y crítica literaria

en Grecia y Roma (30 a.C. - 166 d.C.)

 *Peudeba*

Retórica y crítica literaria en Grecia y Roma (30 a.C.- 166 d.C.) / María Victoria Coce ... [et.al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Eudeba, 2015.

200 p. ; 23x16 cm. - (Teoría e investigación)

ISBN 978-950-23-2322-0

1. Estudios Literarios. I. Coce, María Victoria
CDD 807



Eudeba

Universidad de Buenos Aires

1ª edición: abril de 2016

© 2016

Editorial Universitaria de Buenos Aires

Sociedad de Economía Mixta

Av. Rivadavia 1571/73 (1033) Ciudad de Buenos Aires

Tel.: 4383-8025 / Fax: 4383-2202

www.eudeba.com.ar

Diseño de tapa: *Silvina Simondet*

Diseño de interior: *Eudeba*

Impreso en Argentina.

Hecho el depósito que establece la ley 11.723



No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

Índice

INTRODUCCIÓN: EVOLUCIÓN DE LA RETÓRICA EN GRECIA Y EN ROMA <i>María Eugenia Crogliano - Josefina Nagore</i>	7
DIONISIO DE HALICARNASO, <i>SOBRE LA COMPOSICIÓN ESTILÍSTICA (PERI SYNTHÉSEOS ONOMÁTŌN)</i> : ORDENAMIENTO Y MUSICALIDAD <i>María Victoria Coce - Verónica Iribarren</i>	43
LUCIO ANNEO SÉNECA, <i>EPÍSTOLAS MORALES A LUCILIO: (EPISTULAE MORALES AD LUCILIUM)</i> : LAS PALABRAS AL SERVICIO DE LAS COSAS <i>María Victoria Coce - Juan Héctor Fuentes - Mariana Ventura</i>	75
PSEUDO LONGINO, <i>SOBRE LO SUBLIME (PERI HÝPSOUS)</i> : ENTRE <i>TÉCHNE</i> Y <i>PHÝSIS</i> <i>Patricia Fernández - Silvina Schwartz</i>	129
PLUTARCO, <i>CÓMO DEBE EL JOVEN ESCUCHAR A LOS POETAS (DE AUDIENDIS POETIS)</i> : LA POESÍA COMO PROPEDEÚTICA DE LA FILOSOFÍA <i>Analía V. Sapere</i>	155
PLINIO EL JOVEN, <i>EPÍSTOLAS (EPISTULAE)</i> : ENTRE LA CONVENCIÓN Y LA RUPTURA <i>Verónica Iribarren - Mariana Ventura</i>	181
CORNELIO TÁCITO, <i>DÍÁLOGO SOBRE LOS ORADORES (DIALOGUS DE ORATORIBUS)</i> : LA PALABRA ANTE EL PODER <i>María Eugenia Crogliano - Josefina Nagore</i>	225
MARCO CORNELIO FRONTÓN, <i>EPÍSTOLAS (EPISTULAE)</i> : ARCAÍSMO Y ELOCUCENCIA <i>Melina Alejandra Jurado</i>	259

Introducción

Evolución de la retórica en Grecia y en Roma

María Eugenia Crogliano - Josefina Nagore

En el marco del desarrollo del proyecto UBACyT 2004-2007 titulado “Los géneros literarios en Roma: continuidad y mutación en los primeros siglos del Principado”, la investigación sobre el sistema genérico de la literatura latina nos llevó a la lectura e indagación de una serie de textos correspondientes a dicho período que ejercen distintas formas de “crítica literaria”. Así se nos fue abriendo un panorama de notable complejidad y riqueza, cuyo conocimiento puede contribuir a una más amplia comprensión de cuestiones que han sido y siguen siendo objeto de reflexión hasta la actualidad. En tal sentido nuestro propósito central es poner a disposición de un público amplio una orientación inicial hacia autores de comienzos del Principado que reflexionaron e hicieron aportes acerca del análisis y producción de diferentes géneros discursivos.

Con ese objetivo seleccionamos siete autores que desarrollaron esa temática en el ámbito cultural grecorromano desde la conclusión del siglo I a.C. hasta fines del II d.C.. Ellos provienen de diversas esferas de actividad (la filosofía, la retórica, la historiografía) y los textos, que en su mayor parte manifiestan un objetivo pedagógico, pertenecen también a distintos géneros discursivos: la *epístola* (Séneca, Plinio, Frontón), el *tratado*, referido a determinados aspectos de la producción textual (Dionisio, Longino, Plutarco), el *diálogo ficcional* (Tácito). Hemos elaborado para cada uno de ellos un capítulo en el que, luego de una introducción, se expone y analiza el contenido de la obra –se incluye un amplio repertorio de citas en griego y en latín acompañadas de traducciones nuestras–, se presentan las conclusiones, una bibliografía que permita a los lectores continuar la indagación y, por último, un léxico destacado.

Interrelación entre crítica literaria y retórica

Corresponde subrayar en primer término que ni los griegos ni los romanos tuvieron una palabra o noción que correspondiera a lo que nosotros entendemos actualmente por “literatura”. En tal sentido, se ha llamado la atención sobre el hecho de que la percepción de la literatura como un área separada o independiente de otras producciones textuales —propia de los siglos XIX y XX— distorsionaría la interrelación que existía en la antigüedad entre todos los géneros discursivos en sí mismos y con respecto a la cultura en cuyo marco eran producidos. Por otra parte, los textos que convencionalmente se admiten como testimonio de la “crítica literaria” antigua, provienen sobre todo de tres fuentes, poesía, retórica y filosofía, y corresponden a un período temporal muy amplio y a distintas actividades intelectuales. De esas tres fuentes hemos fijado especialmente nuestra atención sobre la teoría retórica antigua, ya que su aporte es de singular importancia para comprender los principios sobre cuya base griegos y romanos analizaban y escribían poesía y prosa.¹

Dado que las obras seleccionadas comparten, en la mayoría de los casos, criterios propios de la retórica y ejercen, a su vez, la actividad propia de la “crítica literaria”, trataremos de distinguir, siguiendo a Classen,² ambas perspectivas. La retórica, la *tékhne retoriké* (*ars dicendi*) estuvo básicamente vinculada con la formulación de reglas y preceptos para hablar o escribir bien, y de manera adecuada a la situación y a la audiencia de los *lógoi*, los discursos, en función, principalmente, de la *peithó*, la persuasión de dicha audiencia. Como es bien sabido, el primer ámbito en el que la retórica ejerció su observación y práctica en Grecia fueron los tribunales de justicia, donde se constituyó como género judicial; a este ámbito se le agregaron luego los cuerpos deliberativos de carácter político (especialmente, la asamblea), en los que se tomaban decisiones a través del voto y donde surgió, por lo tanto, el género deliberativo. Estas dos orientaciones son las que se conocen, en términos generales, como retórica pragmática. Por último, los discursos en homenaje a personalidades destacadas, en los que se desarrollaba una ficticia deliberación acerca de las razones por las cuales merecían (o no) el prestigio del que gozaban, constituyeron el género conocido

1. Laird (2006:3-6).

2. Classen (1995: *passim*: esp. 516).

como demostrativo o epidíctico. Este último género terminó adquiriendo notable difusión y supervivencia, dado que, por su naturaleza en muchos casos ficcional, se transformó en un medio de singular importancia para el aprendizaje y práctica de la oratoria. Además, era el género en que el orador podía hacer un uso más amplio y destacado de los recursos expresivos que estudiaba y clasificaba la retórica, en gran medida propios del lenguaje literario.³ Hay que recordar que el surgimiento y desarrollo de los géneros retóricos había sido precedido por la poesía épica, la lírica y el drama y que, por lo tanto, la formación de los oradores estuvo basada, en gran medida, en el estudio de esas fuentes de las cuales se tomaban los medios expresivos más apropiados para el ejercicio de la oratoria. De todos modos, corresponde agregar que la retórica también se valía de recursos que provenían de la lógica, la cual proporcionaba una teoría de los distintos tipos de argumentos y razonamientos, y también se basaba en lo que se ha dado en llamar una *psicología empírica*, que formulaba nociones relativas a la forma de influir sobre las emociones de los jueces o las audiencias y lograr una respuesta favorable. Uno de los medios considerados como fundamentales para obtener credibilidad era el *éthos* o carácter del orador, en cuya configuración, entre otros aspectos, intervenía precisamente la aplicación de un lenguaje adecuado.⁴

La “crítica literaria”, por lo tanto, se manifestó principalmente a través del análisis de obras poéticas con el objeto de ampliar su comprensión y apreciación y desarrollar el gusto literario de los futuros oradores; trataba de identificar en dichas obras rasgos positivos y negativos, juzgaba y clasificaba cada obra en el marco de un determinado conjunto genérico.⁵ Los manuales de retórica, al formular reglas y preceptos, seguían, entre otros, los modelos observados en los textos

3. Alcalde (1993:68).

4. Alcalde (1993:68-73).

5. El concepto helenístico de “juicio” (*krísis*), evaluación de las obras y autores que debían ser preservados, y, a su vez, la noción de *kanón*, “vara”, “regla”, “modelo”, fueron de fundamental importancia en la conformación de ese conjunto de obras y autores. El poeta romano Horacio, que a menudo hace observaciones sobre la elegancia, el decoro, la innovación y la imitación de buenos modelos (en su *Arte Poética*, *Epístolas* y *Sátiras*) es uno de nuestros fundamentales testimonios acerca de los cánones derivados de la evaluación helenística que fueron transmitidos a la tradición posterior. No solo la canonización sino la supervivencia misma de innumerables obras dependió de las evaluaciones de los críticos antiguos. Cf. Nagy (1999:1) y Laird (2006:32-33).

poéticos, mediante los cuales se ilustraba la instrucción teórica y, a su vez, al ejercer dicha “crítica literaria”, se hacía uso de las categorías desarrolladas por la retórica y además se subrayaban las posibles aplicaciones prácticas de dichas observaciones, dado que, como parte de la formación del orador, dichos modelos debían ser objeto de *imitación*. Así resultaba, como decíamos, una notoria interdependencia entre poesía y retórica: la primera suministraba parte del material básico para la formación retórica; esta, a su vez, aportaba categorías y herramientas para el análisis literario. Ni poesía ni retórica poseían, pues, en exclusividad, las cualidades de la elocuencia: cada una de ellas tenía mucho que aprender de la otra, sobre todo en lo relativo a temas y estilo. Esta relación tan estrecha entre ambas fue particularmente notoria, como se verá, en la época de la primera sofística y durante el último período de la república y el temprano imperio en Roma. Por lo tanto, para una mejor comprensión de las cualidades artísticas de la producción poética clásica es imprescindible dejar de lado el prejuicio moderno en el sentido de que la retórica opera como un obstáculo para la valoración de la poesía.⁶

Etapas evolutivas de la retórica en Grecia

Con la finalidad, entonces, de contribuir a la valoración de los autores y obras que han sido objeto de nuestra investigación, desarrollaremos en este capítulo introductorio una breve síntesis de las etapas de la evolución de la retórica, desde sus orígenes hasta fines del período republicano en Roma. Cabe recordar que la definitiva sistematización de la retórica demoró alrededor de cinco siglos, desde su primera etapa, la de los sofistas, en el siglo V a.C., hasta Quintiliano, en el siglo I d.C., quien dedicará su *Institutio Oratoria*, sobre la base de un canon ya establecido de autores y obras considerados clásicos, e integrando el aporte de toda la tradición anterior, a la educación de los funcionarios del Imperio.⁷

La primera época es, pues, la de los *sofistas*,⁸ la primera sofística a la que aludíamos más arriba, que se extendió aproximadamente entre

6. Dominik (1992:66-67).

7. Alcalde (1993:65-66).

8. Período correspondiente al siglo V a.C. que comienza en Sicilia con la caída de las tiranías, seguido por el gradual surgimiento de la democracia en Atenas, y durante el cual se percibió la decisiva importancia de la capacidad persuasiva de la palabra. Cf. Russell (2006:268-69).

el s. V y comienzos del s. IV a.C., momento en que Isócrates, Platón y Aristóteles, cada uno desde su propia perspectiva, comenzaron a reconsiderar la retórica. Los sofistas eran maestros de retórica que viajaban por las ciudades griegas enseñando no cuestiones filosóficas específicamente sino conocimientos que preparaban a sus alumnos para adquirir habilidades discursivas que les permitieran progresar en la vida pública. Para ellos era fundamental la idea de que las predisposiciones naturales del individuo debían desarrollarse por medio de la educación. Además, no hay que olvidar que ya en Homero se planteaba la cuestión relativa al poder de la palabra: es por demás significativo, entre otros, el pasaje en *Ilíada* 9.443, donde Fénix, maestro de Aquiles, le recuerda a este que la tarea que le había encomendado Peleo, padre de Aquiles, era enseñarle no solo a ser hacedor de acciones sino también orador (*retér*)⁹ de discursos.

Como es sabido, Gorgias (483-376 a.C.) fue uno de los sofistas más destacados de la época. Una de sus obras conservadas, el *Encomio de Helena*, es notablemente significativa para comprender el desarrollo de la retórica y su relación con la poesía. Gorgias se refiere allí a Helena como una figura histórica y se propone explicar por qué razón, a pesar de haber abandonado a su esposo para seguir a Paris, debía ser liberada de toda responsabilidad. Una fuerza exterior, de carácter divino, habría sido el agente de su rapto y uno de los argumentos de Gorgias considera la posibilidad de que esa fuerza haya estado centrada en el discurso con que Paris logra seducirla. En tal sentido, uno de los pasajes más célebres de la obra afirma que el *lógos*, la palabra, es un gran soberano que, con un cuerpo muy pequeño e invisible, realiza las obras más divinas, es decir, tiene notables efectos emocionales y persuasivos y, significativamente, el primer ejemplo propuesto por Gorgias de un discurso que logre esos efectos, es la poesía, la palabra con metro.¹⁰ El *Encomio* plantea, pues, una teoría de la retórica y del *lógos*, que comprende no solo el discurso público, sino también la poesía y otras formas discursivas. La función del *lógos* no sería, pues, buscar, investigar la verdad,

9. El término *rétor* que alude específicamente al orador profesional, aparecerá recién en el s.V a.C. Cicerón recuerda precisamente el mencionado pasaje de Homero en *De oratore* 3.57 y traduce *retér* como *orator*.

10. La concepción de Gorgias acerca del *lógos* anticipa la crítica que formulará Platón frente a la retórica y la poesía y puede considerarse también precedente de la teoría de Aristóteles en su *Poética* acerca de la *kátharsis*. Cf. Kennedy (1999:84).

sino conmover el alma por medio de una excitación estética y emocional sobre la base de determinados propósitos, independientemente de que fueran dignos de aprobación o de censura. Las consecuencias de este “manifiesto” de Gorgias fueron incalculables tanto para la crítica como para la educación, subraya Russell.¹¹

Los sofistas también introdujeron los primeros conceptos gramaticales, como el de clases de oraciones o género gramatical, por ejemplo, que contribuirían al desarrollo de una teoría del estilo propio de la prosa del que iba a ocuparse, entre otras cuestiones, la retórica.¹²

En la etapa siguiente, la de los *filósofos*, sobresalieron las figuras de Isócrates (436-338 a.C.), Platón (427- 347 a.C.) y Aristóteles (384-322 a.C.). Cada uno a su modo se enfrentó con el problema de la amoralidad de la retórica, en la medida en que, por medio de su poder de persuasión, no buscaba, como señalábamos, demostrar la verdad, sino, en todo caso, lo verosímil.

Isócrates fue, en realidad, un maestro de retórica que siguió, en cierta medida, el camino emprendido por Gorgias y por Sócrates (470-399 a.C.). Se propuso desarrollar la enseñanza de la retórica en el marco de una formación política y moral. Según su criterio, por medio de esta formación se enseñaba a los ciudadanos no solo a “hablar bien” sino, además, a “pensar bien”. En su *Para Nicocles* (2-4), al referirse a la educación que debía recibir el gobernante para adquirir la capacidad de deliberar y expresarse persuasivamente, indicaba que además de ejercer el sentido común, conocer la ley y practicar la libertad de palabra (*parrhesía*), debía tener en cuenta, entre otros medios de instrucción, las sugerencias que habían dejado los poetas de las generaciones pasadas.¹³ En otra de sus obras, el discurso *Contra los sofistas* (16-17), desarrolla una síntesis de su método: el alumno debe determinar sus *idéai*, es decir, los puntos centrales de su tema, disponerlos y adornarlos con llamativas expresiones del pensamiento y formularlos, a su vez, por medio de palabras rítmicas y melodiosas. Allí aparecen, pues, planteadas las etapas centrales de la composición retórica: la invención, la disposición y la elocución.¹⁴

11. Russell (2006:267-72).

12. Kennedy (1999:85).

13. Walker (2000:132).

14. Kennedy (1999:185).

Platón, aunque reconocía la capacidad de la retórica para persuadir y prosperar en la vida social, afirmaba que la filosofía era una actividad mucho más elevada, sin utilidad práctica pero consagrada al amor por la verdad. Su tratamiento más importante sobre el tema se encuentra en el *Fedro*, donde propuso su percepción de la retórica como una guía del alma, una *psychagogía*, por medio de la palabra, ejercida no solo en los tribunales y las asambleas públicas, sino incluso en reuniones privadas (261 q 7-9). La tarea del orador consistiría en conocer la verdad acerca del tema del que iba a hablar y, a su vez, conociendo la naturaleza del alma sobre la base del mismo método, encontrar la idea, la categoría lógica y el adorno apropiados según cada naturaleza, para instruir o para persuadir (277 b 5-c6), planteo sobre el cual trabajará posteriormente Aristóteles en su *Retórica*. Es notable, además, particularmente en el pasaje mencionado, la importancia concedida al acto comunicativo y el papel central otorgado a la audiencia.¹⁵

Aristóteles, por su parte, dará la forma definitiva a su *Retórica* alrededor de 340 a.C. De sus muchos aspectos, deseamos destacar en primer término su definición de la retórica como la capacidad de determinar los recursos persuasivos inherentes a cada caso (1.1355b25-6). Estos recursos o modos de persuasión son tres: el argumento lógico, la construcción del carácter moral (*éthos*) del hablante a lo largo del discurso y la acción de suscitar emoción (*páthos*) en la audiencia, a fin de lograr que se acepte su propuesta (1.1355b35-6a 20). Las características atribuidas por Aristóteles a la retórica, es decir, la consideración de la intención del hablante, la noción de que debe haber, más allá de las diferentes circunstancias, géneros y formas oratorias comunes, las que acabamos de mencionar, argumentación, caracterización del hablante y emoción, se transformaron en rasgos distintivos de la retórica clásica. Cabe agregar que otra de sus contribuciones de mayor perduración fue la definitiva configuración de la retórica en tres géneros, el judicial, vinculado con el juzgamiento de una acción pasada, el deliberativo, basado en la evaluación de una acción futura, y el epidíctico (o demostrativo), en relación con el cual la audiencia no debe tomar decisiones sino simplemente asistir en tanto espectadora de un discurso que alababa o censuraba (1.1358a 36-b8). Posteriormente, la retórica juzgó a la poesía como una forma de discurso epidíctico, con lo que una y otra resultaron definitivamente asociadas.

15. Kennedy (1999:189-90).

El Libro III de su *Retórica* está dedicado a establecer los fundamentos de una teoría del estilo y de la prosa artística que se difundirá luego a través de Teofrasto y Cicerón. Aristóteles reconoce que la importancia de la dicción (*léxis*) en los discursos es tal que puede más que el pensamiento (*diánoia*). Los que primero comprobaron sus efectos fueron los poetas y por esa razón la dicción antigua, reconoce Aristóteles, fue de naturaleza poética. Pero la dicción del discurso debe diferenciarse de la que es propia de la poesía: su virtud es la claridad, noción que más adelante precisa por medio de la idea de que el estilo debe ser el apropiado (*prépon*) según el género discursivo. De todos modos, no encontramos todavía en la *Retórica* una teoría acerca de los distintos tipos de estilo que, como resultado de la importancia concedida a la noción de propiedad y también de sus observaciones sobre las diferencias entre discurso oral y discurso escrito, recibirá, en cambio, un gran desarrollo en la retórica posterior. Aristóteles señala también que es necesario hacer extraña (*xéne*) la *lexis*, ya que se admira lo que está lejos y lo admirable es placentero. Agrega que este procedimiento debe quedar oculto para evitar la apariencia de artificiosidad y para resultar, en cambio, natural, porque esto es lo más persuasivo. Queda oculto el artificio si, como hace Eurípides —paradójicamente el ejemplo que propone Aristóteles es un poeta—, se compone el discurso seleccionando el vocabulario de la lengua corriente (3.1404a 15-25; 3.1404 b 5-25). Por otra parte, además de los términos corrientes, la metáfora es el recurso estilístico más adecuado para la prosa porque tiene claridad, agrado y, al mismo tiempo, un efecto de extrañamiento, y, además, en ella se pone de relieve la creatividad del orador, ya que no se puede tomar de otro (3.1405a 5). Y más adelante, dado que Aristóteles presta especial atención al factor intelectual, agrega que aprender fácilmente es agradable para todos y la metáfora es la que nos enseña especialmente (3.1410b 10).¹⁶

En la exposición de su teoría se ocupará, pues, entre otros aspectos, de la selección de palabras, de su composición, muy detalladamente de la metáfora, y también del ritmo propio de la prosa: el ritmo ayuda a precisar los límites, ya que lo ilimitado resulta desagradable e

16. J. Culler (2004:88- 89) al referirse a las figuras retóricas señala que no son distorsiones o excepciones con respecto a lo que sería el uso “ordinario”, sino estructuras fundamentales del lenguaje, de las cuales la más importante ha sido la metáfora: “La metáfora es [...] una versión más de un modo primordial de conocimiento: conocemos algo viéndolo *como* otra cosa”.

incomprensible; pero el ritmo no debe confundirse con el metro propio de la poesía, que en la prosa resultaría artificioso (3.1408b 20).

Por último, corresponde agregar que sus observaciones sobre el estilo se aplican siempre a pasajes breves pero nunca a una obra en su conjunto, limitación que no solo anticipa algunas de las características de la poética helenística sino que fue común a gran parte de la crítica literaria en la antigüedad.¹⁷

A partir del siglo III a.C. se inicia una nueva etapa en la evolución de la retórica y de su relación con la poesía, la correspondiente al período helenístico, que se ha dado en llamar la época del *rétor*¹⁸, el maestro de retórica. La teoría retórica alcanza ya un considerable desarrollo, durante el cual parece haber habido una tendencia a subdividirla en sus elementos constituyentes –géneros, partes del discurso, estilos, etc.–, que fueron analizados con un creciente refinamiento. A pesar de que no se conservan muchos testimonios de manuales o tratados de retórica correspondientes a este período, sabemos que la mayor contribución parece haber sido la de Teofrasto (c.370-288 a.C.), que extendió y desarrolló la teoría aristotélica especialmente en relación con sus consideraciones referidas a la adecuación entre géneros oratorios y estilos (Aristóteles *Retórica* 3.12)¹⁹. Teofrasto consideraba que la lectura de poesía era de gran interés para el orador, porque no solo ofrecía estímulo y recreación intelectual, sino, sobre todo, modelos estilísticos. Así lo recuerda Quintiliano en su *Institutio Oratoria* 10.1.27:

Plurimum dicit oratori conferre Theophrastus lectionem poetarum multique eius iudicium sequuntur, neque inmerito. Namque ab his in rebus spiritus et in uerbis sublimitas et in adfectibus motus omnis et in personis decor petitur, praecipueque uelut attrita cotidiano actu forensi ingenia optime rerum talium blanditia reparantur, ideoque in hac lectione Cicero²⁰ requiescendum putat.

17. Kennedy (1999:193-194).

18. Los tres períodos en que se podría dividir la historia de la retórica grecorromana, el de los sofistas, el de los filósofos y, por fin, el de los rétores, han sido propuestos por Russell en su estudio “Rhetoric and Criticism” (2006:267-283).

19. Walker (2000:47).

20. Cicerón, *En defensa del poeta Arquias (Pro Archia poeta)* 6.12.

Teofrasto dice que la lectura de los poetas aporta muchísimo al orador y muchos siguen su opinión y no inmerecidamente. En efecto, de ellos se pide inspiración en los temas, elevación en las palabras y todo tipo de emociones en las pasiones, decoro en las personas y, sobre todo, los espíritus, agotados por la cotidiana práctica forense, son reconfortados por el encanto de tales cosas. Por eso Cicerón piensa que se debe buscar descanso en esa lectura.

Citado en la obra *Sobre el estilo* atribuida a Demetrio de Falero (350-282 a.C.), otro de los discípulos de Aristóteles, se conserva también un notable pasaje perteneciente a una de las obras de Teofrasto donde aconseja al orador que no exprese todo de manera exhaustiva sino que deje algunos aspectos de la cuestión para que el oyente los deduzca y elabore por sí mismo. De este modo, cuando comprenda y reponga por cuenta propia lo que se ha omitido, se pondrá de parte del hablante y será un testigo favorable porque se le ha dado la oportunidad de ejercer su propia inteligencia. El pasaje representa, como, por ejemplo, las observaciones de Aristóteles sobre la metáfora, un notable testimonio sobre la atención prestada a la recepción por parte del oyente o del lector, cuestión que, sin embargo, en la evolución posterior de la retórica pasará a un segundo plano.²¹

El tratado atribuido a Demetrio desarrolla aspectos relativos a la composición, especialmente los períodos, el ritmo propio de la prosa y los tipos de estilo. En concordancia con la tradición aristotélica subraya el requisito de que el estilo debe ser el apropiado en relación con el contenido. Y, a propósito del tema, dedica también su atención al estilo adecuado para la epístola, género considerado próximo al diálogo y que, aunque empezaba a ocupar un lugar de relevancia en el período helenístico, no parece haber merecido mayor consideración por parte de otros maestros de retórica. Por otra parte, se mencionan y ejemplifican diversas figuras propias del discurso, a las que se denomina, como parece haberlo hecho ya Teofrasto, *skhémata*. Los ejemplos citados provienen de la prosa pero también de los poetas, y su evaluación del material comentado manifiesta una tendencia común en la retórica: tratar de determinar la intención del autor y los recursos por medio de los cuales esa intención es transmitida al lector.

21. Kennedy (1999:195-196).

Durante este período se extiende la práctica de la lectura y análisis de textos con la finalidad de adquirir y afianzar la expresión oral y escrita. Estas prácticas, denominadas *progymnasmata*, incluían distintas actividades que, a partir del siglo I a.C., asumieron en Roma la forma de la *suasoria*, un discurso ficcional de carácter deliberativo en que se proponía determinada acción a un personaje histórico o mitológico, y la *controuersia*, un discurso también de carácter ficcional, en que se debían plantear, frente a un jurado, determinadas leyes con respecto a una situación dada, para evaluar de este modo la capacidad del estudiante que tenía a su cargo el ejercicio. Todas las prácticas composicionales incluían la amplificación (*aúxesis*) del material propuesto, recurso frecuente sobre todo en los textos literarios, donde la mayoría de los autores trataba de desarrollar su creatividad por medio de nuevas combinaciones de contenidos, estilos y formas poéticas tradicionales.²²

Es sabido que, en relación con la evolución de la crítica literaria durante el período helenístico, fue extraordinario el aporte de los eruditos de la Biblioteca de Alejandría, dedicados, entre otros aspectos, a la crítica y exégesis de textos, sobre la base de conocimientos literarios, históricos, biográficos y lingüísticos.²³ Por otra parte, no menos notable fue el surgimiento de un grupo de “nuevos poetas”, los *neotéricos* de Alejandría, Filetas de Cos, Calímaco y Teócrito, todos ellos correspondientes al s. III a.C., quienes, dejando de lado los géneros propios de la tradición clásica, principalmente la épica y la tragedia, y sus planteos de carácter ético, se dedicaron a formas breves como la elegía y el idilio, entre otras, en las que pudieron desplegar su erudición y su habilidad artística especialmente sobre mitos poco difundidos en el período clásico, desvinculados de la esfera pública y orientados, en cambio, como ocurrió con las distintas escuelas filosóficas de la época, hacia el espacio personal y subjetivo. Por otra parte, la elección de formas poéticas breves y la oportunidad que esto ofrecía para una cuidadosa tarea con respecto a la dicción, se correspondía con el creciente interés que manifestaba la retórica en torno del estilo.

Neoptólemo de Pario (s. III a.C.) es uno de los discípulos de la Escuela Peripatética fundada por Aristóteles, que trabajó en Alejandría; aunque su obra no se conserva, se conocen algunos aspectos centrales de su

22. Kennedy (1999:196-199).

23. Con respecto a la tarea específica de quienes estuvieron a cargo de la Biblioteca de Alejandría cf. nota 5.

teoría a través de Filodemo en su obra *Sobre la poesía* y del *Ars Poetica* de Horacio. Se trata de las nociones de *póima*, *póiesis* y *poietés*. El primero de los conceptos, *póima*, parece haber estado referido a la dicción, composición y estilo poético y se correspondería con la perspectiva de los rétores que, aunque consideraban que el estilo debía ser apropiado con respecto al contenido, lo evaluaban en forma independiente. A su vez, la noción de *póiesis* estaba referida al contenido y *poietés*, a quien tiene el arte de escribir poesía, cuestión esta última que parece relacionada con la importancia que se le concedía también al poder del rétor y que retomará el *Ars Poetica* (vv. 295-476) de Horacio.

Otro pasaje de Neoptólemo conservado por Filodemo está referido a la formación moral que debe impartir la poesía por medio de su capacidad de encantamiento, *psychagogía*, noción que ya había desarrollado Platón, según indicamos más arriba, en su definición de la retórica, que reaparecerá en el *Ars Poetica* de Horacio (v. 343) y que se transformaría en el principio clásico de que la poesía debe agradar e instruir moralmente.²⁴ Un poco más adelante nos referiremos a la incorporación de esta noción referida al encantamiento o deleite producido por el lenguaje poético y el retórico en el *De oratore* y el *Orator* de Cicerón.

Hubo también en este período por parte de los sucesores de Aristóteles en la Escuela Peripatética un interés en la indagación biográfica acerca de los poetas, cuyas obras fueron interpretadas como fuente de información sobre sus vidas, personalidades e intereses y, luego, como medio para explicar determinados pasajes de dichas obras.

En cambio, los cuatro grandes eruditos, sucesivos directores de la Biblioteca de Alejandría, Zenódoto (fallecido c. 260 a.C.), Eratóstenes (276-196 a.C.), Aristófanes de Bizancio (257-180 a.C.) y Aristarco (217-154 a.C.), abordaron los textos literarios principalmente como fuentes de placer estético, dejando de lado los enfoques moralizantes. Como es sabido, el más notable aporte de estos sabios fue el desarrollo de la crítica textual aplicada a la edición de los grandes autores del pasado y también el establecimiento de cánones literarios, por parte de Aristófanes y Aristarco, que fueron notablemente significativos a partir de entonces y aun en la actualidad. En esos cánones no se incluían autores contemporáneos, dado que se juzgaba que las obras literarias más importantes eran creaciones del pasado. También, inicialmente dichos cánones parecen haber estado limitados a la poesía,

24. Kennedy (1999:200-204).

aunque posteriormente los maestros de retórica comenzaron a incluir obras en prosa.

Los eruditos alejandrinos adquirieron así, a través de la crítica textual, el poder de juzgar la autenticidad de los textos y se transformaron, a su vez, en jueces con respecto a los valores literarios de esos textos. El más notable testimonio que conservamos de esa tarea crítica es el primer capítulo del Libro X de la *Institutio Oratoria* de Quintiliano.

Nos interesa también destacar que los comentarios a la *Iliada* de Aristarco que se conservan en un códice del siglo X dan testimonio, en mayor medida que otros textos críticos, de su interpretación de la composición poética como un conjunto en cuyo contexto se analizan, por ejemplo, la relación entre discursos y personajes y la función de metáforas y otras figuras poéticas. Por otra parte, entre estos eruditos helenísticos, a pesar de que no hubo todavía la percepción de que la obra homérica formaba parte de una larga tradición oral, algunos de ellos, conocidos como los “Separatistas”, anticiparon la hipótesis de que los textos homéricos eran obra de dos poetas distintos, cuestión que retomará Longino (9.11-14) al plantear la posibilidad de que *Iliada* fuera la obra de un poeta joven y *Odisea*, en cambio, una producción de su vejez.²⁵

Por otra parte, la doctrina estoica planteada inicialmente por Zenón y Cleantes a fines del siglo IV a.C. tuvo numerosos seguidores, entre los que destacamos a Séneca en Roma, s. I d.C., y alcanzó una gran difusión durante el período helenístico y el temprano Imperio. De sus contribuciones a la crítica literaria destacamos especialmente su teoría sobre la imitación basada en la noción de *phantasía* (*uisum*). Este concepto alude a la “presentación” de imágenes en la mente del artista –o del lector, a través de la lectura–, que provienen de una fuente exterior, presentación que es acompañada por una suerte de acuerdo mental cuando se reconoce su validez y se produce su apropiación (*katálepsis* o *comprehensio*) por parte del receptor. Para los estoicos la imitación solo recrea lo que ha visto pero la *phantasía* es capaz de crear algo que no ha visto, algo nuevo.

A su vez, algunos filósofos estoicos evaluaron estéticamente la poesía en razón de su capacidad de producir efectos eufónicos, mientras que otros, desde un punto de vista más racional, fijaron su atención en el contenido y en su interpretación filosófica, dado que no apreciaban los efectos emocionales propios del lenguaje poético y la retórica.

Otro aporte de la doctrina estoica que nos interesa destacar se encuentra en los comentarios de Filón de Alejandria (c. 20 a.C. - 40 d.C.) al texto del Antiguo Testamento. Aparece allí la noción de *hýpsos*, sublime, aplicada a palabras de

25. Kennedy (1999:205-210).

Moisés y Jehováh, noción que retomará Longino en 10.3 y, por otra parte, la interpretación del texto sagrado, especialmente el libro del Génesis, en su sentido literal pero también como alegoría de la relación del alma humana con Dios. Cabe recordar que la interpretación alegórica de la poesía fue un procedimiento común a platónicos y estoicos, quienes de ese modo hacían una lectura de Homero y otros poetas antiguos en términos filosóficos. También Longino, en cuya obra se perciben justamente tendencias neoplatónicas y estoicas, propone una interpretación alegórica del texto homérico en 9.7.

Por último, importa también destacar en relación con Filón que en *De plantatione* 156-9, obra dedicada a comentar el pasaje 9.20 del *Génesis*, aparece el *tópos* relativo a la decadencia de la elocuencia que alcanzará gran difusión posterior en autores como Petronio, Tácito, Quintiliano y Longino, entre otros. En el pasaje citado Filón hace referencia al hecho de que antiguamente poetas y prosistas no intentaban encantar y embotar los oídos de los hombres por medio del ritmo de su lenguaje sino que renovaban las capacidades de la mente por medio de los instrumentos de la naturaleza y la virtud. En su época, en cambio, prosperaban cocineros y pasteleros que aspiraban a saquear la ciudadela de la mente por medio del color, la forma, el perfume o el sabor, imagen que remite al *Gorgias* 463a-6a de Platón, donde se habla de la retórica como una contrapartida de la gastronomía que condimenta los malos alimentos para volverlos apetecibles.²⁶

Epicuro (342-270 a.C.) no parece haber fijado su atención en la literatura, pero sus sucesores, en cambio, valoraron a la poesía como una combinación de los valores emocionales del lenguaje con el conocimiento desarrollado socialmente y, aunque no consideraron que la retórica hiciera una buena aplicación de los recursos poéticos en la prosa, estos criterios cambiaron durante el siglo I a.C.

De Filodemo de Gadara, un filósofo epicúreo que vivió en Italia entre 75 y 40 a.C. aproximadamente y que, entre otros jóvenes de la época, tuvo a Virgilio como discípulo, conservamos fragmentos de dos de sus obras, *Sobre los poemas* y *Sobre la retórica*.

Del material que se conserva de la primera de esas obras se pueden destacar varios conceptos. Ante todo, a diferencia de otros críticos de su época, Filodemo afirma que la poesía es moralmente neutral, no tiene intención ejemplarizadora ni didáctica sino que su función es el deleite. Si se encuentran en ella pasajes moralmente beneficiosos, no por eso son más significativos, y la lectura alegórica de los considerados “inmorales” constituye un esfuerzo fuera de lugar. Tampoco es necesario que la poesía sea una imitación de la realidad. El criterio determinante

26. Kennedy (1999:189).

debe ser estético: el tratamiento poético dado al contenido. Por otra parte, observa que el estilo es inseparable del contenido y afirma que un poema debe ser valorado en su conjunto y que no corresponde juzgar elementos aislados. En este aspecto aparece, pues, un fuerte contraste con la mayor parte de la crítica helenística, que interpretaba estilo y contenido como categorías en cierta medida opuestas, y el estilo, a su vez, era visto solo como un adorno en función del contenido.

También se destaca su idea de que no se debe juzgar a los poetas como mejores o peores según aborden un tema nuevo o lo tomen en préstamo de otros; importa el tratamiento que se le dé a dicho tema. Por otra parte, Filodemo polemiza con aquellos que sostienen que la originalidad reside no en el contenido o en las palabras por sí solas sino en su disposición. Está de acuerdo, en cambio, con respecto al hecho de que la poesía debe ser juzgada sobre la base de la noción de *psychagogía* y a la idea de que una mala disposición produce un mal poema, pero sostiene que la disposición por sí misma no es suficiente y que, en todo caso, el concepto de disposición debe estar referido a toda la estructura del poema en sus distintos niveles.

En *Sobre la retórica* Filodemo se ocupa de la que llama oratoria “sofística”, es decir, el género epidíctico. A su criterio es el arte del bello discurso, que, como la poesía, tiene la finalidad de deleitar por medio de su belleza. No le conciernen aspectos éticos o políticos, criterio que parece entrar en conflicto con quienes aspiraban a buscar una armonía entre oratoria y moral. Por otra parte, aunque Filodemo se refiere específicamente a la oratoria, se puede valorar en su teoría una anticipación de la noción relativa a la autonomía propia de la prosa y, en sentido amplio, del texto literario. Con respecto al estilo afirma que deberá ser el propio del filósofo, naturalmente hermoso por la claridad y simplicidad propias de la lengua corriente.

Durante el período helenístico, comprendido aproximadamente entre 323 y el 30 a.C., hubo, pues, una gran variedad de enfoques con respecto al lenguaje y a la literatura y, también, de espacios institucionales en cuyo ámbito se desarrollaba la crítica. Esto permitió la sistematización de los enfoques aplicados al estudio de la literatura y el desarrollo de una terminología altamente especializada, parte de la cual sigue teniendo vigencia. La enseñanza de la gramática y la retórica se centró principalmente en el análisis de los aspectos estilísticos de los textos que ya habían adquirido la categoría de clásicos y en su imitación. Por otra parte, como hemos visto, hubo discrepancias entre quienes consideraban que la función propia de la poesía era el entretenimiento, el

deleite, el encantamiento y quienes, en cambio, la consideraban como medio para la formación moral y filosófica.²⁷

Hay que tomar en cuenta, además, el hecho de que el desarrollo de un notable refinamiento del análisis estilístico fue el resultado de una educación basada en un corpus cada vez mayor de textos escritos accesibles para el estudio y también, y esto parece lo más significativo, de un cambio en la relación entre el hablante y su audiencia. La experiencia de leer comenzaba a sustituir la experiencia de escuchar y la ficción de “hablar” o “cantar” frente a una audiencia era reemplazada por metáforas que aludían a la naturaleza textual del discurso. Tanto para el funcionario como para el poeta, la palabra escrita era considerada un medio de comunicación y persuasión que requería un estilo cuidadosamente elaborado en relación con un lector capaz, a su vez, de hacer una refinada interpretación y crítica.²⁸

Entre tanto, durante este período la lengua latina comenzaba a crear su literatura y a establecer su visión de la retórica en un contexto en el que los griegos ya habían desarrollado sus propios géneros literarios y los sistemas críticos que permitían describir, evaluar y determinar formas poéticas y retóricas. El desarrollo de la literatura y la retórica latinas estuvo, pues, condicionado, por el hecho de que, en alguna medida, hubo que reflexionar en primer término acerca de qué imitar y cómo y, por lo tanto, la crítica, conformada sobre la base de los modelos griegos y en el marco de la formación gramatical y retórica, formuló normas y criterios relacionados con la tarea mimética. En este sentido y dado que el contenido en gran medida ya estaba determinado por los modelos previos, la intención creativa se fijó preferentemente en cuestiones relativas a la dicción. El *Brutus* de Cicerón constituye, como veremos, un valioso documento sobre la evolución de la elocuencia en este primer período que incluye también en sus capítulos 70-76 referencias a la poesía épica y dramática.²⁹

De los autores correspondientes a este período se ha señalado que correspondió a la comedia de Terencio (c.185-159 a.C.), aunque escrita en verso, sentar los fundamentos del lenguaje que iba a ser propio de la prosa artística latina tanto para la oratoria como para el diálogo en prosa e incluso para las mismas formas dramáticas.

27. Kennedy (1999:210-219).

28. Walker (2000:57-58).

29. Fantham (1999:220-221).

El poeta satírico Lucilio (c.148-102 a.C.), por su parte, constituye un significativo testimonio, entre otros aspectos, del respeto romano por la tradición, que convertía a los poetas admirados del pasado en *auctores*, es decir, “autoridades”, modelos, maestros en cuanto a la dicción apropiada y a las innovaciones estilísticas que había que censurar en las jóvenes generaciones.³⁰

Sin embargo, más allá de los testimonios que podemos encontrar en la literatura de la época, corresponde señalar que los primeros aportes de la crítica literaria latina están vinculados claramente con la retórica. Tal es el caso de la *Rhetorica ad Herennium*, un texto de autor desconocido de comienzos del s. I a.C., y *De inuentione*, obra de juventud de Cicerón, del 84 u 83 a.C. Con respecto a ambos textos corresponde destacar brevemente el interés que comparten, inspirado en criterios helenísticos, en la creatividad literaria tal como se manifestaba en distintos tipos narrativos —en especial el género historiográfico— y, por otra parte, el hecho de que ambos recurren a textos poéticos latinos para ejemplificar cuestiones de carácter retórico. Por otra parte, la obra de Cicerón, al asumir la tensión que existía en la sociedad romana de la época entre el rechazo expresado por los sectores conservadores, que veían en la retórica y en sus maestros una fuente de corrupción, y quienes, en cambio, reconocían el interés creciente que despertaba, propone una *eloquentia* filosófica, basada en la *sapientia* (1.1), ya que ambas se necesitan mutuamente. En este sentido, se ha subrayado que *De inuentione* constituye un testimonio de la romanización de la retórica, que también se pone de manifiesto en el hecho de que Cicerón incluya ejemplos tomados de la historia de Roma o de autores romanos.³¹

El *De oratore*, escrito en el año 55 a.C., es un diálogo que corresponde a la época de madurez de Cicerón. El propósito de la obra es el de poner en escena, en el marco de un supuesto encuentro que habría tenido lugar a principios del s. I a.C., el intercambio de distintas opiniones de los que habían sido los hombres más elocuentes de la época y que el propio Cicerón había llegado a conocer y escuchar, entre ellos Lucio Licinio Craso y Marco Antonio.³² De este modo se proponía evitar una

30. Fantham (1999:226-227).

31. Alberte (1997:369).

32. Abuelo del Marco Antonio que fue derrotado por Octavio en el año 31 a.C. en la batalla naval de Actium.

actitud meramente preceptiva (1.23).³³ Craso, uno de los interlocutores centrales del diálogo y del que se vale Cicerón para exponer sus propias ideas, afirma que la elocuencia ha atraído a los hombres a la vida civilizada y es propia de las sociedades pacíficas (1.30-33). Pero no se trata del “arte” adquirido en las escuelas de retórica, sino de una formación de carácter universal que procede en gran medida de la filosofía.³⁴ Sin embargo, Craso responsabiliza a Sócrates por haber escindido la doble sabiduría del hacer y del decir, la filosofía, en la que habían florecido, entre otros, Pericles, Gorgias e Isócrates. De ahí surgió la separación entre la lengua y el corazón (*discidium...quasi linguae atque cordis*), que tuvo el absurdo, perjudicial y reprochable resultado de que unos enseñaran a saber y otros a hablar. Craso no aprueba la actitud de estoicos y epicúreos que consideran impropio del sabio intervenir en la vida política y se muestran poco interesados en los recursos formales del lenguaje, que, sin embargo, desde el punto de vista de la elocuencia, tenían el fundamental objetivo de asegurar la comunicación. Será la tradición académico-peripatética,³⁵ en cambio, la que, atenta a los asuntos públicos y, por lo tanto, a la formación política del filósofo, permitirá recuperar la integración entre el campo de la filosofía y el de la elocuencia (3.59-81).

De las distintas áreas de la filosofía el orador deberá aprender especialmente lo que enseña la ética con respecto a las emociones, pues su máxima fuerza reside en incitar la ira, el odio o el dolor o en conducir a sus oyentes, desde esas emociones, hacia una disposición apacible y

33. En *Cartas a mis amigos (Ad Familiares)* 1.9.23 se refiere a la obra e indica que los tres libros que integran el *De oratore* están escritos al modo aristotélico evitando la preceptiva ordinaria: “[...] *abhorrent enim a communibus praeceptis atque omnem antiquorum, et Aristoteliam et Isocratiam, rationem oratoriam complectuntur*”.

34. Hay que recordar que Lucio Licinio Craso, cuando en el 92 a.C. ejerció el cargo de censor, había promulgado el edicto *De coercendis rhetoribus latinis*, por medio del cual se expulsaba de Roma a los que enseñaban retórica en latín, dado que no solo se rechazaba su metodología sino que se los consideraba “una escuela de impudencia” (cf. *Acerca del orador / De oratore* / 2.45 y 227; y acerca de la impudencia cf. *De oratore* 3.94). Aulo Gelio en sus *Noches Áticas (Noctes Atticae)* 15.11.2 transcribe el texto completo del edicto.

35. La tradición filosófica académica, derivada de la *Academia* platónica, conoció tres etapas: la escuela antigua, la media y la nueva, de las cuales, la última, a través de la figura de Carnéades, tuvo gran influencia en Roma. Por otra parte, como es sabido, los *peripatéticos* fueron los discípulos de Aristóteles, entre los cuales sobresalió Teofrasto, de gran influencia también en el mundo romano.

compasiva (1.53-54). Con respecto a los recursos expresivos, el orador está próximo al poeta, quien, aunque se encuentra más restringido con respecto al ritmo, sin embargo, goza de mayor libertad con respecto a las palabras (1.70). Por su parte, Antonio agrega que el orador no es simplemente el *disertus* que puede hablar con agudeza y lucidez (*acute atque dilucide*), sino el *eloquens*, aquel que está en condiciones de engrandecer y ornamentar (*ornare*) su discurso porque conserva en su espíritu y en su memoria todos los conocimientos que corresponden al decir (1.94). Y, un poco más adelante, cuando se refiere a esos conocimientos, además de mencionar la dialéctica y la filosofía, incluye las palabras de los poetas (*uerba poetarum*) (1.128).

Craso añade a las condiciones naturales de que debe disponer el futuro orador, la necesidad de un método (*ratio*) de estudio, y entre los preceptos que conforman su método, además de referirse a los distintos géneros oratorios, menciona las cinco partes de la oratoria: invención, disposición, elocución, memoria y acción. Con respecto a la elocución indica, a su vez, que sus requisitos fundamentales son hablar correctamente en latín (*pure et Latine*), con claridad (*plane et dilucide*) y con belleza estilística (*ornate*) (1.144). Entre los distintos tipos de ejercicios que recomienda figuran memorizar poemas o discursos para luego repetirlos cambiando las palabras y leer a los poetas, conocer las historias y todo tipo de maestros y escritores con la finalidad de interpretarlos, corregirlos y criticarlos (1.158).

Parte del interés de la obra, especialmente el Libro III, estará fijado, por lo tanto, en la *elocutio*, su desarrollo, su relación con el contexto y con la evolución de los distintos tipos estilísticos a lo largo de la historia de la oratoria. Craso, principal expositor en dicho Libro, subraya que estilo y contenido deben estar integrados de modo que las palabras encuentren sede en el contenido y, a su vez, este otorgue luz a las palabras, un requisito tanto retórico como literario (3.19-35). Y, cuando reconoce que, aunque hubo diferencias en los intereses y naturaleza de los grandes oradores, todos ellos fueron sobresalientes, reitera lo manifestado en 1.70: los poetas tienen parentesco próximo con los oradores: *proxima cognatio cum oratoribus* (3.27). Por otra parte, vuelve a referirse a los requisitos de corrección y claridad que ya se habían mencionado en el Libro I, y recomienda la lectura de oradores y poetas antiguos dado que, como estos todavía no hacían uso del *ornatus*, permiten el contacto con la lengua latina pura (3.39).

En el Libro II Antonio, según la retórica aristotélica, había señalado que, a fin de obtener la persuasión, el orador debía probar (*probare*)

que lo que defendía era verdadero, ganar la aprobación (*conciliare*) del tribunal y de los oyentes, y convocar (*uocare*) sus espíritus, conmoverlos, en función de las emociones que requiriera la causa (2.115) Pero, más adelante, cuando Craso retoma su papel protagónico en el Libro III, al referirse específicamente a la disposición de las palabras y cláusulas, señala que esos recursos, que producen el *deleite* de los oídos (*delectationis atque aurium causa*), deben ser trasladados, en la medida en que la severidad del discurso lo permita, de la poética a la elocuencia (*a poetica ad eloquentiam*) (3.173-174). Frente a los requisitos planteados por Antonio, *probare*, *conciliare* y *uocare*, Craso destaca que el orador debe tener en cuenta también una función propia del texto poético, el *delectare*. Cuando Cicerón en *Orator* 69 vuelve a tratar el asunto al referirse a la calidad del orador, llama la atención el hecho de que el *conciliare*, es decir, la idea de atraer a la audiencia basada en el *éthos* del orador, vuelve a ser sustituido por la noción de *delectare* que testimoniaría ya claramente el crecimiento de su atención en los aspectos estéticos del discurso.

Por otra parte, si bien Craso reconoce la importancia de los efectos auditivos del estilo, hay que tener en cuenta que el que lee en silencio tiene también una percepción del ritmo, la dicción, las imágenes y la musicalidad verbal. Y, tanto en el caso del orador como en el del poeta, los excesos del ornamento son percibidos por el juicio del oído y del pensamiento. Por lo tanto, debe haber momentos iluminados pero también sombra, para que más sobresalga lo que está iluminado. El discurso debe *deleitar* –vuelve a aparecer este requisito– pero sin producir saciedad (3.97-101). Por eso, siguiendo a Aristóteles, Craso considera que en la prosa uno de los mejores recursos estilísticos, que estimula la imaginación sobre la base de un vocabulario básico, sin afectación, pero aplicado a un contexto inesperado, es la metáfora: el oyente es llevado por el pensamiento hacia otro lugar, pero no se pierde, lo cual es el máximo *deleite* (3.160). Descarta, en cambio, las figuras que dependen exclusivamente de la repetición o disposición: el ritmo en la prosa debe aparecer como un resultado del pensamiento. En este sentido, prefiere la variedad que produce la estructura oracional en que el período primero despierta suspenso y luego lo resuelve, al combinarse o alternar con unidades oracionales más breves. La prosa debe evitar la reiteración rítmica propia de la poesía. Su estructura debe ser equivalente a la de una obra arquitectónica: los recursos que atraen por su belleza, como las columnas en el templo, deben tener también la fundamental utilidad de sostenerlo (3.180). Se refiere luego a los distintos esquemas

métricos que pueden usarse en la prosa (3.182-185), y más adelante aclara que, de todos modos, estos esquemas no se deben aplicar según las rigurosas exigencias propias de poetas y músicos (3.190). Es un recurso, además, particularmente relacionado con el conmover (3.197). Finalmente, a propósito de la elocución, enumera las distintas figuras de pensamiento y de palabra (3.201-208)

Estas consideraciones de carácter estético revelan los alcances de la transposición de los valores propios de la retórica epidíctica a la pragmática llevada a cabo por Cicerón, que tendrá por resultado una prosa en que la argumentación aparece integrada con una elaborada estructura estilística. Esta cualidad, sin embargo, será desplazada en el próximo siglo, por la atención prestada al estilo en que la fuerza expresiva está concentrada en la *sententia* y se espera del lector no tanto que admire la estructura y proporciones del discurso, sino que intervenga activamente para reponer los miembros de la oración de los que se ha prescindido. Tal es el caso de la prosa de Séneca, por ejemplo.

Cabe agregar que el carácter artístico que el *De oratore* le reconoce a la prosa propia de la oratoria, se hace extensivo también a la historia, género al que Cicerón concede un tratamiento específico en 2.51-64.

El orador ideal previsto, pues, por Cicerón no será el que se limita a lo aprendido en las escuelas de retórica sino aquel que, además de una sólida formación filosófica, es capaz también de sobresalir en el cuidado de las formas discursivas. En este sentido, Cicerón afirma la superioridad del orador sobre el filósofo porque a su dominio del contenido se agrega la excelencia de la expresión. Su discurso tiene la capacidad de iluminar (*inlustrare*) todo lo que afirman las demás artes (1.62).

En el año 46 a.C. Cicerón publica otras dos obras, *Brutus* y *Orator* que, junto con el *De oratore*, constituyen un notable aporte a la cuestión de la elocuencia. Ambas obras están dedicadas a M. Junio Bruto, el futuro asesino de César.

El *Brutus* constituye una historia crítica de la oratoria romana en la que se estudia su evolución con respecto a la tradición griega, y también se comparan las sucesivas generaciones de oradores romanos con sus predecesores y, a su vez, los oradores entre sí según sus preferencias estilísticas. Cicerón expone esta historia ante sus interlocutores M. Junio Bruto y T. Pomponio Ático, en el marco de un diálogo en el que se va a presentar a sí mismo como la culminación de ese desarrollo evolutivo. Volverá a cuestionar, como lo había hecho en el *De oratore* a través de la figura de Craso, la elocuencia propia del estoicismo porque sus discursos son áridos (*orationes ieiunae*) y faltos de adecuación al

gusto del público. Bruto agrega que son muy hábiles en el razonamiento lógico (*ratio disserendi*), en el que resultan como arquitectos de las palabras (*architecti uerborum*), pero, cuando pasan de la discusión a la exposición, aparecen faltos de recursos (*inopes*) (114-118). No ocurre lo mismo con académicos y peripatéticos que acompañan su razonamiento lógico con un estilo agradable y abundante (*cum suauitate dicendi et copia*) (119-120).

Más adelante, cuando señala que el mérito de un orador se podrá valorar por lo que logre al hablar, subraya que son tres, precisamente, los efectos que se deben lograr al hablar: que aquel frente a quien se habla sea informado (*ut doceatur*), que sea deleitado (*ut delectetur*), que sea conmovido profundamente (*ut moueatur uehementius*) (185-184). Reitera, por lo tanto, el requisito del *delectare* que en el *De oratore* se había puesto en boca de Craso.

Además, así como señalaba en *De oratore* con respecto a los recursos del ornato que no deben estar distribuidos en todo el discurso sino diferenciados, para que mejor se perciba su disposición en el cuerpo entero del texto y para deleitar sin saciedad (3.96-97), también en *Brutus* aparece esta atención prestada al discurso como un cuerpo que debe tener unidad, cuando Cicerón manifiesta su rechazo frente a las causas defendidas por varios oradores, porque en ellas se pierde la eficacia propia del discurso pronunciado por un solo orador en el que es posible percibir la unidad de los miembros que constituyen el cuerpo (207-208). Y, a propósito de la cuestión de la saciedad, corresponde también señalar que especialmente el *Brutus* pone en escena una controversia de carácter estético que afectaba a la retórica romana de la época. Se trata de los dos tipos de oradores, aticistas y asianistas, ante cuyos respectivos estilos Cicerón formula algunos reparos. De los asianistas señala que son un producto de la oratoria que desde Grecia se difundió por toda Asia adquiriendo formas ajenas a la pureza del estilo ático. Los oradores asiáticos no son condenables por su estilo fluido y abundante, pero resultan poco precisos y demasiado redundantes (51). Más adelante, agrega que dentro del asianismo hay, a su vez, dos tipos: uno de carácter conceptuoso y agudo (*sententiosum et argutum*), otro no tan abundante en conceptos como rápido e impetuoso (*uolucres atque incitatum*) en las palabras, con un flujo torrencial en el discurso y un vocabulario adornado y elegante (*nec flumine solum orationis sed etiam exornato et faceto genere uerborum*) (325). Por el contrario, el estilo ático sobresale por la pureza de la dicción, la claridad de su pensamiento y la moderación en el uso de figuras retóricas que llega a ser calificada

por Bruto como sequedad estilística (*exilitas*) en relación con el orador G.Licinio Calvo (284).

Los partidarios del aticismo criticaron el estilo de Cicerón al que consideraron más próximo al asianismo por la atención prestada a la *copia dicendi* y a la prosa rítmica propuesta ya por Isócrates pero que los aticistas rechazaban. Sin embargo, Cicerón no aprobaba la redundancia y el excesivo flujo de palabras, resultado de la falta de moderación de los jóvenes en la que reconoce que él mismo había incurrido (316). Considera, en cambio, que el estilo debe adecuarse a cada situación en especial y la *satietas* debe evitarse por medio de la *uarietas*, la variedad estilística de la que carecía la redundancia del estilo asiánico (327).

Con respecto al interés de Cicerón por la prosa rítmica cabe agregar que veía en ella algo así como el notable resultado de la evolución de la elocuencia basado en la atención prestada a la *compositio*, la combinación de palabras en la oración según sus características fonéticas, y el *numerus*, combinación de palabras según las cantidades vocálicas. El discurso de Catón (234-149 a.C.) es anticuado, sus palabras a veces rudas (*horridiora*), pero si se les añadiera *numerus* y si se combinaran (*componere*) entre sí, nadie lo superaría (68). La perfecta *concinnitas*, la disposición simétrica de las palabras y los miembros de la oración, recién se alcanzará con algunos grandes oradores como Craso y, sobre todo, el mismo Cicerón, según parece sugerir el diálogo.

El *Orator* fue, a su vez, en muchos aspectos su obra de mayor influencia posterior. Conformar una especie de testamento estético que el autor dedica a Bruto, y en el que se propone evaluar la noción de estilo en el marco de diversas circunstancias como el género, el contexto, el autor, los cambios de tema que impulsan un cambio de tono o de dinámica dentro del discurso. Su objetivo parece ser, al menos en parte, el de contrarrestar las críticas que, según mencionábamos, había recibido por parte de los aticistas y a los que censura, a su vez, por haber tomado como modelos autores no apropiados para desarrollar el estilo oratorio (23-32).

Se refiere a continuación al género epidíctico o demostrativo que, si bien poco tiene que ver con los otros géneros, dado que se compone fundamentalmente para deleite (*delectationis causa*), es como la nodriza (*nutrix*) del orador porque de dicho género se alimenta la abundancia (*copia*) de palabras, y su construcción y ritmo métrico (*numerus*) goza de mayor libertad (37). Y, entre otras características del género relativas a las combinaciones de palabras, menciona también la *concinnitas* (38). Desarrolla luego una breve historia del género epidíctico y menciona a

Gorgias como uno de los primeros autores, aunque a su juicio la figura más destacada fue Isócrates (39-42).

Además de indicar la necesidad de una formación filosófica y de conocimientos relativos a la historia y al derecho, entre otros, Cicerón subraya que el orador perfecto se muestra sobre todo en la elocución. El nombre mismo de elocuencia indica que esto debe ser así (61). Una vez que el orador ha determinado qué debe decir (*inuentio*) y en qué orden (*dispositio*), lo más importante es que sepa de qué modo hacerlo según los distintos tipos estilísticos, el género oratorio y las circunstancias. Se refiere luego a la elocución propia del filósofo, del sofista, del historiador, del poeta y, por fin, del orador. Con respecto a la elocución del poeta parece valorar en ella especialmente la mayor libertad de que dispone con respecto a la creación y composición de palabras (67-68).

El elocuente será entonces aquel que hable de manera de probar (*ut probet*), agradar (*ut delectet*) y convencer (*ut flectat*). Y a cada una de estas funciones le corresponde un estilo: el sencillo (*subtilis*) para probar, el moderado (*modicus*) para deleitar y el vehemente (*uehemens*) para convencer (69). El orador deberá además atender a lo conveniente (*decorum*) no solo en los conceptos sino también en las palabras en relación con el tema y las personas que hablan y escuchan (70-71). Por otra parte, con respecto a las virtudes propias de cada estilo, al sencillo lo asocia con la pureza, la claridad y el decoro, aunque está desprovisto de ornato (79); el moderado, en cambio, admite todos los recursos ornamentales, en relación con palabras aisladas o en composición: metáforas (*translationes*), tropos (*immutationes*), figuras (*lumina=schémata*) de palabra y de pensamiento. Es el estilo propio del género demostrativo (91-96). El estilo vehemente o elevado, por su parte, es amplio, abundante, grave, adornado, es el que tiene más fuerza, el que le ha conferido mayor poder a la elocuencia. Conduce los espíritus, los conmueve; a veces irrumpe en nuestros sentidos, otras veces se desliza; instala nuevas opiniones, arranca las que estaban instaladas (97). Su análisis de este último estilo parece compartir los valores que más adelante propondrá Longino.

Determina luego (113-139) los conocimientos de que debe disponer el orador provenientes de disciplinas como la filosofía, la historia, el derecho, entre otras, y, especialmente, la retórica, de donde adquirirá nociones sobre tipos de causas, argumentos, partes del discurso, *decorum*, *páthos* y *éthos*, figuras de palabra y pensamiento.

La última parte de la obra (140-236) está dedicada al análisis de la prosa rítmica, aporte que ha sido señalado como otro avance, en el

que Cicerón ha sido pionero, en relación con los aspectos estéticos. Si bien no fue el único autor que se ocupó del tema de la prosa rítmica, su obra es la más extensa y cuidadosa exposición que nos ha llegado de la antigüedad clásica.

Una reflexión sobre el tópico relativo a la decadencia de la elocuencia

La cuestión relativa a la decadencia de la elocuencia y de la literatura fue un tópico reiterado en la crítica antigua. Sus antecedentes se remontan a una percepción general de la decadencia de la sociedad, que aparece ya en Hesíodo y otros poetas arcaicos, y a la comprobación que experimenta el s. IV a.C. de que géneros como la épica y la tragedia ya han dejado atrás su etapa culminante, pero serán los autores helenísticos los que verán con mayor agudeza la distancia que los separaba del período clásico.³⁶

Si partimos del concepto tradicional de que la retórica es en su origen y en esencia un arte vinculado con la oratoria pragmática tal como se desarrollaba en el marco de la democracia ateniense, entonces parecería que su suerte dependió exclusivamente del triunfo y posterior caída de esa forma de gobierno. La retórica griega alcanzó su nivel más alto en el s. IV a.C. en Atenas y en la teoría de Aristóteles y la práctica de Demóstenes que murieron, ambos, en 322 a.C. Luego de esto la retórica se habría convertido en un arte culturalmente refinado pero reducido a la práctica escolar propia de una elite. A su vez, el gran momento de la retórica romana perteneció al período de la república tardía, habiendo comenzado en el siglo II a.C., cuando la expansión de Roma la puso en contacto con el mundo helenístico y cuando los rétores y sus escuelas comenzaron a instalarse en Roma. Esta elocuencia republicana culminó en la brillante oratoria civil y en la teoría retórica de Cicerón que, como Demóstenes, murió asesinado en 43 a.C. Una vez sometido el foro a la autoridad imperial, la retórica se habría “literaturizado”, habría quedado reducida a las formas propias del género epidíctico y acompañada, a su vez, por la complementaria “retorización” del discurso poético.

La idea de que hubo una declinación de la retórica luego de dos breves momentos de esplendor asociados con Demóstenes y Cicerón, está

36. Kennedy (1999:XIV-XV).

vinculada con la suposición de que fue sobre todo un arte pragmático que producía discursos para tribunales judiciales y para asambleas. Pero la tarea retórica no parece haber disminuido en el período helenístico o romano ni tampoco parece haber disminuido la demanda de formación en el área. Había tribunales, procesos, consejos, deliberaciones, embajadas, demandas, apelaciones, ceremonias públicas, así como poemas, panegíricos, historias, tratados, diálogos, declamaciones e imitaciones literarias de la retórica pragmática, tanto en el mundo helenístico como en el romano. Lo que podemos decir, quizá, es que la retórica tomó diferentes formas y funciones según los cambios en las condiciones políticas, económicas y sociales y que los géneros pragmáticos de la Atenas de Pericles o del último período republicano en Roma, pueden haber perdido parte de su importancia política o que dejaron de tener central importancia para la elocuencia significativa culturalmente, aunque, como sugieren Longino, Tácito y otros, las distintas clases de retórica pragmática siguieron siendo practicadas con destreza y refinamiento en tribunales y consejos por los oradores mejor formados.

Por otra parte, además de las referencias a la cuestión que aparecen en autores del período republicano y posterior, el escaso número de textos helenísticos sobre la oratoria y el carácter altamente especializado de los que sobrevivieron, contribuyó también a que los estudiosos posteriores supusieran que la oratoria pragmática habría caído en desuso o habría quedado reducida a ejercicios escolares de declamación.

Es probable, de todos modos, que durante el período imperial se hubieran reducido las oportunidades para la retórica pragmática en los términos en que la concebía Cicerón. En cambio, gran parte de la comunicación con el emperador y sus representantes asumió la forma de la correspondencia –cartas, peticiones, solicitudes sobre asuntos legales o administrativos, entregados por un emisario con alguna forma de presentación oral–, aunque no dejó de haber oportunidades para la gran elocuencia en relación con casos más importantes. En los autores de la época hay referencias al hecho de que, de todos modos, los oradores se veían limitados en cuanto al tiempo de que disponían para su exposición, restricción que no ocurría en la época de Cicerón. La jurisprudencia desarrolló también códigos y cánones legales de interpretación que colocaron al juez y a la ley en el centro y control del proceso legal, desplazando a la figura del orador todopoderoso. Aparte de los asuntos burocráticos, los mayores espacios para la elocuencia significativa desde el punto de vista político y cultural eran los ocupados por el discurso epidíctico: historia, filosofía, poesía, panegírico y declamación. Estos

géneros permitían al orador abordar cuestiones generales relativas a la moral y a la vida cívica con menores restricciones. También le ofrecían al orador acceso a audiencias más amplias en el marco de recitaciones públicas. Como subrayaba Cicerón en *De or.* 2.338-339, un orador no puede ser elocuente *sine multitudine audiente*.

Si la retórica es concebida en términos amplios como una *téchne* vinculada no solo con el discurso pragmático sino con todos los géneros discursivos especialmente los epidícticos como la poesía, la historia, la filosofía, el panegírico, y la declamación, hay que reconocer que esta fue la orientación que persistió y, por último, prevaleció desde la temprana hasta la tardía antigüedad. En la época de Hesíodo esa *téchne* se asociaba todavía con el “canto” o poesía, en el sentido de *lógos* medido rítmicamente o versificado; pero a partir de los filósofos presocráticos, los historiadores y los sofistas, esa *téchne* se hizo extensiva a las más diversas formas de la prosa como historias, diálogos, tratados, panegíricos, declamaciones, etc., que, junto con las formas más tradicionales de la poesía, fueron incorporadas a la *paideia* retórica. La poesía, por lo tanto, fue considerada como el arte más antiguo de la elocuencia del cual habría derivado en gran medida la retórica. Esta perspectiva perduró por más de mil años.

La importancia que se le fue concediendo gradualmente al estilo se explica, pues, porque los maestros de retórica fueron tomando como propia a la poesía y, además, porque justamente la poesía helenística y romana iba a concentrar gran parte de su interés en la novedad de la expresión. Hay que recordar, por otra parte, que los romanos, a diferencia de los griegos, aun antes de crear su propia literatura, se vieron enfrentados con la responsabilidad de resolver qué imitar y cómo en relación con los modelos heredados de los griegos. Dado que el contenido estaba ya determinado por el modelo, el énfasis se centraba especialmente en la creatividad estilística. Por otra parte, el respeto romano por esa tradición convirtió a los poetas reverenciados en *auctores*, “autoridades”, cuya dicción no solo se transformó en modelo para las generaciones siguientes sino que, inclusive, terminó volviéndose obstáculo y motivo de reproche para aquellos que se orientaban hacia nuevos estilos.³⁷

Por último, corresponde también recordar que esa tendencia predominante y persistente, sobre todo en la antigüedad tardía, la de

37. Fantham (2006:220-21).

considerar a la retórica como principalmente basada en modelos poéticos, no fue una simple “literaturización” debida a razones meramente estéticas sino más bien, como hemos señalado más arriba, producto del reconocimiento, que ya habían hecho explícito los sofistas, del poder psicagógico del ritmo y la melodía en el lenguaje.³⁸

No quisiéramos cerrar nuestra síntesis sin agregar una reflexión que creemos significativa. En la retórica hubo, desde sus orígenes, una fundamental interacción entre la explicación teórica y la producción textual práctica, es decir, un doble carácter inductivo y proyectivo. Por un lado, en tanto técnica del discurso, analizaba los textos ya existentes, para señalar en ellos inductivamente los recursos que definían su estructura, por otro lado, se ocupaba proyectivamente de los discursos futuros, que debían ser construidos de acuerdo con las reglas formuladas a partir del análisis previo.³⁹ En otros términos y a propósito de la específica relación de la retórica con la literatura, afirmaba G. Genette:

...la retórica antigua aseguraba al mismo tiempo una función crítica, que era estudiar la literatura, y una función poética... que, a su vez, era producir literatura proponiendo modelos...

Genette añade que, a partir del siglo XX, el estudio de la literatura, liberado del mandato de la *imitación* de modelos, se transformó en una *historia descriptiva* que reemplazó a la retórica. A su vez, W. Booth señala que él pide a sus alumnos aplicar Aristóteles, imitar a Longino, entre otros, en relación con los textos literarios que trabaja en su clase. Esta tarea supone agudizar, profundizar la lectura de esos textos, con la ayuda de pensadores críticos. “La validez de nuestras “imitaciones” es de otro carácter...”, subraya.⁴⁰

Los autores estudiados

La selección de autores y textos propuestos responde al objetivo de presentar un panorama representativo acerca de la evolución de esa *relación de interdependencia entre poesía, retórica y crítica literaria*

38. Walker (45-120)l

39. Albaladejo Mayordomo (1993:17).

40. Genette (1992:30) y Booth (1992:116).

en el ámbito cultural grecorromano desde la conclusión del siglo I a.C. hasta fines del II. Los autores provienen de diversos ámbitos (la filosofía, la literatura, la retórica, la historiografía) y los textos, que en su mayor parte comparten un mismo objetivo pedagógico, pertenecen a diferentes géneros discursivos: la epístola (Séneca, Plinio, Frontón), el tratado, dedicado a un determinado aspecto o cuestión (Dionisio, Longino, Plutarco), el diálogo ficcional (Tácito).

La epístola

Las *Epístolas* de Séneca (1-65 d.C.), si bien no constituyen un tratado sistemático de retórica o poética, permiten observar en ellas ciertas ideas recurrentes que se inscriben en el proyecto mayor de exponer una filosofía moral de inspiración estoica. En este sentido, el autor reconoce que, aunque los estudios liberales no constituyen el objetivo central del filósofo, lo ayudan a acercarse a él. Parece estar a favor de la evolución del estilo lo cual implicaría reconocer la historicidad de los géneros discursivos y de los juicios de valor que se emiten sobre ellos. Aconseja un estilo nuevo, sencillo, conciso, que, paradójicamente, debería constituir una vuelta al espíritu tradicional del discurso romano, y critica tanto a los arcaizantes como a los filoclásicos. Desde su perspectiva, la principal finalidad de la elocuencia debe ser la de enaltecer el discurso filosófico y no pretender que la atención se concentre exclusivamente en el deleite que produce un bello estilo. Por otro lado, se muestra llamativamente conservador a la hora de recomendar las lecturas que pueden favorecer la tarea del filósofo: recurre a menudo a Virgilio en poesía y en prosa a Cicerón; son, en cambio, escasas las menciones de autores arcaicos o arcaizantes. Admite que muchos poetas han dicho lo que debe ser dicho por los filósofos y reconoce que un bello pensamiento resulta mucho más persuasivo cuando está unido al ritmo poético. Por otra parte, aunque referida en apariencia solo a la filosofía, es muy notable también su insistencia en que los textos de los grandes autores del pasado no solo nos han legado verdades definitivas sino también verdades por descubrir, lo cual subraya la importancia de la lectura y la posterior producción creativa que de esos textos puede hacer el receptor.

Si el aprendizaje de la elocuencia se basa en la imitación, es fundamental la determinación de los mejores modelos y, a su vez, el establecimiento de un canon. En este sentido Plinio (61-113 d.C.) en sus *Epistulae* parece adherir a un canon ya establecido de autores

aprobados universalmente. En la oratoria se declara seguidor de Cicerón y rinde tributo a su maestro Quintiliano. A su vez, el nombre de otros oradores también mencionados, entre ellos, César, termina por poner en evidencia su nostalgia por el pasado republicano. Por otra parte, la lista de poetas propuestos como modélicos que incluye a Homero, Calímaco, Herodas, Menandro, Terencio, Plauto, Propercio, Horacio, parece confirmar la hipótesis de que, ya desde la época de Nerón, el canon había fijado su mirada en la edad dorada de la literatura augustal y que autores como Catulo, Virgilio y Horacio habían pasado a competir con Homero o Calímaco. Llamativamente los poetas contemporáneos de Plinio parecen gozar de similar respeto.

A medida que se avanza en la lectura de los libros que integran su colección, aparecen referencias al tópico de la decadencia de la retórica: los contenidos tradicionales de la oratoria vinculados con la política contemporánea van siendo gradualmente reemplazados por temas que tienen como principal objetivo deleitar al auditorio y ganar fama de orador virtuoso a través de la práctica y exhibición de sus méritos. Por otra parte, la “obsesión” por el estilo que recorre buena parte de su epistolario, podría ser interpretada como un indicio de que la retórica se encontraba restringida sobre todo al plano de la elocución. Su rechazo de la *brevitas* cultivada por muchos oradores de su época, permite reconocer no solo la tradición ciceroniana sino sobre todo la polémica de Quintiliano frente al estilo impuesto años antes por Séneca, que seguía todavía en boga en época de Frontón. Admite, en cambio, la posibilidad de cultivar un estilo elevado, *sublimis*, cercano al de la poesía, y de acercarse a todos los géneros en prosa, consejos que no difieren demasiado de la propuesta de Quintiliano con respecto a la educación del orador, es decir, el estudio de la norma lingüística y de la literatura en todos sus géneros, incluida la poesía.

El principal interés de la *elocutio nouella* propuesta por Frontón (100- 176 a.C.) en sus *Epistulae* se centra en la exaltación del estilo y, en especial, en la cuestión de la selección del vocabulario para la cual los autores arcaicos como Ennio, Plauto y Catón, o arcaizantes como Salustio, constituyen a su criterio una fuente valiosísima. Ante la necesidad de recrear la tradición existente, se apela entonces a la paradójica innovación que consiste en recuperar autores y textos arcaicos. En este sentido, aunque sus *Epistulae* estén lejos de configurar una exposición sistemática y, mucho menos, una historia de la literatura, constituyen, sin embargo, un valioso testimonio con respecto a las oscilaciones del canon que, un siglo antes, estaba integrado principalmente por autores

del período augustal. En su época la retórica no había perdido su valor práctico y los discípulos de Frontón, entre ellos Marco Aurelio y su hermano Vero, aplicaban los conocimientos adquiridos a actividades concretas, vinculadas con el Estado y la vida política en general. Por otra parte, su elección del género epistolar parece haber respondido al propósito de evitar la preceptiva fríamente académica. También es notable en Frontón y en su interés por la selección y armoniosa disposición del vocabulario su defensa de la pureza de la lengua latina para lo cual, a su criterio, un recurso fundamental era justamente el de concentrar la atención en los autores arcaicos.

El tratado

Dionisio de Halicarnaso (60 a.C.-7d.C), entre otros, parece haber sido uno de los impulsores de la crítica comparativa, método que suponía la valoración del estilo de un autor por medio del análisis y comparación con otros autores. De sus diferentes estudios retóricos y de crítica literaria se prestó preferente atención a su tratado *Sobre la composición estilística*. Dado que uno de sus objetivos centrales es el de suministrar modelos de imitación, esto nos ha permitido evaluar su percepción del desarrollo histórico de las obras literarias cuando reconoce en ellas, entre otros aspectos, la evolución del estilo. Llama la atención el hecho de que su texto, al ejemplificar los temas tratados, prefiere remitirse a autores como Homero y Heródoto antes que a los oradores. Otro punto destacable es su exclusiva adhesión a los autores antiguos y la tendencia a situar en el pasado los modelos más adecuados para la imitación y el correcto aprendizaje de la elocuencia. Para Dionisio sus contemporáneos carecen de valor, dado que no se preocupan por la *composición*, como sí lo hacían los antiguos. La *mímesis* desde la perspectiva de Dionisio se realiza a partir de autores y obras que son tomados como modelos de perfección de un género. Sin embargo, aunque parezca ejercer una preferencia excluyente por los autores antiguos, en realidad se trata de una imitación con un fin estético nuevo: no se busca obtener copias perfectas, sino imbuirse de la perfección del estilo y aplicar los criterios de la correcta *synthesis* a obras nuevas.

Por otra parte, la importancia concedida a la perspectiva sonoro-musical deja de lado la importancia de la argumentación y el contenido al otorgar más peso a los aspectos formales. Al centrarse, por lo tanto,

en la belleza estilística es evidente que los textos retóricos se asimilan a los literarios y que el ideal estético de Dionisio no solo atañe a la retórica y a la poética por igual, sino que atraviesa todos los géneros sin distinción. Este cambio de enfoque ha sido generalmente vinculado con modificaciones profundas operadas en la actividad oratoria y en el papel de esta dentro de la sociedad romana.

El interés explícito de Longino (¿s. I d.C.?) puesto de manifiesto en su tratado *Sobre lo sublime* reside en la adquisición de una *tékhne* que sea útil para los *ándres politikoí* y, por esta razón, no hay que perder de vista que, aunque se refiere en forma casi exclusiva a la poesía, su objetivo central es el orador, el *rhétor*, y los medios a través de los cuales este, que debe contar además con una naturaleza (*phýsis*) apropiada, puede alcanzar el estilo elevado o *sublime*. La elevación está basada en el poder conceptual y emotivo de las grandes ideas, es decir, tiene un importante sustento ético; por otra parte, el tratado demuestra de manera reiterada que esas ideas, surgidas de una naturaleza elevada, pueden ser tomadas en préstamo de las fuentes literarias, y que, a su vez, la *tékhne* que permite alcanzar y exaltar estéticamente esas ideas, proviene de recursos estilísticos también propios del discurso poético. Esas ideas elevadas y subyugantes pueden generar entonces en las audiencias, en los lectores, una compleja y extraordinaria experiencia cognitiva y emocional.

Si bien su atención está centrada no tanto en la sublimidad de todo el discurso sino en los pasajes que ejercen sobre los oyentes el efecto propio de lo *sublime* (*hýpsos*) es decir, el *éxtasis*, el *estupor* o *asombro*, esto no debe interpretarse como una “desvalorización” de lo persuasivo en favor de una sublimidad asociada exclusivamente con los efectos emocionales y, menos aún, como un “triunfo” de la literatura por sobre la oratoria. No hay que olvidar que la poesía nunca dejó de ser entendida como una de las mayores áreas de la retórica y, en cierto modo, como su forma más antigua, porque se valoraban en ella, entre otros aspectos, sus notables medios de persuasión rítmica y estilística. A su vez, la retórica más elevada era la que se acercaba a la poesía al apropiarse de su poder estilístico.

Uno de los recursos más eficaces para alcanzar lo sublime es la imitación y emulación de los grandes modelos del pasado, tanto en prosa como en verso. Es notablemente llamativa en Longino la amplitud de su canon de autores y obras que no tiene parangón en otros teóricos de la época. Por otra parte, la cuestión de la *mímesis* había adquirido especial significación dado que las obras del período clásico resultaban

cada vez más distantes de la lengua común y el esfuerzo para imitarlas era entonces más notorio.

Plutarco (c.46-120 d.C.) en su obra *Cómo debe el joven escuchar la poesía* centra su atención, con un propósito didáctico y moralizante, en la utilidad que puede tener la poesía para los jóvenes como medio de acceso a la filosofía. Pese a los distintos elementos engañosos que encierra la ficción poética, entre ellos la seducción y el placer generados por sus artificios retórico-estilísticos que perturban las facultades intelectuales del oyente, puede servir como preparación para la filosofía. Por otra parte, Plutarco, como Séneca a su manera, alaba a los filósofos que se valen del estilo poético como vehículo de sus ideas, no para engañar, sino para conferirle belleza a sus palabras. Dado que los jóvenes se ven más inclinados a la poesía que a la filosofía, es posible valerse de algunos recursos de la poesía para ayudarlos a introducirse gradualmente en los razonamientos filosóficos, siempre y cuando exista una guía, una instrucción previa a su lectura. Además, en el caso de que las ideas sustentadas por el texto poético representen valores reprobables, el joven lector se esforzará por encontrar contra-argumentos basados en citas de autoridad. La actividad del receptor es, entonces, marcadamente crítica y productiva, en la medida en que, con la ayuda de lo que hoy llamaríamos *redes intertextuales*, construye su interpretación. En otros términos, Plutarco, aunque desde un punto de vista estrictamente moralizante, se adelanta en muchos siglos a las hipótesis esbozadas por los críticos de la teoría de la recepción.

El diálogo

Con respecto al *Dialogus de Oratoribus* de Tácito (55-120 d.C.) llama la atención el contraste, aparentemente deliberado, entre el *De Oratore* de Cicerón y su *De oratoribus* que parecería, en tanto reconocimiento de las muchas variantes de oradores, entrar en conflicto o relativizar, al menos, la perspectiva ciceroniana que ve un único orador ideal. También ha resultado muy llamativa su apelación a la llamada “ley” del diálogo que exige expresar la opinión propia sin daño para el afecto, lo cual implica en cierta medida considerar como válidas todas las opiniones vertidas. Y, en efecto, uno de los participantes defiende la superioridad de la poesía como medio para apartarse de la vida pública; otro, en cambio, prefiere la oratoria no en nombre de su aporte a la justicia o la libertad, sino por el poder e influencia que confiere. Se admite

también que formas y estilos cambian con los tiempos y se propone un canon de poetas, oradores e historiadores en conflicto entre la corriente ciceroniana y la representada por Séneca, que evidencia, además, una tendencia arcaizante que parece afianzarse cada vez más.

En el marco del diálogo el autor considera válidas todas las opiniones expuestas aunque, de todos modos, parece adherir a quienes se expresan a favor de la superioridad de los antiguos, a quienes los oradores de su época no pueden o no quieren igualar. Tácito deja planteada, además, una especie de *controversia* con el objeto de sugerir que la literatura y la retórica ya no se oponen como dos actividades divergentes, porque se han acercado tanto que ya no pueden diferenciarse; destaca así el especial empleo de la palabra *eloquentia* en el *Dialogus* que toma ya, decididamente, el sentido de *literatura*.

En opinión de los críticos el *Dialogus* debe mucho a la *Institutio Oratoria* de Quintiliano. Se le reconoce además la influencia de la estética de lo *sublime* y de Séneca. Pero el *Dialogus* imita temática y fomalmente a Cicerón, en especial a su *De Oratore* y *Brutus*; en efecto, tanto la organización dialógica como la intervención de personajes que polemizan entre sí y brindan opiniones diversas sobre cada asunto son de corte ciceroniano, como así también la estrecha correlación trazada entre el estado de la oratoria y la situación política que la circunda. Entre los textos de Cicerón y de Tácito hay una relación que oscila entre continuidad y ruptura, muy neta esta última en cuanto al concepto de retórica en sí mismo y al de su vinculación con el entorno. El método es semejante; los resultados, diferentes.

Bibliografía

- Albaladejo Mayordomo, T., *Retórica*. Madrid, Síntesis, 1993.
- Alberte, A., “Escritos retóricos”, en Codoñer, C. (ed.), *Historia de la Literatura Latina*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 365-390.
- Alcalde, R., *Estudios críticos de poética y política*, Buenos Aires, Con-jetural, 1996.
- Booth, W., “Pluralismo en el aula”, en Barthes, R.; Booth, W. *et al.*, *Literatura y educación*. Buenos Aires, CEAL, 1993, pp. 103-118
- Classen, C.J., “Rhetoric and Literary Criticism: their Nature and their Functions in Antiquity”, en *Mnemosyne*, vol. XLVIII, 5, 1995, pp. 513-535.
- Culler, J., *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2004.

- Dominik, W.J., "Roman Poetry and Rhetoric: a Reminder of the Affinity between the two Arts", en *Akroterion*, 37.2, 1992, pp. 61-67.
- Fantham, E., "The growth of literature and criticism at Rome", en Kennedy, G.A., *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol I: *Classical Criticism*, Cambridge, CUP, 1999, pp. 220-244.
- Genette, G., "Retórica y enseñanza", en Barthes, R.; Booth, W. *et al.*, *Literatura y educación*, Buenos Aires, CEAL, 1992, pp. 17-33.
- Kennedy, G.A., *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol I: *Classical Criticism*, Cambridge, CUP, 1999.
- Laird, A. (ed.), *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*, Oxford, OUP, 2006.
- Nagy, G., "Early Greek views of poets and poetry", en Kennedy, G.A., *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol I, *Classical Criticism*, Cambridge, CUP, 1999, pp. 1-69.
- Russell, D.A., "Rhetoric and Criticism", en Laird, A. (ed.), *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*, Oxford, OUP, 2006, pp. 267-283.
- Walker, J., *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford, OUP, 2000.

Corresponde agradecer a la ANPCYT y a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires el otorgamiento de un subsidio que permitió acceder a la bibliografía utilizada e hizo posible esta publicación, y a EUDEBA la oportunidad de concretarla.

Dionisio de Halicarnaso

Sobre la composición estilística (Perì Synthéseōs Onomátōn): ordenamiento y musicalidad

María Victoria Coce - Verónica Iribarren

Introducción – “Sobre la composición estilística”

Dionisio de Halicarnaso, originario de esta ciudad de Asia Menor, fue un retórico y crítico griego que se trasladó a Roma alrededor del año 30 a.C. y permaneció allí hasta su muerte en el 8 a.C. Por lo tanto, vive y produce su obra, que en su mayoría versa sobre temas retóricos, en tiempos de Augusto. Ejerció el oficio de profesor de retórica para asegurarse su subsistencia. Se lo recuerda especialmente por las *Antigüedades romanas (Rhōmaikē archaiología)*, que abarcan la historia de Roma desde su fundación hasta el comienzo de la Primera Guerra Púnica; esta obra fue dividida en veinte libros, de los cuales solo los primeros nueve permanecen enteros.

Sus trabajos sobre retórica y crítica literaria fueron muy valorados; sin embargo, no presentan una doctrina coherente y sistemática. En efecto, al principio reconoce en Lisias el modelo del buen orador, luego considera superior a Demóstenes. De todos sus escritos sobre estos temas conservamos ocho tratados y tres cartas, el conjunto retórico-literario más extenso de la antigüedad de mano de un solo autor. Estas obras son las siguientes: *Sobre la Composición Estilística (Perì Synthéseōs Onomátōn)*; *Sobre la Imitación (Perì Miméseōs)*; *Sobre los Oradores Antiguos (Perì tōn Archaiōn Rhētōrōn)*, compuesto por los tratados *Sobre Lisias*, *Sobre Isócrates*, *Sobre Iseo* y *Sobre Dinarco*; *Sobre el carácter de Tucídides (Perì Thoukydídou Charaktēros)*; a esto se suman la carta a Cneo Pompeyo Gémino y las dos cartas a Ameo. Otra obra titulada *Arte de la Retórica* presenta dudas sobre su autoría, de modo que en general no se la cuenta entre sus producciones.

En cuanto al establecimiento de la cronología de sus obras existen autores como Bonner (1907) y Usher (1985) que coinciden en establecer tres períodos y sitúan *Sobre la Composición Estilística* en el período medio, aunque divergen en cuanto al lugar de las otras obras dentro de la producción del autor. Por otra parte, Aujac y Lebel (1978) sostienen que *Sobre la Composición Estilística* constituye uno de sus últimos trabajos junto con la segunda parte de *Sobre Demóstenes*.

Más allá de su ubicación temporal, *Perì Synthéseōs Onomátōn* es la obra de retórica más importante de Dionisio y, de hecho, la única conservada que trata sobre el orden y el ritmo de las palabras. El título griego plantea ya la problemática de la obra. En efecto, una traducción por “composición de las palabras”¹ reduciría su alcance, pues en su teoría sobre la composición Dionisio no se limita a estudiar el orden de las palabras sino que, como se verá, trata de la disposición de estas en unidades más abarcativas que constituyen el discurso. Hay que señalar, además, que en todo el tratado el término *synthesis* aparece ligado y en ocasiones sustituido por *harmonía*, término que hace hincapié —de acuerdo con su sentido proveniente del campo semántico de la construcción—² en la idea de “ajuste” de las partes que forman un todo. A su vez, esta palabra posee ya en la época de Dionisio, y sobre todo en su obra, resonancias musicales: *harmonía* hace referencia a la línea melódica del lenguaje.³

Dentro del conjunto heterogéneo de ideas que circulaban en la Roma de Augusto, hay que destacar que la filiación teórica más importante que encontramos en Dionisio es la aristotélico-peripatética, aunque también lo menciona a Platón como iniciador de los estudios etimológicos. En efecto, Dionisio menciona desde el inicio de su trabajo (2.1) a Aristóteles para explicar la clasificación de las partes de la oración (nombres, verbos y conjunciones), cuando da su definición de *synthesis*.⁴ Además, Dionisio aplica el principio aristotélico-peripatético de

1. *Compositio* es el equivalente etimológico de *synthesis*.

2. *Harmonía* proviene de *harmózō* / *harmóttō* que significa “unir” (especialmente con referencia a la tarea del carpintero), “adaptar”, “acomodar”.

3. Justifica esta hipótesis el hecho de que la teoría musical expuesta en *Harmoniká* de Aristoxeno de Tarento (s. IV a.C., teórico de la música) es considerada una de las fuentes de *Sobre la composición estilística*.

4. Según Quintiliano (I.1.48), Teodectes de Fáselis —también mencionado en 2.1— y Aristóteles eran partidarios de tres categorías de palabras. Sin embargo, esto se contradice con lo que Aristóteles sostiene en su *Poética* (1456 b), donde

respetar el término medio,⁵ tanto en la presencia del ritmo en la prosa, como para las “armonías” o estilos de composición estilística. A este respecto, no se puede dejar de mencionar el importante trabajo de H. P. Breitenbach (1911), quien desarrolla un análisis comparativo del tratado de Dionisio con la *Retórica* de Aristóteles. Especialmente en cuanto a las relaciones entre la prosa y la poesía, Breitenbach señala diferencias sustanciales entre ambos autores: “*This statement closely resembles that of Aristotle on the same subject, but there is an important difference in application. Aristotle made his statement for the sake of calling attention to the distinction to be observed between the proper styles of prose and poetry; Dionysius, points of similarity*”. Y más adelante objeta que no es consecuente Dionisio con el principio aristotélico: “*But, as shown above, Aristotle is not desirous that prose ‘bloom with the beauty of poetry’, he has a quite different purpose in his consideration of their relationship*”.⁶

Entre otros teóricos peripatéticos que Dionisio frecuentó, hay que mencionar a Teofrasto, de quien cita el tratado *Sobre el Estilo*, y a Aristoxeno de Tarento, quien aparece nombrado en 14.2 para ilustrar la diferencia entre vocales y consonantes en tanto sonidos de la voz. En lo referente al ritmo y a la música, seguramente la doctrina rítmica de Aristoxeno fue la influencia más destacable para la percepción de diferentes longitudes en los distintos tipos de sílabas y para la teoría de los tres tipos de armonía.

Por otra parte, en 2.2 Dionisio se refiere a los estoicos señalando sus diferencias⁷ respecto de ellos. Él conocía perfectamente los tratados de dialéctica de la escuela estoica, en particular los de Crisipo, y reconoce sus méritos en los estudios de elocución (4.19). Por el contrario, critica a los epicúreos, aunque seguramente esta actitud no procede de un conocimiento cabal de su filosofía, sino de un prejuicio erróneo que atribuía a la escuela epicúrea un desprecio por el arte, que en época de Dionisio ya se había superado.

distingue ocho partes del discurso o de la oración; y en *Retórica* (1404b), donde las reduce a dos: nombre y verbo.

5. Cf. Bonner (1938), quien defiende la tesis de que el concepto aristotélico de “medida” o “término medio” está inscripto en la mente de Dionisio y deviene en un hábito de pensamiento.

6. Breitenbach (1911:175).

7. Los círculos estoicos ya habían mostrado preocupación por temas similares a los de Dionisio.

Respecto de la polémica entre aticistas y asianistas, que se reavivará a partir de la Segunda Sofística, sus obras lo muestran como un claro partidario de los primeros. No obstante, el aticismo de Dionisio se revela diferente del aticismo tradicional. Según Reid: “*Modern readers can easily miss that Dionysius originally set up his project in a manner that serves to problematize existing theory as to what should count as good Attic stylistic practice. His essays offer distinctions within Attic style, rather than distinctions between Attic and Asianistic style*”.⁸

En cuanto a la originalidad que Dionisio reclama para sí, ligada a su idea de la *synthesis*, hoy sabemos que no fue tal: ya Heracleodoro, a quien se sitúa a fines del siglo III a.C., fue el precursor de la valoración de la “colocación” de las palabras. Para este la peculiaridad de la poesía se basaba en su musicalidad, en su belleza fonética, en lo que los griegos llamaban *eufonía*, pero exclusivamente la que surge de una colocación adecuada de las palabras. Para Heracleodoro, la *eufonía* no estaba sujeta a un análisis racional porque sostenía que los oídos no están dotados de raciocinio. Este no fue el único crítico griego que se ocupó de este aspecto, sino que hubo todo un conjunto de filólogos que defendía la *eufonía* con diferentes matices.⁹ El más influyente en la doctrina de Dionisio fue Pausímaco, posiblemente nacido en Mileto a fines del siglo III a.C. o a principios del siglo II a.C. Este es el crítico más comprometido en la defensa de la *eufonía* en poesía, a punto tal que llega a desarrollar un análisis exhaustivo del sonido y sus tipos. Como dice López Martínez: “Su planteamiento más original es que no es tarea de poetas, pero tampoco de prosistas escribir de acuerdo con la verdad, y que tanto los poetas como los prosistas persiguen el placer del oyente. Se trata de una postura radical que contrasta con la adoptada por la crítica literaria antigua, que enfrentaba habitualmente la falsedad de la poesía a la verdad de la prosa”.¹⁰ Estas ideas las encontramos

8. Reid (1996:48).

9. El grupo de los *kritikoí* –hacia el año 330 a.C.– era un grupo de críticos que concedían un valor fundamental al aspecto musical de la poesía y situaban exclusivamente en el oído la capacidad de juzgar la calidad de un poema. El descubrimiento en Herculano de la *Poética* de Filodemo de Gádara nos ha permitido conocer con más detalles las teorías sobre la poesía que este grupo y otros tenían. En efecto, Filodemo cita y discute gran parte de las teorías literarias anteriores y toma como fuente principal al filólogo estoico Crates de Malos. Para el estado de la cuestión en torno a la *Poética* de Filodemo de Gádara, cf. López Martínez (2003) y Cabrero (2007).

10. López Martínez (2003:119).

posteriormente en Dionisio, quien en algunos pasajes de su obra aplica a la prosa un método de análisis del discurso que ya se había desarrollado para la poesía. De esta manera, podemos observar que el debate entre críticos literarios y filósofos no tiene un origen reciente sino que se remonta a la época helenística.

Se debe destacar especialmente que en la actualidad los preceptos e ideas de Dionisio cobran renovada relevancia, ya que es innegable que el tema del trabajo sobre la expresión como elemento definitorio de la obra artística, más allá del contenido de la misma, continúa siendo uno de los puntos fundamentales en las polémicas literarias modernas. En consecuencia, este tratado, lejos de resultar extemporáneo, se convierte en una herramienta significativa para la teoría literaria de nuestros días.

Sobre la composición estilística: estructura de la obra

Dionisio de Halicarnaso escribe una obra destinada a los que ejercitan la elocuencia pública (*politikoùs lógous*) y él mismo la cataloga entre los manuales de retórica o tratados de estilo (*rhētorikás ē kai lektikàs téchnas*). Manifiesta que su propósito es demostrar cómo el arte oratorio puede llegar, por medio de la simple composición, a una elocución que proporcione al oyente placer por la melodía de los sonidos, por la simetría de los ritmos, por la variedad de las modulaciones y por la adecuación a la materia tratada. Sin embargo, llama la atención que su texto se extienda casi exclusivamente sobre problemas lingüísticos o estilísticos y no sobre otras cuestiones retóricas. Incluso al ejemplificar prefiere remitirse a autores como Homero y Heródoto antes que a oradores. Es importante destacar que para Dionisio los escritores contemporáneos carecen de valor, dado que no se preocupan por la composición, como sí lo hacían los antiguos.

Perì Synthéseōs Onomátōn se ocupa principalmente de la disposición de las palabras en el discurso (composición estilística o *sýnthesis*), de sus diversas combinaciones, de la estructura de las oraciones y del ritmo. Otorga especial atención a la música del lenguaje por considerar que sus predecesores no han dado adecuado tratamiento al tema. Dionisio subraya que, si bien la composición suele ocupar el segundo lugar en los estudios sobre estilo, hay que destacar que la misma posee un encanto (*hēdonē*), una fuerza persuasiva (*peithō*) y un poder literario (*krátos*)

en lógois) no inferior al de la elección de palabras (*eklogḗ*),¹¹ que suele ocupar el primer lugar:

Δευτέρα δ' οὔσα μοῖρα τῶν περὶ τὸν λεκτικὸν τόπον θεωρημάτων κατανοοῦντι τὴν τάξιν (ἡγεῖται γὰρ ἡ τῶν ὀνομάτων ἐκλογὴ καὶ προϋφίσταται ταύτης κατὰ φύσιν), ἡδονὴν καὶ πειθῶ καὶ κράτος ἐν τοῖς λόγοις οὐκ ὀλίγῳ κρείττω ἐκείνης ἔχει. Καὶ μηδεὶς ἡγήσεται παρὰδοξον εἰ, πολλῶν καὶ μεγάλων ὄντων θεωρημάτων περὶ τὴν ἐκλογὴν, ὑπὲρ ὧν πολὺς ἐγένετο φιλοσόφοις τε καὶ ῥητορικοῖς ἀνδράσι λόγος, ἢ σύνθεσις δευτέραν ἔχουσα χώραν τῇ τάξει καὶ λόγων οὐδὲ πολλοῦ δεῖ τῶν ἴσων ἐκείνη τυχοῦσα τοσαύτην ἰσχὺν ἔχει καὶ δύνάμιν ὥστε περιεῖναι πάντων τῶν ἐκείνης ἔργων καὶ κρατεῖν... (2.6-7).¹²

Aunque es la segunda parte de los estudios acerca del estilo para el que observa el ordenamiento (pues la elección de palabras la precede y va adelante por naturaleza), posee encanto, persuasión y el poder literario no menor que aquella. Y que nadie considere una paradoja si, existiendo muchos e importantes estudios sobre la elección de palabras –acerca de los que surgió una gran discusión para filósofos y maestros de retórica–, la composición, que ocupa el segundo lugar según el ordenamiento y careciendo enteramente de discusiones semejantes, tiene tal fuerza y poder que supera todas las obras de aquella y prevalece...

Ya en Aristóteles (*Retórica* III.1404b) encontramos esta distinción entre selección de palabras y composición. Para Dionisio el valor estético

11. El tema de la supremacía de la composición por sobre la selección de palabras (cf. 2.6-ss y 4.12-13) le permite a Dionisio contraponerse a los sofistas, quienes desde Protágoras consideran la elección de palabras como el elemento fundamental para adornar el discurso. Frontón retoma esta polémica y adhiere a la postura de Dionisio, ya que otorga especial atención al valor específico de cada palabra, a la riqueza del vocabulario y a la tarea de selección, que debe realizarse en relación con los distintos estilos y géneros [cf. “Elogios del humo y del polvo” (*Laudes Fumi et Pulueris*), “Epístola al Emperador Marco Aurelio” 3.15 y 16 (*Ad M. Caes.*), “Epístola al Emperador Marco Aurelio” 4.3 (*Ad M. Caes.*), “Sobre la elocuencia” 1-4 (*De Eloquentia*); “Sobre los discursos” (*De orationibus*)].

12. Las citas del texto de Dionisio corresponden a la edición de Pallí Bonet (1991); las traducciones son nuestras.

de una obra procede de esta última. Insiste en diferenciarse de los autores que ya han escrito manuales de retórica o incluso tratados sobre el estilo (cf. 1.9) y llega a afirmar que “en cambio se han apartado por completo de la verdad y ni en sueños vieron qué es lo que da placer y belleza a la composición literaria” (4.18).¹³ Según su criterio, ni siquiera autores de renombre, como por ejemplo Crisipo en su obra *Sobre la organización de las partes del lenguaje*, tratan de retórica sino de dialéctica.¹⁴ Y niega a este tipo de tratados utilidad para la elocuencia pública, ya que no cumplen el objetivo de la composición estilística, que es el placer o la belleza de la expresión (cf. 4.20-21). Hace hincapié una y otra vez en que el *persuadere* del discurso radica no en la belleza de las palabras sino en su unión o combinación, es decir, en la “composición estilística”. Respecto de los objetivos tradicionales de la retórica —*docere, delectare, persuadere*— privilegia como objetivo de la composición el lograr sobre todo el *delectare*, el placer o la belleza de estilo, y unido a este aparece el *persuadere*; mientras que del *docere* no habla especialmente, aunque se puede considerar que el hecho de que la práctica de la elocuencia requiere no solo del estudio de las palabras, sino también de las ideas, esto último puede estar relacionado con el objetivo del *docere* (cf. 1.5-6).

El libro se inicia con una dedicatoria a su alumno de retórica Rufo Metilio, joven que acaba de cumplir la mayoría de edad y que está empezando sus estudios. El autor le promete para el siguiente cumpleaños otra obra que trate sobre la “elección de las palabras”, con el objetivo de que su agasajado obtenga una visión completa de los conocimientos del ámbito de la elocución (cf. 1.10); pero parece que nunca la escribió. La inclusión del destinatario no deja dudas acerca del carácter didáctico del tratado. Luego de elogiar a este personaje, el autor pasa a referirse a las virtudes propias de la práctica de la elocuencia y cierra el primer capítulo indicando el plan que va a seguir su exposición:

1. Estudio de la naturaleza, los efectos y los métodos de la composición (caps. 2 al 9);

13. Ἀλλὰ πολὺ τι πάντες ἀπὸ τῆς ἀληθείας ἀπεπλανήθησαν καὶ οὐδ' ὄναρ εἶδον τί ποτ' ἐστὶ τὸ ποιοῦν ἡδέϊαν καὶ καλὴν τὴν σύνθεσιν.

14. Dialéctica y retórica son dos subdivisiones de la lógica según los estoicos. Diógenes Laercio (VII.41-42) las define así: “La retórica es el arte de hablar bien en un discurso bien expuesto; la dialéctica es el arte de hablar cabalmente en los diálogos.”

2. Los fines de la composición y sus medios o procedimientos (caps. 10 al 20);
3. Las variedades estilísticas a partir del estudio de las tres armonías (caps. 21-24);
4. Las relaciones entre la prosa y la poesía (caps. 25 y 26).

Son cuatro secciones que, sin embargo, no presentan un engarce real entre ellas, y solo los apartados 2 y 3 contienen los elementos constitutivos de su doctrina.

1. Naturaleza, efectos y métodos

En la primera sección, define la composición o *synthesis* como un proceso de disposición de las palabras del discurso, es decir, lo que suele llamarse también “elementos del lenguaje”. Aclara que, si bien existen distintas partes del lenguaje (nombres, verbos, conjunciones, apelativos, preposiciones, adverbios, etc.), utiliza el término “miembro” (*kôlon*) para la combinación o yuxtaposición de estas. Luego, define los “períodos” (*períodos*) como la conexión de miembros y el “discurso” (*lógos*) como la combinación de períodos. Y por último la composición estilística, que sería el producto del accionar del sujeto del discurso, aparece definida por dos acciones fundamentales: poner en relación u otorgar una unión o ajuste a las palabras (*apodidónai*) y dividir o distinguir (*dialambánein*). Se trataría, pues de un doble proceso de unión y división.

Ἔστι δὴ τῆς συνθέσεως ἔργα τὰ τε ὀνόματα οἰκείως θεῖναι παρ’ ἄλληλα καὶ τοῖς κώλοις ἀποδοῦναι τὴν προσήκουσαν ἀρμονίαν καὶ ταῖς περιόδοις διαλαβεῖν εὖ τὸν ὅλον λόγον. (2.5)

Es tarea de la composición poner las palabras una junto a otra apropiadamente, otorgar a los miembros la conveniente armonía y dividir bien el discurso entero en períodos.

Destaca fundamentalmente que el objetivo de la composición literaria es lograr placer y belleza de expresión (*hēdonē, kállos/ tò kalón*). En efecto, si las palabras son lanzadas sin arte y al azar destruyen incluso el valor del pensamiento; inversamente, si se toman palabras despreciables y comunes pero que han sido compuestas agradable y elegantemente, se puede lograr un discurso mucho más seductor.

Ὡσπερ γὰρ οὐδὲν ὄφελος διανοίας ἐστὶ χρηστῆς, εἰ μὴ τις αὐτῇ κόσμον ἀποδώσει καλῆς ὀνομασίας, οὕτω κἀνταῦθα οὐδὲν ἐστὶ προὔργου λέξιν εὐρεῖν καθαρὰν καὶ καλλιρρήμονα, εἰ μὴ καὶ κόσμον αὐτῇ τις ἀρμονίας τὸν προσήκοντα περιθήσει. (3.4)

Pues, como no existe ningún provecho de una idea valiosa, si nadie le otorga el adorno de un hermoso vocabulario, así en este punto tampoco es de utilidad encontrar una dicción pura y elegante, si uno no le otorga además el adorno apropiado de la armonía.

Este objetivo es válido no solo para la poesía, sino también para los textos en prosa. De hecho, Dionisio toma como modelos para ejemplificar, como se dijo antes, al poeta Homero y al historiador Heródoto (cf. 3.5-6). Al no centrar su análisis específicamente en la poesía, como así tampoco en la diferencia entre prosa literaria y prosa forense, inferimos que el autor propone que los medios para lograr una composición estilística son aplicables a cualquier género (cf. 3.1), ya que se puede comprobar que:

Ὅτι δὲ καὶ ἡ πεζὴ λέξις τὸ αὐτὸ δύναται παθεῖν τῇ ἐμμέτρῳ μενόντων μὲν τῶν ὀνομάτων, ἀλλαττομένης δὲ τῆς συνθέσεως [...] (4.7)

La dicción prosaica (la prosa) puede sufrir lo mismo que la sometida a metro, si permanecen las palabras pero es cambiada la composición [...]

A este respecto, realiza un *excursus* que se podría catalogar como su punto de vista acerca de la evolución histórica¹⁵ de la literatura. En efecto, plantea que los autores antiguos se ocupaban de la composición y por eso resultan mejores que sus sucesores. Se queja de que los tratadistas —y se refiere especialmente a los estoicos, como Crisipo— tienen la culpa de las falencias de los escritores de su tiempo, ya que han omitido en sus manuales este tema tan fundamental de la *compositio*. Como autores antiguos debemos entender a Homero, Heródoto, Píndaro, Demóstenes y a todos los que va citando como modelos de composición estilística. En consecuencia, y teniendo en cuenta que Dionisio vivía en Roma, resulta llamativo cómo deja fuera

15. Para este concepto cf. Kennedy (1989:267).

de su criterio de “buena literatura” o de “buen estilo” a todos los autores latinos. Roberts¹⁶ explica que esto responde a una tendencia general de los *grammatici graeci*: “*These preceptors, feeling a natural pride in their own language and literature, and also feeling on safer ground when writing in the former and about the latter, composed in Greek (as Dionysius has himself done) the literary essays they addressed to their Roman pupils*”. Roberts justifica esta apreciación con el ejemplo de que Cecilio de Calacte, amigo de Dionisio, fue muy criticado por Plutarco por haber escrito una comparación entre Demóstenes y Cicerón, y concluye que recién con Quintiliano se valora la literatura latina.

Retomando el desarrollo, Dionisio expone luego las tres funciones de la composición estilística:

Δοκεῖ μοι τῆς συνθετικῆς ἐπιστήμης τρία ἔργα εἶναι ἐν μὲν ἰδεῖν τί μετὰ τίνος ἀρμοστόμενον πέφυκε καλὴν καὶ ἡδεῖαν λήψεσθαι συζυγίαν· ἕτερον δὲ γινῶναι τῶν ἀρμόττεσθαι μελλόντων πρὸς ἄλληλα πῶς ἂν ἕκαστον σχηματισθὲν κρείττονα φαίνεσθαι ποιήσῃε τὴν ἀρμονίαν· τρίτον εἴ τι δεῖται μετασκευῆς τῶν λαμβανομένων, ἀφαιρέσεως λέγω καὶ προσθήκης καὶ ἀλλοιώσεως, γινῶναι τε πῶς καὶ πρὸς τὴν μέλλουσαν χρειάν οἰκείως ἐξεργάσασθαι. (6.1)

Me parece que son tres las funciones de la ciencia de la composición: una es ver qué elemento hay que ajustar a otro para producir una combinación que posea belleza y atractivo; en segundo lugar, de entre los elementos que deben ajustarse recíprocamente, saber qué forma hay que dar a cada elemento para obtener un mejor acoplamiento; en tercer lugar, en caso de que sea necesario modificar los elementos tomados mediante aféresis, adición o permutación, saber cómo hay que actuar debidamente de acuerdo con el propósito futuro.

Como puede comprobarse a través de su minuciosa exposición (cf. 6.9 y ss.) los elementos que deben “ajustarse” son no solo las palabras, sino también los miembros de la frase (*kôla*) y los períodos (*períodoi*).

16. Roberts (1900:442).

2. Fines y procedimientos de la composición estilística

A lo largo del tratado se destacan dos objetivos fundamentales que deben perseguir los autores tanto de versos como de prosa: el placer y la belleza, y menciona las cualidades de cada uno:

Τάττω δὲ ὑπὸ μὲν τὴν ἡδονὴν τὴν ὥραν καὶ τὴν χάριν καὶ τὴν εὐστομίαν καὶ τὴν γλυκύτητα καὶ τὸ πιθανὸν καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα, ὑπὸ δὲ τὸ καλὸν τὴν τε μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ βάρος καὶ τὴν σεμνολογίαν καὶ τὸ ἀξίωμα καὶ τὸ πάθος καὶ τὰ τούτοις ὅμοια. (11.2)

Como propio del placer, por un lado, señalo la lozanía, la gracia, la pronunciación agradable, la dulzura, lo persuasivo y todas las cualidades de esta clase; como propio de lo bello, por otro, la grandeza, la gravedad, el énfasis, la dignidad, la emoción y cualidades similares.

Dionisio señala cuatro factores para lograr placer y belleza: la melodía, el ritmo, la variedad y la adecuación o conveniencia.

Ἐφην δὲ τὴν ἀκοὴν ἡδεσθαι πρῶτον μὲν τοῖς μέλεσιν, ἔπειτα τοῖς ῥυθμοῖς, τρίτον ταῖς μεταβολαῖς, ἐπὶ δὲ τούτοις ἅπασιν τῷ πρόποντι. (11.6)

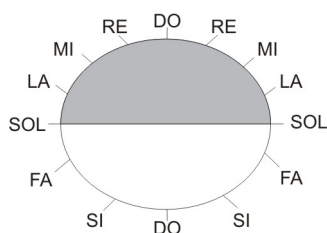
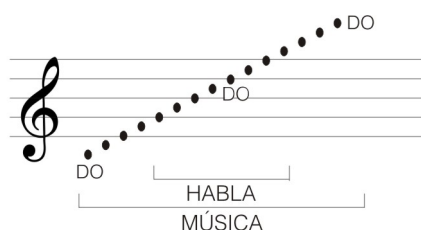
Decía, pues, que el oído se complace primero con las melodías, luego con los ritmos, en tercer lugar con las variaciones y sobre todo con lo conveniente. (...)

Καὶ γὰρ ἐν ταύτῃ [ἡ τῶν πολιτικῶν λόγων ἐπιστήμη] καὶ μέλος ἔχουσιν αἱ λέξεις καὶ ῥυθμὸν καὶ μεταβολὴν καὶ πρόπον, ὥστε καὶ ἐπὶ ταύτης ἡ ἀκοὴ τέρεται μὲν τοῖς μέλεσιν, ἄγεται δὲ τοῖς ῥυθμοῖς, ἀσπάζεται δὲ τὰς μεταβολάς, ποθεῖ δ' ἐπὶ πάντων τὸ οἰκεῖον, ἡ δὲ διαλλαγή κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἥττον. (11.14)

Pues en ella [la ciencia de la elocuencia pública] los discursos tienen melodía, ritmo, variedad y adecuación, de modo que el oído se regocija con las melodías, es conducido por los ritmos, gusta de la variedad y sobre todo ansía lo apropiado, la diferencia está en el más y el menos.

2.1. Melodía del lenguaje hablado (dialéktou mélos)

Respecto de la melodía, Dionisio hace un análisis fonológico muy preciso de la sonoridad y la acentuación del idioma griego, y se vale para su explicación de la teoría musical. Distingue entre la “melodía del lenguaje hablado” –a la cual no le asigna mayor intervalo que una quinta– y la “melodía de la música” instrumental o vocal, que se sirve de más intervalos, es decir que puede ascender o descender más de tres tonos y medio (cf. 11.15-18). Para lograr belleza las palabras deben subordinarse a la melodía, no la melodía a las palabras.



Intervalo de la lengua hablada

2.2. Ritmo (rhythμός)

De igual modo, el ritmo transforma las cantidades de las sílabas, abreviándolas o alargándolas para crear musicalidad, y en varias oportunidades invierte las posiciones. Las sílabas deben adaptarse a los tiempos y no los tiempos a las sílabas.

A partir de estos dos primeros factores logra diferenciar la expresión musical de la expresión hablada. Se deduce cierta preponderancia de la poesía frente a la prosa, ya que esta última no fuerza ni desplaza las cantidades sino que conserva las sílabas en su estado natural.

2.3. Variedad (metabolé)

Otro de los medios para lograr una correcta composición estilística o el placer y la belleza de estilo es la variedad. La define como la mezcla, la dosificación o la yuxtaposición de elementos diversos (lo sencillo y lo embarazoso, lo suave y lo áspero, lo agradable y lo desagradable, etc.). La función de esta variedad –que puede afectar no solo el plano fónico, sino también el morfológico– es principalmente la de ocultar

la incongruencia inherente a ciertos términos que pueden opacar la belleza del texto. Además, introducir oportunamente la variedad evita la repetición monótona de los elementos del discurso.

Χρὴ δὲ καὶ τὰς πτώσεις τῶν ὀνομαστικῶν ταχὺ μεταλαμβάνειν (μηκυνόμεναι γὰρ ἔξω τοῦ μετρίου, πάνυ προσίστανται ταῖς ἀκοαῖς) καὶ τὴν ὁμοιότητα διαλύειν, συνεχῶς ὀνομάτων τινῶν ἑξῆς τιθεμένων πολλῶν καὶ ῥημάτων καὶ τῶν ἄλλων μερῶν τὸν κόρον φυλαττομένους, σχήμασί τε μὴ ἐπὶ τοῖς αὐτοῖς διαμένειν ἀλλὰ θαμινὰ μεταβάλλειν, καὶ τρόπους μὴ τοὺς αὐτοὺς ἐπισηφένειν ἀλλὰ ποικίλλειν, μηδὲ δὴ ἄρχεσθαι πολλάκις ἀπὸ τῶν αὐτῶν μηδὲ λήγειν εἰς τὰ αὐτά, ὑπερτείνοντας τὸν ἑκατέρου καιρόν. (12.4)

Es necesario trocar a menudo los casos de los sustantivos (pues, extendidos más allá de lo justo, sin duda molestan a los oídos) y disolver la semejanza para evitar la saciedad cuando se colocan uno tras otro sin interrupción muchos sustantivos y verbos y otros elementos, y no persistir en el proceder hacia estas cosas, sino cambiarlo muchas veces, y no introducir sucesivamente las mismas figuras, sino diversificarlas, ni repetir por cierto frecuentemente los mismos comienzos ni utilizar los mismos finales, sobrepasando la medida conveniente de cada elemento.

Reconoce que el placer surge ya del contraste, ya del paralelismo. Por lo tanto, recomienda buscar siempre la oportunidad (*kairós*),¹⁷ porque esta es el mejor criterio para agradar o causar desplacer.

2.4. Adecuación (τὸ πρέπον)

Finalmente, destaca como lo más importante la adecuación. Todo elemento es apropiado en un determinado contexto o en una determinada materia; por lo tanto, no existen palabras bajas o elevadas, sino más o menos adecuadas a una obra. Da como ejemplo a Homero,

17. Se trata de un concepto fundamental para la oratoria y la retórica. Aunque Dionisio reconoce que no puede determinarse por medio de reglas, el concepto de *kairós* se relaciona en buena medida con la noción de adecuación, conveniencia o decoro (cf. Aristóteles, *Retórica*, I.1363b-ss, II.1388b, III.1408a y Quintiliano, *Institución Oratoria*, XI.1.1).

a Demóstenes y a Heródoto, quienes no dudan en utilizar vocablos vulgares en sus textos.

Δυσωπεῖσθαι δ' οὐδὲν οἶομαι δεῖν οὔτε ὄνομα οὔτε ῥῆμα, ὅτ' ἐπι-
τέτραπται μὴ σὺν αἰσχύνη λέγεσθαι οὐδὲν γὰρ οὕτω ταπεινὸν ἢ
ῥυπαρὸν ἢ μικρὸν ἢ ἄλλην τινὰ δυσχέρεϊαν ἔχον ἔσεσθαι φημι
λόγου μόριον, ᾧ σημαίνεται τι σῶμα ἢ πράγμα, ὃ μηδεμίαν ἔξει
χώραν ἐπιτηδεῖαν ἐν λόγοις. (12.11)

*Y no creo que sea vergonzoso agregar un sustantivo o verbo que
sin vergüenza se permite en el habla cotidiana; pues digo que
no existe elemento del lenguaje con el cual se mencione alguna
persona o asunto que sea tan vulgar o inmundo o infame o
que sea de algún otro modo repugnante, a punto tal que no
tenga ningún sitio apropiado en el discurso.*

2.5. Clasificación sonora y melódica

A partir de este punto, Dionisio considera que la belleza del estilo surge de la naturaleza de las letras, del valor de las sílabas y de su combinación, es decir, de las palabras. Para justificarlo, realiza una exhaustiva descripción de los fonemas griegos –diferenciando vocales y consonantes–, de las sílabas y, posteriormente, de los metros de la poesía griega. Esto le permite clasificar los sonidos o combinaciones de sonidos y establecer una jerarquía sobre la base de cuáles son los más adecuados para producir belleza y placer.

Clasificación jerárquica			Comentario-justificación
Vocales (φῶνοι)	Largas	α*	Mayor apertura bucal. El aire va hacia el paladar.
		η	Apertura mesurada. El sonido va hacia la lengua.
		ω	Apertura redondeada. El sonido choca con los labios.
	Bivalentes	υ	Apertura estrecha. Sonido ahogado.
	pronunciadas como largas	ι	Leve apertura. El aire golpea con los dientes y los labios no amplifican el sonido.
	Breves	ο	No suena tan mal, porque la boca se abre un poco más y el aire golpea cerca de la tráquea.
ε		Suena mal.	

* En verdad es bivalente pronunciada como larga, pero jerárquicamente es la primera.

Sonidos intermedios (ἡμιφώνοι)	Dobles (más largas)	ζ	Es la más agradable, solo ligeramente aspirada.
		ξ, ψ	El silbido (son combinaciones de una muda con sigma) las hace menos agradables.
	Simples	λ	Causa placer porque es la más dulce.
		μ, ν	Resuenan por las narices y emiten el sonido como un cuerno.
		ρ	Es la más distinguida, aunque un poco áspera.
		σ	Es desagradable. Su silbido es propio de un animal salvaje.
Consonantes mudas (ἀφώνοι)	Aspiradas	φ, θ, χ	Su pronunciación exige más aire o exhalación.
	Intermedias	β, δ, γ	Requieren una cantidad moderada de aire.
	Suaves	π, τ, κ	Carecen completamente de aspiración, deben valerse de sus propias cualidades.

Las sílabas serán dulces, ásperas, agradables o irritantes según las letras que las formen y según la conveniencia de tal combinación para los efectos que quieran producirse en el auditorio. En este sentido, ocupa un lugar muy destacado el concepto de “onomatopeya” —es decir, las palabras que representan fónicamente aquello que se quiere describir—¹⁸, puesto que el hombre debe imitar la naturaleza.

Μεγάλη δὲ τούτων ἀρχὴ καὶ διδάσκαλος ἡ φύσις ἡ ποιοῦσα μιμητικούς ἡμᾶς τῶν ὀνομάτων, οἷς δηλοῦται τὰ πρᾶγματα κατὰ τινὰς εὐλόγους καὶ κινητικὰς διανοίας ὁμοιότητος. Ὑφ’ ἧς ἐδιδάχθημεν τούτων μυκήματα λέγειν καὶ χρεμετισμούς ἵππων καὶ φρυαγμούς τράγων πυρός τε βρόμον καὶ πάταγον ἀνέμων καὶ συριγμὸν κάλων καὶ ἄλλα τούτοις ὅμοια παμπληθῆ τὰ μὲν φωνῆς μιμήματα, τὰ δὲ μορφῆς, τὰ δὲ ἔργου, τὰ δὲ πάθους, τὰ δὲ κινήσεως, τὰ δ’ ἡρεμίας, τὰ δ’ ἄλλου χρήματος ὅτου δή. (16.2-3)

El gran principio y maestro de todas las cosas es la naturaleza, que nos creó como imitadores mediante los nombres, con los cuales

18. Dionisio cita como ejemplo de esto pasajes de la *Ilíada* y la *Odisea* donde Homero utiliza verbos que dan cuenta sonoramente de los fenómenos naturales presentados, como el ruido de las olas a partir del verbo *rhóchthein*.

se manifiestan los asuntos en virtud de ciertas semejanzas razonables y que agitan el pensamiento. A partir de esta se nos enseñó a decir los mugidos de los toros, los relinchos de los caballos y los balidos del macho cabrío, o el crepitar del fuego, el estrépito de los vientos, el silbido de las cuerdas y otras palabras miméticas similares a estas, ya sea [imitaciones] de un sonido, de una forma, de una acción, de un sentimiento, ya sea del movimiento, ya de la tranquilidad y cualquier otra cosa sin duda.

El tema de la onomatopeya era grato a los estoicos, quienes lo relacionan con su teoría del orden natural de las palabras. Sin embargo, Dionisio no descuida tampoco la etimología y la morfología, por lo cual introduce a la razón en la discusión como principio ordenador.

Por otra parte, se obtendrá una composición magnífica siempre que se utilicen metros que reflejen dignidad y grandeza. En cambio, los ritmos vulgares y mediocres producen una composición poco agradable.

Metros (ῥυθμοί)	Disílabos	Espondeo	--	Posee gran dignidad y nobleza.
		Yambo	υ-	Es bastante distinguido.
		Troqueo	-υ	Es menos distinguido.
		Pírrico	υυ	No posee ni grandeza ni nobleza.
	Trisílabos	Dáctilo	-υυ	Posee mucha nobleza. Es el más apropiado para producir una bella armonía.
		Anapesto	υυ-	Posee mucha nobleza. Es conveniente cuando la grandeza y la emoción acompañan las acciones.
		Moloso	---	Lleno de dignidad.
		Braqueo	--υ	Tiene una forma muy viril y conviene a un estilo noble.
		Hipobraqueo	υ--	Tiene dignidad y grandeza.
		Crético	-υ-	Posee distinción.
		Anfibraco	υ-υ	Muy afeminado y falto de distinción.
		Coreo	υυυ	Poco elevado y carece de gravedad.

Respecto de la relación entre la belleza de estilo y la elocución, el autor concluye:

Ὡστε πολλή ἀνάγκη καλὴν μὲν εἶναι λέξιν ἐν ἣ καλὰ ἐστὶν ὀνόματα, κάλων δὲ ὀνομάτων συλλαβὰς τε καὶ γράμματα καλὰ αἴτια εἶναι, ἡδεῖαν δὲ διάλεκτον ἐκ τῶν ἡδυνόντων τὴν ἀκοὴν γίνεσθαι κατὰ τὸ παραπλήσιον ὀνομάτων τε καὶ συλλαβῶν καὶ γραμμάτων, τάς τε κατὰ μέρος ἐν τούτοις διαφοράς, καθ' ἃς δηλοῦνται τὰ τε ἥθη καὶ τὰ πάθη καὶ αἱ διαθέσεις καὶ τὰ ἔργα τῶν προσώπων καὶ τὰ συνεδρεύοντα τούτοις, ἀπὸ τῆς πρώτης κατασκευῆς τῶν γραμμάτων γίνεσθαι τοιαύτας. (16.6)

De este modo, es muy necesario que sea bello un lenguaje en el que las palabras son bellas; que el origen de las bellas palabras sean las sílabas y letras bellas; que un lenguaje dulce nazca de lo que endulza al oído a través de las palabras, sílabas y letras por igual; y que las diferencias entre estas partes –a través de las cuales se manifiestan las costumbres, las emociones, las cualidades y las acciones de los personajes y las cosas asociadas a estas– resulten de este modo a partir de la disposición primera de las letras.

Un buen estilo en la composición de los sonidos debe reunir las palabras que tengan bella sonoridad, magnificencia y nobleza. Es decir que es ideal que todos los elementos del lenguaje sean sonoros y elegantes; pero si esto es imposible, se debe disimular lo que por naturaleza es peor a partir de la combinación, la mezcla y la yuxtaposición.

Esta segunda sección se cierra con un catálogo –y en algunos casos con el análisis– de autores que respetan los cuatro procedimientos de la belleza de estilo (melodía, ritmo, variedad y adecuación). Entre los autores de prosa Dionisio aprueba por su manejo del ritmo a Tucídides, a Platón y a Demóstenes; y entre los de poesía, a Homero. Por el contrario, considera mediocre al sofista Hegesias. Respecto de la variedad, toma como modelos a los poetas líricos Estesícoro y Píndaro, y los contrapone con Alceo y Safo; como modelos de poesía ditirámica elige a Filoxeno, a Timoteo y a Telestes; en prosa vuelve a mencionar a Heródoto, a Platón y a Demóstenes, quienes contrastan con la escuela de Isócrates, ya que este utiliza un período circular y formas invariables. Finalmente, en relación con la adecuación destaca a Homero.

3. Las tres armonías

En la tercera sección el autor desarrolla las características puntuales de tres estilos de composición, a los que llama *harmoníai*: la “armonía austera”, la “armonía pulida” y la “armonía común”.¹⁹

3.1. *Armonía austera (harmonía austērā)*

La “armonía austera” es definida como un estilo sin adornos, en el cual las palabras ocupan posiciones fuertes y los elementos del lenguaje son claramente perceptibles. En ocasiones yuxtapone elementos sin pulir y de manera tosca; selecciona palabras largas y ritmos majestuosos, no utiliza una secuencia rígida ni miembros iguales, y apela a la emoción más que al carácter moral. Como rasgos particulares destaca lo siguiente:

Ἔτι δὲ τῆς τοιαύτης ἁρμονίας καὶ ταῦτα ἴδια· ἀγχίστροφός ἐστι περὶ τὰς πτώσεις, ποικίλη περὶ τοὺς σχηματισμούς, ὀλιγοσύνδεσμος, ἀναρθρος, ἐν πολλοῖς ὑπεροπτικὴ τῆς ἀκολουθίας, ἥκιστ' ἀνθηρά, μεγαλόφρων, αὐθέκαστος, ἀκόμψευτος, τὸν ἀρχαῖσμον καὶ τὸν πίνον ἔχουσα κάλλος. (22.6)

Además, estas son las particularidades de este tipo de composición: cambia rápidamente en relación con los casos, es variada en cuanto a la forma, utiliza pocas conjunciones y nada de artículos, generalmente desdeña la secuencia, es mínimamente florida, es magnánima, simple, sin adorno y considera bellos el arcaísmo y la pátina.

Los partidarios de esta armonía son Antímaco de Colofón en épica, Píndaro en lírica, Esquilo en tragedia, Tucídides en historia, el filósofo Empédocles y el orador Antifonte. Cita específicamente a Píndaro y analiza sus versos en detalle para concluir que son vigorosos, sólidos y llenos de dignidad, ásperos y duros al oído por la yuxtaposición de términos y la discontinuidad de sonidos y ritmos, y con tinte arcaico y austero. En prosa ejemplifica con Tucídides, en el cual también observa aspereza o falta de eufonía, propia de conexiones que no respetan la

19. Cf. Dionisio de Halicarnaso, *Demóstenes*, 37-41.

continuidad y suavidad de sonidos, señala el desequilibrio entre los miembros y los períodos y, a pesar de que antes había subrayado que la belleza de su estilo residía en el carácter arcaico, curiosamente destaca la novedad en las figuras.

3.2. *Armonía pulida* (harmonía glaphyrá)

Describe, a continuación, la “armonía pulida”, la cual constituye sin duda el estilo opuesto:

Ἡ δὲ γλαφυρὰ σύνθεσις, ἣν δευτέραν ἐθέμην τῇ τάξει, χαρακτηρὰ τοιόνδε ἔχει. Οὐ ζητεῖ καθ' ἐν ἑκαστον ὄνομα ἐκ περιφανείας ὁρᾶσθαι οὐδὲ ἐν ἔδρῳ πάντα βεβηκέναι πλατεῖα τε καὶ ἀσφαλεῖ οὐδὲ μακροὺς τοὺς μεταξὺ αὐτῶν εἶναι χρόνους, οὐδ' ὅλως τὸ βραδὺ καὶ σταθερὸν τοῦτο φίλον αὐτῇ, ἀλλὰ κекινῆσθαι βούλεται τὴν ὀνομασίαν καὶ φέρεσθαι θάτερα κατὰ τῶν ἐτέρων ὀνομάτων καὶ ὀχεῖσθαι τὴν ἀλληλουχίαν λαμβάνοντα βάσιν ὥσπερ τὰ ῥέοντα νάματα καὶ μηδέποτε ἀτρεμοῦντα· συνηλεῖσθαι τε ἀλλήλοις ἀξιοῖ καὶ συνυφάνθαι τὰ μόρια ὥς μιᾶς λέξεως ὅψιν ἀποτελοῦντα εἰς δύναμιν. (23.1-2)

Σχήμασί τε οὐ τοῖς ἀρχαιοπρεπεστάτοις οὐδ' ὅσοις σεμνότης τις ἢ βάρος ἢ πίνος πρόσεστιν, ἀλλὰ τοῖς τρυφεροῖς τε καὶ κολακικοῖς ὥς τὰ πολλὰ χρῆσθαι φιλεῖ ἐν οἷς πολὺ τὸ ἀπατηλόν ἐστι καὶ θεατρικόν. (23.7-8)

La composición pulida, a la que coloqué segunda en el orden, tiene las siguientes características: no busca destacar perfectamente las palabras una por una, ni que todas las cosas estén montadas sobre una base ancha y sólida, ni que sean grandes los intervalos de tiempo en medio de ellas, ni estima lo completamente lento y estable, sino que prefiere una expresión que estimule y que cada palabra se apoye sobre la siguiente y que lleve un ritmo tendiente a la conexión mutua [de los elementos], como las corrientes de agua que fluyen y nunca se aquietan; también que las palabras se unan unas con otras convenientemente y se tejan las partes, para que en lo posible resulte la visión de una única expresión. [...] Cierta magnificencia o gravedad o pátina se une a formas no muy venerables por su antigüedad ni de gran magnitud, sino delicadas y lisonjeras, tal que a la

mayoría le agrada aprovechar lo que en ellas hay de engañoso y espectacular.

Los modelos de esta armonía son: el poeta épico Hesíodo, los líricos Safo, Anacreonte y Simónides, Eurípides en tragedia, en historia Éforo y Teopompo entre otros, y en oratoria Isócrates. A partir de esta lista de autores podemos deducir que este es el estilo que Dionisio menos aprueba. Ejemplifica primero con una oda de Safo, de la que destaca la eufonía (*euépeia*) y la gracia (*cháris*), derivadas de la fluidez y suavidad de sus estructuras. Cita luego un pasaje de un discurso de Isócrates en el que sobresalen también las conexiones fluidas y suaves y, además, la simetría y equilibrio de sus miembros y la novedad de sus figuras (antítesis, asonancias, paralelismos), propias de la oratoria panegírica. Sin embargo, no debemos olvidar que, al tratar el tema de la variedad, estos dos autores fueron juzgados negativamente.

3.3. Armonía común (harmonía koinḗ)

Finalmente, existe una armonía que resulta de combinar lo mejor de las anteriores, a la que Dionisio da el nombre de “común”, pero que también podría llamarse “intermedia”, dado que se define por ser “el justo medio” (*mesótes*), es decir, una mezcla equilibrada de las virtudes de las otras armonías. Sin duda este es el estilo que el autor prefiere, por lo cual llama la atención que no dé demasiadas precisiones acerca de sus características.

Οἱ τε χρησάμενοι αὐτῇ οὐ τὰ αὐτὰ πάντες οὐδ' ὁμοίως ἐπετήδευσαν, ἀλλ' οἱ μὲν ταῦτα μᾶλλον, οἱ δ' ἐκείνα, ἐπέτεινά τε καὶ ἀνήκαν ἄλλως ἄλλοι τὰ αὐτά, καὶ πάντες ἐγένοντο λόγου ἄξιοι κατὰ πάσας τὰς ιδέας τῶν λόγων. (24.3)

Los que usan esta composición no practican todos lo mismo ni del mismo modo, sino que algunos prefieren estas cosas, otros, aquellas; los que eligen los mismos temas los tensan o aflojan de modo diverso; y todos son dignos de la elocuencia en todos sus géneros.

La “armonía común” parece ser tan diversa que se convierte prácticamente en inclasificable. Para clarificar el concepto Dionisio menciona qué autores son representativos. El modelo por antonomasia es Homero,

maestro en mezclar la armonía austera con la armonía pulida. Otros autores que han adoptado este estilo son: los líricos Estesícoro y Alceo;²⁰ Sófocles, el poeta trágico; el historiador Heródoto; el orador Demóstenes; Demócrito, Platón y Aristóteles, entre los filósofos. Sin embargo, no cita ni analiza estilísticamente ningún pasaje de ellos. Por el contrario, concluye rápidamente que no hace falta más explicación y cierra el tema con una crítica al epicureísmo, doctrina opuesta respecto del estilo:

“Εἰ δέ τῳ δοκεῖ καὶ πόνου πολλοῦ ταῦτα καὶ πραγματείας μεγάλης ἄξια εἶναι, καὶ μάλα ὀρθῶς δοκεῖ” κατὰ τὸν Δημοσθένην· ἀλλ’ ἐὰν λογίσηται τοὺς ἐξακολουθοῦντας αὐτοῖς κατορθουμένοις ἐπαίνους καὶ τὸν καρπὸν τὸν ἀπ’ αὐτῶν ὡς γλυκύς, εὐπαθείας ἡγήσεται τοὺς πόνους. Ἐπικουρείων δὲ χορόν, οἷς οὐδὲν μέλει τούτων, παραιτοῦμαι· τὸ γὰρ “οὐκ ἐπιπόνου τοῦ γράφειν ὄντος”, ὡς αὐτὸς Ἐπίκουρος λέγει, “τοῖς μὴ στοχαζομένοις τοῦ πυκνὰ μεταπίπτοντος κριτηρίου”, πολλῆς ἀργίας ἦν καὶ σκαιότητος ἀλεξιφάρμακον. (24.7-8)

Según Demóstenes, “si alguien considera que estas cosas son dignas de mucha fatiga y gran esfuerzo, piensa muy correctamente”, pero si juzga los elogios que siguen a los autores exitosos y el fruto de ellos como dulce, considerará un placer las fatigas. Rechazo al coro de los epicúreos, que no se preocupan de estas cosas; pues el hecho de que “escribir no sea penoso”, como dice el propio Epicuro, “para los que no apuntan a un criterio que cambia frecuentemente”, es la compensación de una gran pereza e insensatez.

4. Relaciones entre prosa y poesía

Al final de su trabajo Dionisio insiste en lo que viene mencionando desde el comienzo: la composición estilística se aplica a todo texto sin diferenciación genérica.

20. Nótese aquí una contradicción: en la segunda sección Alceo había sido criticado, junto con Safo, por no cumplir con el factor de la variedad, y se contraponía a Estesícoro y Píndaro, modelos del uso de este procedimiento. Siendo la armonía común el estilo preferido por Dionisio, sería lógico que los autores con los que la ejemplifica fueran modelo de los cuatro procedimientos que producen placer y belleza de expresión.

En consecuencia, se centra en el estilo y no en otras cuestiones específicas de cada género, admitiendo que la prosa (*léxis ámetros*) puede compartir la belleza de un poema épico (*poiēma*) o lírico (*mélos*) y que, a su vez, la poesía épica o lírica puede asemejarse a una bella prosa, de lo cual se deduce que la belleza está asociada a la composición y no exclusivamente a los géneros poéticos (cf. 25.1). Admite que la poesía agrada por medio de la elección de un vocabulario extraño y figurado, lo cual también puede darse en la prosa; sin embargo, una buena composición, aun por medio de palabras comunes (*koinà onómata*) y mínimamente poéticas, puede mostrar gracia poética. No son convenientes para la prosa metros o ritmos propios de la poesía, pero aquella alcanzará jerarquía poética mediante una buena disposición rítmica y métrica (*eúrhythmos/eúmetron*). Define, entonces, la prosa de carácter poético (*ámetros poiētiké léxis*) y la poesía prosaica (*émmetros homoiótēta pezēi léxei*). La primera incluye los textos prosaicos que muestran fuerza en la elección de las palabras y un vocabulario poético relacionado con términos figurados y neologismos,²¹ y a la vez encierra, gracias a su composición, algunos metros y ritmos.

Ἡ δὲ [λέξις] πεπλανημένα μέτρα καὶ ἀτάκτους ῥυθμούς ἐμπεριλαμβάνουσα καὶ μήτε ἀκολουθίαν ἐμφαίνουσα αὐτῶν μήτε ὁμοζυγίαν μήτε ἀντιστροφὴν εὐρυθμος μὲν ἐστίν, ἐπειδὴ διαπεποίκιλταί τισιν ῥυθμοῖς, οὐκ ἔρρυθμος δέ, ἐπειδὴ οὐχὶ τοῖς αὐτοῖς οὐδὲ κατὰ τὸ αὐτό. Τοιαύτην δὲ φημὶ πᾶσαν εἶναι λέξιν ἄμετρον, ἥτις ἐμφαίνει τὸ ποιητικὸν καὶ μελικόν· (25.12-13)

Esta [prosa] abarca metros erráticos y ritmos desordenados y no es clara en la secuencia de estos ni en el enlazamiento ni en la antístrofa; es de buen ritmo pero no es esencialmente rítmica [como el verso], porque está adornada con algunos ritmos, pero no [siempre] con los mismos ni conforme al mismo [esquema]. En efecto, digo que todo discurso de este tipo es un discurso prosaico que muestra lo poético y lo lírico.

Para ejemplificar la prosa poética cita diversos pasajes de discursos de Demóstenes —a quien adjudica la habilidad de asemejarse al poder

21. Se basa para esta definición en el tercer libro de la *Retórica* de Aristóteles, donde se menciona la armonía rítmica (*eurhythmía*) entre las cualidades propias de la elocuencia pública (*politiké léxis*), e indica cómo lograrla. Cf. Aristóteles. *Retórica*. III.1409a.

literario de la épica o la lírica—, en los cuales puede reconocer versos que compara con diversos metros líricos y dramáticos. Esto no ha sido producto del azar, sino del máximo cuidado del orador por la sonoridad (*euphonía*) y la melodía (*eumeleía*). Esta preocupación debe acompañar siempre a quienes preparan discursos públicos destinados a perdurar en el recuerdo.

A continuación describe cómo la composición estilística permite reconocer en un texto poético características propias de la prosa.

Περὶ δὲ τῆς ἑμμελοῦς τε καὶ ἑμμέτρου συνθέσεως τῆς ἐχούσης πολλὴν ὁμοιότητα πρὸς τὴν πεζὴν λέξιν τοιαῦτά τινα λέγειν ἔχω, ὥς πρώτη μὲν ἐστὶν αἰτία κἀνταῦθα, τὸν αὐτὸν τρόπον ὄνπερ ἐπὶ τῆς ἀμέτρου ποιητικῆς, ἢ τῶν ὀνομάτων αὐτῶν ἀρμολογίᾳ, δευτέρα δὲ ἡ τῶν κῶλων σύνθεσις, τρίτη δὲ ἡ τῶν περιόδων ἑμμετρία. Τὸν δὲ βουλόμενον ἐν τούτῳ τῷ μέρει κατορθοῦν τὰ τῆς λέξεως μόρια δεῖ πολυειδῶς στρέφειν τε καὶ συναρμώττειν, καὶ τὰ κῶλα ἐν διαστήμασι ποιεῖν συμμέτρως, μὴ συναπαρτίζοντα τοῖς στίχοις ἀλλὰ διατέμνοντα τὸ μέτρον, ἄνισά τε ποιεῖν αὐτὰ καὶ ἀνόμοια, πολλάκις δὲ καὶ εἰς κόμματα συνάγειν βραχύτερα κῶλων, τὰς τε περιόδους μῆτε ἰσομεγέθεις μῆτε ὁμοιοσχήμονας τὰς γοῦν παρακειμένους ἀλλήλαις ἐργάζεσθαι ἔγγιστα γὰρ φαίνεται λόγοις τὸ περὶ τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τὰ μέτρα πεπλανημένον. (26.1-2)

Acerca de la composición melodiosa y métrica que posee mucha semejanza con el lenguaje prosaico puedo decir algunas cosas: su origen, del mismo modo que en la prosa poética, primero, es la conexión de las palabras; en segundo lugar, la composición de los miembros; y, en tercer lugar, la proporción de los períodos. Para que cualquiera tenga éxito en esto, es necesario que cambie los elementos del lenguaje y los ajuste variadamente y que construya los miembros proporcionadamente a intervalos, pero que no los componga de igual medida que los versos, sino rompiendo los metros, es decir, que sean desiguales y diferentes a estos; y también que frecuentemente los limite a partes de períodos más breves que los miembros, y que elabore períodos ni de igual tamaño ni de igual forma, al menos si están colocados unos junto a otros; pues aparece muy próximo a la prosa lo que vacila alrededor de los ritmos y los metros.

La define, entonces, como la poesía que presenta rupturas en sus medidas, miembros desiguales y variación en los ritmos y los metros, de manera de asemejarse al discurrir de la prosa. Aclara que la poesía prosaica no puede ser ejercitada por poetas épicos o yámbicos, dado que en estos dos géneros debe respetarse sin excepción el metro. En cambio, es la poesía lírica la que puede asemejarse a la prosa a causa de su variedad métrica y rítmica. Los poetas líricos tienen la libertad de fragmentar los versos y dividirlos en miembros irregulares y aprovechar así la variedad en la estructura de los períodos. Este recurso hace que el oyente olvide la existencia del metro y perciba el texto como cercano a la prosa.

Inmediatamente se defiende de una posible objeción por ponderar el prosaísmo, reconocido defecto literario (cf. 26.6). En este sentido aclara que:

Ὅ τι μὲν ἂν τῶν ποιημάτων ὅμοιον εὕρισκω τῷ φλυάρῳ καὶ ἀδολέσχῃ, γέλωτος ἄξιον τίθεμαι, ὃ τι δ' ἂν τῷ κατεσκευασμένῳ καὶ ἐντέχνῳ, ζήλου καὶ σπουδῆς ἐπιτήδειον τυγχάνειν οἶμαι.
(26.7)

Si descubriera cualquier cosa de estos poemas semejante al discurso gárrulo y charlatán, lo consideraría digno de risa; pero si encuentro algo construido y trabajado con arte, creo que es merecedor de admiración e imitación.

Para ejemplificar la poesía prosaica Dionisio nos sorprende con una aparente contradicción: a pesar de que había especificado que la épica y el drama estaban restringidos a respetar el hexámetro y el verso yámbico y que esto los alejaba de cualquier carácter prosaico, los primeros modelos que aduce son pasajes de la *Odisea* de Homero y del perdido *Télefo* de Eurípides. Para demostrar el carácter prosaico de determinados pasajes de Homero realiza una división irregular de los hexámetros en miembros dispares, unos más cortos y otros más largos, basándose principalmente en unidades semánticas, no rítmicas. Realiza el mismo proceso con los trímetros yámbicos del prólogo de *Télefo*. En ambos casos se ve obligado a reorganizar el texto original y a explicar esta metodología.

Cierra la ejemplificación, finalmente, de forma más acorde con su definición previa: cita un fragmento de versos líricos de Simónides, del cual no tiene que hacer ninguna reestructuración para demostrar

su carácter prosaico, ya que sus versos son de metros dispares y se los puede considerar en sí mismos como semejantes al lenguaje hablado.

El tratado concluye en forma cíclica remitiendo al destinatario del texto, Rufo Metilio, y recomendándole que practique, puesto que sin práctica no se adquiere un buen manejo de la composición estilística.

Conclusiones

En primer lugar, debemos destacar que, si bien esta obra se inscribe dentro de los tratados de retórica –tal como el mismo autor lo declara–, sin embargo, encontramos notables diferencias en relación con los otros tratados de retórica de su época. Por un lado, si bien utiliza para su análisis crítico procedimientos retóricos, en todo el tratado no da una definición de retórica²² ni polemiza con otros críticos sobre los fines de esta disciplina o sobre los géneros asociados a ella. Además, su método comparativo –por el cual la teoría se ve reflejada en diversos ejemplos de autores consagrados– no es el más habitual en este tipo de textos, aunque resulta adecuado para los fines didácticos. Por otro lado, la sonoridad y la creación de placer toman el primer lugar frente a cuestiones como la persuasión del auditorio, la construcción de la imagen del orador, las partes del discurso, etc., que eran el centro de interés para otros autores y que serán retomados por Quintiliano. Sin duda este cambio de enfoque está en relación directa con modificaciones profundas operadas en la actividad oratoria y en el papel de esta dentro de la sociedad romana.

Su crítica adecua sus métodos a los del sistema retórico vigente al separar el plano del contenido (*heúresis*) del plano de la expresión (*sýnthesis*). No obstante, los criterios básicos desde donde contempla

22. Si encontramos una definición de retórica en su libro *Sobre la imitación* (*Peri miméseōs*) (1.1), claramente enraizada en la tradición isocrática. Según Walker (1998:591): “Para Isócrates, así como para Dionisio, la “retórica” es un arte general, político-filosófico, del discurso, que se ocupa sobre todo de cuestiones de cívica, ética, justicia y política pública, y que se manifiesta más plenamente en el discurso “panegírico” y los géneros más “literarios” –la historia, filosofía y poesía– así como en los discursos de pensamientos íntimos y la conversación privada.” Aquí se aprecia cómo la retórica sería un arte aplicable a distintos géneros y se justifica el hecho de que Dionisio en este tratado que nos ocupa ejemplifique la *sýnthesis* con autores y obras que nada tienen que ver con la actividad pública.

Dionisio su actividad crítico-literaria son: el lógico-lingüístico (caracteres y virtudes de estilo, partiendo del plano fonológico) y el estético (armonías compositivas). En este sentido, se opone a la tradición aristotélica de la teoría de los estilos: los aristotélicos adoptan una perspectiva lingüística, de vocabulario y estructuras de frase; en cambio, Dionisio toma en consideración la *harmonía* sonora, musical o acústica según la configuración textual (formal, no semántica) de letras, miembros de frase y períodos. Además, de los dos niveles en los que se divide el estudio de la expresión, la *eklogé* y la *synthesis*, la primera tradicionalmente era la privilegiada por la retórica, mientras que Dionisio concede primacía literaria a la *synthesis*. Para él no hay bellas ni feas palabras, sino que el logro estético se fundamenta en la composición.

Cabe destacar que esta perspectiva sonoro-musical descuida, también en contraposición con Aristóteles, la importancia de la argumentación y el contenido al otorgar más peso a los aspectos formales. Para Dionisio el objetivo de la retórica (*persuadere*) está unido a la belleza de estilo (*delectare* o crear placer en el receptor a través del discurso) más que al conocimiento que genera el discurso. Al centrarse en la belleza es evidente que se asimilan los textos retóricos a los literarios y que su ideal estético no solo atañe a la retórica y a la poética por igual, sino que también atraviesa todos los géneros sin distinción.

En relación con la polémica acerca de si la retórica y el arte literario son producto de la *téchnē* (*doctrina*, aprendizaje y práctica) o de la *phýsis* (*ingenium*, habilidad natural), la concepción de la *synthesis* de Dionisio está más ligada a la actividad de la *téchnē*. Si bien en su obra vemos trazos de la teoría naturalista platónica, el propio Dionisio aclara que para lograr una bella *synthesis* no es necesario respetar un ordenamiento natural de las palabras (cf. 4.21ss) y critica teorías anteriores sobre el orden de palabras, tanto las estoicas como las teorías gramaticales que defienden un orden “natural”. Incluso al final del tratado afirma que una buena *synthesis* es producto de un arduo trabajo que no deja ningún elemento librado al azar (25.31-ss) y compara esta actividad con la del pintor, el cincelador, e incluso con la del albañil.

Otro punto destacable es su exclusiva adhesión a los autores antiguos y su tendencia a situar en el pasado los modelos más adecuados para la imitación y el correcto aprendizaje de la elocuencia. En efecto, para Dionisio la evolución de la prosa griega produjo dos estilos contrapuestos: el fluido y el elevado. De la unión de estos dos surge un “estilo medio” que estaría representado por Demóstenes, quien se constituye en modelo oratorio por excelencia. De esta manera, en contraposición

con la noción aristotélica de *mimesis*, la imitación desde la perspectiva de Dionisio se realiza a partir de autores y obras, que son tomados como modelos de perfección de un género. En consecuencia, aunque parezca un retorno a la estética de los autores antiguos, en realidad se trata de una imitación con un fin estético nuevo: no se busca obtener copias perfectas, sino imbuirse de esa perfección de estilo y aplicar los criterios de la correcta *sýnthesis* a obras nuevas.

Finalmente, respecto de la originalidad del pensamiento de Dionisio, como dijimos al principio de este capítulo, el tema de la *compositio* y el de la *eufonía* ya habían sido abordados por filósofos helenísticos. Sin embargo, la novedad de este tratado radica en la consideración exhaustiva del elemento musical presente en el ensamblaje armonioso de las palabras y en los minuciosos análisis textuales que despliega tanto desde el punto de vista semántico como del sonoro. Asimismo, la teoría de las armonías le exige apropiarse de un nuevo vocabulario técnico y un sistema de valoración literaria basado en una jerarquía de virtudes y vicios de estilo.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Aujac, G. y Lebel, M., *Denys d' Halicarnasse. Opuscles rhetoriques*, Vol I y III, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- Becares Botas, V., *Dionisio de Halicarnaso. La Composición literaria*, Madrid, Alianza Editorial, 1992 (1983¹).
- Galán Vioque, G. y Marquez Guerra, M., *Dionisio de Halicarnaso: Sobre la Composición Literaria, Sobre Dinarco, Primera Carta a Ameo, Carta a Pompeyo Gémino, Segunda Carta a Ameo*, Madrid, Gredos, 2001.
- Pallí Bonet, J., *Sobre la Composición Estilística*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias (PPU), 1991.
- Roberts, W. Rhys, *Dionysius of Halicarnassus. On Literary Composition*, Londres, Macmillan, 1910.
- Usener, H. y Radermacher, L., *Dionysii Halicarnasei quae extant opuscula*, Leipzig-Stuttgart, Teubner, 1965 (1899¹).
- Usher, S., *Dionysius of Halicarnassus. Critical Essays*, ud. I-II, Cambridge, Mass, London, Loeb 1985 (1974¹).

Estudios

- Anderson, W., "Word-Accent and Melody in Ancient Greek Musical Texts", en *Journal of Music Theory*, 17.2, 1973, pp. 186-202.
- Arduini, S., "Fra antico e moderno. Retorica come teoria generale del discorso", en *QUCC*, 42.3, 1992, pp. 93-114.
- Bonner, S., *The literary Treatises of Dionysius: a Study in the Development of critical Method*, Estrasburgo, 1907.
- Bonner, S., "Dionysius of Halicarnassus and the Peripatetic Mean of Style", en *CPh*, 33.3, 1938, pp. 257-266.
- Breitenbach, H. P., "The 'De Compositione Verborum' of Dionysius of Halicarnassus Considered with Reference to the Rhetoric of Aristotle", en *CPh*, 6.2, 1911, pp. 163-179.
- Cabrero, M. C., "Las poéticas epicúreas. Más allá de contenido y forma: disputas estéticas durante el helenismo. Un comentario a la interpretación de Elizabeth Asmis", en *Praesentia*, 8, 2007, revista electrónica.
- Castillo, C., "Teorías del estilo en la literatura latina: tradición y evolución", en *EC*, 72, 1974, pp. 235-256.
- DeLacy, P., "Stoic Views of Poetry", en *AJPh*, 69.3, 1948, pp. 241-271.
- Devine, A. M. y Stephens, L., "Dionysius of Halicarnassus, *De Compositione Verborum* XI: Reconstructing the Phonetics of the Greek Accent", en *TAPhA*, 121, 1991, pp. 229-286.
- Donadi, F., "Il 'bello' ed il 'piacere' (osservazioni sul *De Compositione verborum* di Dionigi d'Alicarnasso)", en *Studi Ital. di Filol. Class.*, 79, 1986, pp. 42-63.
- Fantham, E., "Imitation and decline: rhetorical theory and practice in the first century after Christ", en *CP*, 73.2, 1978, pp. 102-117.
- Fox, M., "History and Rhetoric in Dionysius of Halicarnassus", en *JRS*, 83, 1993, pp. 31-47.
- "Dionysius, Lucian, and the Prejudice against Rhetoric in History", en *JRS*, 91, 2001, pp. 76-93.
- Gagliardi, D., "Il dibattito retorico-letterario a Roma nel I secolo dell'Imperio", en *Aevum*, 44, 1966, pp. 230-241.
- Galli, U., "L'Opera retorica di Dionigi D'Alicarnasso", en *Studi Ital. di Filol. Class.*, 19, 1912, pp. 237-273.
- Goold, G. P., "A Greek Professorial Circle at Rome", en *TAPhA*, 92, 1961, pp. 168-192.
- Gotoff, H., "Thrasymachus of Calchedon and Ciceronian Style", en *CPh*, 75.4, 1980, pp. 297-311.

- Greenberg, N., "Metathesis as an Instrument in the Criticism of Poetry", en *TAPhA*, 89, 1958, pp. 262-270.
- Grube, G. M. A., "Thrasymachus, Theophrastus, and Dionysius of Halicarnassus", en *AJPh*, 73.3, 1952, pp. 251-267.
- *Theophrastus as a Literary Critic*, en *TAPhA*, 83, 1952, pp. 172-183.
- Kennedy, G., "Theophrastus and Stylistic Distinctions", en *Harvard Studies in Classical Philology*, 62, 1957, pp. 93-104.
- *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. I: Classical Criticism, Cambridge U. Press, 1989.
- *A new History of classical Rhetoric*, Princeton U.P., New Jersey, 1994.
- Lockwood, J. F., "The Metaphorical Vocabulary of Dionysius of Halicarnassus", en *CQ*, 31.3/4, 1937, pp. 192-203.
- López Martínez, M. P., "La Poética de Filodemo de Gádara: estado de la cuestión" en *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clásica*, 19, 2003, pp. 115-126.
- Mathiesen, T., "Rhythm and Meter in Ancient Greek Music", en *Music Theory Spectrum*, 7, *Time and Rhythm in Music*, 1985, pp. 159-180.
- Michel, A., "Rhetorique, philosophie et esthétique générale: de Cicéron a Eupalinos", en *REL*, 51, 1973, pp. 302-326.
- Moggi, M., "Sinecismi di Alicarnasso (ovvero: il concetto di importante e di superfluo)", en *QUCC*, 27, 1987, pp. 113-126.
- Packard, D. W., "Sound-Patterns in Homer", en *TAPhA*, 104, 1974, pp. 239-260.
- Pérez Cortés, S., *Palabras de filósofos: oralidad, escritura y memoria en la filosofía antigua*, México, Siglo XXI, 2004.
- Reid, R., "Dionysius of Halicarnassus's Theory of Compositional Style and the Theory of Literate Consciousness", en *RhR*, 15.1, 1996, pp. 46-64.
- Roberts, W. R., "The Literary Circle of Dionysius of Halicarnassus", en *CR*, 14.9, 1900, pp. 439-442.
- Schenkeveld, D. M., "Linguistic Theory in the Rhetorical Works of Dionysius of Halicarnassus", en *Glotta*, 61, 1983, pp. 67-94.
- Shewring, W. H., "Prose-Rhythm and the Comparative Method", en *CQ*, 25.1, 1931, pp. 12-22.
- Shutt, R. J. H., "Dionysius of Halicarnassus", en *G&R*, 4.12, 1935, pp. 39-150.
- Sturtevant, E. H., "Syllabification and Syllabic Quantity in Greek and Latin", en *TAPhA*, 53, 1922, pp. 35-51.
- Ullman, B. L., "Dionysius on Saturnian Verse", en *CPh*, 39.1, 1944, pp. 47-48.

Vaahtera, J., “Phonetics and euphony in Dionysius of Halicarnassus”, en *Mnemosyne*, 50.5, 1997, pp. 586-595.

Walker, J., “Dioniso de Halicarnaso y la idea de crítica de la retórica”, en *Anuario Filosófico*, 31, 1998, pp. 581-601.

Weaire, G., “The Relationship between Dionysius of Halicarnassus ‘De imitatione’ and ‘Epistula ad Pompeium’”, en *CPh*, 97.4, 2002, pp. 351-359.

Wooten, C. W., “Dionysius of Halicarnassus and Hermogenes on the Style of Demosthenes”, en *AJPh*, 110.4, 1989, pp. 576-588.

Anexo: léxico destacado

Conceptos generales	Traducción
<i>arcaísmos</i>	arcaísmo, imitación de los antiguos
<i>axiōma</i>	dignidad
<i>báros</i>	gravedad
<i>cháris</i>	gracia
<i>eklogḗ onomátōn</i>	elección de palabras
<i>emmetría periódōn</i>	proporción de períodos
<i>eustomía / euepeia</i>	gracia de pronunciación / eufonía
<i>glykýtēs</i>	dulzura
<i>grámma</i>	letra
<i>harmonía / harmogḗ onomátōn</i>	conexión de palabras, composición, estilo
<i>harmonía austērā, glaphyrá, koinḗ</i>	estilo austero, pulido, común
<i>hēdonḗ</i>	encanto, placer
<i>kállos / tò kalón</i>	belleza (de expresión) / lo bello
<i>kólon</i>	miembro o parte de un período
<i>krátos</i>	poder (literario)
<i>léxis / diálektos</i>	lenguaje, elocución / lengua, discurso
<i>léxis ámetros, pezē</i>	lenguaje no métrico o prosaico, prosa
<i>lógos / politikós lógos</i>	discurso, prosa / elocuencia pública
<i>megaloпрépeia</i>	grandeza, elevación
<i>mélos, mélē</i>	melodía, lírica
<i>mesótēs</i>	el justo medio
<i>metabolḗ</i>	variedad
<i>métron</i>	verso, metro
<i>mimḗma</i>	término mimético, onomatopeya
<i>moríon</i>	palabra, elemento del lenguaje
<i>ónoma / onomatikón</i>	palabra, sustantivo
<i>onomasía</i>	expresión

<i>páthos</i>	emoción, sentimiento
<i>peithṓ / tò pithanón</i>	fuerza persuasiva / lo persuasivo
<i>períodos</i>	período
<i>pínos</i>	pátina, tinte de vejez
<i>poiēma, métra</i>	épica
<i>tò prépon / tò oikeíon</i>	adecuación, lo conveniente / lo apropiado
<i>rhēma</i>	verbo
<i>rhythμός</i>	ritmo
<i>schēma</i>	forma, figura
<i>semnología</i>	énfasis, discurso enfático
<i>syllabḗ</i>	sílaba
<i>sýnthesis</i>	composición

Adjetivos con los que califica la composición			
Positivos		Negativos	
<i>chariessa</i>	grata, con gracia	<i>ácharis</i>	sin gracia
<i>emmelés</i>	armoniosa, lírica	<i>eumelés</i>	melódica
<i>eustomós</i>	que suena bien		
<i>énrythmos</i>	rítmica	<i>eúrythmos</i>	rimada
<i>entéchnos</i>	artística	<i>apatēlós</i>	artificial
		<i>theatrikḗ</i>	espectacular
<i>hēdeía</i>	agradable	<i>ámousos</i>	sin gusto
<i>hypsēlē</i>	elevada	<i>tapeinḗ</i>	baja
<i>kalḗ</i>	bella de buena calidad	<i>ponērós</i>	mala
		<i>mochthērós</i>	de mala calidad
<i>oikeîa</i>	apropiada	<i>eikaía</i>	fortuita
<i>prepoúsē</i>	conveniente	<i>rhiptoménē</i>	al azar
<i>prosēkousa</i>	adecuada		
<i>ploúsia</i>	rica	<i>ptōchḗ</i>	pobre
<i>semnḗ</i>	noble	<i>ásemnē</i>	sin nobleza
<i>kathará</i>	pura		
<i>pithanḗ</i>	seductora		
<i>poikilē</i>	variada		

Lucio Anneo Séneca

Epístolas morales a Lucilio (Epistulae Morales ad Lucilium): las palabras al servicio de las cosas

María Victoria Coce - Juan Héctor Fuentes - Mariana S. Ventura

Introducción

Nacido en Córdoba alrededor del cambio de Era,¹ Lucio Anneo Séneca,² se estableció en Roma a temprana edad y se formó en retórica y filosofía con los maestros Soción, Átalo y Papirio Fabiano, todos ellos de inclinación estoica y posiblemente republicana. Inició su carrera forense alrededor del año 31. Algunos años más tarde, la animosidad de Calígula le habría valido una condena a muerte, de la que logró salvarse gracias a la intervención de allegados al emperador favorables a él. Ya en esta época sus relaciones con la familia imperial parecen haber sido tan estrechas como problemáticas, a tal punto que, acusado de cometer adulterio con una hermana de Calígula –más plausiblemente, por causas políticas– en 41 el emperador Claudio lo envió al exilio en la isla de Córcega. Gracias al apoyo de la última esposa de Claudio, Agripina, regresó a Roma en 49 d.C. para hacerse cargo de la educación de Nerón, quien cinco años más tarde se convertiría en el nuevo emperador. En su carácter de preceptor y en concurrencia con el prefecto del pretorio Afranio Burro, Séneca ejerció una influencia decisiva sobre Nerón durante los primeros años de su gobierno, orientando la política

1. Las fechas propuestas para su nacimiento oscilan entre el 8 a.C. y el 1 d.C.; para ampliar los datos biográficos resumidos a continuación, cf. Schanz-Hosius (1959:II 679-682), Abel (1985:654-698), Codoñer (1997a:545-546) y Conte (1999:343).

2. Conocido como Séneca el Joven o Séneca el Filósofo, para distinguirlo de su padre, Séneca el Viejo o Séneca el Rétor, quien se destacó en el cultivo de la historiografía y la declamación.

del joven emperador hacia el logro de un equilibrio entre los poderes del *princeps* y del Senado. La muerte de Burro y el paulatino distanciamiento de Nerón motivaron su retiro de la vida pública alrededor del año 62. Acusado de participar en la conspiración de Calpurnio Pisón, fue forzado a suicidarse en 65 junto con otros intelectuales de la época, como su sobrino Lucano y Petronio.

Aunque no faltan noticias de obras perdidas de Séneca —una biografía de su padre, numerosos discursos, tratados de temas científicos y de filosofía—, el corpus conservado es muy extenso. Con excepción de las *Cuestiones naturales* (*Naturales quaestiones*), de temática propiamente científica, todas sus obras en prosa se consagran a la filosofía moral. Bajo el título algo engañoso de *Diálogos* (*Dialogi*),³ se transmiten doce tratados relativos a cuestiones éticas y psicológicas: se trata, en rigor, de monólogos, donde el autor construye su discurso en forma polémica, presentándolo como el fruto de una discusión mantenida con un interlocutor o adversario ficticio, aunque las palabras de este encuentren muy poca cabida en los textos. Las restantes obras en prosa no incluidas entre los *Diálogos* bien podrían englobarse en esta categoría: nos referimos a las *Cuestiones naturales*, ya mencionadas, a los siete libros *Acerca de los beneficios* (*De beneficiis*), al tratado *Acerca de la clemencia* (*De clementia*), dedicado a Nerón, del que solo se conservan el libro primero y parte del segundo, y a las propias *Epístolas morales a Lucilio* (*Epistulae morales ad Lucilium*).⁴ Al margen de las obras en prosa, se conservan nueve tragedias de argumento griego⁵ y una obra de carácter prosimétrico, escrita en la tradición de la sátira menipea: la parodia de la divinización del emperador Claudio, decretada tras su muerte por Nerón, conocida por el título griego de *Apocolocyntosis* (“Transformación en zapallo”).

3. Solo en el tratado *Sobre la tranquilidad del espíritu* la voz del interlocutor adquiere el peso suficiente como para hablar de un auténtico intercambio dialógico. No obstante, el título es antiguo, porque aparece ya en Quintiliano, *Institución Oratoria* (*Inst.*), 10. 1. 129. Es posible que el término se aplicara en forma algo laxa a toda la tradición del discurso filosófico desarrollada a partir de Platón.

4. *Acerca del diálogo como “forma de la crisis” y de la evolución desde el género dialógico hacia la carta, análoga al recorrido que llevó a Séneca desde el abierto compromiso con la vida pública hacia el repliegue en la subjetividad*, cf. Mazzoli (1997).

5. Nos referiremos a ellas en la última parte de este trabajo.

A pesar de los esfuerzos de los críticos, siempre interesados en iluminar la relación problemática entre la doctrina y la vida del autor,⁶ la datación de los escritos de Séneca resulta bastante incierta. Buena parte de las obras fue escrita durante el destierro en Córcega, y varias se concentran en la etapa final de su vida, coincidente con su retiro de la escena política.

Epístolas morales a Lucilio

Las *Epístolas morales a Lucilio*, que comprenden ciento veinticuatro cartas distribuidas en veinte libros,⁷ son sin duda posteriores al año 62. Testimonios antiguos abonan la hipótesis de que el corpus original abarcaba más libros, hoy perdidos.⁸ A lo largo de las cartas, el autor se presenta como un hombre maduro que, aunque tarde, ha conocido finalmente el “camino recto” (*rectum iter*) de la vida y, habiéndose apartado del mundo, se dispone a compartir el fruto de su experiencia con los demás.

En reiteradas oportunidades las cartas identifican como destinatario expreso a Gayo Lucilio, un joven de origen humilde que, gracias a su talento y a sus conexiones, estaba llamado a hacer una interesante carrera tanto en la administración pública como en la filosofía y en las letras.⁹ Además de las *Epístolas*, también el tratado *Sobre la providencia*

6. Tácito, *Anales* (*Ann.*) 13. 42 da cuenta de que los propios coetáneos de Séneca lo criticaban por la incoherencia que percibían entre sus enseñanzas y su vida.

7. Corresponde señalar, de todos modos, que el texto de las *Epístolas* (*Ep.*) presenta lagunas y omisiones, y que la distribución en libros no siempre resulta clara en los manuscritos; la edición de Reynolds (1965) presenta la siguiente: libro 1: *Ep.* 1-12; libro 2: *Ep.* 13-21; libro 3: *Ep.* 12-29; libro 4: *Ep.* 30-41; libro 5: *Ep.* 53-62; libro 6: *Ep.* 53-62; libro 7: *Ep.* 63-69; libro 8: *Ep.* 70-74; libro 9: *Ep.* 75-80; libro 10: *Ep.* 81-83; libro 11: *Ep.* 84-88; libro 14: *Ep.* 89-92; libro 15: *Ep.* 93-95; libro 16: *Ep.* 96-100; libro 17: *Ep.* 101-109; libro 19: *Ep.* 110-117; libro 20: *Ep.* 118-124. Nótese que el estado de la tradición impide determinar los límites iniciales de los libros 12, 13 y 18.

8. Cf. Aulo Gelio, *Noches aticas* (Gell), 12. 2. 3.

9. Cf. por ejemplo *Ep.* 9, 29, 39, 43, 71, 72, 106, 108, 109, 111, 113, 114, 117, donde la exposición se desprende de una pregunta formulada por el discípulo. Por lo demás, en *Ep.* 118. 1 Séneca se refiere a una suerte de “acuerdo de reciprocidad” establecido con Lucilio, por el cual este se avenía a escribir, y él a responder; del mismo pasaje se desprende que Lucilio descuidó el acuerdo y que Séneca escribió más cartas de las que recibió.

y las *Cuestiones naturales*,¹⁰ igualmente dedicados a Lucilio, brindan testimonio de la estrecha relación que parece haber ligado a Séneca con su amigo, pero está claro que el destinatario último de las cartas no se limita a su persona, abriéndose antes bien a la posteridad. En este sentido, se ha puesto en duda que las *Epístolas morales a Lucilio* funcionaran alguna vez como un epistolario genuino, e importantes estudios acerca del género epistolar en Roma¹¹ les dedican poco espacio. Las cartas de Séneca se inscriben más bien en la tradición de la epístola filosófica griega —es decir, de un tipo de carta pública con finalidad didáctica—, que, remontándose a Empédocles, Platón y Aristóteles, tendió a ocupar el puesto reservado originalmente al diálogo como vehículo para la expresión del discurso filosófico.¹² El género cobró particular importancia en la escuela de Epicuro, quien se valió de él para reafirmar los lazos que unían a sus seguidores, dispersos en diversos puntos del mundo helenístico, y para ganar nuevos acólitos a través de ellos. En esta tradición abreva Séneca al emplear el género epistolar para convencer a su público de la validez de las lecciones de moral y de los consejos destinados a lograr la auténtica felicidad que, fundados en la ética estoica, constituyen el tema aglutinante de su obra. Es probable que en la elección del género influyera también la publicación casi contemporánea de las cartas de Cicerón a Ático.¹³ En todo caso, es evidente que la flexibilidad del formato epistolar convenía al proyecto de exponer variados aspectos de la filosofía estoica de manera amena, entrelazándolos con anécdotas y descripciones de las experiencias cotidianas del autor.¹⁴

También el género romano de la exhortación moral, con antecedentes en Catón y Cicerón, ha sido señalado como un posible antecedente del corpus epistolográfico de Séneca: desde este punto de vista, las cartas

10. Cf. por ejemplo, *Ep.* 34. 2, donde Séneca se refiere a Lucilio como *meum opus* (“obra mía”), y 46, donde dedica encendidos elogios a un tratado de filosofía escrito por el joven.

11. Cf. Peter (1901).

12. Cf. Funaioli (1946:163) y Cugusi (1983:399).

13. Cf. Sullivan (1985:142 n.40). Por cierto, en *Ep.* 118. 1-2, Séneca manifiesta haber leído la correspondencia de Cicerón.

14. Vale anotar que, como veremos más adelante, en el marco de la defensa de un discurso más atento a las cosas que a las palabras, Séneca aprecia especialmente del género epistolar su estilo descuidado y su cercanía a la conversación: cf. *Ep.* 38 y 75. 1.

se encontrarían al margen de la corriente principal de la literatura didáctica, que, basada en la transmisión de conocimientos por parte de un maestro experimentado a un discípulo, descansa sobre el supuesto de que el saber resulta asequible a todos. Los textos responderían más bien a una modalidad específica de transmisión de conocimientos en el seno de un grupo social cerrado, que busca diferenciarse del resto de la sociedad, excluida del saber. La exhortación moral, escrita en latín y dirigida al círculo de amigos de los autores, a quienes se les planteaban diversos dilemas morales y se les proponían determinadas formas de conducta a modo de solución, había sido usada tradicionalmente por la aristocracia senatorial para transmitir a sus miembros la ideología dominante en forma comprensible. De manera análoga, en las *Epístolas morales a Lucilio* Séneca se valdría de este género literario para afianzar los lazos de un nuevo tipo de aristocracia, basada no ya en el origen y la relevancia política, a la manera de la aristocracia romana tradicional, sino en la profesión de ciertos principios ético-filosóficos: una aristocracia de la virtud.¹⁵

La probable incidencia del epicureísmo en la elección del género discursivo de las *Epístolas* habla claramente del eclecticismo de un pensador que, declarándose estoico, se muestra muy abierto a la influencia de otras escuelas filosóficas. Séneca llama a los estoicos sus “antepasados” (*nostrī procēres*)¹⁶, pero, a la vez, no duda en criticarlos cuando lo considera necesario¹⁷ o en recurrir a las enseñanzas de otras ramas de la filosofía helenística —epicúreos, peripatéticos, académicos, cínicos¹⁸ — cuando estas responden mejor a sus inquietudes.¹⁹ En este sentido, suele recurrir a sentencias epicúreas para resumir los contenidos de sus enseñanzas, especialmente a lo largo de los primeros tres libros de las *Epístolas*, donde emisor y receptor parecen establecer un curioso pacto, por el cual este se aviene a leer a cambio de que, al final de la carta, aquel pague con una sentencia, casi siempre extraída del

15. Cf. Habinek (1998:137-150). Por cierto, son numerosas las cartas donde Séneca manifiesta su rechazo por el “gran público”, por la turba indiferenciada que no tiene ni la disposición ni la preparación para recibir sus enseñanzas: cf. por ejemplo *Ep.* 29. 2-3.

16. *Ep.* 33. 1.

17. Cf. por ejemplo *Ep.* 117.

18. *Ep.* 29. 11.

19. Cf. por ejemplo *Ep.* 33. 19

corpus de Epicuro.²⁰ Esta notable falta de dogmatismo se ha explicado por influencia de la *Stoa* grecorromana o media, que tendió a humanizar la doctrina en torno de la razón y la virtud centradas en el sujeto desarrollada por la *Stoa* antigua, volviéndola más pragmática y abriéndola a la consideración de la inserción concreta del hombre en el medio sociopolítico, es decir, de la dialéctica sujeto-mundo.²¹ Sin embargo, la extraordinaria cabida dada por las cartas a pensamientos alternativos del estoico también puede explicarse por el evidente fracaso del proyecto de Séneca de armonizar teoría filosófica y práctica política, inspirado en el estoicismo, que motivara su retiro de la vida pública y su repliegue en la subjetividad, tan cercanos al epicureísmo.²² Así, las *Epístolas* podrían resultar representativas de la crisis del estoicismo de Séneca hacia el final de su vida, más que del estoicismo de Séneca en general. Por lo demás, en el eclecticismo del autor podría incidir también cierto gusto por la expresión paradójal, los contrastes y las sorpresas, tan característico de su discurso, tanto en el plano conceptual como en el plano formal.

Un aspecto de las cartas que ha recibido particular atención de la crítica en las últimas décadas consiste en su organización interna: las lecturas que tradicionalmente negaban la existencia de un plan metódico de conjunto²³ han tendido a ser reemplazadas por líneas interpretativas que, por el contrario, apuntan a la percepción de las *Epístolas* como un auténtico corpus, es decir como una obra literaria, donde la exposición del pensamiento de Séneca resulta inseparable de una estructura y una técnica de composición unitarias.²⁴ En lo que respecta a la estructura interna de cada una de las cartas, se han distinguido las cartas monotemáticas, centradas en la exposición de un único problema, con la propuesta inicial de una tesis, su correspondiente comprobación y, a modo de cierre, las conclusiones del autor, y las cartas politemáticas, donde se plantean varios problemas en forma sucesiva, sin que ninguno de ellos reciba un tratamiento exhaustivo o una propuesta de solución.²⁵

20. Cf. *Ep.* 2. 5-6, 4. 10, 7. 11, 8. 7, 12. 10, 13. 16, 14. 17, 15. 9, 16. 7, 17. 11, 18. 14, 19. 10, 20. 9, 21. 7, 22. 14, 23. 9, 24. 22, 25. 5, 26. 8, 27. 9, 28. 9, 29. 10.

21. Cf. Díaz Tejera (1997:18-22).

22. Cf. Veyne (1995:17-46).

23. Cf. por ejemplo Albertini (1923) y Préchac (1945-1964:I, III).

24. Cf. por ejemplo Cancik (1967) y Maurach (1970).

25. Cf. Abel (1985:750), quien propone como ejemplos de cada tipo a las *Ep.* 88 y 37 respectivamente.

En lo que respecta a la estructura del conjunto de las *Epístolas*, se han reconocido tres principios que sirven de hilo conductor a la colección: la presencia constante de la primera persona del autor, no solo en su pensamiento y sus ideas, sino en las referencias a su vida cotidiana, que transforman a las diferentes cartas en partes de una ficción autobiográfica mayor; la persistente adaptación de la doctrina estoica a las preocupaciones del romano culto, que produce la reducción del sistema a las cuestiones éticas y transforma al espíritu humano (*animus*) en la fuente decisiva de la conducta moral; y la búsqueda de una cuidadosa correspondencia entre expresión lingüística y técnica de argumentación. Por otra parte, la colección permite distinguir múltiples grupos de cartas, en las que un argumento o tema se expone y se estudia desde diversos puntos de vista en forma unitaria: frente a esta unidad, las cartas pueden ser de carácter introductorio —cuando proponen en forma teórica el tema a tratar—, paralelo —cuando desarrollan el problema, abordándolo desde diversos puntos de vista—, complementario —cuando continúan o completan el desarrollo iniciado en una carta anterior— o de recapitulación —cuando ofician a modo de cierre de un grupo—. ²⁶

En relación con el problema de la estructura de la obra, no hay que olvidar que las cartas presentan una división en libros antigua: aunque es probable que algunos textos se hayan perdido o que la división en libros propuesta por las ediciones modernas no coincida del todo con la original, es indudable que la Antigüedad, y posiblemente el propio Séneca, ²⁷ reunió y organizó las cartas en determinados grupos. Esto vale especialmente para los tres primeros libros, que presentan signos de haber sido publicados en forma independiente por el autor. ²⁸

Las ideas literarias de Séneca en las *Epístolas morales* a Lucilio

De lo dicho se deduce con claridad que las cartas no constituyen un tratado sistemático de retórica o de poética, ni persiguen el objetivo prioritario de responder a cuestiones estrictamente literarias: a lo largo

26. Cf. Cancik (1967). También Maurach (1970) se aboca al estudio sistemático de los *Briefkreisen* (“círculos de cartas”) que integran las *Epístolas*.

27. Cf. Abel (1985:751).

28. Cf. Schanz-Hosius (1959:703-704).

del corpus se perfilan ciertas ideas literarias recurrentes, expresadas en forma más o menos explícita,²⁹ pero estas se inscriben en el proyecto mayor de exponer de manera asistemática una filosofía moral de inspiración estoica. La estética verbal de Séneca, tal como la exponen las *Cartas morales a Lucilio*, está tamizada pues por la doctrina filosófica del autor.

A partir de la dicotomía básica entre el bien supremo y el mal, los estoicos sostenían la existencia de bienes indiferentes (*indifferentia*), indistintos, como la salud, la belleza, la riqueza, etc., de los cuales algunos resultaban preferibles a otros. Consideraban que estos bienes eran fortuitos y que el sabio debía emplearlos para sus propios fines, sin adherir a ellos. Precisamente, la carta 88 afirma que los estudios liberales (*studia liberalia*), que incluían a la gramática y la retórica, forman parte de estos bienes indiferentes que, sin constituir el objetivo final del filósofo, pueden ayudarlo a acercarse a él:³⁰

De liberalibus studiis quid sentiam scire desideras. [...] Meritoria artificia sunt, hactenus utilia si praeparant ingenium, non detinent. Tamdiu enim istis inmorandum est quamdiu nihil animus agere maius potest; rudimenta sunt nostra, non opera. Quare liberalia studia dicta sint vides: quia homine libero digna sunt. Ceterum unum studium vere liberale est quod liberum facit, hoc est sapientiae, sublime, forte, magnanimum: cetera pusilla et puerilia sunt. An tu quicquam in istis esse credis boni quorum professores turpissimos omnium ac flagitiosissimos cernis? Non discere debemus ista, sed didicisse.

Quidam illud de liberalibus studiis quaerendum iudicaverunt, an virum bonum facerent: ne promittunt quidem nec huius rei scientiam adfectant. Grammatice circa curam sermonis versatur et, si latius evagari vult, circa historias, iam ut longissime fines suos proferat, circa carmina. Quid horum ad virtutem viam sternit? Syllabarum enarratio et verborum diligentia et fabularum memoria et versuum lex ac modificatio quid ex his metum demit, cupiditatem eximit, libidinem frenat? (*Ep.* 88. 1-3)³¹

29. En la exposición que sigue nos basamos fundamentalmente en Merchant (1905), Guillemin (1954), Cizek (1972:263-409) y Setaioli (1985:776-858); los estudios más exhaustivos e influyentes de la prosa de Séneca corresponden sin duda a Norden (1898), Bourgery (1922) y Leeman (1963).

30. Cf. Codoñer (1997b:294).

31. Las citas de las cartas de Séneca corresponden a la edición de Reynolds (1965); las traducciones son nuestras.

Deseas saber qué opino acerca de los estudios liberales. [...] Son conocimientos provechosos, útiles en la medida en que preparen el ingenio pero no lo retengan. En efecto, solo hay que detenerse en ellos mientras el espíritu no pueda impulsar algo mayor; son el punto de partida, no la obra final. Ves por qué motivo se los llama estudios liberales: porque son dignos del hombre libre. Pero el único estudio verdaderamente liberal es el que hace al hombre libre, el de la sabiduría, estudio sublime, fuerte y magnánimo: los demás son insignificantes y pueriles. ¿Acaso crees que hay algo de provecho en esos estudios cuyos maestros se revelan como los más deshonestos e infames de todos? No debemos aprenderlos, sino haberlos aprendido.

Algunos entendieron que debía investigarse si los estudios liberales hacen bueno al hombre: no prometen ni simulan siquiera una ciencia semejante. La gramática se ocupa del cuidado del discurso y, yendo algo más lejos, de las historias; extendiendo ya mucho sus fronteras, se ocupa de la poesía. ¿Cuál de estas cosas allana el camino a la virtud? ¿La explicación de las sílabas, el manejo de las palabras, la memorización de las historias, la norma y regulación de los versos? ¿Cuál de estas cosas quita el miedo, remueve el deseo, frena la lujuria?

1. Filosofía y literatura

El primer escollo con el que se tropieza a la hora de caracterizar las ideas literarias de Séneca consiste pues en la constante afirmación de su desprecio por las palabras, que, ciertamente, la sola vastedad de su obra tiende ya a desmentir. Séneca no se cansa de afirmar que los hechos importan más que las palabras:

Illud autem te, mi Lucili, rogo atque hortor, ut philosophiam in praecordia ima demittas et experimentum profectus tui capias non oratione nec scripto, sed animi firmitate, cupiditatum deminutione: verba rebus proba. Aliud propositum est declamantibus et adsensionem coronae captantibus, aliud his qui iuvenum et otiosorum aures disputatione varia aut volubili detinent: facere docet philosophia, non dicere, et hoc exigit, ut ad legem suam quisque vivat, ne orationi vita dissentiat vel ipsa inter se vita; <ut> unus sit omnium actionum color. Maximum hoc est et officium sapientiae et indicium, ut

verbis opera concordent, ut ipse ubique par sibi idemque sit.
(*Ep.* 20. 1-2)

Pero te ruego y exhorto lo siguiente, querido Lucilio: que introduzcas la filosofía en lo profundo de tus entrañas y que midas tus progresos no por los discursos o los escritos, sino por la firmeza de tu espíritu, por la disminución de tus deseos: prueba las palabras con las cosas. Uno es el propósito de los declamadores y de los que buscan la aprobación de los oyentes, otro el de quienes ocupan los oídos de los jóvenes o de los ociosos con discusiones variadas y cambiantes: la filosofía enseña a hacer, no a decir, y exige que cada uno viva conforme a su ley, que la vida no entre en conflicto con el discurso o consigo misma; que uno solo sea el color de todas las acciones. Este es el mayor deber de la sabiduría y su indicio, que las obras concuerden con las palabras, a fin de que uno sea igual a sí mismo en todo lugar y conserve su identidad.

La filosofía ha de concentrarse entonces en el estudio de los hechos, sin renunciar a las palabras, pero no prestándoles demasiada atención:

Non mehercules ieiuna esse et arida volo quae de rebus tam magnis dicentur (neque enim philosophia ingenio renuntiat), multum tamen operae inpendi verbis non oportet. (*Ep.* 75.3)

Por Hércules, no es mi intención que sea pobre y árido lo que se diga de asuntos tan importantes (pues tampoco la filosofía renuncia al ingenio), pero no conviene dedicar mucho esfuerzo a la palabras.

En relación con lo anterior, Séneca dedica varios pasajes de sus cartas a criticar la educación romana tradicional, basada precisamente en la gramática, es decir, en el estudio de la normativa lingüística y en la lectura e interpretación de textos,³² y pone especial énfasis en la necesidad de distinguir entre filosofía y filología:

Hoc, Lucili virorum optime, mihi ab istis subtilibus praecipit malo, quid amico praestare debeam, quid homini, quam quot modis "amicus" dicatur, et "homo" quam multa significet.

32. Cf. la definición de gramática de Quintiliano, *Inst.*, 1. 4. 2.

In diversum ecce sapientia et stultitia discedunt! cui accedo? in utram ire partem iubes? Illi homo pro amico est, huic amicus non est pro homine; ille amicum sibi parat, hic se amico: tu mihi verba distorques et syllabas digeris. Scilicet nisi interrogationes vaferrimas struxero et conclusione falsa a vero nascens mendacium adstrinxero, non potero a fugiendis petenda secernere. Pudet me: in re tam seria senes ludimus. (*Ep.* 48. 4-5)

Prefiero, oh Lucilio, el mejor de los hombres, que estos [maestros] tan sutiles me enseñen qué debo ofrecer al amigo, qué al hombre, antes que de cuántas maneras se dice “amigo” o cuántos significados tiene la palabra “hombre”. He aquí que la sabiduría y la estupidez se separan por caminos contrarios. ¿Por cuál me decido? ¿Me ordenas marchar en ambas direcciones? Para uno, el hombre equivale al amigo; para el otro, el amigo no equivale al hombre. Aquél se dispone un amigo para sí; este se dispone para el amigo: tú me retuerces las palabras y separas las sílabas. Por cierto, si no planteo preguntas ingeniosísimas y enlazo una mentira nacida de una verdad con una conclusión falsa, no podré distinguir lo que ha de buscarse de lo que ha de rehuirse. Me da vergüenza: siendo ancianos jugamos con algo tan serio.

“Quid ergo? non novimus quosdam qui multis apud philosophum annis persederint et ne colorem quidem duxerint?” Quidni noverim? pertinacissimos quidem et adsiduos, quos ego non discipulos philosophorum sed inquilinos voco. Quidam veniunt ut audiant, non ut discant, sicut in theatrum voluptatis causa ad delectandas aures oratione vel voce vel fabulis ducimur. Magnam hanc auditorum partem videbis cui philosophi schola deversorium otii sit. Non id agunt ut aliqua illo vitia deponant, ut aliquam legem vitae accipiant qua mores suos exigant, sed ut oblectamento aurium perfruantur. Aliqui tamen et cum pugillaribus veniunt, non ut res excipiant, sed ut verba, quae tam sine profectu alieno dicant quam sine suo audiunt”. (*Ep.* 108. 5-6)

“¿Pues qué? ¿No conocemos a ciertas personas que se pasaron años en lo del filósofo y que no se llevaron siquiera el color?” ¿Cómo podría no conocerlos? Por cierto, los más constantes y

persistentes, a quienes yo no llamo alumnos sino inquilinos de los filósofos. Algunos vienen para escuchar, no para aprender, así como el placer nos lleva al teatro para deleitar nuestros oídos con el discurso, la voz o el argumento. Verás una gran parte del auditorio para la cual la escuela del filósofo encierra un refugio del ocio. No hacen esto para desprenderse de algunos vicios con ayuda de aquel para recibir alguna ley de vida que les permita determinar sus costumbres, sino para gozar con el entretenimiento de sus oídos. Algunos llegan incluso con sus tablillas, para llevarse no hechos sino palabras, que luego puedan repetir con la misma falta de provecho para los demás con que ellos mismos las escuchan.

Sed aliquid praecipientium vitio peccatur, qui nos docent disputare, non vivere, aliquid discentium, qui propositum adhaerunt ad praeceptores suos non animum excolendi sed ingenium. Itaque quae philosophia fuit facta philologia est. (*Ep.* 108. 23)

Pero caen en el vicio de los maestros, quienes nos enseñan a disputar, no a vivir, y en el de los discípulos, quienes trasladan a sus maestros el propósito de cultivar no su espíritu sino su ingenio. De este modo, lo que era filosofía se transforma en filología.

De todos modos, como adelantamos al comienzo de este apartado, las virulentas críticas de Séneca al cultivo de las palabras, la gramática y la filología se contradicen con su propia dedicación a la literatura y con las evidentes inquietudes formales y estilísticas que recorren su prosa científica y filosófica, que de hecho lo llevaron a transformarse en modelo de una nueva generación de escritores, preocupados por diferenciarse de los modelos clásicos. En este sentido, la recurrente tematización del desprecio por las palabras se ha explicado como una señal más del apartamiento de Séneca de los cánones estéticos clásicos:³³ sus ataques no estarían dirigidos entonces contra la literatura y la filología en general, sino contra las normas imperantes, que en la época de Nerón emanaban ya sin duda del canon de los autores clásicos del siglo I a.C.³⁴ Conviene remarcar que, de hecho, para Séneca el dominio

33. Cf. Cizek (1972:293).

34. Cf. Mayer (1982).

de las palabras resulta propedéutico respecto del acceso a la sabiduría, solo asequible a los espíritus instruidos:

Virtus non contingit animo nisi instituto et edocto et ad summum adsidua exercitatione perducto. Ad hoc quidem, sed sine hoc nascimur, et in optimis quoque, antequam erudias, virtutis materia, non virtus est. (*Ep.* 90. 46)

La virtud solo alcanza a un espíritu preparado, instruido y llevado a la perfección por el ejercicio constante. Ciertamente, nacemos predispuestos a esto, pero sin esto, e incluso en los hombres más excelentes, antes de recibir una formación, se encuentra la materia prima de la virtud, no la virtud.

La indiferencia de Séneca por las palabras se desmiente, además, en su reconocimiento de un lazo fundamental entre poesía y filosofía: la poesía es capaz de decir lo que dice o incluso dirá la filosofía:

Quam multi poetae dicunt quae philosophis aut dicta sunt aut dicenda! (*Ep.* 8. 8)

¡Qué numerosos poetas dicen lo que fue dicho o debe ser dicho por los filósofos!

2. La lectura

Los servicios que las palabras brindan a la filosofía se desprenden del efecto extraordinario que pueden ejercer sobre el espíritu: los libros ayudan a tomar decisiones³⁵ y las palabras, hábilmente combinadas en *sentencias*, contribuyen a fijar en el espíritu las enseñanzas de la filosofía. Por eso mismo resultan útiles en la formación del sabio, y, como señalamos más arriba, a lo largo de los tres primeros libros de las *Epístolas* Séneca suele recurrir a ellas a modo de cierre de sus cartas:

Si tamen exegeris, non tam mendice tecum agam, sed plena manu fiet; ingens eorum turba est passim iacentium; sumenda erunt, non colligenda. Non enim excidunt sed fluunt;

35. Cf. por ejemplo *Ep.* 24. 6, donde se hace referencia a que la lectura del *Fedón* de Platón habría ayudado a Catón a tomar la decisión de morir.

perpetua et inter se contexta sunt. Nec dubito quin multum conferant rudibus adhuc et extrinsecus auscultantibus; facilius enim singula insidunt circumscripta et carminis modo inclusa. (*Ep.* 33. 6)

Si no obstante las exigés [sc. las sentencias], no me comportaré contigo como un miserable sino que te las daré a manos llenas; es enorme la cantidad de ellas que se encuentra por todos lados; deberán ser reunidas, no seleccionadas. En efecto, no caen sino que fluyen; se continúan y conectan entre ellas. No me cabe duda de que aportan mucho a los aún incultos y a quienes las escuchan desde afuera; pues se fijan con más facilidad las cosas separadas de a una y acotadas a la manera de un poema.

De manera similar, la poesía, entendida como un auténtico combustible de las pasiones,³⁶ “hiere” el espíritu humano de manera mucho más certera que la prosa y por eso mismo resulta particularmente adecuada para persuadir al auditorio y lograr efectos concretos sobre su accionar:³⁷

Nam ut dicebat Cleanthes, “quemadmodum spiritus noster clariorem sonum reddit cum illum tuba per longi canalis angustias tractum patientiore novissime exitu effudit, sic sensus nostros clariores carminis arta necessitas efficit.” Eadem neglegentius audiuntur minusque percutiunt quamdiu soluta oratione dicuntur: ubi accessere numeri et egregium sensum adstrinxere certi pedes, eadem illa sententia velut lacerto excussiore torquetur. (*Ep.* 108. 10)

36. Cf. *infra* nuestro comentario sobre *Ep.* 115. 12 en relación con el teatro de Séneca.

37. Es interesante recordar que tanto el estoicismo como el epicureísmo constituyeron una reacción contra el intelectualismo de platónicos y aristotélicos. En especial el estoicismo valora la vida interior y el conjunto de facultades espirituales y no rechaza como inferiores los aspectos emocionales sino que se propone ordenarlos. Cleantes, mencionado en 108.10, perteneció a la segunda generación del estoicismo. Conservamos de él un *Himno a Zeus* en el que celebra el poder emocional de los conceptos fundamentales de la escuela. De ahí que, entre otros aspectos, justifica su valoración de la poesía como un medio para hacer accesibles las verdades de la razón. Cf. Grimal (1978:28-29).

Pues, como decía Cleantes, “así como nuestro aliento emite un sonido más agudo cuando la trompeta, tras conducirlo por las estrecheces de un largo canal, lo dejó salir al fin por una abertura más ancha, del mismo modo la ajustada necesidad del poema hace más agudos nuestros sentidos.” Las mismas cosas se oyen con más negligencia e impactan menos cuando se dicen en prosa: aquella misma frase, cuando llegó el ritmo y determinados pies le agregaron un sentido extraordinario, se dispara como impulsada por un brazo más musculoso.

Más allá de la poesía, todo discurso, tanto oral como escrito, puede resultar una fuente de placer para el receptor: considérense, por ejemplo, los términos en los que Séneca describe el efecto que causa sobre él la lectura de un escrito de Lucilio:

Librum tuum quem mihi promiseras accepi et tamquam lecturus ex commodo adaperui ac tantum degustare volui; deinde blanditus est ipse ut procederem longius. Qui quam disertus fuerit ex hoc intellegas licet: levis mihi visus est, cum esset nec mei nec tui corporis, sed qui primo aspectu aut Titi Livii aut Epicuri posset videri. Tanta autem dulcedine me tenuit et traxit ut illum sine ulla dilatione perlegerim. Sol me invitabat, fames admonebat, nubes minabantur; tamen exhausti totum. Non tantum delectatus sed gavisus sum. Quid ingenii iste habuit, quid animi! Dicerem “quid impetus!”, si interquievisset, si <ex> intervallo surrexisset; nunc non fuit impetus sed tenor. Compositio virilis et sancta; nihilominus interveniebat dulce illud et loco lene. Grandis, erectus es: hoc te volo tenere, sic ire. Fecit aliquid et materia; ideo eligenda est fertilis, quae capiat ingenium, quae incitet. (Ep. 46. 1-2)

Recibí el libro tuyo que me habías prometido y, creyendo que lo iba a leer cómodamente en otro momento, lo abrí y solo quise probarlo; después me sedujo a tal punto que avancé mucho. Hasta qué punto lo consideré elocuente, lo puedes comprender por esto: me pareció corto, aunque no es de una extensión adecuada ni para mí ni para ti, sino que, a primera vista, podría parecer o de Tito Livio o de Epicuro. Pero me retuvo y me atrajo con tanto encanto que lo leí entero sin ninguna dilación. El sol me invitaba,

el hambre me advertía, las nubes me amenazaban; sin embargo, lo devoré entero. No solo me deleité, sino que me regocijé. ¡Qué ingenio, qué espíritu el suyo! Diría: “¡Qué empuje!”, si el autor hubiera descansado a ratos y si se hubiera elevado después de un intervalo; pero allí no había empuje sino un movimiento sostenido. La estructura es viril y pura; con todo, se interponía oportunamente algo dulce y tranquilo. Eres maduro, recto: quiero que te mantengas en eso, que sigas así. El tema también ayudó un poco; por eso hay que elegir un tema fecundo, que capte el ingenio, que lo incite.

Por cierto, al filósofo no se le escapan los peligros que entraña un efecto semejante: en primer lugar, el placer del texto puede transformarse en una pasión desenfrenada.³⁸ Además, las palabras suelen resultar engañosas, entretener más de la cuenta a quienes las escuchan y hacerles perder el tiempo.³⁹ El placer que causan puede llegar incluso a enfermar al espíritu: en *Ep.* 79. 4 Séneca se refiere a la afición de Lucilio por la poesía como una enfermedad (*morbo tuo*).

El afán de causar un efecto placentero y por ende favorable sobre el receptor supone ante todo la peligrosa adecuación del emisor a él: así, el filósofo que busca agradar al “pueblo” corre serios riesgos de confundirse con él:

Quis enim placere populo potest cui placet virtus? malis artibus popularis favor quaeritur. Similem te illis facias oportet: non probabunt nisi agnoverint. Multo autem ad rem magis pertinet qualis tibi videaris quam aliis; conciliari nisi turpi ratione amor turpium non potest. (Ep. 29. 11)

En efecto, ¿qué hombre a quien complazca la virtud puede complacer al pueblo? El favor popular se busca con malas artimañas. Es necesario que te hagas similar a ellos: no te aprobarán si no te reconocen. Por el contrario, importa mucho más la impresión que te causas a ti mismo que a los demás; el amor de los desvergonzados solo puede conseguirse por medios desvergonzados.

38. Cf. por ejemplo *Ep.* 59. 4.

39. Cf. por ejemplo *Ep.* 45. 5 y 111. 5.

De allí que no convenga hablarles a todos; el recorte del público se impone como una estrategia destinada a resguardar la virtud del filósofo:

Quid enim, si quis surdos obiurget aut natura morbove mutos? [...] Hoc, mi Lucili, non existimo magno viro faciendum: diluitur eius auctoritas nec habet apud eos satis ponderis quos posset minus obsolefacta corrigere. Sagittarius non aliquando ferire debet, sed aliquando deerrare; non est ars quae ad effectum casu venit. Sapientia ars est: certum petat, eligat profecturos, ab iis quos desperavit recedat [...]. (Ep. 29. 2-3)

En efecto, ¿qué pasaría si alguien amonestara a los sordos o a los mudos de nacimiento o por enfermedad? [...] Querido Lucilio, no creo que un gran hombre deba hacer algo así: se diluye su autoridad y pierde influencia sobre aquellos a quienes una autoridad menos desgastada podría corregir. Un arquero no debe dar en el blanco de vez en cuando, sino errar de vez en cuando; no es un arte el que logra su objetivo por azar. La sabiduría es un arte: que busque lo seguro, que elija a quienes ha de aprovechar, que se aparte de quienes no tienen esperanza [...].

De manera similar, en tanto receptor, el filósofo no debe perderse en una multitud de lecturas, sino concentrarse en un corpus acotado de textos:

Illud autem vide, ne ista lectio auctorum multorum et omnis generis voluminum habeat aliquid vagum et instabile. Certis ingeniis inmorari et innutriri oportet, si velis aliquid trahere quod in animo fideliter sedeat. Nusquam est qui ubique est. Vitam in peregrinatione exigentibus hoc evenit, ut multa hospitia habeant, nullas amicitias; idem accidat necesse est iis qui nullius se ingenio familiariter applicant sed omnia cursim et properantes transmittunt. Non prodest cibus nec corpori accedit qui statim sumptus emittitur; nihil aeque sanitatem inpedit quam remedium crebra mutatio; non venit vulnus ad cicatricem in quo medicamenta temptantur; non convalescit planta quae saepe transfertur; nihil tam utile est ut in transitu prosit. Distingit librorum multitudo; itaque cum legere non possis quantum habueris, satis est habere quantum legas. “Sed modo” inquis “hunc librum evolvere volo, modo illum”. Fastidientis stomachi

est multa degustare; quae ubi varia sunt et diversa, inquinant non alunt. Probatos itaque semper lege, et si quando ad alios deverti libuerit, ad priores redi. (*Ep.* 2. 2-4)⁴⁰

No obstante, cuida que esa lectura de muchos autores y de volúmenes de todo tipo no tenga algo de vago e inconstante. Es conveniente demorarse y nutrirse de determinados grandes autores, si quieres llevar algo que permanezca firmemente en tu alma. Quien está en todas partes no está en ninguna parte. A los que viven peregrinando les sucede esto: que tienen muchos lugares de hospedaje, pero ninguna amistad; es necesario que les ocurra lo mismo a aquellos que no se dedican a fondo a ningún autor, sino que pasan por todos al vuelo y apresurados. No es útil ni accede al cuerpo el alimento que es expulsado inmediatamente después de consumido; nada impide tanto la curación como el cambio constante de remedios; no llega a cicatrizar la herida en la que son puestos a prueba medicamentos; no se robustece la planta que es cambiada de lugar con frecuencia; nada es tan beneficioso que pueda aprovechar en medio del tráfago. La multitud de libros distrae la atención; así pues, aunque no puedas leer cuanto tienes, basta tener lo que puedas leer. “Pero”, dices, “quiero leer ya este libro, ya aquél”. Probar muchas cosas es propio de un estómago remilgado; cuando las comidas son variadas y diversas, indigestan, no alimentan. Por lo tanto, lee siempre a los autores consagrados y, si alguna vez te pareciera bien desviarte hacia otros, vuelve a los primeros.

La lectura indiscriminada resulta tan nociva para el intelectual como un público demasiado vasto: se impone nuevamente la selección, en este caso de un corpus acotado de textos canónicos (*probatos*) y, eventualmente, antiguos (*priores*). Hay que destacar que a lo largo de las cartas Séneca se muestra llamativamente conservador en la conformación de este canon: en poesía, recurre una y otra vez a citas de Virgilio,⁴¹ mientras que en prosa suele remitir a Cicerón⁴² y en muy

40. Cf. asimismo *Ep.* 45. 1.

41. Cf. *Ep.* 21. 5, 28. 1 y 3, 53. 3, 56. 12, 58 *passim*, 59. 3 y 17, 70. 2, 84. 3, 86. 15, 92. 9, 95. 69, 101.13, 104. 25, 108 *passim*, 115. 4 y 122. 4. Más adelante nos referiremos específicamente a la posición de Séneca frente al teatro.

42. Cf. *Ep.* 17. 2, 21. 4, 40. 11, 49. 5, 58. 6, 12 y 16, 97. 4 y 8, 100. 7 y 9, 107. 10, 108. 32 y 34, 111. 2, 114. 16 y 108. 1-2.

menor medida a Tito Livio.⁴³ Por lo demás, son escasas las menciones de autores arcaicos o arcaizantes:⁴⁴ antes bien, en evidente contraposición a la tendencia que, de la mano de Probo,⁴⁵ fue abriéndose paso a lo largo del siglo I d.C. para hacer eclosión a mediados del siglo siguiente, Séneca no ahorra críticas hacia quienes buscaban renovar la expresión recurriendo a las oscuridades de la lengua preclásica.⁴⁶

Pero las defensas levantadas por el filósofo contra los efectos arrolladores de la lectura no abarcan únicamente la restricción del corpus, sino que incluyen además una serie de recomendaciones acerca de cómo leer:

Sed ne ad aliud quam de quo agitur abducatur, nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diversa lectione congressimus separare (melius enim distincta servantur), deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem varia illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est appareat. Quod in corpore nostro videmus sine ulla opera nostra facere naturam (alimenta quae accepimus, quamdiu in sua qualitate perdurant et solida innatant stomacho, onera sunt; at cum ex eo quod erant mutata sunt, tunc demum in vires et in sanguinem transeunt), idem in his quibus aluntur ingenia praestemus, ut quaecumque hausimus non patiamur integra esse, ne aliena sint. Concoquamus illa; alioqui in memoriam ibunt, non in ingenium. Adsentiamur illis fideliter et nostra faciamus, ut unum quiddam fiat ex multis, sicut unus numerus fit ex singulis cum minores summas et dissidentes computatio una comprehendit. Hoc faciat animus noster: omnia quibus est adiutus abscondat, ipsum tantum ostendat quod effecit. Etiam si cuius in te comparebit similitudo quem admiratio tibi altius fixerit, similem esse te volo quomodo

43. Cf. *Ep.* 46. 1 y 100. 9.

44. Cf. por ejemplo referencias a Ennio en *Ep.* 58. 5 y 108 *passim*; a Accio, en *Ep.* 58. 5; a Lucrecio, en *Ep.* 58. 12, 95. 11, 106. 8 y 110. 6-7; a Salustio, en *Ep.* 60. 4, 114. 17-19.

45. Valerio Probo, gramático del que sabemos que se instaló en Roma alrededor del año 60, donde se convirtió en un representante de la gramática estoica inspirada en la obra de Marco Terencio Varrón: cf. Codoñer (1997a:778-779).

46. Cf. *Ep.* 114. 13. También Aulo Gelio presenta a Séneca como un acérrimo opositor de la tendencia arcaizante: cf. Gell. 12. 2. 3 y 11-12.

filium, non quomodo imaginem: imago res mortua est. “Quid ergo? non intelletur cuius imiteris orationem? cuius argumentationem? cuius sententias?” Puto aliquando ne intellegi quidem posse, si magni vir ingenii omnibus quae ex quo voluit exemplari traxit formam suam inpressit, ut in unitatem illa competant. (*Ep.* 84. 5-8)

Pero, para no alejarme hacia un tema diferente del que tratamos, también nosotros debemos imitar a las abejas y separar todo lo que hemos recogido de diversas lecturas (en efecto, se conservan mejor diferenciadas); después, empleando el cuidado y la capacidad de nuestra inteligencia, debemos fundir aquellos jugos diferentes en un solo sabor, de modo que, aunque fuera evidente de dónde fue tomado, parezca sin embargo distinto del texto de donde fue tomado. En cuanto a lo que vemos que hace la naturaleza en nuestro cuerpo sin ninguna intervención nuestra (los alimentos que recibimos son un peso mientras persisten en su naturaleza y nadan enteros en el estómago; pero cuando se modifican a partir de aquello que eran, entonces finalmente se transforman en fuerzas y sangre), hagamos lo mismo con aquellos que alimentan nuestra mente: no toleremos que todas las cosas que hayamos consumido queden enteras, para que no sean ajenas. Asimilémoslas juntas; de otro modo irán a la memoria, no al ingenio. Apropiémonos de ellas con fidelidad y hagámoslas nuestras para que, de muchas cosas, se produzca algo único, así como se logra un solo número de varios, cuando una única cuenta comprende unidades menores y diversas. Que haga esto nuestro ánimo: que esconda todas las cosas con las que se ayudó, que solo ostente lo que ha logrado. Aunque aparezca en ti un parecido a alguien a quien la admiración te sujetó mucho, quiero que seas semejante como un hijo, no como un retrato: el retrato es una cosa muerta. “¿Qué, pues? ¿No se reconocerá a quién imitas en el discurso? ¿A quién, en argumentación? ¿A quién, en cuanto a las máximas?” Considero que no es posible reconocerlo a veces, en el caso de que un hombre de gran ingenio, a todo lo que extrajo del modelo que quiso, le haya impreso su estilo propio para lograr unidad.

En las exhortaciones de Séneca a adueñarse de los textos, transformándolos en materia prima de textos nuevos y poniéndolos al servicio de sus propios fines, se reconoce sin duda el procedimiento de

la *aemulatio*, característico de la literatura latina desde sus orígenes.⁴⁷ El énfasis en el trabajo intertextual con las fuentes pone de manifiesto, al mismo tiempo, la necesidad de controlar los poderosos efectos de los textos, capaces de anular al lector desprevenido.

3. *La escritura*

Séneca dedica extensos pasajes de sus cartas a describir el discurso conveniente al filósofo:

Audisse te scribis Serapionem philosophum, cum istuc adplicuisset: “Solet magno cursu verba convellere, quae non effundit ima sed premit et urguet; plura enim veniunt quam quibus vox una sufficiat”. Hoc non probo in philosopho, cuius pronuntiatio quoque, sicut vita, debet esse composita; nihil autem ordinatum est quod praecipitatur et properat. Itaque oratio illa apud Homerum concitata et sine intermissione in morem nivis superveniens oratori data est, lenis et melle dulcior seni profluit. Sic itaque habe: [ut] istam vim dicendi rapidam atque abundantem aptiorem esse circulanti quam agenti rem magnam ac seriam docentique. Aeque stillare illum nolo quam currere; nec extendat aures nec obruat. Nam illa quoque inopia et exilitas minus intentum auditorem habet taedio interruptae tarditatis; facilius tamen insidit quod expectatur quam quod praetervolat. Denique tradere homines discipulis praecepta dicuntur: non traditur quod fugit. Adice nunc quod quae veritati operam dat oratio incomposita esse debet et simplex: haec popularis nihil habet veri. Movere vult turbam et inconsultas aures impetu rapere, tractandam se non praebet, aufertur: quomodo autem regere potest quae regi non potest? Quid quod haec oratio quae sanandis mentibus adhibetur descendere in nos debet? Remedia non prosunt nisi inmorantur. Multum praeterea habet inanitatis et vani, plus sonat quam valet. Lenienda sunt quae me exterrent, conpescenda quae irritant, discutienda quae fallunt, inhibenda luxuria, corripienda avaritia: quid horum raptim potest fieri? quis medicus aegros in transitu curat? Quid quod ne voluptatem quidem ullam habet

47. Respecto del concepto de la *aemulatio* y su particular importancia para los autores del siglo I., cf. *infra*, nuestra introducción al punto 2.

talis verborum sine dilectu ruentium strepitus? Sed ut pleraque quae fieri posse non crederes cognovisse satis est, ita istos qui verba exercuerunt abunde est semel audisse. Quid enim quis discere, quid imitari velit? Quid de eorum animo iudicet quorum oratio perturbata et inmissa est nec potest reprimi? Quemadmodum per proclive currentium non ubi visum est gradus sistitur, sed incitato corporis ponderi servit ac longius quam voluit effertur, sic ista dicendi celeritas nec in sua potestate est nec satis decora philosophiae, quae ponere debet verba, non proicere, et pedetemptim procedere. “Quid ergo? non aliquando et insurget?” Quidni? sed salva dignitate morum, quam violenta ista et nimia vis exuit. Habeat vires magnas, moderatas tamen; perennis sit unda, non torrens. Vix oratori permiserim talem dicendi velocitatem inrevocabilem ac sine lege vadentem: quemadmodum enim iudex subsequi poterit aliquando etiam inperitus et rudis? Tum quoque, cum illum aut ostentatio abstulerit aut adfectus inpotens sui, tantum festinet atque ingerat quantum aures pati possunt.

Recte ergo facies si non audieris istos qui quantum dicant, non quemadmodum quaerunt, et ipse malueris, si necesse est, † vel P. Vinicius dicere qui itaque †. Cum quaereretur quomodo P. Vinicius diceret, Asellius ait “tractim”. Nam Geminus Varius ait, “quomodo istum disertum dicatis nescio: tria verba non potest iungere”. Quidni malis tu sic dicere quomodo Vinicius? Aliquis tam insulsus intervenerit quam qui illi singula verba vellenti, tamquam dictaret, non diceret, ait “dic, † numquam dicas †?” Nam Q. Hateri cursum, suis temporibus oratoris celeberrimi, longe abesse ab homine sano volo: numquam dubitavit, numquam intermisit; semel incipiebat, semel desinebat.

Quaedam tamen et nationibus puto magis aut minus convenire. In Graecis hanc licentiam tuleris: nos etiam cum scribimus interpungere adsuevimus. Cicero quoque noster, a quo Romana eloquentia exiit, gradarius fuit. Romanus sermo magis se circumspicit et aestimat praebetque aestimandum. Fabianus, vir egregius et vita et scientia et, quod post ista est, eloquentia quoque, disputabat expedite magis quam concitate, ut posses dicere facilitatem esse illam, non celeritatem. Hanc ego in viro sapiente recipio, non exigo; ut oratio eius sine impedimento exeat, proferatur tamen malo quam profluat. (*Ep.* 40. 2-12)

Escribes que escuchaste al filósofo Serapión, habiendo llegado este hasta allí: “Suele arrancar a gran carrera las palabras, que no derrama desde lo profundo, sino que apremia y urge; pues le vienen más de las que puede decir una sola voz.” No apruebo esto en un filósofo, cuya dicción, como su vida, debe estar también apropiadamente dispuesta; pero no es ordenado nada que se precipita y apura. Así, en Homero, aquel discurso excitado y sin pausa, que cae a la manera de la nieve, se atribuyó al orador más joven; al anciano le fluye un discurso suave y más dulce que la miel. Por lo tanto, ten en cuenta lo siguiente: que ese impulso de hablar rápido y abundante es más apropiado para el charlatán de feria que para quien debate y enseña un tema importante y serio. No quiero ni que aquel destile las palabras de a gotas ni que corra; que no extienda los oídos ni los arrebatte. Pues, con el aburrimiento de la lentitud entrecortada, aquella pobreza y languidez tampoco mantiene atento al que escucha; pero entra más fácilmente lo que se espera que lo que pasa volando. Luego se dice que los hombres transmiten enseñanzas a sus discípulos: no se transmite lo que huye. Añade además que el discurso que persigue la verdad debe ser sin adornos y simple: este discurso popular no tiene nada de verdadero. Busca conmover a la turba y arrebatarse con su ímpetu oídos inexpertos, no se presta a ser dirigido, se extravía: ¿pero cómo puede dirigir lo que no puede ser dirigido? ¿Qué hay del hecho de que este discurso que se emplea para curar los espíritus debe calar hondo en nosotros? Los remedios no sirven si no se detienen en nosotros. Además tiene mucho de vacío y de vano, suena más de lo que vale. Hay que mitigar lo que aterra, moderar lo que irrita, resolver lo que confunde, refrenar la lujuria, atacar la avaricia: ¿cuál de estas cosas puede hacerse arrebatadamente? ¿Qué médico cura a sus enfermos al pasar? ¿Qué hay del hecho de que tal estrépito de palabras que caen sin selección ni siquiera causa placer alguno? Pero así como es suficiente haber conocido una sola vez muchas cosas que creerías imposibles, a esos que hacen gimnasia con las palabras es más que suficiente haberlos escuchado una sola vez. Pues ¿qué querría uno aprender o imitar de ellos? ¿Qué pensar del espíritu de aquéllos cuyo discurso es confuso, precipitado y no se puede contener? Así como quienes corren por una pendiente no detienen sus pasos donde les parece, sino que, impulsados por el peso de su cuerpo, son arrastrados y avanzan más allá de

lo que querían, así esa velocidad del discurso ni es dueña de sí misma ni resulta bastante apropiada a la filosofía, que debe ubicar palabras, no lanzarlas, y avanzar paso a paso. “¿Pues qué? ¿De vez en cuando no se elevará?” ¿Por qué no? Pero salvando la dignidad de las costumbres, que arrasa esa fuerza violenta y excesiva. Que tenga grandes fuerzas, pero controladas; que sea una ola continua, no un torrente. Difícilmente toleraría yo en un orador esa velocidad imparable en el decir, que avanza sin ley: en efecto, ¿cómo podrá seguirlo un juez también inculto y rudo? Incluso en el caso de que lo arrastren la ostentación o una pasión irrefrenable, que apure y lance solo lo que los oídos puedan tolerar.

Por lo tanto, harás bien si no escuchas a esos que se fijan en cuánto dicen, no en cómo lo dicen, y, si es necesario [...]. Como se preguntara de qué modo hablaba P. Vinicio, Aselio dijo: “De a poco.” Porque Geminio Varo había dicho: “No sé cómo llamáis elocuente a ese: no es capaz de decir tres palabras juntas.” ¿Por qué no preferirías hablar a la manera de Vinicio? Y podría sumarse uno tan tonto como el que a aquel que parecía arrancar las palabras de a una, como si dictara en vez de hablar, le dijo: “Di ¿nunca puedes hablar ¿?” P. Pues quiero que se mantenga lejos del hombre íntegro la carrera de Q. Haterio, orador tan famoso en su tiempo: nunca dudó, nunca se interrumpió; empezaba de una vez y terminaba de una vez.

Sin embargo, creo que algunas cosas convienen más o menos a las naciones. Entre los griegos podría tolerarse esta licencia: nosotros acostumbramos separar las palabras hasta cuando escribimos. También Cicerón, de quien derivó la elocuencia romana, avanzaba paso a paso. El discurso romano se mira más a sí mismo, se juzga y se hace juzgar. Fabiano, hombre excelente en la vida, en la sabiduría y también en lo que viene después de ellas, en la elocuencia, hablaba con mayor soltura que con rapidez, de modo que se podía decir que aquella no consistía en celeridad, sino en facilidad de palabra. A esta yo la acepto en un sabio, no la exijo: aunque su discurso surja sin trabas, prefiero sin embargo que avance gradualmente y no que corra.

Más adelante, se exploya en la caracterización del discurso de Fabiano:

Fabiani Papiri libros qui inscribuntur civilium legisse te cupidissime scribis, et non respondisse expectationi tuae; deinde oblitus de philosopho agi compositionem eius accusas. Puta esse quod dicis et effundi verba, non figi. Primum habet ista res suam gratiam et est decor proprius orationis leniter lapsae; multum enim interesse existimo utrum exciderit an fluxerit. <Adice> nunc quod in hoc quoque quod dicturus sum ingens differentia est: Fabianus mihi non effundere videtur orationem sed fundere; adeo larga est et sine perturbatione, non sine cursu tamen veniens. Illud plane fatetur et praefert, non esse tractatam nec diu tortam. Sed ita, ut vis, esse credamus: mores ille, non verba composuit et animis scripsit ista, non auribus. Praeterea ipso dicente non vacasset tibi partes intueri, adeo te summa rapuisset; et fere quae impetu placent minus praestant ad manum relata; sed illud quoque multum est, primo aspectu oculos occupasse, etiam si contemplatio diligens inventura est quod arguat. Si me interrogas, maior ille est qui iudicium abstulit quam qui meruit; et scio hunc tutiorem esse, scio audacius sibi de futuro promittere. Oratio sollicita philosophum non decet: ubi tandem erit fortis et constans, ubi periculum sui faciet qui timet verbis? Fabianus non erat neglegens in oratione sed securus. Itaque nihil invenies sordidum: electa verba sunt, non captata, nec huius saeculi more contra naturam suam posita et inversa, splendida tamen quamvis sumantur e medio. Sensus honestos et magnificos habes, non coactos in sententiam sed latius dictos. Videbimus quid parum recisum sit, quid parum structum, quid non huius recentis politurae: cum circumspexeris omnia, nullas videbis angustias inanis. (*Ep.* 100. 1-5)

Me escribes que leíste con mucho afán los libros de Fabiano Papirio sobre asuntos civiles y que estos no respondieron a tus expectativas; después, olvidando que se trata de un filósofo, censuras su composición. Imagina que es como dices y que las palabras desbordan, que no están ordenadas. En primer lugar, esto tiene su gracia y es un atractivo propio del discurso que fluye suavemente; en efecto, considero que importa mucho si el discurso se ha precipitado o si ha fluido. Añade ahora el hecho de que hay una enorme diferencia en esto que te voy a decir: a mí me parece que el discurso de Fabiano no desborda, sino que fluye; a tal punto es copioso y sin alteración, aunque avanza no

sin rapidez. Él reconoce y revela esto: que su discurso no es trabajado ni moldeado durante mucho tiempo. Pero creamos que el asunto es así como dices: él organizó costumbres, no palabras, y escribió eso para los espíritus, no para los oídos. Además, si él lo hubiera pronunciado, no hubiera sido posible para ti observar sus partes, a tal punto te habría apasionado el conjunto; y casi siempre los discursos que agradan por su empuje se destacan menos si son leídos; pero también aquello es fundamental: haber atraído los ojos en un primer momento, aunque un examen cuidadoso encontrará algo para acusar. Si me preguntas, es más valioso aquél que te arrebató una decisión que el que la consiguió con esfuerzo; y sé que este es más seguro, sé que se compromete a una conducta más audaz en el futuro. El discurso agitado no es conveniente para un filósofo: ¿cuándo será por fin valeroso y firme, cuándo dará prueba de sí quien teme por las palabras? Fabiano no era descuidado en su discurso, sino sosegado. Así pues, no encontrarás nada despreciable: las palabras han sido elegidas, no capturadas, ni colocadas, según la costumbre de esta época, contra su propia naturaleza e invertidas; son, sin embargo, brillantes, aunque hayan sido tomadas de la lengua común. Tienes ideas honorables y nobles, no condensadas en una máxima sino ampliamente desarrolladas. Veremos qué poco recortado es, qué poco estructurado, hasta qué punto carece del pulimento moderno: cuando hayas revisado todo, no verás ninguna falsa concisión.

Como vemos, en su caracterización del estilo apropiado, Séneca procede en forma polémica: del lado de la corrección estilística ubica a su maestro Fabiano, al propio Homero, al orador Vinicio, a Cicerón;⁴⁸ del lado de la incorrección menciona al filósofo Serapión, a las figuras oscuras de Aselio y Gémino Vario, al orador Quinto Haterio, y, en general, al “charlatán de feria” (*circulanti*), a “los hombres que pretenden transmitir principios a sus discípulos” (*tradere homines discipulis praecepta dicuntur*, donde el término *homines* aludiría a los maestros de la educación romana tradicional, tan vapuleada por Séneca), al “discurso popular” (*oratio... popularis*), a “esos que hacen gimnasia con las palabras” (*istos qui verba exercuerunt*), a “esos que se preocupan por cuánto dicen, no por cómo lo hacen”, a “algún insulso” (*aliquis... insulsus*). La

48. En *Ep.* 100. 9 se añaden a la lista Asinio Polión, mencionado ya algo antes en *Ep.* 100. 7, y Tito Livio.

diferencia entre el estilo apropiado y el inapropiado no parece radicar tanto en la profesión del emisor (hay filósofos correctos e incorrectos, así como hay oradores correctos e incorrectos), sino en su adhesión a los principios de una clase de elocuencia adecuada a la finalidad última del discurso, consistente en la expresión de las búsquedas y verdades de la filosofía. Al apelar a Homero como ejemplo de propiedad estilística, Séneca deja en claro que esta particular elocuencia puede hallarse también en la poesía.

El discurso apropiado se distingue por ser fluido (*effundo, profluo, unda perennis, fundo*) y suave (*lenis, dulcior melle, oratio leniter lapsa, larga et sine perturbatione*): Séneca insiste mucho sobre esta idea de la fluidez e intenta distinguirla en numerosas ocasiones de la mera caída torrencial y del derrame de las palabras (*convello, premo, urguo, praecipio, propero, curro, praetervolo, ruo, proicio, festino, ingero, torrens, strepitus, excido*). Los términos resultan a menudo difíciles de distinguir, no solo para el lector moderno, sino para el propio Séneca, que, por ejemplo, en *Ep.* 40. 2 y 12 usa el mismo verbo *profluo*, en los sentidos opuestos de ‘fluir’ y ‘correr’, aplicándolos respectivamente al discurso adecuado y al inadecuado. Pero la diferencia radica tal vez en el control constante ejercido por el emisor sobre sus palabras, que las lleva a deslizarse por un cauce siempre contenido, acotado, consciente de sí (*moderatus, sermo... se circumspicit, aestimo, electa verba... non captata*). De esto se desprende el orden de la dicción (*pronuntiatio composita, ordinata*), un orden ciertamente distinto del tradicional y difícil de percibir para sus contemporáneos, a juzgar por el rechazo y la incertidumbre que provoca en Lucilio.

Entre la rapidez (*velocitas, celeritas, cursus*) y la lentitud, Séneca se inclina por esta última, al punto de recomendar al filósofo “ser tardo de palabra” (*Ep.* 40. 14: *tardilocum esse te iubeo*), avanzando poco a poco (*tractim, gradarius*). En la defensa del discurso vacilante de Vinicio se reconocen el gusto por la brevedad, la ruptura del período clásico y la tendencia a la expresión entrecortada, tendiente a la fragmentación, tan característica del discurso de Séneca.

El discurso filosófico debe ser sin adornos y sencillo (*oratio incomposita, simplex*), al punto de abrirse a la lengua corriente (*verba... splendida tamen quamvis sumantur e medio*). Esto no significa, de todos modos, que Séneca abogue por una suerte de naturalismo estilístico. La sencillez se funda en la reiterada opción del autor por los hechos en desmedro de las palabras, a la que nos referimos en párrafos anteriores, pero resulta, paradójicamente, de un cuidadoso proceso de selección.

De hecho, la aguda conciencia lingüística de Séneca lo lleva a emular a Lucrecio y Cicerón en sus lamentos por las limitaciones del latín como lengua filosófica:⁴⁹

Quanta verborum nobis paupertas, immo egestas sit, numquam magis quam hodierno die intellexi. Mille res inciderunt, cum forte de Platone loqueremur, quae nomina desiderarent nec haberent, quaedam vero <quae> cum habuissent fastidio nostro perdidissent. (*Ep.* 58. 1)

Nunca más que hoy comprendí cuán profunda es nuestra pobreza de palabras, o mejor dicho nuestra miseria. Hablando casualmente de Platón, se me ocurrieron mil cosas que necesitaban un nombre y no lo tenían, o bien otras que, habiéndolo tenido, lo perdieron por nuestra negligencia.

La norma de sencillez no impide, por otro lado, que el filósofo se valga de los recursos del *ornatus* para hacer más expresivo su discurso. El empleo adecuado de tropos y figuras revela antes bien su dominio sobre la palabra:

Invenio tamen translationes verborum ut non temerarias ita quae periculum sui fecerint; invenio imagines, quibus si quis nos uti vetat et poetis illas solis iudicat esse concessas, neminem mihi videtur ex antiquis legisse, apud quos nondum captabatur plausibilis oratio: illi, qui simpliciter et demonstrandae rei causa eloquebantur, parabolis referti sunt, quas existimo necessarias, non ex eadem causa qua poetis, sed ut inbecillitatis nostrae adminicula sint, ut et dicentem et audientem in rem praesentem adducant. (*Ep.* 59. 6)

Sin embargo, encuentro [en tu carta] metáforas no temerarias, aunque arriesgadas; encuentro imágenes que, a mi entender, solo podría prohibir o considerar reservadas a los poetas una persona que no hubiera leído a los antiguos, que todavía no componían sus discursos buscando el aplauso del público. Estos hablaban de manera sencilla y para demostrar su causa, están repletos de

49. Cf. por ejemplo Lucrecio, *Sobre la naturaleza de las cosas* l. 1. 136-139 y Cicerón, *Académicas* 1, 24-26.

comparaciones, que considero necesarias, no por los mismos motivos que los poetas, sino para socorrernos en nuestra debilidad, para acercar a los hechos tanto al que habla como al que escucha.

Finalmente, en la epístola 114, Séneca esboza una teoría acerca de la adecuación del estilo del discurso al carácter del emisor y, más aún, de su contexto histórico, que, como veremos, resultará decisiva a la hora de explicar los excesos verbales de los personajes de sus tragedias:

Quare quibusdam temporibus provenerit corrupti generis oratio quaeris et quomodo in quaedam vitia inclinatio ingeniorum facta sit, ut aliquando inflata explicatio vigeret, aliquando infracta et in morem cantici ducta; quare alias sensus audaces et fidem egressi placuerint, alias abruptae sententiae et suspiciosae, in quibus plus intellegendum esset quam audiendum; quare aliqua aetas fuerit quae translationis iure uteretur inverecunde. Hoc quod audire vulgo soles, quod apud Graecos in proverbium cessit: talis hominibus fuit oratio qualis vita. Quemadmodum autem uniuscuiusque actio dicendi similis est, sic genus dicendi aliquando imitatur publicos mores, si disciplina civitatis laboravit et se in delicias dedit. Argumentum est luxuriae publicae orationis lascivia, si modo non in uno aut in altero fuit, sed adprobata est et recepta. Non potest alius esse ingenio, alius animo color. Si ille sanus est, si compositus, gravis, temperans, ingenium quoque siccum ac sobrium est: illo vitiato hoc quoque adflatur. (*Ep.* 114. 1-3).⁵⁰

Preguntas por qué motivo en cierta época prevaleció el discurso corrupto y cómo incurrieron los ingenios en ciertos vicios, de modo que a veces se impusiera un desarrollo hinchado, a veces uno entrecortado y cercano a la modalidad del canto; por qué gustaron por momentos las sensaciones audaces e inverosímiles, y por momentos las sentencias bruscas y sugestivas, en las que hubiera que entender más que escuchar. Por qué hubo una cierta época en que se hizo un uso excesivo de la metáfora: por eso que sueles oír del vulgo, que entre los griegos se transformó en un proverbio: tal es el discurso de los hombres cual es su vida. Del

50. Cf. muy especialmente, a partir de *Ep.* 114. 5, la caracterización de Mecenas como ejemplo de estilo extravagante.

mismo modo en que los actos de habla son similares a cada uno, así los tipos de discurso suelen imitar las costumbres públicas, si la educación de la ciudad decayó o se entregó a la molicie. La lascivia del discurso es prueba de exceso público, con tal que no se haya manifestado en uno o dos nomás, sino que haya estado aprobada y difundida. No puede ser uno el color del ingenio y otro el del espíritu. Si este es sano, ordenado, serio, equilibrado, también el ingenio es conciso y sobrio; cuando aquél se corrompe, también este se vuelve vano.

De la teoría a la práctica: el teatro de Séneca

Una revisión general de algunas cuestiones vinculadas con las tragedias de Séneca resulta útil para poder evaluar con mayor exactitud el espíritu innovador del autor, su actitud poética, y la posible correspondencia de ambos con las ideas teóricas expresadas en sus cartas. De todos modos, conviene recordar que Séneca no desarrolla en las cartas, en forma explícita y sistemática, una teoría acerca de la tragedia, dado que, obviamente, no era este su objetivo central.⁵¹

Sus tragedias están basadas en la tradición griega y también, probablemente, mantienen estrecho diálogo con la tragedia latina arcaica (siglos II y I a.C.), de la que se conservan escasos fragmentos. Sin embargo, con respecto a esta última se han determinado algunas características significativas: en primer lugar, la voluntad de continuidad literaria que la habría animado, sin mayores innovaciones con respecto a los modelos griegos; en segundo lugar, la creciente preferencia por los dramas de Eurípides, en particular, aquellos vinculados con el ciclo troyano, en razón de la notable resonancia emotiva que tenía dicho ciclo entre los espectadores, en una época en la que ya estaba muy difundida la tradición que relacionaba el origen de Roma con Troya. Se ha señalado también el carácter melodramático de la tragedia latina, su propensión a subrayar el patetismo propio de escenas de manifiesta violencia y crueldad y su tendencia a configurar el estilo elevado

51. No abordaremos cuestiones vinculadas con los problemas de autoría y con la presunta cronología relativa a la composición de sus tragedias, en relación con la cual el único dato probable es una referencia contenida en Tácito, *Ann.* 14.52.3, según la cual la actividad de Séneca como poeta trágico habría crecido hacia el año 62, en época de Nerón. Cf. Codoñer (1997a:567-568).

requerido por el género mediante los más diversos recursos propios de la retórica. También parece haber sido un procedimiento frecuente ya desde el período arcaico, la *contaminatio*, es decir, la transposición de dos o más modelos griegos en la configuración de una nueva tragedia.

Todas estas características propias de la tragedia latina arcaica que acabamos de sintetizar perduraron hasta el período imperial a través de Séneca y otros autores, particularmente la creciente atención prestada a los recursos retóricos, no solo en razón de las exigencias estilísticas propias del género, sino porque era también uno de los medios más adecuados para subrayar la crueldad inherente al contenido del mito trágico.⁵² Además, en el caso particular de Séneca, es necesario agregar que su preferencia por el teatro de Eurípides puede haber estado vinculada también con el interés que ambos compartieron por la especulación filosófica.⁵³

Además de la influencia de la tragedia griega y la latina también es posible reconocer una importante influencia de otras áreas de la tradición poética romana, la cual, aunque tal vez muy importante, no ha sido satisfactoriamente estudiada.⁵⁴ Tarrant,⁵⁵ por ejemplo, aconseja una lectura detenida y puntual de las tragedias en la que se preste atención al diálogo que estas establecen concretamente con autores como Lucrecio, Catulo, Virgilio, Horacio u Ovidio, pues, según dicho autor, esto permitiría explicar la flexibilidad y la “innovación genérica” que caracterizarían a las obras de Séneca frente a la estructura

52. Pociña (1997:48 ss.)

53. Las tragedias de Séneca de argumento griego son: *Hércules loco* (*Hercules furens*), *Troyanas* (*Troades*), *Fenicias* (*Phoenissae*), *Medea*, *Fedra* (*Phaedra*), *Edipo* (*Oedipus*), *Agamenón* (*Agamemnon*), *Tiestes* (*Thyestes*) y *Hércules en el Eta* (*Hercules Oetaeus*). Una rama de la tradición manuscrita atribuye a Séneca una décima tragedia, intitulada *Octavia*, que presenta la particularidad de ser el único ejemplar de drama de tema histórico (*fabula praetexta*) conservado en la literatura latina. En la actualidad los críticos coinciden en considerarla apócrifa. Corresponde además agregar que Eurípides parece haber sido la principal fuente para *Hércules Loco*, *Troyanas*, *Fenicias*, *Medea* y *Fedra*, en tanto que *Edipo*, *Agamenón* y *Hércules en el Eta* pueden haber estado inspiradas en Sófocles y Esquilo. No se pueden determinar, en cambio, las fuentes de *Tiestes*. Cf. Luque Moreno (1997-1999:I, 19-20).

54. Cf. Seidensticker y Armstrong (1985:916-968), que señalan la importancia de la profundización en la cuestión de la poética senecana estudiando la influencia que ejerció sobre ella la poesía augustea.

55. Tarrant (1995).

formalizada de la tragedia ática. Por otra parte, una contribución importante, vinculada con la relación poesía-filosofía en Séneca, la podemos encontrar en Mazzoli,⁵⁶ quien contabiliza las citas, alusiones y preferencias manifestadas por el propio Séneca en sus obras en prosa respecto de los grandes poetas de la época augustea y su rechazo del estilo arcaico. En tal sentido, los autores más admirados y citados por Séneca son Virgilio,⁵⁷ Ovidio⁵⁸ y Horacio.⁵⁹

A propósito de las fuentes del teatro de Séneca, corresponde que volvamos a llamar la atención sobre la perspectiva que el filósofo adopta en relación con uno de los aspectos centrales relativos a la creación poética, el concepto de imitación, *mimesis*, de autores previos. En la *Ep.* 79 reflexiona con respecto a esta cuestión a propósito del proyecto que tiene Lucilio de abordar un tema ya tratado por otros poetas:

Quid tibi do ne Aetnam describas in tuo carmine, ne hunc sollemnem omnibus poetis locum adtingas? Quem quominus Ovidius tractaret, nihil obstitit quod iam Vergilius impleverat; ne Severum quidem Cornelium uterque deterruit. Omnibus praeterea feliciter hic locus se dedit, et qui praecesserant non praeripuisse mihi videntur quae dici poterant, sed aperuisse. [Sed] Multum interest utrum ad consumptam materiam an ad subactam accedas: crescit in dies, et inventuris inventa non obstant. Praeterea condicio optima est ultimi: parata verba invenit, quae aliter instructa novam faciem habent. Nec illis manus incit tamquam alienis; sunt enim publica. (*Ep.* 79.5-6)

¿Qué te ofrezco para que no describas el Etna en tu poema, para que no trates este tema habitual para todos los poetas? El hecho de que Virgilio ya lo hubiera elaborado⁶⁰ en nada impidió que Ovidio lo tratara;⁶¹ ni uno ni otro disuadió a Cornelio

56. Mazzoli (1970).

57. Sobre la relación Virgilio-Séneca cf. Mazzoli (1984:766-768). El autor recoge una amplia bibliografía, pero solo referida a la influencia de Virgilio en la obra en prosa de Séneca.

58. Sobre la influencia de Ovidio en las tragedias de Séneca cf. Jakobi (1988).

59. Spika (1890).

60. *Eneida* 3.571-587.

61. *Metamorfosis* 15.340-355.

*Severo.*⁶² Además, este tema se ofreció a todos con buena fortuna y me parece que quienes habían precedido, no se adueñaron de lo que se podía decir, sino que lo pusieron de manifiesto. Pero importa mucho si te dedicas a un tema agotado o a uno en elaboración: este crece día a día, y los elementos encontrados no son obstáculo para aquellos por encontrar. Además, la condición del último es la mejor: encuentra palabras ya preparadas que, dispuestas de otro modo, tienen una nueva apariencia. Y no las toma como si fueran ajenas; en efecto, son públicas.

Hay que recordar que, especialmente en lo referido a la imitación de textos poéticos, la noción de “originalidad” encontraba su lugar en el marco de una fuerte conciencia de la tradición del pasado, y resultaba del principio básico de que lo imitado debía volverse propio. Ya Horacio en su *Ars Poetica* había definido dicho principio en los siguientes términos:

*Publica materies priuati iuris erit.*⁶³

Un asunto público será de dominio privado.

advirtiendo que la apropiación creativa requiere de nosotros que no nos limitemos al papel de un simple traductor fiel, *fidus interpres*.⁶⁴ De igual modo, para Séneca el hecho de que un poeta hubiera tratado magistralmente un tema no impedía a los sucesores un abordaje nuevo y distinto, es decir, en este sentido, la obra literaria era concebida como una superación, *aemulatio*, de los modelos imitados en la medida en que su creador aportara una nueva composición. La epístola 79 representa, pues, un testimonio canónico acerca de la teoría de la imitación que prevalecía en la antigüedad.⁶⁵ El principio de la *publica materies* expresado por Horacio y el de la *aemulatio* estilística habían sido ya planteados por Isócrates y de ellos se desprendía la idea de que el aporte

62. Poeta de la época de Augusto, autor de un poema épico relativo a la guerra entre Octavio y S. Pompeyo en Sicilia y que —se supone— pudo haber contenido una descripción del Etna.

63. Horacio, *Arte poética (Ars)*, 131.

64. Horacio, *Ars*, 133-134.

65. En el comentario de las *Epístolas* 79 y 84 seguimos especialmente el trabajo de Setaioli (1985:843 ss.).

propio de cada autor estaba referido principalmente al estilo, basado en los *uerba... aliter instructa* a que se refiere Séneca.⁶⁶

Sin embargo, Setaioli advierte que el hecho de que Séneca adhiera aquí a la doctrina tradicional se explica porque la epístola 79 no se refiere específicamente a la prosa filosófica sino al lenguaje poético.⁶⁷ Por el contrario, al trasponer los criterios retórico-estilísticos al plano filosófico, Séneca les otorgará una significación nueva y más amplia. En este sentido hay que tener en cuenta que su aporte más significativo respecto del concepto de imitación se encuentra en la epístola 84. Como señalábamos más arriba (cf. p. 107 de este capítulo). Setaioli subraya precisamente que en 84.8 Séneca indica que el resultado del proceso de apropiación se deberá apreciar no solo en el discurso (*orationem*), es decir, en lo referido al estilo, sino también en el contenido filosófico (*argumentationem/sententias*).⁶⁸ En lo referido al discurso Séneca no hace más que reiterar un concepto que, como veíamos, constituía ya un lugar común de la retórica clásica: la necesidad de trabajar a partir de la lectura de diversos modelos para obtener un estilo rico y variado.⁶⁹ Sin embargo, ya en el § 1 de la epístola Séneca había afirmado: *Alit lectio ingenium*: “La lectura alimenta el ingenio”. Es decir que aparece aquí un indicio de que la atención del filósofo está puesta en el efecto de la lectura sobre el pensamiento, no exclusivamente sobre el estilo, dato que anticipa la diferencia más notable con respecto a otros autores: la importancia que le otorga Séneca a la creación personal como resultado de un profundo proceso de elaboración no solo del estilo sino, sobre todo, del contenido.

La relación entre la obra y sus modelos también es comparada por Séneca con la semejanza viva que se establece entre el padre y el hijo, diferente de la que existe entre un original y su copia, que es una cosa muerta (*Ep.* 84.8). Y, a continuación, el nuevo y significativo aporte de Séneca en relación con el tema de la imitación se percibe aun con más

66. Cf. la obra de Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la imitación* y las observaciones sobre la noción de *iunctura* en Horacio, *Ars*, 47 ss. y 242. Con respecto a la cuestión de la *compositio* en Séneca, cf. *supra* en 1.2 nuestra referencia a la *Ep.* 108.10 en relación con el *egregium sensum* que adquiere el mensaje y su mayor capacidad persuasiva cuando se le otorga una estructura poética.

67. Setaioli (1985:845).

68. Setaioli (1985:850).

69. Cf. Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la imitación*, fr.6, Quintiliano, *Inst.* 10.2.11 y Pseudo Longino, *Sobre lo sublime*, 1.327.3.

claridad a partir de otra imagen reiterada en los tratados retóricos: el espíritu del imitador es semejante a una tablilla encerada sobre la cual deja su huella el modelo. Como destaca Setaioli,⁷⁰ Séneca, al referirse a la posibilidad de que se reconozca en el discurso el modelo imitado, invierte el tópico:

Puto aliquando ne intellegi quidem posse, si magni uir ingenii omnibus quae ex quouelut exemplari traxit, formam suam inpressit, ut in unitatem illa conpetant. (*Ep.* 84.8)

Considero que no es posible reconocerlo a veces, en el caso de que un hombre de gran ingenio, a todo lo que extrajo del modelo, le haya impreso su propia forma para lograr unidad.

Es decir, el filósofo afirma implícitamente que no es el modelo el que imprime su huella sino el ingenio del imitador el que termina imponiendo su trazo sobre el material imitado al conferirle unidad.

No será entonces irrelevante tomar en cuenta el aporte de criterios tradicionales en la epístola 79 en relación con la creación poética y la significativa innovación que Séneca introduce en la epístola 84 a propósito de la imitación en el marco del discurso filosófico, al considerar la cuestión relativa a la particular transposición de las fuentes que revela su producción dramática. En tal sentido puede afirmarse, a partir de lo que ya hemos adelantado, que los criterios planteados en la epístola 84 en cuanto a la producción filosófica, pueden hacerse extensivos a su creación poética: Séneca ha impuesto su propia huella a sus fuentes, sobre todo en cuanto al contenido.

1. Filosofía y tragedia

A. Traina ha estudiado pormenorizadamente —en especial en relación con sus *Epístolas*—⁷¹ el “estilo dramático” de Séneca, que pondría en escena la lucha del sabio consigo mismo cuando, en el marco de una sociedad en la que el poder ha quedado solo en manos del príncipe, trata al menos de buscar un refugio en la interiorización de su libertad. Muchos de los rasgos de ese “estilo dramático”, que Traina considera

70. Setaioli (1985:853-854).

71. Traina (1974) y Roca Meliá (1986-1989:40 ss.).

como la más significativa contribución de Séneca al lenguaje filosófico de Occidente,⁷² tienen que ver, como veíamos más arriba, con un acercamiento a las formas del lenguaje poético.

Se ha hablado también de la compleja metáfora teatral que despliegan las *Epístolas* en relación con los roles contradictorios que el yo de Séneca representa ante su interlocutor, Lucilio. Es el sabio estoico, pero también el moralista tradicional romano, el senador retirado que se ocupa de sus propiedades, un anciano enfermo.⁷³ Por eso se reconoce que las *Epístolas* tienen cierto parentesco con el arte del teatro: Séneca no expone simplemente una doctrina sino que la vive, se transforma en su encarnación, reconoce sus errores, se convierte en una suerte de héroe trágico, un hombre que no busca solo predicar, sino sobre todo verse y mostrarse. En tal sentido, se ha afirmado que, de todas sus obras, solo su teatro podría rivalizar con las *Epístolas* por su mezcla de realismo y de exceso o, como se ha dicho, por su “intensidad cruel”. Habría, pues, una íntima afinidad entre Séneca filósofo y Séneca poeta trágico.⁷⁴ Sin embargo, si bien el foco de la tragedia de Séneca está puesto también en la construcción del sí mismo por parte de los personajes centrales, a diferencia de lo que ocurre en las cartas, obviamente, esa construcción termina transformándose en un proceso de autodestrucción para el cual el género trágico no propone alternativas.⁷⁵

Uno de los aspectos centrales en cuanto al tratamiento que Séneca les confiere a sus modelos dramáticos es la particular perspectiva filosófica-moral de su teatro, sin duda de fundamentos neoestoicos. En efecto, este es uno de los puntos centrales que evidenciarían su innovación con respecto a la tradición dramática griega y latina. En tal sentido las reflexiones acerca de la moral expresadas en las *Epístolas* pueden relacionarse con su nueva concepción de la tragedia sustentada por estas ideas filosóficas, que constituirían uno de los motivos

72. Traina (1974:12-20).

73. Edwards (2008:98 ss.).

74. Veyne (1995:246 ss.). Téngase en cuenta, además, que era frecuente en la filosofía, ya desde Platón, la comparación de la vida humana o de la discusión filosófica, por ejemplo, con el teatro, y la de los humanos con actores. Cf. *infra* nota 78 y May (2006:52-53). Por otra parte, en la Roma neroniana el teatro se había convertido en una metáfora dominante. Plinio (*Panegírico de Trajano*, 46.6), en alusión al deseo del príncipe de aparecer en escena, llamaba a Nerón *imperator scaenicus*. Cf. Edwards (2008:100).

75. Fitch y McElduff (2008:175).

determinantes de su innovación con respecto a la tradición genérica. De todos modos, como destacaremos, la obra trágica de Séneca no puede explicarse exclusivamente como un ejercicio para poner en escena la prédica de las enseñanzas morales estoicas.

Podemos empezar por recordar, según hemos visto antes, el estrecho vínculo que Séneca establece entre poesía y filosofía al afirmar en epístola 8.8 que los poetas dicen muchas de las cosas que dijeron o deben ser dichas por los filósofos. Por otra parte, ya hemos referido a la epístola 33.2 a propósito de las sentencias, a las cuales, por su semejanza con la estructura poética se les reconoce la capacidad de colaborar en la fijación de los conocimientos. A su vez, en *Ep.* 108.10, según observábamos, se reconoce que el ritmo poético agudiza nuestros sentidos, agrega al mensaje un sentido extraordinario (*egregium sensum*) y logra mayor eficacia que el discurso en prosa en la persuasión del auditorio. Es también significativo el testimonio que Séneca incluye en *Ep.* 115.12. Cita allí algunos versos de *Metamorfosis* de Ovidio en los que se describe el oro que adorna el palacio y el carro del Sol,⁷⁶ con el objeto de condenar a los poetas que excitan pasiones como la codicia y el afán de riquezas. Más adelante, en la misma carta, §§ 14-15, un pasaje tomado, en parte, de una tragedia no conservada de Eurípides, *Dánae*,⁷⁷ le ofrece al filósofo la oportunidad de plantear que también en la tragedia griega hay personajes que prefieren la riqueza antes que los valores morales. Agrega que, en ocasión de la representación de dicho drama, la airada reacción del público frente al parlamento moralmente censurable de uno de estos personajes, habría motivado la intervención del mismo Eurípides, que rogó a los espectadores que esperaran el castigo que recibiría dicho personaje en el desenlace:

“Pecunia, ingens generis humani bonum,
cui non voluptas matris aut blandae potest
par esse prolis, non sacer meritis parens;
tam dulce si quid Veneris in vultu micat,
merito illa amores caelitum atque hominum movet.”
Cum hi novissimi versus in tragoedia Euripidis pronuntiati
essent, totus populus ad eiciendum et actorem et carmen con-
surrexit uno impetu, donec Euripides in medium ipse prosilivit

76. Ovidio, *Met.* 2.1-2 y 107-108.

77. Es un pasaje que Séneca atribuye erróneamente a la tragedia de Eurípides, también perdida, *Belerofonte*.

petens ut expectarent viderentque quem admirator auri exitum faceret. Dabat in illa fabula poenas Bellerophontes quas in sua quisque dat. Nulla enim avaritia sine poena est, quamvis satis sit ipsa poenarum. [...] (*Ep.* 115. 14-16)

*“La riqueza, el ingente bien del género humano,
a la que ni el afecto de una madre, ni de una tierna prole,
ni un antepasado sagrado por sus méritos puede igualar,
si algo tan dulce brilla en el rostro de Venus,
por una paga ella mueve los amores de los dioses y de los hombres.”*
Después que se pronunciaron estos últimos versos en una tragedia de Eurípides, todo el pueblo se levantó al mismo tiempo para expulsar al actor y a la obra, hasta que el mismo Eurípides saltó al medio de la escena mientras pedía que esperaran y vieran qué final tenía el admirador del oro. En aquella tragedia Belerofonte sufría las penas que cada uno sufre en su vida. Pues no existe avaricia sin pena, excepto que sea ella misma suficiente pena.

Para Séneca este episodio es testimonio de la extraordinaria repercusión emocional que puede llegar a tener el drama en la conciencia del público y, sobre todo, de la demanda por parte de este de una sanción moral para los culpables. Luego cierra la breve anécdota con una sentencia que, significativamente, testimonia la posibilidad de hacer una interpretación de nuestro propio destino a partir del texto ficcional: Belerofonte sufre en el drama la misma pena que, en semejantes circunstancias, cada cual sufre en su vida. Por lo tanto, en esta interrelación vida/teatro a la que se hace referencia también en *Ep.* 77.20 y en *Ep.* 80.7-8,⁷⁸ podemos ver que Séneca concibe y valora a la tragedia y a la poesía en general fundamentalmente por su poder conmovedor,

78. “*Quomodo fabula, sic vita: non quam diu, sed quam bene acta sit, refert. Nihil ad rem pertinet quo loco desinas. Quodcumque voles desine: tantum bonam clausulam inpone. Vale.*” (*Ep.* 77.20): “Lo mismo que la representación teatral, así es la vida: no importa cuánto haya durado, sino si ha sido bien representada. Nada importa en qué momento termines; termina donde quieras, solo dispone un buen final. Adiós.” En *Ep.* 80.7-8 retoma esta asociación vida/representación de un papel en el teatro. En este sentido, recordemos que Platón fue uno de los primeros en plantear esta metáfora vida/teatro. En efecto, *Leyes*, 644d-e y 803 c desarrolla el símil del teatro de títeres para referirse a la vida de la humanidad, donde cada uno es como una marioneta fabricada por los dioses, y *Filebo* 50 b alude a la “tragedia y comedia de la vida”.

por la reacción emocional, el *pathos* que despierta en sus receptores y, por lo tanto, aprecia el potencial filosófico y moral que tiene el género, a la vez que reafirma la idea de que la poesía es una *mimesis* de la vida humana y que, en cuanto tal, interesa y compromete al público.⁷⁹

La base estoica del teatro de Séneca se pone de manifiesto de inmediato frente a la presencia de héroes desgarrados por pasiones descontroladas, un mundo donde el ideal de la *uirtus*, del dominio de sí, propio del sabio, que requiere obediencia a la razón y no a la pasión, es desplazado por la violencia de personajes “furiosos”, es decir, dominados por el *furor*. Término clave en el teatro de Séneca y que suele traducirse como “pasión”, pero que tiene en latín un significado más amplio que alude a la locura o demencia en tanto pérdida de la razón, desborde de fuerzas irracionales, como la ira, el deseo amoroso, la ambición de poder, etc.⁸⁰

En el mito griego la pasión es un estado de turbación impuesto por los dioses en el corazón del hombre, que resulta así víctima de unas fuerzas trascendentes que lo superan. Pero en la teoría estoica de las pasiones la atención va a estar puesta por primera vez en lo que denominaríamos el “sujeto psicológico”: la pasión es irracionalidad, locura que se origina en un error de juicio, no es ya responsabilidad de los dioses sino de los hombres.⁸¹

Esta nueva perspectiva filosófica trasladada al conflicto trágico va a tener como consecuencia una notable modificación de las convenciones genéricas. En primer lugar, produce no solo un conflicto exterior precario, marcado por escasas confrontaciones escénicas, sino sobre todo un proceso de interiorización del conflicto trágico en el que va a adquirir significativa importancia el recurso dramático del monólogo. En efecto, según observa Cizek: “L’importance accordée au monologue entraîne des conséquences prévisibles. Les personnages semblent immobilisés dans une attitude rigide au long de scènes entières, ce qui en accuse évidemment la monotonie. Mais, en même temps, le monologue permet à Sénèque de reconstituer et d’analyser les états d’âme éprouvés par le

79. También Pseudo Longino en su tratado *Sobre lo sublime* destaca la función ética, es decir, las reacciones positivas, tanto en lo moral como en lo político, que puede despertar en el receptor la poesía del *pathos*, es decir, aquella capaz de generar por su particular estructura estética efectos emocionales. Cf. Tola (2007:176).

80. Galán (2007:61).

81. Brun (1977:121); Daraki y Romeyer-Dherbey (1996:22).

héros en pleine scène, seulement pour l'usage du public, sans faire intervenir les autres personnages, qui auraient pu troubler l'investigation scrupuleuse des émotions. De cette façon, Sénèque pratique une véritable decortication de la psychologie des héros [...] d'ordinaire inconnu dans le théâtre classique et menant à la dislocation, à l'émiettement même de la conduite linéaire des personnages [...]. Le déroulement de la tragédie conduit somme toute à une crise psychologique aiguë [...]. En vue de réaliser celle-ci, Sénèque opère adroite à l'aide de nombreux moyens féconds. A fin de créer des personnages, il fallait aussi créer des gestes et des attitudes démonstratives, raison pour laquelle, dans ses tragédies, se glissent de nombreuses allusions à la gesticulation et à la mimique. Sénèque reste donc fidèle à l'intérêt toujours éprouvé par les stoiciens pour les gestes, pour l'expression du visage et du corps, mais il manifeste en même temps son souci plurivalent pour l'approfondissement de la psychologie des héros, souci nouveau par rapport à la tradition classique [...] Sénèque, dans la structure et la différenciation des caractères, met donc bien en lumière son indépendance à l'égard des modèles".⁸²

Según Luque Moreno este notable interés por la psicología heroica llegaría incluso a prevalecer sobre la exposición de la doctrina estoica: "Lo que Séneca busca en sus dramas es sobre todo explorar las tensiones y luchas de la existencia humana, especialmente en situaciones desesperadas o casi desesperadas, tipificadas e iluminadas por los personajes de la leyenda. [...] No interesan a Séneca tanto unos personajes, unos individuos concretos, cuanto unos tipos paradigmáticos, en los que se representa al hombre víctima de unas pasiones destructivas. Es ese hombre y son esas pasiones lo que parece interesar a Séneca por encima de todo, incluso por encima de las propias doctrinas filosóficas. De ahí su interés por la profundización psicológica, en un análisis que lo lleva en ocasiones más allá de la misma teoría filosófica. [...] Hombre y destino en las tragedias de Séneca son centros de interés por sí mismos y no meras ilustraciones de la teoría estoica".⁸³

Más allá de estas consideraciones, está claro que, precisamente desde el punto de vista de la filosofía moral estoica, las tragedias de Séneca tendrían, pues, un carácter didáctico, "enseñarían" negativamente, es decir, no por medio de ejemplos dignos de imitación, como

82. Cizek (1972:328-329).

83. Luque Moreno (1997-1999:I, 35-38).

en sus obras en prosa, sino a través de los *exempla e contrario* que representarían sus personajes y las distintas alternativas del *furor* que lleva a la destrucción y a la muerte. En este sentido, la conducta de esos personajes constituiría una inversión de la figura del *sapiens* estoico, que, en cuanto tal, hubiera tenido una limitada posibilidad de despertar las emociones de su audiencia, recurso que, como hemos visto más arriba, Séneca reconocía y valoraba especialmente en la tragedia. No hay, pues, una exposición argumentativa de la conducta que se debe asumir en la lucha contra las pasiones, sino una puesta en escena, por medio de un estilo marcadamente poético y retórico, de las circunstancias en que la razón es superada por el *affectus*.⁸⁴ Esto explicaría, según Grimal, el carácter “teratológico” que asumen sus tragedias: las situaciones que ponen en escena son excepcionales, tienen un carácter monstruoso que no responde exclusivamente a una perspectiva estética sino, sobre todo, filosófica. Los largos monólogos de los personajes centrales representan su esfuerzo por definirse a sí mismos, por hacerse cargo de una identidad que no puede evolucionar. En tal sentido, Séneca habría buscado poner en escena el momento crucial en que la razón fracasa en su intento por poner límites al *impetus interior*.⁸⁵

En relación con ese interés por las situaciones excepcionales Cizek llega a hablar de cierta fascinación por el mal que pondría en escena este teatro: “[...]la finalité du théâtre sénécien est très complexe, comportant l'intention d'un catharsis philosophique de même que la predilection prononcée, ouvertement romantique, pour un destin exceptionnel, qu'il fût même violent et désastreux. [...] En effet, il est intéressant d'observer l'attraction exercée sur Sénèque par les personnages 'damnés' [...]. Sénèque ait éprouvé une certaine fascination du mal, des êtres et des destins marqués. Cependant, une telle fascination est un des traits essentiels du romantisme et nous estimons qu'elle définit la structure de profondeur du théâtre sénécien, à côté des confrontations éthiques majeurs”.⁸⁶

En otros casos se ha llegado a hablar de un gusto por lo excesivo o patológico, que se revelaría inclusive en alguno de sus textos en prosa, como en *Acerca de la ira*, donde Séneca describe detalladamente las

84. Galán (2007:26) y Tola (2007:162-164).

85. Grimal (1978:429-431).

86. Cizek (1972:326).

conductas sangrientas de algunos personajes trastornados justamente por la ira.⁸⁷

Con respecto a esta última cuestión, la “crueldad” en el teatro de Séneca, la “intensidad cruel” de que hablábamos más arriba, su gusto por lo excepcional, lo excesivo, lo teratológico, interesa también, como propone R. Sassone,⁸⁸ tomar en cuenta el significativo viraje semántico en torno del concepto de crueldad que se ha producido particularmente a partir del siglo XIX. La crueldad estuvo tradicionalmente asociada ya en el pensamiento antiguo –Sassone menciona justamente el caso de la tragedia de Séneca– con un sentido negativo, vinculado con la perversidad de quien disfruta, de manera consciente y voluntaria, con el sufrimiento ajeno. Pero la tradición filosófica posterior y en el siglo XX particularmente la obra de Antonin Artaud, produjeron ese “viraje” de que habla Sassone: la crueldad adquirió, paradójicamente, un sentido positivo, una dimensión estética, en tanto impulso vinculado con la creación. Sintéticamente podemos decir que en la estética de Artaud todo acto creador y modificador del estado de cosas del mundo implica un esfuerzo, una aplicación de energía con el fin de vencer obstáculos. Es este esfuerzo por traspasar un límite, por transformar, modificar o vencer el estado de cosas, la realidad propia del mundo, lo que confiere a la creación un carácter “cruel”, desmesurado. Para vencer esa realidad el artista recurre a la “mentira” propia de la ficcionalidad, es decir, niega la verdad para que, paradójicamente, el hombre pueda apropiarse nuevamente de ella. Desde este punto de vista podría decirse que la tragedia de Séneca no solo pone en escena la crueldad “perversa” del mito trágico y de la conducta de sus personajes “furiosos”, sino que ejerce también la crueldad “positiva”, propia de la creación estética, por medio de la ficcionalización de esas conductas y, más aún, de la ficcionalización, con intención didáctica, de la “verdad” propia del discurso filosófico. En esta doble ficcionalización que pone en escena el teatro de Séneca residiría la dimensión estética, “positiva”, de la crueldad.

Más allá de esta cuestión relacionada con el gusto por la crueldad y lo horripilante al que, por otra parte, como hemos señalado más arriba, no parece haber sido ajena la tragedia latina ya en el período republicano, hay que destacar que la importancia concedida a la finalidad didáctica

87. Mans (1984:101 ss.).

88. Sassone (1999).

no solo en la obra en prosa sino también en el teatro de Séneca, no fue un fenómeno aislado sino uno de los rasgos constitutivos del proceso de apropiación cultural que ejerció Roma, especialmente en relación con la tradición griega, y que, además, esa finalidad nunca fue interpretada como un obstáculo para la valoración estética. En el marco de dicho proceso, sobresalió justamente el uso del *exemplum* que, a través de las distintas formas narrativas, podía ofrecer para la reflexión modelos positivos o negativos, como en este caso, de comportamiento.⁸⁹

2. La teoría del estilo y la tragedia de Séneca

Otro aspecto del carácter innovador del teatro de Séneca se manifiesta, en cuanto a la forma, en la ausencia de un respeto sistemático por el principio de unidad de acción, lugar y tiempo, la acumulación, como veíamos, de extensos monólogos que retardan la acción, la presencia de escenas cruentas⁹⁰ y el carácter excesivamente retórico y declamatorio del estilo. De todos modos, recordemos que la apelación a la violencia, las circunstancias patéticas y los excesos retóricos respondían en buena medida al gusto de la época y también, como señalábamos más arriba, probablemente provenían ya de la tragedia latina arcaica. Sin embargo, al teatro de Séneca se le ha cuestionado cierta contradicción entre la teoría del estilo a la que alude en sus obras filosóficas y su práctica en la escritura trágica. Es por ello que vamos a puntualizar qué aspectos de sus ideas expresados en las cartas nos permiten hacer una lectura más significativa con respecto a su apropiación del género trágico y a la novedad que esta introduce.

Como señalábamos anteriormente, la carta 114 contiene sintéticamente algunas de las ideas más importantes de Séneca en torno al estilo y a su relación con la vida pública. El estilo es un estado del alma, el discurso, imagen de la vida: *talis hominibus fuit oratio qualis uita [...]* (*Ep.* 114.3). En tal sentido, la corrupción de las costumbres produce también formas de expresión extravagantes. Por el contrario, la dicción del filósofo debe ser, como su vida, armoniosa y ordenada, *composita* (*Ep.* 40.2 ss). El sabio, aunque admita las normas propias de la retórica, debe someterlas a la autoridad de la razón y la verdad. Séneca propone, pues, una elocuencia “natural”, se declara reiteradamente enemigo

89. Caballero de del Sastre y Schniebs (2007:10-15) y Galán (2007:15).

90. Recuérdese que Horacio en su *Ars.* 185 ss. condenaba ese tipo de escenas.

de las expresiones afectadas, rechaza la búsqueda tanto de arcaísmos cuanto de expresiones absolutamente nuevas.

En apariencia, esta propuesta de una dicción armoniosa y ordenada entraría en contradicción con los recursos expresivos de sus tragedias tan ajenos a un lenguaje natural y simple. No obstante, Luque Moreno⁹¹ advierte que la contradicción no sería tal, si se enfoca el lenguaje de las tragedias desde la perspectiva de lo que G.C.Giardina⁹² ha denominado *realismo ético*. De acuerdo con esta postura, el lenguaje retórico de las tragedias no haría más que poner en escena, a través de la forma, las mismas distorsiones del contenido que representan los personajes: “En otras palabras, la extravagancia de la dicción de las tragedias no hay que interpretarla como una desviación de los principios teóricos propuestos por el propio Séneca en sus obras en prosa, a consecuencia de haberse dejado arrastrar por sus ‘malos hábitos’ retóricos o por los vicios estilísticos de la época, sino también como una faceta más en la pintura de los caracteres. Al igual que [...] Séneca cuida la descripción de los rasgos físicos, la dicción puesta por él en boca de los personajes es un recurso, de inspiración estoica, empleado conscientemente para exteriorizar los caracteres de dichos personajes.”⁹³

Séneca buscaría, pues, de acuerdo con esta perspectiva, un lenguaje que expresara no solo en el contenido sino también en la dicción, es decir en su configuración estilística, la complejidad del objeto representado: los héroes arrebatados por el furor. En suma, un lenguaje capaz de expresar la máxima intensificación de las emociones.

Además, llamativamente, el retoricismo del teatro de Séneca no aparecería como posesión común de todos sus caracteres dramáticos sino sobre todo como atributo de los personajes poderosos.⁹⁴

3. La circulación de las tragedias senecanas

Uno de los aspectos fundamentales que la crítica sobre la tragedia de Séneca no ha dejado nunca de considerar es la cuestión relativa al modo de representación o de circulación de estos textos. En este sentido, el hecho de que no haya evidencia directa de representación teatral

91. Luque Moreno (1997-1999:I, 52).

92. Giardina (1964:175).

93. Luque Moreno (1997-1999:I, 52).

94. Littlewood (2004:11).

de ninguna de las piezas de Séneca en su contexto contemporáneo ha generado distintos puntos de vista. En general el debate ha polarizado dos posiciones encontradas: una que considera las obras como una auténtica producción dramática pensada para la escena y otra que las define como tragedias retóricas, dramas de recitación o dramas literarios previstos en todo caso para la lectura.⁹⁵ Sin embargo, en la actualidad la crítica se ha mostrado más flexible en relación con esas dicotomías insalvables. C.A.J. Littlewood propone una revisión de la cuestión, ya que afirma: “If debate has sometimes polarized into a choice between dramatic production and recitation-drama, this is a false view of a wide range of possibilities. A tragedy could be acted in private aristocratic houses, in the public theatre, in the forum, in a temple, a circus, or even a bath; it could be performed in entirety or in extract; it could be a sung or spoken accompaniment or interlude in a dance; it could be performed at a variety of different civic and religious events or not [...]. In the absence of any direct evidence opponents of dramatic production have argued against performability. [...] There is also no reason to support one choice against all the others. If Ovid’s non-dramatic poetry could be danced and applauded in the theatre (*Fasti* 5.7. 25-8), it seems perverse to argue that Senecan tragedy is a literary, not a theatrical art form. [...] The distinction between theatrical and literary drama is often read as distinction between public and private. As declamation can be represented as degenerate drama, lacking either the political and religious significance of the Attic tragedy or freedom of expression of its Republican predecessors”.⁹⁶

En este contexto resulta oportuno recordar aquello que el clásico crítico de Séneca, Friedrich Leo, afirmaba: *istae vero non sunt tragoediae sed declamationes ad tragoediae amussim compositae*,⁹⁷ haciendo hincapié en su excesivo retoricismo y en aspectos de contenido y estructura que parecerían descartar la representabilidad de unas obras que se alejaban de las técnicas dramáticas y convenciones propias de la tragedia griega. A la luz de la crítica actual esa afirmación ha quedado superada no solo por argumentaciones como la precedente, sino también por contribuciones como la de S. Goldberg, quien, desde un punto de vista centrado

95. Para una historia de la cuestión véase Pociña (1973:297-308).

96. Littlewood (2004:2-3). Hay testimonios antiguos en el sentido de que en tiempos de Séneca coexistía la lectura con la representación de las tragedias: cf. Quintiliano, *Inst.* 10, 11, 3, 73 y Tácito, *Ann.*, 12.28.

97. Leo (1878).

en la influencia de la retórica sobre la tragedia, subraya justamente el hecho de que el lenguaje habría desplazado al espectáculo y añade que, aunque perdidas las connotaciones políticas, perduró el interés por lo psicológico, aspecto este último no menor, dado que habría asegurado la perduración del teatro de Séneca en la tradición posterior: “When tragedy abandoned the public stage for the private hall, it therefore gained at least as much as it lost. Once language found a way to eclipse spectacle, dramatists were free to portray emotional and intellectual problems that were not trivial. Curiatius Maternus could be thought to electrify friends with a reading of his Cato, and even after tragedy had lost that political charge, its psychological power survived through Seneca to capture the imagination of the Renaissance and reintroduce the tragic genre to the modern world”.⁹⁸

Por lo tanto, podemos pensar que el modo en que pueden haber circulado estas tragedias y la influencia de la retórica sobre ellas no solo pueden ser vistos como manifestaciones de la mutación ocurrida en el género, sino como un dato fundamental en relación con la supervivencia de la tragedia en un contexto en el que los escenarios públicos estaban invadidos por otros tipos de espectáculos que marginaban mayormente el teatro literario. Asimismo hay que tener en cuenta, como señala Littlewood⁹⁹, que la simple distinción entre arte para la escena y arte para la lectura resultaría inapropiada en un contexto en el que incluso la *Eneida* podía ser interpretada libremente por pantomimos.

En este punto es importante mencionar las nuevas contribuciones que se han hecho en torno a la relación actor/audiencia, que se redefine a partir de la noción de “teatralidad”. De acuerdo con esta perspectiva y, aunque descartáramos la posibilidad de que existiera un actor en un escenario y un público espectador para la tragedia romana de la época, de todos modos, podríamos reconocer en ella una suerte de pacto que hace posible otro aspecto de la teatralidad.

M. Erasmo y A. Boyle definen la teatralidad de la tragedia de Séneca a partir del hecho de que en ella la audiencia, es decir la figura del espectador, es incluida en la realidad ficcional de la escena.¹⁰⁰ Incluso Boyle define la acción dramática de la tragedia de Séneca como “acción-espectáculo” y acuña el término “actor-audiencia”, que deviene

98. Goldberg (1996:284).

99. Littlewood (2004:6).

100. Erasmo (2004:122) y Boyle (1997:114.)

a la escena a través de la teatralización de la tragedia o de la creación de una metatragedia. Esta nueva perspectiva aporta la idea de que la tragedia de Séneca habría reemplazado el hecho teatral por la teatralidad, es decir por la ostentación del procedimiento teatral definido por la relación actor/público, que es puesto en evidencia a partir de la instauración en el seno del texto dramático de un actor-audiencia, es decir, de un personaje que desempeña el papel de espectador, mientras que otro u otros actúan.¹⁰¹ Según esta perspectiva, estaríamos frente a una escritura dramática sustentada por un principio de autorreferencialidad que cuestiona o, por lo menos, invita a la reflexión sobre el hecho teatral en sí mismo, en una época en que el teatro literario parecía haberse circunscripto a la clase aristocrática y culta y, además, tanto él como otros géneros discursivos circulaban en una cultura fuertemente determinada por el auge de las *declamationes* retóricas, que incidían tanto en la organización de las obras en prosa como en aquellas que recurrían al verso.

Finalmente, debemos recordar el alejamiento que propugnaba Séneca en sus cartas en relación con el vulgo y con determinados espectáculos populares, que aplaudía la mayoría pero que eran perjudiciales para el sabio, porque en ellos se hacía solo ostentación de la palabra y se inducía al vicio a través del placer estético (cf. *Ep.* 7.1-5, 8.3, 20.1-2, 29.12, 52.12-13, 108.6). Esto contribuiría a explicar el porqué de una escritura dramática pensada tal vez para una aristocracia intelectual alejada de los públicos masivos.

Conclusiones

En primer término, nos interesa destacar la “reconciliación” entre filosofía y elocuencia poética¹⁰² que ponen en escena no solo las *Epístolas* de Séneca sino también sus tragedias. Según hemos visto, Séneca, si bien advierte que el discurso del filósofo debe ser moderado y sencillo, reconoce en algunas de sus *Epístolas* que las verdades de la razón, principal objeto

101. Erasmo, M. (2004: introducción y cap. V).

102. Grimal (1978:30 ss.). De todos modos hay que tener en cuenta que la admisión de la compatibilidad entre contenido filosófico y lenguaje literario no fue excepcional entre los romanos, como lo demuestran, por ejemplo, los diálogos de Cicerón y la obra de Lucrecio. Cf. también Quintiliano, *Inst.* 10.1.27-35 y 123-131 y Wilson (2008:59-60).

de la filosofía, pueden tener un efecto extraordinario sobre el espíritu cuando están expresadas por medio del lenguaje poético. En este sentido, sus tragedias constituirían una notable innovación con respecto al mito trágico que, por medio de un complejo lenguaje poético, es llevado a escena en función de la reflexión filosófica. Por otra parte, los excesos retóricos de ese lenguaje, que parecerían contradecir su aspiración a un discurso natural y sencillo, estarían, sin embargo, en perfecta correspondencia con las conductas furiosas de los personajes trágicos.

En segundo lugar, además de esta suerte de transformación de la elocuencia poética en instrumento filosófico, señalamos también otro aspecto de la íntima afinidad entre Séneca filósofo y Séneca poeta trágico:¹⁰³ el “estilo dramático” que asumen precisamente sus epístolas en la medida en que se transforman en escenario de la lucha del sabio consigo mismo frente a su interlocutor. Este ha sido considerado, precisamente, uno de los aportes más importantes de Séneca al pensamiento occidental: su capacidad de transformar en experiencia vivida las reflexiones abstractas de la filosofía.¹⁰⁴

Por último, no menos significativo que los aportes mencionados es su notable concepción acerca de la originalidad, que se diferencia de la que predominaba en la antigüedad con respecto a la poesía y la prosa artística, limitada solo a la elaboración estilística. Frente la teoría de la mimesis retórica, que fijaba su atención sobre la selección del vocabulario apropiado y sobre la *compositio* (o *synthesis*), es decir, la adecuada disposición de ese vocabulario, Séneca, desde una perspectiva filosófica, plantea una reelaboración personal del modelo imitado sobre la base de un profundo proceso de asimilación del pensamiento que no se limite a cuestiones puramente retóricas. En este sentido, su teoría sobre la imitación es extremadamente original y moderna.¹⁰⁵

Bibliografía

Ediciones y Traducciones

Coffey, M. y Mayer, R., *Seneca: Phaedra*, Cambridge, 1990.

103. Veyne (1996:246 ss.).

104. Grimal (1978:434).

105. Setaioli (1985:855).

- Costa, C. D. N., *Seneca: Medea*, Oxford, 1973.
- Galán, L., *Séneca. Fedra*, ed. bilingüe, Buenos Aires, 2007.
- Gallegos Rocafull, J. M., *Lucio Anneo Séneca, Cartas morales*, Introducción, versión española y notas, México, FCE, 2007, 2 vol.
- Luque Moreno, J., *Séneca. Tragedias*. Introducción, traducción y notas, Madrid, 1997-1999, 2 vol.
- Préchac, F. y Noblot, H., *Sénèque, Lettres à Lucilius*, 5 vol., París, 1945-1964.
- Roca Meilà, I., *Séneca, Epístolas morales a Lucilio*, Introducción, traducción y notas, Madrid, 1986-1989, 2, vol.
- Reynolds, L.D., *L. Annaei Senecae ad Lucilium Epistulae Morales*, 2 vol., Oxford, 1965.
- Villeneuve, F., *Horace, Épitres*, Paris, 1964.

Estudios

- Abel, K.: "Seneca. Leben und Leistung", en *ANRW II*. 32, 1985, pp. 653-775.
- Albertini, E.: *La composition dans les ouvrages philosophiques de Sénèque*, París, de Boccard, 1923.
- Artaud, A.: *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Farenheit, 1964.
- Bourguery, A.: *Sénèque prosateur. Études littéraires et grammaticales sur la phrase de Sénèque le philosophe*, París, Les Belles Lettres, 1922.
- Boyle, A.: *Tragic Seneca*, Londres, Routledge, 1997.
- Brun, J.: *El estoicismo*, Buenos Aires, Eudeba, 1977.
- Caballero de del Sastre, E. y Schniebs, A. (eds.): *Enseñar y dominar. Las estrategias preceptivas en Roma*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2007.
- Cancik, H.: *Untersuchungen zu Senecas "Epistulae morales"*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1967.
- Cizek, E.: *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques*, Leiden, E. J. Brill, 1972.
- Codoñer, C.: "Séneca. 1. Obras filosóficas", en Codoñer, C. (ed.) *Historia de la literatura latina*, Madrid, Cátedra, 1997(a), pp. 545-556.
- "Séneca y el discurso filosófico", en Rodríguez-Pantoja, M. (ed.), *Séneca, dos mil años después. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Bimilenario de su Nacimiento (Córdoba, 24 al 27 de septiembre de 1996)*, Córdoba, 1997(b), pp. 293-304.
- Conte, G. B.: *Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*, Florencia, Le Monnier, 1999.

- Cugusi, P.: *Evoluzione e forme dell'epistolografia latina nella tarda repubblica e nei primi due secoli dell'Impero, con cenni sull'epistolografia preciceroniana*, Roma, Herder, 1983.
- Daraki, M. y Romeyer-Dherbey, G.: *El mundo helenístico: cínicos, estoicos y epicúreos*, Madrid, Akal, 1996.
- Degl'Innocenti Pierini, R.: *Tra filosofia e poesia. Studi su Seneca e dintorni*, Bologna, Pàtron Editore, 1999.
- Díaz Tejera, A.: "Séneca: un estoicismo pragmático", en Rodríguez-Pantoja, M. (ed.), *Séneca, dos mil años después. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Bimilenario de su Nacimiento (Córdoba, 24 al 27 de septiembre de 1996)*, Córdoba, 1997, pp. 17-36.
- Edwards, C.: "Self-scrutiny and Self-transformation in Seneca's Letters", en Fitch, J.G. (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Seneca*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 84-101.
- Erasmus, M.: *Roman Tragedy, Theatre to Theatricality*, Austin, The Univ. of Texas Press, 2004.
- Fitch, J.G. (ed.): *Oxford Readings in Classical Studies. Seneca*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Fitch, J.G. y McElduff, S.: "Construction of the Self in Senecan Drama", en Fitch, J.G. (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Seneca*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 157-180.
- Funaioli, G.: "L'epistola in Grecia e Roma" en *Studi di letteratura antica. Spiriti e forme, figure e problema delle letterature classiche*, Bolonia, Nicola Zanichelli Editore, 1946, pp. 157-174.
- Gahon, J. J.: "Imitatio and aemulatio in Seneca's Phaedra", en *Latomus* 46, 1987, pp. 380-387.
- Giardina, G. C.: "Per un inquadramento del teatro di Seneca nella cultura e nella società del suo tempo", en *Riv. Cult. Class. Med.*, 1964, pp. 171-180.
- Goldberg, S.: "The Fall and Rise of Roman Tragedy", en *TAPHA*, 126, 1996, pp. 265-286.
- Grimal, P.: *Sénèque, ou la conscience de l'empire*, París, Les Belles Lettres, 1978.
- Guillemin, A.M.: "Sénèque directeur d'âmes. III. Les théories littéraires", en *REL*, 32, 1954, pp. 250-274.
- Habinek, T.N.: *The Politics of Latin Literature: Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- Hijmans, B.L.: "Drama in Seneca 'Stoicism'", en *TAPhA*, 97, 1966, pp. 237-251.

- Jakobi, R.M.J.: *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlín-Nueva York, Walter De Gruyter, 1988.
- Lanza, D.: “Lo spettacolo della parola (Riflessioni sulla testualità drammatica di Seneca)”, en *Dioniso*, 52, 1981, pp. 463-476.
- Leeman, A.D.: *Orationis ratio. The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators, Historians and Philosophers*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1963.
- Leo, F.: *De Senecae tragoediis observationes criticae*, Berlín, Wiedmann, 1878.
- Littlewood, C.A.J.: *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford, Oxford U.P., 2004.
- Mans, M.J.: “The Macabre in Seneca’s Tragedies”, en *Acta Classica*, XXVII, 1984, pp. 101-119.
- Marti, B.M.: “Seneca’s Tragedies. A New Interpretation”, en *TAPhA*, 76, 1945, pp. 216-245.
- Maurach, G.: *Der Bau von Senecas “Epistulae morales”*, Heidelberg, Brill, 1970.
- May, R.: *Apuleius and Drama. The ass on stage*, Oxford, Oxford, U.P., 2006.
- Mayer, R.: “Neronian Classicism”, en *AJPh*, 103.3, 1982, pp. 305-318.
- Mazzoli, G.: *Seneca e la poesia*, Milán, The J. Hopkins University Press, 1970.
- “Seneca” en F. Della Corte (dir.), *Enciclopedia vergiliana*, vol. IV, Roma, 1984, pp. 766-68.
- “Le ‘Epistulae Morales ad Lucilium’ di Seneca. Valore letterario e filosofico”, en *ANRW*, II, 36.3, 1985, pp. 1823-1877.
- “Seneca, Dialogi: la ‘forma’ della crisi”, en Rodríguez-Pantoja, M. (ed.), *Séneca, dos mil años después, Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Bimilenario de su nacimiento*, Córdoba, 1997, pp. 343-353.
- Merchant, F.I.: “Seneca the Philosopher and his Theory of Style”, en *AJPh* 26, 1, 1905, pp. 44-59.
- Norden, E.: *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die neue Zeit der Renaissance*, Leipzig, Teubner, 1898.
- Oroz, J.: “Séneca y el estilo ‘nuevo’”, en *Helmantica*, 16, 1965.
- Pérez Gómez, L.: “Séneca. La tragedia”, en Codoñer, C. (ed.), 1997, pp. 568 y ss., *Historia de la Literatura Latina*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 568-577.
- Peter, H.: *Der Brief in der römischen Literatur*, Leipzig, Peterson, 1901.
- Pociña, A.: “Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca”, en *Emérita*, XLI, fasc. 2, 1973.

— “Épica y teatro. La primera poesía. Desde sus comienzos hasta el siglo I a.C.”, en Codoñer, C. (ed.), *Historia de la Literatura Latina*, Madrid, 1997, pp. 13-70.

Rist, J.M.: *Stoic Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

Sassone, R.: “Para una estética de la crueldad: Nietzsche y Artaud. El ‘principio crueldad’ y la pre-disposición creadora en la obra de arte como ex-puesta, un enfoque de la teatralidad”, en *Cuadernos de Teatro N°13*, Instituto de Artes del Espectáculo, Fac. Fil. y Letras, UBA, 1999.

Schanz, M. y Hosius, C.: *Geschichte der römischen Literatur*, München, Schmidt, 1959, vol. II, pp. 656-673.

Seidensticker, B. y Armstrong, D.: “Seneca tragicus 1878-1978”, en *ANRW*, II, 32.2, 1985, pp. 916-968

Setaioli, A.: “Seneca e lo stile”, en *ANRW*, II. 32, 1985, pp. 776-858.

Spika, J.: *De imitatione Horatiana in Senecae canticis chori*, Viena, 1890.

Sullivan, J.P.: *Literature and Politics in the Age of Nero*, Ítaca y Londres, Cornell University Press, 1985.

Tarrant, R.J.: “Greek and Roman in Seneca’s Tragedies”, en *HSPH*, 97, 1995, pp. 215-230.

Tola, E.: “Una poética del *exemplum*: la *Medea* de Séneca”, en Caballero de del Sastre, E. y Schniebs, A. (eds.), *Enseñar y dominar. Las estrategias preceptivas en Roma*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2007.

Traina, A.: *Lo stile “drammatico” del filosofo Seneca*, Bolonia, Pàtron, 1974.

Veyne, P.: *Séneca y el estoicismo*, México, FCE, 1996.

Volk, K. y Williams, G.: *Seeing Seneca Whole. Perspectives on Philosophy, Poetry and Politics*. Leiden, Brill, 2006.

Wilson, M.: “Seneca’s Epistles to Lucilius: a Revaluation”, en Fitch, J.G. (ed.), *Seneca, Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 59-83.

Anexo: léxico destacado

Conceptos generales	Traducción
<i>actio orationis</i>	acción de pronunciar un discurso
<i>adaperire (librum)</i>	abrir (un libro)
<i>admiratio</i>	admiración (que genera el modelo)

<i>animus</i>	espíritu, inteligencia
<i>antiqui (auctores)</i>	autores antiguos
<i>argumentatio</i>	argumentación
<i>aridus</i>	árido (aplicado a las palabras)
<i>ars</i>	arte, técnica
<i>auctor</i>	autor
<i>auditor</i>	oyente, receptor
<i>auctoritas</i>	autoridad
<i>artificia</i>	conocimientos, competencias propias de una actividad
<i>blandiri</i>	seducir (acción atribuida a un libro)
<i>capere</i>	atrapar (el ingenio)
<i>carmen</i>	poesía
<i>celeritas dicendi</i>	velocidad del discurso
<i>certus, securus</i>	seguro (opuesto a azaroso, casual)
<i>componere</i>	organizar un discurso
<i>composita pronuntiatio</i>	orden de la dicción
<i>compositio</i>	estructura, composición
<i>compositus</i>	estilo ordenado, recomendado a los filósofos, ya que su dicción debe ser como su vida, armoniosa y ordenada
<i>concitata oratio</i>	discurso excitado
<i>convellere, currere, excidere, festinare, ingerere, praecipere, praetervolare, premere, proicere, properare, ruere, urgere (verba)</i>	hablar en forma precipitada, sin orden ni fluidez
<i>declamans</i>	declamador
<i>degustare</i>	probar, saborear (un libro)
<i>delectare</i>	deleitar (acción que produce un libro)
<i>dicere</i>	hablar, pronunciar un discurso
<i>diligentia (verborum)</i>	manejo de las palabras
<i>discens</i>	discípulo, el que aprende
<i>disertus</i>	elocuente
<i>disputare</i>	hablar
<i>disputatio</i>	discusión, discurso
<i>distorquere</i>	retorcer (las palabras)
<i>dulcedo</i>	dulzura (de un libro)
<i>dulcis</i>	dulce (aplicado al discurso)
<i>effectum</i>	objetivo, blanco
<i>effundere (orationem)</i>	desbordar un discurso: se refiere a los discursos que no fluyen sino que desbordan
<i>eloquentia</i>	elocuencia
<i>enarratio (syllabarum)</i>	explicación (de las sílabas)

<i>erudire</i>	recibir una formación
<i>evolvere (librum)</i>	leer (un libro)
<i>excidere</i>	caer (aplicado a las sentencias)
<i>exemplar</i>	modelo
<i>exercitatio</i>	ejercicio
<i>exhaurire (librum)</i>	devorar (un libro)
<i>explicatio ducta in morem cantici</i>	desarrollo cercano a la modalidad del canto
<i>explicatio inflata</i>	desarrollo hinchado
<i>explicatio infracta</i>	desarrollo entrecortado
<i>forma</i>	estilo
<i>fabula</i>	historia, argumento
<i>facultas (ingenii)</i>	capacidad (de la inteligencia)
<i>fertilis (materia)</i>	fértil (aplicado a un tema)
<i>fluere</i>	fluir (aplicado a las sentencias)
<i>fundere (orationem)</i>	dejar fluir un discurso, es decir con un ritmo adecuado de fluidez
<i>furor</i>	pasión, término clave dentro del teatro de Séneca que alude a la locura o demencia que sufren los héroes trágicos o personajes furiosos

Pseudo Longino

Sobre lo sublime (Peri hýpsous): entre téchne y phýsis

Patricia Fernández - Silvina Schwartz

Introducción

El Tratado *Peri hýpsous* es un texto atractivo, un “*perplexing book*”, como lo ha definido certeramente Russell¹ en su edición crítica de la obra, en parte, por el misterio que rodea su autoría y, sobre todo, porque su ordenamiento, ya de por sí complejo,² ha sido afectado por lagunas accidentales que comprenden un tercio de la extensión original. Está dirigido al joven romano Postumio Terenciano y busca reflexionar sobre lo sublime a partir de la decepción que autor y destinatario tuvieron, tras haber leído juntos el *Peri hýpsous* de Cecilio de Calacte,³ sin encontrar respuestas satisfactorias.

Como un juego circular, nuestro Tratado toma justamente el nombre de aquel texto que al autor le ha resultado demasiado pobre y poco preocupado por los temas oportunos, circunstancia que le permite pasar a exponer su propia teoría acerca del tema en cuestión.

El autor observa que en toda obra con intención didáctica “es necesario especialmente que el escritor tienda a [buscar] la utilidad” (*ōphéleia*), para lo cual debe exponer claramente su objeto de estudio de modo tal “que enseñe cómo y a través de qué métodos podríamos adquirirlo” (1.1). Estos objetivos –a su juicio– no habían sido logrados por Cecilio porque, aunque trató de definir lo sublime, no se ocupó de señalar los

1. Russell (1964:IX).

2. Russell (1999:307).

3. Probablemente, un contemporáneo de Dionisio de Halicarnaso, ambos, opuestos a los asianistas. Cf. Russell (1964:58).

medios a través de los cuales se pudiese guiar la naturaleza (*phýsis*) humana hacia la grandeza (*mégueithos*) (1.1).

A partir de estas premisas, Longino propone una teoría que resulte provechosa (*chrēsímon*) para aquellos hombres que, como su destinatario, participan de la vida pública (*ándres politikoí*) (1.2). El objetivo es el énfasis en el sustento psicológico y ético de la cuestión propuesta: cómo se pueden desarrollar las capacidades naturales para lograr la grandeza. Russell destaca que ya en las primeras líneas Longino señala claramente sus principales objetivos: su preocupación por el método, su deseo de ser útil a los hombres que deben hablar en público y, sobre todo, la base psicológica y moral de la cuestión propuesta, es decir, cómo podemos desarrollar nuestras capacidades naturales para alcanzar un cierto nivel de grandeza.⁴

Aunque aparenta ser un tratado ordenado, “*this is however something of an illusion*”⁵ porque el texto pone permanentemente en práctica los propios métodos que pretende enseñar. Así, se vuelve en sí mismo un libro arrollador al dar paso al efecto de “lo sublime” en tanto “elevación y excelencia en el lenguaje” (1.3). Y, como el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión sino al éxtasis (1.4), el receptor queda extasiado por su manejo del lenguaje y por el poder avasallador de su discurso y debe resistir su dominación para organizar y analizar su contenido.

En este sentido G. Martano hace notar que nuestro tratado pondrá en tensión un doble movimiento: por un lado, intentará formular una regla o preceptiva, según la sistematización aristotélica, para alcanzar lo sublime y, por otro, teorizar acerca del momento irracional propio de la inspiración artística, lo que procedería del platonismo y, en particular, de la noción de *enthousiasmós* que aparece en el *Ión* y el *Fedro*.⁶ En tal sentido, nuestro autor parece continuar los preceptos de

4. Russell (1964:X-XI).

5. Según Russell (1999:307), el tratado parece ordenado y bien planeado, pero esto es “una especie de ilusión”.

6. Al respecto, Martano (1984:365) comenta que ya „*nel 1554 il dotto umanista udinese Francesco Robortello (1517-1597) rinvenne e pubblicò per la prima volta, a Basilea, il manoscritto del X secolo. (...) Una serie di interrogativi si propone agli studiosi, che avvertirono la difficoltà di classificare l’operetta: era un compendio di retorica, con una sua puntuale precettistica, o un saggio di critica letteraria?*”

la escuela teodorea,⁷ que privilegiaba la vena poética sobre la técnica y trataba de encontrar un equilibrio entre arte e inspiración, es decir, cómo lograr que una expresión artística sea „sublime“, cómo reconocer el componente irracional del alma que está dotada naturalmente de lo sublime, pero, al mismo tiempo, contenerlo mediante una norma que frene el exceso emocional.

Es importante señalar que, junto con la *Poética* de Aristóteles y el *Arte Poética* de Horacio, este tratado conforma la trilogía de obras clásicas que mayor influencia tuvieron en la crítica posterior.⁸

Autoría y datación

El tratado presenta dos incógnitas irresolubles ya antes de emprender su lectura: la imposibilidad de determinar con certeza autor y datación.

Los códices que nos transmiten el Tratado *De lo Sublime* no presentan seguridad alguna acerca del autor: el Manuscrito Parisino 2036 (P) del siglo X—del que descienden todos los demás testimonios conservados— se titula *De lo Sublime de Dionisio Longino*. Sin embargo, en el índice de la obra se atribuye, indistintamente, a Dionisio o a Longino.

La *editio princeps* de Robortelli (Basilea, 1554) y las ediciones posteriores reprodujeron ese título hasta que, en 1808, Gerolamo Amati

7. Se considera que nuestro autor pertenecería a la escuela de Teodoro de Gádara, lo que se sustenta a partir de algunas concepciones teóricas como *kairós* (oportunidad) y *sympheron* (conveniente), así como la *táxis* estructural del discurso, propia de los teodoreos (cf. Martano, 1984:368). Teodoro de Gádara fue un célebre *rhétor* de la edad augustea que privilegiaba la vena poética sobre la técnica, en oposición a la escuela de Apolodoro, que valorizaba la técnica y defendía una poética intelectual. Los antecedentes de esta disputa databan de antiguo: los teodoreos se remontaban a Platón y sus concepciones acerca de la irracionalidad del arte, mientras que los apolodoreos se alineaban tras la tendencia racionalista y metodológica de Aristóteles. Lo novedoso del *Tratado* reside en que busca conciliar ambas tendencias, lograr un camino intermedio que, tomando el componente irracional del que el alma está dotada naturalmente, no excluya de manera absoluta la norma que regula el exceso de lo genial. Se le impone una disciplina racional al estado emocional (*ibid.*:370-71).

8. Russell (1999:306-311); Walker, J. (2000:118-120).

observó que en el Manuscrito Vaticano 285,⁹ se encontraba la inscripción “de Dionisio o Longino”.

Ante la ausencia de una atribución clara se planteó la cuestión de quién podría ser realmente el autor del Tratado, problema que hasta el presente sigue siendo insoluble. En general, se sostiene que lo correcto es lo indicado en el índice: la transmisión del tratado habría sido anónima hasta que, en algún momento, un copista intentó atribuirlo a Dionisio de Halicarnaso, un *rhétor* de la época augustea, o a Casio Longino, un neoplatónico del s. III d.C.

La atribución del texto a Dionisio no resulta fácilmente defendible pues, aunque ambos se interesan por los mismos temas, como apunta Kennedy,¹⁰ ni el estilo ni la postura ideológica de nuestro autor, quien se manifiesta como un profundo admirador de la escritura de Platón, resultan consistentes con las ideas de Dionisio. Tampoco entre las obras de Dionisio está mencionado un tratado que correspondiese al nuestro.

Por otra parte, también hay razones para dudar de la atribución de la obra a Casio Longino de Palmira. En primer lugar, la *Suda* no menciona el *Peri hýpsous* entre sus obras. Además, Casio Longino adhiere a principios retóricos más rígidos que nuestro autor. Por otra parte, mientras el estilo de Casio Longino es árido, frío y simple, nuestro Tratado se destaca, como señala Martano, por la vivacidad y “la sensibilità infiammata del *páthos*”.¹¹

Descartados estos dos autores, algunos sostuvieron que el tratadista podría ser un discípulo de Teodoro de Gádara,¹² un maestro griego de retórica que vivió en los tiempos del Imperio, y que habría estudiado en la escuela que Teodoro tuvo en Rodas entre fines del siglo I a.C. y comienzos del siglo I d.C. Más allá de la posibilidad concreta de confirmar el dato, esta tesis condice con la datación más habitual del tratado entre los siglos I y II de nuestra era, cuando las problemáticas desarrolladas en el texto despertaban vivo interés también en otros autores.¹³

9. Manuscrito del siglo XV, derivado, a su vez, de una copia de P. Previamente, el filólogo suizo Fredericus Rostgaard había hecho notar la presencia de la partícula disyuntiva justamente en P y el ms. 285 estaría confirmando la partícula que presenta el ms.P. Cf. Martano (1984:365).

10. Kennedy (1972:369 ss).

11. Martano (1984:368).

12. Rostagni propone que nuestro autor es Hermágoras Carión y el filósofo con el que se discute en el cap. XLIV sería Filón de Alejandría (1947:VIII).

13. La crítica coincide, en líneas generales, en que el autor pertenece al período comprendido entre fines del siglo I a.C. y principios del siglo I d.C, debido a su

Dada la incertidumbre acerca de la autoría del Tratado, algunos eligen llamarlo el Anónimo, Longino y, más a menudo, Pseudo Longino, a excepción de Russell, que decide llamarlo simplemente L.¹⁴

La obra

En primer lugar, cabe aclarar que el texto no ha llegado completo a nuestras manos: hay extensas lagunas porque faltan folios de los cuadernillos centrales y también está perdida la conclusión. En total, solo se conservan dos tercios del libro, hecho que agrega una dificultad a la comprensión del texto en su conjunto.

El tratado contiene cuarenta y cuatro capítulos que si, en principio, seguimos aproximadamente a Russell,¹⁵ pueden organizarse del siguiente modo:

- 1) Prefacio: objeto del tratado, referencias a lo sublime y reflexión acerca de la posibilidad de su aprendizaje a través de una *téchnē*¹⁶ (1-2).
- 2) Errores que impiden alcanzar lo sublime (3-5).
- 3) Reconocimiento de lo legítimamente sublime (6-7).
- 4) Descripción de las cinco fuentes de lo sublime (8).
- 5) Las dos primeras fuentes (9).
- 6) Otros medios para lograr un estilo elevado (10-15).
- 7) La tercera fuente: descripción de figuras que contribuyen a alcanzar lo sublime (16-29).
- 8) La cuarta fuente (primera parte): selección del vocabulario y empleo de metáforas (30-32).
- 9) Presentación del sustento ontológico de lo sublime (33-36).¹⁷

polémica con Cecilio de Calacte, *rhétōr* de la época de Augusto y seguidor de Apolodoro, en tanto el autor de nuestro Tratado sería seguidor de Teodoro de Gádara, como se indica en nota 3.

14. Russell (1964).

15. Russell (1964:X ss.)

16. Traducimos *téchnē* indistintamente como 'arte' o 'técnica'

17. Aquí nos alejamos de la estructura planteada por Russell porque, al presentar el plan de la obra, considera que estos capítulos son simplemente una digresión dentro del desarrollo de la cuarta fuente de lo sublime cuando, a nuestro parecer, plantean justamente la posición central del autor sobre el tema.

- 10) La cuarta fuente (segunda parte): utilización de símiles e hipérbolos (37-38).
- 11) La quinta fuente: el orden de las palabras, el ritmo y la eufonía (39-42).
- 12) La vulgaridad en la elección de vocablos (43).
- 13) Causas de la decadencia de la oratoria (44).

1. Prefacio: objeto del tratado, referencias a lo sublime y reflexión acerca de la posibilidad de su aprendizaje a través de una téchnē (1-2)

Tras escudarse en que Terenciano es un hombre conocedor de las artes liberales (*paideías epistémōn*), Longino elude la definición del concepto de *hýpsos* al que se refiere simplemente como “una elevación y una excelencia de las palabras”, ἀκρότης καὶ ἔξοχή τις λόγῳ ἐστὶ τὰ ὕψη, gracias a la cual poetas (*poiētai*) y prosistas (*syngrapheís*) envolvieron con su fama a la eternidad (I.3).¹⁸ Sin embargo, lo delimita en los siguientes términos:

[...] οὐ γὰρ εἰς πειθῶ τοὺς ἀκροωμένους ἀλλ’ εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυᾶ πάντα δέ γε σὺν ἐκπλήξει τοῦ πιθανοῦ καὶ τοῦ πρὸς χάριν ἀεὶ κρατεῖ τὸ θαυμάσιον [...] (1.4).

...lo sublime no conduce a la persuasión de los oyentes sino al éxtasis; y, a su vez, lo admirable, junto con la sorpresa, es superior a lo persuasivo y al deleite...

Lo sublime, agrega Longino, ejerce un poder (*dynasteía*) y una fuerza (*bía*) irresistible (*ámachos*) sobre el oyente. La invención (*heúresis*), el orden (*táxis*) y disposición (*oikonomía*) de la materia no se muestran en uno o dos puntos del discurso, sino que apenas los percibimos en el conjunto de su urdimbre (*hýphos*). En cambio, lo sublime, cuando se

18. El término *hýpsos* suele traducirse como *sublime*, *sublimidad*, *elevación*, *dignidad*, *grandeza*. En ocasiones, Longino utiliza *mégēthos* como sinónimo y, según se verá más adelante, ambos términos implican nociones de carácter estético pero también ético. Por otra parte, considera a los poetas como modelos valiosos para el orador y, por ello, los cita y a partir de ellos hace extensiva la doctrina de la inspiración a los prosistas Cf. Russell (1964:61).

manifiesta en forma oportuna (*kairiōs*), subraya Longino, es como un rayo que pulveriza todo de inmediato y revela el poder (*dýnamis*) del orador (*rhētōr*) (1.4).

Ahora bien, si nuestro Tratado ha de ser de utilidad y ha de proveer un método, es necesario pensar en la existencia de una técnica, un arte aplicable para alcanzar la sublimidad, a pesar de que el propio Longino acepta lo que algunos afirman:

[...] γεννᾶται [...] τὰ μεγαλοφυῇ καὶ οὐ διδακτὰ παραγίνεται, καὶ μία τέχνη πρὸς αὐτὰ τὸ πεφυκέναι [...] (2.1)

...la grandeza es innata y no es susceptible de aprenderse, la única técnica para ella es ser así por naturaleza...

Pero, aunque considera que su carácter innato le da la fuerza de causa primera de lo sublime, sin embargo, no hay que olvidar que la naturaleza no actúa sin método. Este es el que determina, entre otros aspectos, la proporción (*posótēs*), el momento oportuno (*kairós*), la práctica (*áskēsis*) en cada punto (2.2). Por ello señala:

τὸ δὲ κυριώτατον, ὅτι καὶ αὐτὸ τὸ εἶναί τινα τῶν ἐν λόγοις ἐπὶ μόνῃ τῇ φύσει οὐκ ἄλλοθεν ἡμᾶς ἢ παρὰ τῆς τέχνης ἐκμαθεῖν δεῖ [...] (2.3).

*Lo más importante es que (aunque) en los discursos existe alguna particularidad en poder de la naturaleza no debemos aprenderla de otro modo sino mediante la téchne...*¹⁹

2. Errores que impiden alcanzar lo sublime (3-5)

Luego de la primera laguna importante en el texto, encontramos que Longino, tal vez como ejemplo de lo que ocurriría al trabajar sin una técnica, detalla y ejemplifica los errores que atentan contra lo sublime:

2.1. Hinchazón (*ónkos*) del discurso: consiste en exceder los límites de lo sublime. Es considerada reprochable incluso en la tragedia, género que gusta del énfasis, e imposible de armonizar (*harmósai*) en los géneros referidos a hechos reales (*alēthinoí lógoi*).²⁰

19. Síntesis entre lo platónico y lo aristotélico.

20. No olvidemos que se trata de una obra dirigida a los *ándres politikoi*.

2.2. Puerilidad (*meirakiódes*): es la falta contraria a la hinchazón. Consiste en la trivialidad y pequeñez de espíritu que deriva en pedantería, frialdad (*psychrós*). Caen en este error los que buscan, entre otras cosas, lo raro (*oregómenoι tou perittoú... 3. 4*), los que ceden a su pasión por expresar ideas extrañas (*xénas noéseis*, 4.1). Un poco más adelante, en 4, se refiere en forma más detallada a la frialdad.

2.3. Falso entusiasmo (*parénthyron*): se trata de la presencia de una emocionalidad, un patetismo inoportuno (*páthos ákairon*) y vacío, fuera del momento apropiado, extemporáneo (3.5).

Ofrece ejemplos de distintos autores que cometen estas faltas, incluso algunos sobresalientes como Jenofonte y Platón.

Es significativo que para Longino todos estos errores o vicios en el lenguaje se deben al excesivo afán de novedad en cuanto a las ideas (*tò perì tàs noéseis kainóspoudon...5.1*) que afecta especialmente a su generación.

3. Reconocimiento de lo legítimamente sublime (6-7)

Para evitar estos errores, es imprescindible conocer verdaderamente lo sublime, objetivo que él mismo considera difícil de alcanzar porque:

[...] ἡ γὰρ τῶν λόγων κρίσις πολλῆς ἐστὶ πείρας τελευταῖον ἐπιγένημα [...] (6.1)²¹

...usar el juicio (*krísis*) en cuanto a los discursos (*lógoi*)²² es el producto final de una larga experiencia.

En tal sentido será necesario determinar en primer término qué es lo *sublime* tomando en cuenta que:

21. Para Russell (1964:83) aparecería aquí una referencia a la noción de *crítica literaria* en tanto capacidad de distinguir entre buena y mala escritura tanto en la propia obra como en la de otros. El que practica la *krísis* es el *kritikós*, término desarrollado en el período helenístico.

22. En la mayoría de los casos en que aparece el término *lógoi*, siempre y cuando el contexto lo justifique, proponemos la traducción “discursos”, a pesar de que las ediciones de J. Alsina Clota (Bosch) y J. García López (Gredos), por ejemplo, traducen “literatura”, porque creemos que no hay que perder de vista que estamos frente a la obra de un maestro de retórica que se dirige a quien es uno de los futuros *ándres politikói*, y, por lo tanto, el interés está centrado en la formación oratoria que, como se irá viendo, no incluye solo la “literatura”.

a) los métodos serán aplicables tanto a la poesía (*poiémata*) como a la prosa (*lógoi*) (7.1);²³

b) en todos los casos, al definir lo sublime se consideran los efectos provocados en el receptor:

[...] φύσει γάρ πως ὑπὸ 2 τὰληθοῦς ὕψους ἐπαίρεται τε ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ γαῦρόν τι ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὥς αὐτὴ γέννησασα ὅπερ ἤκουσεν [...] (7.2);²⁴

...pues, por naturaleza, de algún modo, nuestra alma es arrebatada por lo verdaderamente sublime, y, poseída por una exultante elevación, se llena de gozo y orgullo, como si ella misma hubiera engendrado lo que escuchó...

c) lo verdaderamente sublime agrada a todos a lo largo del tiempo (7.4). Esta afirmación, en principio sorprendente, debe considerarse –de acuerdo con lo sostenido en el desarrollo de la obra– como referida a aquellos escritos cuya grandeza les permitió volverse intemporales e indiscutibles.

4. Descripción de las cinco fuentes de lo sublime (8)

Las fuentes de lo sublime son cinco y tienen todas ellas un fundamento común: la capacidad (*dýnamis*) de hablar. La primera y más importante es el poder de concebir grandes ideas (*tò perì tàs noéseis adrepébolon*),²⁵ la segunda, la emoción vehemente e inspirada, (*tò sphodròn kaì enthousiastikòn páthos*). Estas dos fuentes son innatas. Las restantes, en cambio, son producto de la *tékhnē*, del arte. De ellas, la tercera consiste en una determinada disposición de las figuras (*schēmátōn plásis*), tanto las de pensamiento como las de dicción; la cuarta está referida a la nobleza de expresión (*gennaía phrásis*), que comprende la selección (*ekloguē*) de términos y el lenguaje (*léxis*) metafórico (*tropikē*) y artístico; la quinta fuente,

23. Además, el autor considera que, aunque la finalidad de la oratoria y de la poesía difieren entre sí, ambas buscan suscitar patetismo y emoción (cf. 15.2).

24. Cf. 41.2.

25. También denominado *megalophyēs* “naturaleza elevada” (9.1), *megalophrosýnē* “grandeza de pensamiento” (9.2) o *megalóphron* “pensamiento elevado”. Cf. Bompaire (1973:325)

que abarca todas las anteriores, es la composición (*sýnthesis*) con dignidad y elevación.

5. Las dos primeras fuentes (9)

Con respecto a la primera de las fuentes, a la que se refiere ahora como grandeza innata (*megalophyés*), aunque la considere una capacidad adquirida por naturaleza (9.1), no desestima, sin embargo, la necesidad de:

[...] τὰς ψυχὰς ἀνατρέφειν πρὸς τὰ μεγέθη [...] (9.1)

...elevant las almas conforme a lo grandioso...

Y agrega:

[...] ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα [...] (9.2).

...lo sublime es el eco de un gran espíritu...

A veces, aun sin palabras, es admirable el pensamiento elevado (*tò megalóphrōn*), como el silencio de Áyax en *Odisea*, 9, 536 ss., más sublime (*hypsēlóteron*) que cualquier palabra. Es necesario, por lo tanto, saber de dónde surge lo sublime para determinar así que el auténtico orador no puede tener un pensamiento vil e innoble. (9.4)

En relación con la segunda de las fuentes, la emoción vehemente e inspirada o, simplemente, el *páthos*, aunque Longino había censurado el hecho de que Cecilio no la hubiera considerado en su tratado (cap. 8), sin embargo, el tema queda sin desarrollo específico también en su obra, porque, o bien era examinado en los seis folios faltantes en el capítulo 9, o, tal vez, en un tratado independiente, como se anuncia más adelante (44.11).²⁶

De los numerosos ejemplos propuestos a través de los cuales el autor demuestra en qué medida las expresiones sublimes aparecen en quienes tienen pensamientos elevados, nos interesa hacer referencia a la suerte de digresión²⁷ que Longino introduce en este punto para demostrar cómo puede decaer, aun en los poetas más elevados como

26. Russell (1964:XIII).

27. Russell (1964:95).

Homero, la capacidad para alcanzar lo sublime y el *páthos*. En este sentido destaca el carácter *philómithon* (amigo del mito, del relato) (9.11) y *diēguēmatikón* (narrativo) (9.13), predominantes y característicos del poeta ya anciano, frente al tono *dramatikón* (dramático) (9.13), propio de la *Ilíada*. Además, llama la atención sobre el hecho de que la *Odisea* ya no conserva el carácter sublime de la *Ilíada*, ni lo *ankhístrophon* (la versatilidad), ni lo “*politikón*”, es decir, “aptitud relacionada con lo público”, ni sus imágenes tomadas de la realidad (*ek tēs alētheías phantásiai*) (9.13); esto último, al menos en algunos episodios, agregaríamos nosotros (9.13).²⁸ Queda solo el “deambular” (*plános*) en medio de lo mítico, lo fabuloso (*mythódes*), y lo increíble (*á piston*). En la *Odisea*, agrega Longino:

[...] τοῦ πρακτικοῦ κρατεῖ τὸ μυθικόν [...] (9.14)

...lo mítico (lo narrativo), predomina sobre la acción...

Además, en los grandes prosistas y poetas el descenso del *páthos* deriva en un interés por el *ēthos* (costumbre):²⁹ por ejemplo, la descripción de la casa de Odiseo resulta *ēthikós biologoúmena*, (algo así como “tomada de lo acostumbrado en la vida real”), con lo cual el poema termina convirtiéndose en una *kōmōdía ēthologouménē* (9.15) (una comedia de cuadros de costumbres) (9.13).³⁰ En este sentido, subraya Russell, coinciden Aristóteles y Longino al considerar a la *Odisea* más realista, más próxima a la vida cotidiana, al menos en algunos tramos del relato, volvemos a agregar nosotros, y más apacible en cuanto al tono emocional.³¹

28. La versatilidad y lo *politikón* eran cualidades propias del orador práctico e ingenioso. Longino no olvida que es maestro de *politikoí lógoi* y desde ese punto de vista, al menos en parte, está juzgando los poemas homéricos (Russell, 1964:97).

29. Véase también en 29.2 la referencia al hecho de que así como el *páthos* participa de lo sublime, el *ēthos* tiene parte en el placer, *hēdoné*.

30. Dionisio de Halicarnaso en su obra *Sobre la composición literaria* (3.7-8) también aplica el adjetivo *biōtiká* para referirse a la llegada de Telémaco a la cabaña de Eumeo (*Od.* 16. 1-16) (Russell, 1964:99).

31. Russell (1964: 95 y 99) Todo esto termina resultando contradictorio puesto que, por una parte, se afirma que, cuando declinan lo sublime y el *páthos*, el poeta deriva hacia el ἥθος, es decir, “un realismo costumbrista”, basado en la vida cotidiana. Pero Longino también había señalado que ese decaimiento

6. Otros medios para lograr un estilo elevado (10-15)

A continuación, luego de haber indicado que lo sublime procede de pensamientos elevados, es decir, de una determinada perspectiva *ética*, pasa a proponer medios de carácter estético para alcanzar la elevación en cuanto a las *ideas*.

6.1. Uno de estos medios es la capacidad de elegir (*eklégein*) y lograr la combinación (*episynthesis*) de las ideas o pensamientos más oportunos (*kairiótata*) (10.1). Algunos autores sobresalen en la elección (*ekloguê*), otros, en la acumulación de esos elementos. Así, por ejemplo, Safo toma de la realidad (*alêtheía*) las emociones (*pathémata*) propias de la pasión amorosa y demuestra su excelencia poética en la capacidad de seleccionar y combinar los síntomas más significativos de esas emociones. A continuación, Longino cita el famoso poema que conservamos con el número 31 y le pregunta a su destinatario si no despierta su admiración: todos los enamorados conocen esos síntomas pero es la selección y combinación de los más destacados lo que transforma al poema en una obra maestra (10.1-3).

6.2 Otro de estos recursos estéticos es la amplificación (*aúxēsis*) que tiene lugar cuando, si el asunto lo permite, se pueden introducir preámbulos, pausas y otras expresiones de carácter elevado que otorguen intensidad al conjunto. Sin embargo, lo más interesante de este pasaje es la comparación que, a propósito del tema, propone entre el estilo de Demóstenes y el de Cicerón, no sin antes excusarse de opinar, en tanto griego, sobre el orador latino. Más allá de las características que atribuye a sus respectivos estilos, su aporte resulta significativo como testimonio concreto, por un lado, del bilingüismo literario del público: romanos que sabían griego y algunos griegos que admitían saber latín, y, por otro lado y sobre todo, de que “la literatura latina se había convertido en objeto de estudio por derecho propio” (11-12)³².

6.3 Tras una laguna de dos folios que afecta, en parte, al cap. 12, Longino propone en 13 y 14 dos nuevos medios para alcanzar lo sublime:

[...] <ή> τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν
μίμησις τε καὶ ζήλωσις [...] (13.2)

poético se manifestaba en la *Odisea* en un gusto por lo mítico, lo fabuloso, lo increíble. Tal vez para salvar esta aparente contradicción habría que pensar en una alternancia en el poema de uno y otro aspecto.

32. Russell (1999:297).

...la imitación y la emulación de los grandes poetas y prosistas del pasado...

y compara el efecto que reciben quienes tratan de imitar la grandeza de aquéllos, con la inspiración sobrenatural que fecundaba a la sacerdotisa de Apolo. La imitación era una práctica habitual entre los maestros de retórica en la búsqueda de un lenguaje apropiado y estaba limitada mayormente a la reproducción de modelos clásicos del pasado.³³ Pero Longino no piensa simplemente en copiar rasgos sino, como apunta Russell,³⁴ en familiarizarse con un autor y reproducir su espíritu. Aunque en este pasaje no aparece una clara distinción entre imitación (*mímēsis*) y emulación (*zélōsis*), Russell recuerda que en *De imitatione* (fr. 28), de Dionisio de Halicarnaso, *mímēsis* aludía a la actividad de contemplar y reproducir un modelo, mientras que *zélōsis* se refería al impulso experimentado por el alma ante la admiración que genera lo que parece hermoso. Por otra parte, en la época de Longino la cuestión de la mimesis había adquirido especial significación, dado que las obras del período clásico resultaban cada vez más distantes de la lengua común y el esfuerzo para imitarlas era entonces más notorio.³⁵

Una vez más entre los ejemplos propuestos están incluidos tanto los poetas como los escritores en prosa (13. 1-4).

6.4 Longino propone también que, al trabajar en un pasaje que exija elevación y grandeza de pensamiento, debemos preguntarnos cómo lo hubiera expresado el propio Homero o Platón, Demóstenes o Tucídides. Y, más aún, qué ocurriría si ellos fueran los receptores de nuestras palabras, qué opinarían si pudieran escucharnos: es un gran desafío plantearse la hipótesis de tal tribunal (*dikastérion*) y teatro (*théatron*) para nuestras palabras. Sugiere otro estímulo: pensar también en el juicio de la posteridad. Sin esta perspectiva resultarán obras incapaces de perdurar (14).

6.5 Por último, para cerrar su tratamiento de los medios que, además de la disposición innata, permiten alcanzar lo sublime en cuanto a las ideas, se refiere a las imágenes (*phantasíai*), a las cuales les atribuye el poder de provocar el asombro (*ékplēxis*) en la poesía y la evidencia

33. Cf. 5.1 y la condena del afán de novedad.

34. Russell (1964:112).

35. Russell (1964:113).

(*enárgueia*) en la prosa, por su capacidad de hacernos ver imaginariamente lo que se dice (15).

7. La tercera fuente (16-29)

A diferencia del carácter innato otorgado a las dos primeras fuentes de lo sublime en lo que respecta a las *ideas*, las tres restantes fuentes se alcanzarían mediante una técnica o arte y están referidas a la elevación *estilística* (16.1). La primera de estas fuentes es la que está relacionada con las figuras retóricas (*schēmata*) acerca de las cuales, Longino advierte que solo se referirá a algunas de ellas, dado que son muy numerosas.³⁶

7.1 Apóstrofe (*apostrophē*) (16-17): empleado en el lugar apropiado, tiene la capacidad de conferir sublimidad y *páthos* a la argumentación. A propósito de este tema, agrega que “las figuras, por su naturaleza, son el auxilio de lo sublime”, [...] φύσει πως συμμαχεῖ τῷ ὕψει τὰ σχήματα [...] (17.1). Pero, dado que las figuras pueden despertar sospechas de engaño, la mejor es, como en la pintura, aquella en la que no se nota, precisamente, que se trata de una figura: [...] ἄριστον δοκεῖ τὸ σχῆμα, ὅταν αὐτὸ διαλανθάνῃ [...] (17.1)

7.2 Interrogación retórica (*peūsis* o *erótēsis*) (18): aplicada en forma oportuna contribuye a lo sublime y al *páthos* al producir un efecto de aparente espontaneidad ante el auditorio.

7.3 Asíndeton, (*asýndeton*) (19): luego de una laguna en el texto, recuperamos la idea de que una serie sucesiva de frases sin conectores puede producir, por ejemplo, el mismo efecto emocional al que se alude en el plano del contenido.

7.4 Reunión (*sýnodos*) de figuras (20-21): cuando se unen hábilmente dos o tres figuras se produce un notable efecto de movimiento asociado con el *páthos*. Entre las figuras mencionadas vuelve a aparecer el

36. Russell (1964:126-7) señala que Longino distingue las figuras de los tropos a los que se va a referir en los caps. 30-38. La figura es una disposición infrecuente en cuanto a las palabras o a la expresión del pensamiento, que tiene un efecto placentero o elevado. El tropo, en cambio, es una desviación en cuanto al significado habitual de una palabra por medio de la metáfora, la sinécdoque o la metonimia. Russell agrega la interesante observación de que para los antiguos existía exclusivamente la noción del uso según la naturaleza κατὰ φύσιν χοῆσις, y, por lo tanto, no tenían una perspectiva histórica como la investigación moderna, que reconoce en la “expresión natural” variaciones que tienen que ver con la época, el lugar, el género, etc.

asíndeton al cual se le adjudica la propiedad de evitar que el *páthos* se vea obstaculizado en su movilidad por la presencia de partículas (*syndesmoí*).

7. 5 Hipérbaton (*hyperbatón*) (22): se trata de una alteración en el orden de las palabras o de las ideas, y es la figura que imita de manera más realista el *páthos*.

7.6 Otras figuras que contribuyen a lo sublime y al *páthos* (23-29): políptoton, acumulación, cambio de caso, tiempo, persona, número, perífrasis. Más allá de los efectos propios de cada figura en particular, en general el resultado obtenido tiene que ver con la sorpresa, la sensación de encontrarse en el lugar mismo de los hechos narrados y, en todos los casos, con el *páthos*.

Cierra su exposición sobre las figuras señalando una vez más que confieren al discurso el patetismo necesario para alcanzar lo sublime, así como el *ēthos* contribuye al deleite (29.2).

Es de destacar que, en la medida en que se va explicando y ejemplificando en qué consiste cada figura y la conveniencia de la oportunidad de su empleo, el propio autor organiza su texto utilizando, en cada caso, la figura en cuestión. Una elaboración que, como puesta en escena de sus propias teorías, provoca el arrebató y encantamiento del lector.

8. La cuarta fuente (primera parte): selección del vocabulario y empleo de metáforas (30-33)

Dado que pensamiento (*nóēsis*) y lenguaje (*phrasis*) están entrelazados entre sí, Longino propone examinar si existe algún otro recurso relacionado con el lenguaje. Es la cuarta fuente para alcanzar lo sublime, la selección del vocabulario:

[...] ἡ τῶν κυρίων καὶ μεγαλοπρεπῶν ὀνομάτων ἐκλογὴ
θαυμαστῶς ἄγει καὶ κατακληῖ τοὺς ἀκούοντας [...] (30.1)

*...la elección de las palabras apropiadas y adecuadas en cuanto
a su grandeza atrae por el asombro y encanta a los oyentes...*

Esta es la principal preocupación de todos los oradores (*rhētores*) y escritores (*syngrapheis*) porque al proporcionar grandeza (*mégueuthos*), belleza (*kállos*), elegancia de estilo (*eupíneia*), gravedad (*báros*), vigor (*ischýs*), poder (*krátos*) y un cierto pulido (*gánōsis*)

[...] οίονει ψυχὴν τοῖς πράγμασι φωνητικὴν [...] (30.1)

...otorga a los hechos un alma parlante...

[...] φῶς ἰδιοῦ νοῦ τὰ καλὰ ὀνόματα [...] (30.1)

...las palabras hermosas son la luz propia del pensamiento...

De manera correlativa, Longino advierte que no es apropiado aplicar términos elevados a asuntos triviales (30.2). Más adelante y luego de una laguna, se refiere al empleo de metáforas, en relación con las cuales lo importante es reconocer el momento oportuno para emplearlas, que es el del *páthos* (32.1). Por otra parte, afirma que lo sublime y el *páthos* son, a su vez, los que pueden actuar para moderar la osadía de las metáforas (32.4).

9. Sustento poético y ontológico de lo sublime (33-36)

Dentro del desarrollo de la cuarta fuente, tiene lugar un aparente *excursus*³⁷ (33-36) que, sin embargo, haciendo una lectura más cuidadosa, puede considerarse expresión de la doctrina de Longino, basada en su noción de la elevación de espíritu que acompaña a los grandes escritores.

Este *excursus* deriva de consideraciones relativas a los riesgos vinculados con la osadía del lenguaje metafórico, que le permiten deliberar acerca de si es preferible en la poesía y en la prosa la grandeza aun con ciertos errores, o lo correctamente proporcionado sano, y sin faltas. Admite, en primer término, que las naturalezas superiores no son absolutamente puras, pero la perfección implica el peligro de la trivialidad (*mikrótēs*). Y, luego de referirse a poetas y oradores, afirma que, aunque con ciertos descuidos y negligencias,

37. Aunque, en un primer momento, lo considere como una digresión dentro de la cuarta fuente, al profundizar su análisis, Russell afirma que no se trata de un *excursus*. En primer lugar, marca la posición central del autor, más que la discusión sobre las fuentes de lo sublime. Por otra parte, es un manifiesto contra el ideal calimaqueo de la obra de poca extensión pero de perfección formal, tan predicado por los poetas romanos. Por ello elegirá la metáfora del río (Cap. 35), en alusión al *Himno a Apolo*, vv. 105-112 de Calímaco (Russell, 1999:308-9)

es preferible la grandeza de Homero y Demóstenes. ¿Qué vieron entonces, se pregunta, quienes buscan lo más elevado y desprecian, en cambio, la corrección? La respuesta reside en el hecho de que la naturaleza ha creado en nosotros un deseo irresistible por lo grande y lo divino y por eso no admiramos las pequeñas corrientes de agua, aunque transparentes y útiles, sino los grandes ríos y, aún más, el Océano.³⁸ Lo útil y necesario nos es accesible, pero *admirable es lo extraordinario*: ([...] θαυμαστόν δ' ὅμως αἰεὶ τὸ παράδοξον [...] (35.5)). Un poco más adelante agrega que, si bien lo correcto no es reprochable, *se admira lo grande*: ([...] τὸ μέγα δὲ καὶ θαυμάζεται [...] (36.1)). Y, remitiendo al comienzo de su obra, vuelve a la contraposición entre *téchne* y *phýsis*: en la técnica se admira lo que ha logrado mayor corrección, en las obras de la naturaleza, lo grande. El hombre dispone de la palabra por naturaleza. Entonces Longino contrapone: en la escultura, producto de la técnica, se busca lo que es semejante al hombre; “en la palabra, en cambio, lo que sobrepasa lo humano”: ([...] ἐπὶ δὲ τοῦ λόγου τὸ ὑπεράϊον [...] τὰ ἀνθρώπινα [...] (36-3)).³⁹ Por lo tanto, “la mutua conexión (entre técnica y naturaleza) llegaría a ser acaso la obra perfecta”: ([...] ἢ γὰρ ἀλληλουχία τούτων ἴσως γένοιτ' ἄν τὸ τέλειον [...] (36.4)).

Aunque los ejemplos elegidos a lo largo del Tratado para ilustrar sus explicaciones lo sugerían, en estos capítulos queda establecido su canon: Homero, Arquíloco, Píndaro, Sófocles, Demóstenes y Platón son los elegidos –aún con sus posibles errores– por su grandeza espiritual y su inspiración divina.

Longino da por terminada su exposición sobre el tema con una paradójica conclusión en la que admite [...] “que cada uno disfrute con lo que le agrada” [...] ([...] χαίρω ἕκαστος οἷς ἥδεται [...] (37.1)).

38. No solo por la metáfora de los grandes ríos que remite a Calímaco *Himnos*. 2.105-12, sino también por la nómina de autores propuestos para ilustrar la cuestión, Russell (1999:308-309) interpreta este pasaje como un claro manifiesto dirigido contra el ideal calimaqueo, muy difundido entre los poetas romanos, que apreciaba la obra maestra pero en pequeña escala.

39. La palabra humana debe ser juzgada de acuerdo con los criterios aplicables a la naturaleza; en ese sentido, la escultura puede ser realista, el lenguaje debería aspirar a lo sobrehumano, afirmación que se corresponde perfectamente con la noción de que lo meramente realista no puede aspirar a lo sublime (Russell:1964, 170).

10. La cuarta fuente (segunda parte): utilización de símiles e hipérboles en la búsqueda de lo sublime (37-38)

Luego del *excursus* vuelve al tema de las metáforas, con las que vincula a las comparaciones (*parabolai*) e imágenes (*eikónes*). Sigue una laguna en el texto, a continuación de la cual aparece el tratamiento de la hipérbole (*hyperbolé*). En relación con este tropo, llama la atención sobre la necesidad de evitar excesos que pueden provocar un efecto contrario al esperado, entre ellos, incurrir en el riesgo de que la audiencia no otorgue credibilidad al orador. Por eso reitera su consejo referido a las figuras: la mejor hipérbole es la que pasa desapercibida.

11. La quinta fuente: el orden de las palabras, el ritmo y la eufonía (39-42)

Como último camino de la *téchnē* para alcanzar lo sublime, Longino se refiere a la *compositio* o σύνθεσις: la disposición de las palabras en un cierto orden eufónico. De este modo se puede lograr la armonía (*harmonía*) que [...] “no solo es para los hombres un medio natural de persuasión y de placer sino también una herramienta maravillosa para lo sublime y el *páthos*” [...] ([...] οὐ μόνον ἐστὶ πειθοῦς καὶ ἡδονῆς ἢ ἀρμονία φυσικὸν ἀνθρώποις, ἀλλὰ καὶ μεγαληγορίας καὶ πάθους θαυμαστόν τι ὄργανον [...] (39.1)).

La composición es, pues, una armonía que estimula el oído y también el alma por medio de sus palabras, sus ideas, su belleza, su encanto musical (*euméleia*) y nos hace partícipes del *páthos* del que habla, nos dispone a lo sublime (39.3).⁴⁰

En este sentido, tomando como ejemplo un pasaje de Demóstenes en el que aparece un ritmo dactílico,⁴¹ indica que este es el ritmo más noble y de mayor grandeza y, por lo tanto, el más apropiado para la poesía épica y el más hermoso (39.4).

Agrega que la disposición (*episynthesis*) de los distintos miembros puede otorgar grandeza al lenguaje e, inclusive, aun aquellos prosistas y poetas que no sean sublimes por naturaleza y empleen términos

40. Cf. 8.1. Dionisio en su *Sobre la composición estilística* (*Comp.*) se ocupa pormenorizadamente de este tema y constituye el mejor testimonio de la sensibilidad que conservaban los lectores antiguos frente a las cualidades relacionadas con lo auditivo (Russell, 1964:172).

41. dactilo: ~ ~ ~

comunes (*koiná*) y vulgares (*dēmósia*), pueden alcanzar dignidad al disponer (*syntheînai*) y ordenar armoniosamente (*harmósai*) dichos términos (40.1-2).

En cambio, los ritmos entrecortados de pirriquios, troqueos y dicoreos⁴², como así también de determinados pasajes oratorios, no comunican el *páthos* de las palabras sino el del ritmo (41.1-2). También puede perjudicar lo sublime la excesiva concisión (*synkopê*) de la frase (42).

12. La vulgaridad en la elección de vocablos (43)

Otra falta que debe ser evitada es la trivialidad o vulgaridad (*mikrótēs*) de los términos, los detalles sórdidos (*rhypará*) o dignos de desprecio (*exybrisména*). A propósito de estos errores Russell señala que, para los antiguos, así como había palabras que conferían dignidad, era también de la mayor importancia evitar en los textos de carácter formal el vocabulario considerado bajo o vulgar. Ambas nociones se basaban en el concepto de *propiedad* en tanto la escritura y la comunicación oral eran actividades sociales que debían cuidar la formalidad. En general, eran rechazados los términos obscenos, los que aludían a ciertos aspectos materiales de la vida y los tecnicismos, aunque hay que tener en cuenta también que existían condicionamientos genéricos: por ejemplo, lo que estaba excluido de la historia se toleraba, en cambio, en el diálogo.⁴³

13. Causas de la decadencia de la oratoria

En vinculación con su preocupación por la búsqueda de hombres con grandeza de espíritu, Longino refiere a Terenciano, en la parte final de su obra, un breve diálogo que él mismo dice haber mantenido poco tiempo antes con un filósofo que no identifica, acaso Filón de Alejandría. El tópico de esta conversación, abordado también por varios autores de la época, entre los que se destacan el *Dialogus de Oratoribus* de Tácito y la *Epístola* 114 de Séneca, había estado vinculado con la cuestión relativa a las causas de la decadencia de la oratoria.

42. Pirriquio: ~ ~ ; troqueo: ~ ^ ; dicoreo: ~ ~ ~ ~

43. Russell (1964:181).

Para su interlocutor las causas de la decadencia de la oratoria residían en la pérdida de las libertades políticas propias de la democracia,⁴⁴ lo cual explicaba que en su época hubiera figuras persuasivas en lo político y bien dotadas para el deleite propio de los discursos (*lógoi*), pero ninguna de ellas elevada y superior. Solo la libertad (*eleuthería*) es capaz de alimentar espíritus sublimes. Sus contemporáneos, agrega, parecen haber sido educados en la servidumbre y no haber bebido en la fuente de la libertad: son solo sublimes aduladores.

Sin embargo, Longino toma otra postura: no es la paz universal (*oikouménē eirénē*) de su época la que ha destruido la naturaleza elevada del hombre, sino la guerra, que se ha adueñado de sus deseos y las pasiones que agitan su vida, el afán de lucro y de placer. Tiene otros intereses, se ha dejado arrastrar por el afán de riqueza, la vanidad, la desmesura y la desvergüenza. “Estas cosas ocurren necesariamente porque los hombres ya no miran hacia arriba”, porque la indiferencia lleva al descuido del espíritu y a la pérdida del talento (44.8).

Esta cuestión final remite al tema central de la obra: desde el comienzo (1.1) Longino había subrayado que el requisito fundamental para alcanzar lo sublime en la oratoria o en la obra poética es el esfuerzo para desarrollar la propia naturaleza sobre todo en el aspecto moral. Lo sublime es un principio divino y eterno que está más allá de la corrupción política, de tal modo que, al esforzarse en su consecución, un escritor trasciende las limitaciones de su época (cf. Tac. *Dialogus* 36-40 y Sen. *Ep.* 114).⁴⁵

Conclusiones

El interés explícito de Longino reside en la adquisición de una *tékhne* que sea útil para los *ándres politikoí* y, por esta razón, no hay que perder de vista que, aunque se refiere en forma permanente a la poesía, su objetivo central es el orador, el *rhētōr*, y los medios a través de los cuales este puede alcanzar el estilo elevado o sublime. La elevación está basada en el poder conceptual y emotivo de las grandes ideas, es decir, tiene un importante sustento ético; por otra parte, el Tratado demuestra de

44. El término *democracia* equivale aquí a la *República* en tanto opuesta al *Principado* (Russell, 1964:187).

45. Russell (1964:185-187).

manera reiterada que esas ideas, surgidas de una naturaleza (*phýsis*) elevada, pueden ser tomadas en préstamo de las fuentes literarias, y que, a su vez, la *tékhne* que permite alcanzar y exaltar estéticamente esas ideas proviene de recursos estilísticos también propios del discurso poético. Esas ideas elevadas y subyugantes pueden generar entonces en las audiencias, en los lectores, una compleja y extraordinaria experiencia cognitiva y emocional.

Estos criterios no eran enteramente nuevos. También Horacio, entre otros, destacaba en su *Arte Poética* la importancia de la correspondencia entre naturaleza y técnica. Lo que es notablemente llamativo en Longino es la amplitud de su canon de autores y obras que no tiene parangón en otros autores de la época. Por otra parte, si bien su atención está centrada no tanto en la sublimidad de todo el discurso sino de los pasajes que ejercen sobre los oyentes un extraordinario poder psicagógico, esto no debe interpretarse como una “desvalorización” de lo persuasivo y agradable en favor de una sublimidad asociada exclusivamente con los efectos emocionales y, menos aún, con un “triunfo” de la literatura por sobre la oratoria. No hay que olvidar que la poesía nunca dejó de ser entendida como una de las mayores áreas de la retórica y, en cierto modo, como su forma más antigua, porque se valoraban en ella, entre otros aspectos, sus notables medios de persuasión rítmica y estilística. A su vez, la retórica más elevada era la que más se acercaba a la poesía al apropiarse de su poder estilístico.

Precisamente, llama la atención que en este Tratado Longino aúne retórica y poesía, poetas y oradores, y, en una obra dirigida a la oratoria, haga hincapié especialmente en aquellos aspectos que hoy llamaríamos específicamente literarios. En el Tratado el peso está puesto en la búsqueda del placer y del deleite del lector-oyente para sumirlo en un éxtasis que, prescindiendo del valor de los argumentos, lo arrebate y lo lleve adonde el escritor desee: un poder puesto en las palabras y en la composición que emanan de un alma grande, un encanto colocado en la fuente de la literatura que persuade al receptor y lo eleva, como una inspiración divina.

El problema reside en que, al enfocar el problema de la separación entre la retórica y la poesía, se confunden dos perspectivas: la histórica –que enfoca el análisis en la transformación de la disciplina en los ámbitos políticos y judiciales– y la sistemática.⁴⁶ A la hora de

46. Kennedy habla de dos perspectivas: [...]“as a historical phenomenon or as a systematic discipline”[...]. (1975:278).

estudiar los textos en su presentación del sistema retórico, se verá un cambio en el enfoque, que pondrá más énfasis en algunas partes que en otras. La crítica ha tratado de relacionar unívocamente esos cambios de foco con el contexto histórico, y eso es lo que lleva a creer que debe existir una relación causal entre el sistema retórico y la falta de libertad política en tiempos del Helenismo o del Imperio. Es probable que los cambios en la retórica como disciplina sistemática se debieran más a motivaciones internas que a causas contextuales: el hecho de que la retórica haya descubierto que, en algunos casos, era más útil el *páthos* que la evidencia porque lograba una persuasión imposible de evitar. Por lo tanto, deberíamos someter a análisis si las corrientes literarias o retóricas en realidad coinciden en observar que –por la razón que sea– hay una verdad insoslayable: cada vez es más importante tener en cuenta el efecto que un texto produce en el receptor. Y ese efecto es lo que le interesa, tanto al escritor como al orador.

Por otra parte, cabe señalar que las primeras reflexiones sobre lo que hoy se denomina filosofía del lenguaje, lingüística o gramática estilística fueron hechas por los sofistas en el Siglo V (Gorgias y Pródico).⁴⁷ Uno de los recursos metódicos para la formación del orador era la imitación de los modelos: la retórica necesitó desarrollar un sistema de análisis de aquéllos, es decir, un enfoque sistemático sobre la disciplina. De esta manera, nació la crítica de las obras literarias en prosa, que luego se extendió a la poesía. La evolución de la retórica antigua hacia una exhaustiva clasificación se expone a una revisión en este período. Luego de la inicial intención platónica de afirmación del genio en la creación poética, se fue dando primacía a la doctrina descriptivo-normativa de Aristóteles y Horacio. Con el debilitamiento de la tradición, surge una estética que celebra el sentimiento y el *páthos*. Detrás de la exaltación de la inspiración y lo patético hay motivaciones antiaristotélicas que son retomadas en la postulación de la *intuición de la experiencia* creativa y del valor del arte por sí mismo. En definitiva, se trata de la exaltación del hombre como ser capaz de sobrepasar los límites de lo natural y dirigir la mirada hacia lo más alto y elevado por encima de la fría actividad cognoscitiva. Con el alejamiento de una retórica de énfasis

47. La relación simbiótica entre ambas disciplinas continuó existiendo con la Segunda Sofística, como señala certeramente Dominik: [...]“*any notion of rhetoric as an obstrusive force upon their poetry must be entirely cast aside.*” [...] (1992:66).

clasificatorio, el escritor sublime es quien podrá valerse de la poesía y su impronta emotiva para encontrar los elementos que conlleven grandeza a su discurso.

Por todo ello, el autor considera a la literatura como una fuente nutricia para el tratamiento de la palabra, en tanto comparte la materia básica del ejercicio oratorio. Desde allí el rétor desplegará las ideas para elaborar su propio discurso. El mismo gesto que Longino realiza en el Tratado cuando desarrolla su teoría de la escritura al extender a la sintaxis y a la combinación de significantes el contenido de su pensamiento bajo un barniz poético.

Bibliografía

Ediciones, traducciones y comentarios

- Alsina Clota, J., *Sobre lo Sublime. Aristóteles. Poética*. Texto, introducción, traducción y notas. Barcelona, Ed. Bosch, 1977.
- García López, J., *Demetrio, Sobre el Estilo, "Longino", Sobre lo Sublime*. Introducción, traducción y notas. Madrid. Editorial Gredos, 1979.
- Rostagni, A., *Anónimo: Del Sublime*. Testo, traduzione e note. Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1945.
- Russell, D.A., *Longinus, On the Sublime*. Ed. with Introduction and Commentary. Oxford and the Clarendon Press, 1964.

Estudios

- Bompaire, J., "Le pathos dans le *Traité du Sublime*", en *REG*, LXXXVI, 1973, pp. 323-343.
- Boyd, M.J., "Longinus, The 'Philological Discourses' and the essay 'On the sublime'", en *CQ*, VII 1, 1957.
- Cantarella, R., "Osservazioni critiche intorno al *Περὶ ὑψους*", en *REG*, XXXVIII, 1925, pp. 137-166.
- Cataudella, Q., "Intorno al *Perì Hýpsos*. Il problema storico e il problema estetico", en *REG*, XLIII, 1930, pp. 160-181.
- De Vries, G.J., "Notes on Longinus *Περὶ ὑψους*", en *Mnemosyne*, IV, vol. XX.1, 1971, pp. 54-63.
- Del Re, R., "Il trattato del *Sublime*", en *Cultura e scuola*, 26, 1968, pp. 40-46.
- Donini, P.L., "Per l'interpretazione del Sublime", en *Riv. di Estetica*, XI, 1966, pp. 343-375.

- “Il *Sublime* contro la storia nell’ultimo capitolo del *Perì Hýpsos*”, en *PP*, XXIV, 1969, pp. 190-202.
- Fantham, E., “Imitation and decline: Rhetorical theory and practice in the first century after Christ”, en *CPh*, 73, 2, 1978, pp. 102-116.
- Goold, G.P., “A Greek Professorial Circle at Rome”, en *TAPhA*, 92, 1961, pp. 168-192.
- Grube, G.M.A., “Notes on the *Περὶ ὕψους*”, en *AJPh*, LXXVIII 4, 1957, pp. 355-374.
- “Theodorus of Gadara”, en *AJPh* LXXX, 1959, pp. 337-365.
- Hill, J.J., “The Aesthetic Principles of the *Perì Hýpsos*”, en *JHL*, XXV-VII, 1966, pp. 265-274.
- Innes, D.C., “Longinus: Structure and Unity”. *Oxford Readings in Classical Studies. Ancient Literary Criticism* (pp.300-312). A. Laird (ed.). Oxford University Press, 2006.
- Kennedy, G.A., “Theophrastus on stylistic distinction”, en *HSCPh*, LXII, 1957, p. 93 y ss.
- “Oratory and Rhetorical Criticism in Augustan Roman” en *The art of Rhetoric in the Roman World*, Nueva Jersey, 1972.
- Macleod, C.W., “Bathos in Longinus and Methodius”, en *JThS*, XXVII, 1976, pp. 413-414.
- Mckee, R., “Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity”, en *MP*, XXXIV, 1966, p. 1 y ss.
- Marengi, G., “*Περὶ ὕψους* nell’evoluzione del gusto post-classico”, en *Rend ist Lomb*, LXXXIX, 1956, p. 485 y ss.
- Marin, D., “Apollodori e Teodori. Storia della controversia”, en *Ann. Della Facoltà de Lett. E Filos. Dell’Univ. Di Bari*, VI, 1960, p. 101 y ss.
- Martano, G., “Il ‘Saggio sul Sublime’. Una interessante pagina di retorica e di estetica dell’ antichità”, en *ANRW*, 32, 1, 1984, pp. 364-403.
- Olson, E., “The Argument of Longinus ‘On the Sublime’”, en *MP*, XXXIX, 1942, pp. 225-ss.
- Pagliarunga, E., *Manual de Teoría Literaria Clásica*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2001.
- Pinto, M., “Aspetti dell’atticismo nell’autore del *Sublime*”, en *A e R*, XX, 1976, pp. 60-70.
- Richards, H., “Critical Notes on *De sublimitate*”, en *CR*, XVI, 1902, p. 160 y ss.
- Rhys Roberts, W., “Longinus on the *Sublime*”, en *PhQ*, VIII, 1928, p. 299 y ss.
- Rostagni, A., “Il *Sublime* nella storia dell’ estetica antica”, en *Annali della Reale Scuola Norm. Super. Di Pisa*, 99-119, 1933, pp. 175-202.

- Russell, D.A., “Greek Criticism of The Empire”, en Kennedy, G.A. (ed), *The Cambridge History of Literary Criticism*, New York, 1999.
- Segal, C.P., “*Περὶ ὕψους* and the problem of cultural decline” en *HSCP*, LXIV, 1959, pp. 121-135.
- Solmsen, F., “The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric”, en *AJPh*, LXII, 35-50, 1941, pp. 169-190.
- Swanson, R.A., “Longinus. Noesis and Pathos”, en *CB*, XLVI, 1969, pp. 1-5.
- Walker, J., *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Anexo: léxico destacado

Conceptos generales	Traducción
<i>ankhístrophon</i>	versatilidad
<i>ápiston</i>	lo increíble
<i>áskēsis</i>	práctica
<i>aúxēsis</i>	amplificación
<i>báros</i>	gravedad
<i>diēguēmatikón</i>	narrativo
<i>ekléguein</i>	elegir
<i>eklogué</i>	elección
<i>ekplēxis</i>	asombro
<i>enárgueia</i>	evidencia
<i>episynthesis</i>	combinación de ideas o pensamientos
<i>éthos</i>	costumbre
<i>euméleia</i>	encanto musical
<i>eupíneia</i>	elegancia de estilo
<i>gánōsis</i>	pulido
<i>harmonía</i>	armonía
<i>heúresis</i>	invención
<i>hýpsos</i>	lo sublime
<i>ischýs</i>	vigor
<i>kállos</i>	belleza
<i>krátos</i>	poder
<i>krísis</i>	juicio
<i>lógoi</i>	discursos
<i>lógoi</i>	prosa
<i>megalóphron</i>	pensamiento elevado
<i>mégueθος</i>	grandeza
<i>meirakiódes</i>	puerilidad

<i>megalphrosýnē</i>	grandeza de pensamiento
<i>megalphyēs</i>	grandeza innata
<i>mikrótēs</i>	trivialidad o vulgaridad
<i>mímēsis</i>	imitación
<i>mythódes</i>	fabuloso
<i>oikonomía</i>	disposición
<i>onkos</i>	hinchazón
<i>páthos</i>	emoción
<i>phantásiai</i>	imágenes
<i>philómython</i>	amigo del mito, del relato
<i>poiémata</i>	poesía
<i>poiētai</i>	poetas
<i>politikón</i>	aptitud relacionada con lo público
<i>posótēs</i>	proporción
<i>parénthyron</i>	falso entusiasmo
<i>psychrós</i>	frialdad
<i>pýknoVsis</i>	condensación
<i>schēmata</i>	figuras retóricas
<i>schēmatōn plásis</i>	disposición de las figuras
<i>syngrapheís</i>	prosistas
<i>sýnthesis</i>	composición
<i>táxis</i>	orden
<i>zélōsis</i>	emulación

Plutarco

Cómo debe el joven escuchar a los poetas (De audiendis poetis): La poesía como propedéutica de la filosofía

Analía V. Sapere

Introducción

Plutarco nació en Queronea (Beocia) probablemente en el año 46 d. C. Estudió matemática, filosofía, retórica y ciencias naturales en la Academia de Atenas. Realizó viajes a Egipto, Asia e Italia, en los que trabó amistad con personajes influyentes de la política romana, gracias a lo cual recibió la ciudadanía de Roma. Hacia el año 90 se estableció en Queronea, donde fue magistrado y sacerdote de Apolo en el Templo de Delfos. Representó a su pueblo natal en varias misiones al extranjero. Según *Suda*, Trajano lo nombró procurador de Iliria. Se cree también que hacia el final de su vida fue nombrado procurador de Acaya por Adriano. Murió entre los años 120 y 127 d. C.

Su obra más importante es *Vidas Paralelas* (*Βίοι παράλληλοι*), una serie de biografías de personajes ilustres organizadas en parejas (un personaje griego y uno romano),¹ seguidas en general de un capítulo en el que se las compara, con la intención de ilustrar sus virtudes y errores comunes.

Su otra gran obra, *Moralia* (*Ηθικά*),² agrupa numerosos escritos de carácter diverso sobre filosofía, ética, política, teología, pedagogía, ciencias físicas y biológicas, historia, crítica, literatura, retórica y otras tantas de temática miscelánea. *De audiendis poetis* (*Πῶς δεῖ τὸν νέον*

1. Todos los personajes son griegos y romanos, excepto Artajerjes, que es persa.

2. El título *Moralia* se debe a Máximo Planudes, monje bizantino que a fines del siglo XIII o principios del XIV recogió varios trabajos dispersos de Plutarco. Se trata de setenta y ocho obras –algunas consideradas espurias– bajo la forma de diálogo, de tratado, o de diatriba cínico-estoica para divulgación.

ποιημάτων ἀκούειν) es uno de los opúsculos incluidos en *Moralia*. Su estructura es simple; posee una introducción, que presenta la idea central y la dedicatoria —el tratado está dirigido a su amigo Marco Sedacio—, un desarrollo, en el que expone sus ideas, ilustradas con cuantiosos ejemplos de la poesía y la filosofía, y una breve conclusión, que retoma el planteo inicial.³ Se presenta pues como una guía práctica para un educador y su hijo.

Plutarco intenta explicar —con una intencionalidad marcadamente didáctica y moralizante— la utilidad de la poesía para los jóvenes como medio de acceso a la filosofía. Para ello, expone los defectos de la poesía (su belleza y encanto pueden transformarla en un discurso eminentemente persuasivo, pasible de ser utilizado como vehículo de enseñanzas innobles) y la forma correcta de leerla (o escucharla). Para Plutarco (32 E), toda forma de virtud (ἀρετή) nace del λόγος y de la enseñanza (διδασκαλία). El λόγος es, por sobre todo, instrumento de la virtud (33 F), necesaria para emprender los estudios filosóficos. Es por ello que la poesía, en tanto iniciadora en el λόγος, no debe ser descartada, pese a los peligros que encierra, sino que debe servir como preparación a la filosofía.

Los peligros de la poesía

Plutarco advierte, en primer lugar, que los jóvenes se ven más atraídos hacia la poesía que hacia la filosofía:

ὅτι δὲ τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ λεγομένων οἱ σφόδρα νέοι τοῖς μὴ δοκοῦσι φιλοσόφως μῆδ' ἀπο σπουδῆς λέγεσθαι χαίρουσι μᾶλλον καὶ παρέχουσιν ὑπηκόους ἑαυτοὺς καὶ χειροῖθις, δηλὸν ἔστιν ἡμῖν. οὐ γὰρ μόνον τὰ Αἰσώπεια μυθάρια καὶ τὰς ποιητικὰς ὑποθέσεις ἀλλὰ καὶ τὸν Ἄβαριν τὸν Ἡρακλείδου καὶ τὸν Λύκωνα τὸν Ἀρίστωνος διερχόμενοι καὶ τὰ περὶ τῶν ψυχῶν δόγματα μεμιγμένα μυθολογία μεθ' ἡδονῆς ἐνθουσιῶσι. (14 E)⁴

Es evidente para nosotros que, de las cosas dichas en la filosofía, los muy jóvenes se complacen más con las que no parecen

3. Para un estudio detallado de la estructura, cf. Schenkevel (1982:313-324).

4. Las citas corresponden a la edición de Babbitt (1926); las traducciones son nuestras.

filosóficas ni dichas con seriedad y se ofrecen a ellas sumisos y dóciles. Pues se entusiasman al repasar no solo las fábulas de Esopo y los relatos poéticos, sino también el Arabis de Heraclides y el Lycón de Aristón, y las doctrinas sobre las almas mezcladas con relatos mitológicos.

Surge de esto una preocupación, pues la poesía —explica— posee artificios retórico-estilísticos que seducen y causan placer, pero que pueden ser dañinos. Para explicar este pensamiento, Plutarco se vale de una metáfora:

πολύποδος κεφαλῇ ἔνι μὲν κακὸν ἐν δὲ καὶ ἐσθλόν, ὅτι βρωθῆναι μὲν ἐστὶν ἡδιστος, δυσόνειρον δ' ὕπνον ποιεῖ, φαντασίας ταραχώδεις καὶ ἀλλοκότους δεχόμενον, ὡς λέγουσιν. οὕτω δὲ καὶ ποιητικὴ πολὺ μὲν τὸ ἡδὺ καὶ τρόφιμον νέου ψυχῆς ἔνεστιν, οὐκ ἔλαττον δὲ τὸ ταρακτικὸν καὶ παράφορον, ἂν μὴ τυγχάνῃ παιδαγωγίας ὀρθῆς ἢ ἀκρόασις. (15 B 8 - 15 C 4)

En la cabeza de un pulpo hay algo malo y algo bueno, porque es muy agradable de comer, pero hace que el sueño esté lleno de pesadillas y que reciba perturbadoras y extrañas visiones, según dicen. Así también en la poesía hay algo muy agradable y alimento del alma del joven, pero no en menor medida hay algo perturbador y engañoso, si su audición⁵ no posee una recta guía educativa.⁶

La ficción

El peligro principal de la poesía se basa en el hecho de que seduce a sus oyentes. Esta seducción radica fundamentalmente en su discurso ficcional: Plutarco reconoce que los inventos de la ficción y las narraciones

5. A lo largo de la obra Plutarco utiliza mayormente el verbo ἀκούω o derivados para referirse a la actividad receptora, pero alterna indistintamente expresiones como ἀναγνῶσις o ἀναγνῶσμα (14 F 4, 15 A 9, 30 D 3, 36 A 1, 35 F 9, 36 A 1, 37 B 3).

6. El interés primordial de Plutarco es didáctico. Otras palabras del texto para aludir a la educación son: παιδαγωγία (15 A), παίδευσις (16 A), παιδεία (30 E), τρέφειν (32 E).

mitológicas atraen al auditorio más que cualquier otro elemento de la composición poética.

οὔτε γὰρ μέτρον οὔτε τρόπος οὔτε λέξεως ὄγκος οὔτ' εὐκαιρία
μεταφορᾶς οὔθ' ἁρμονία καὶ σύνθεσις ἔχει τοσοῦτον αἰμυλίας
καὶ χάριτος ὅσον εὖ πεπλεγμένη διάθεσις μυθολογίας· ἀλλ'
ὥσπερ ἐν γραφαῖς κινητικώτερόν ἐστι χρῶμα γραμμῆς διὰ τὸ
ἀνδρεῖκελον καὶ ἀπατηλόν, οὕτως ἐν ποιήμασι μεμιγμένον
πιθανότητι ψεῦδος ἐκπλήττει καὶ ἀγαπᾶται μᾶλλον τῆς
ἀμύθου καὶ ἀπλάστου περὶ μέτρον καὶ λέξιν κατασκευῆς.
(16 B 5 - 16 C 3)

*Pues ni el metro ni las figuras del discurso ni el estilo majestuoso
ni la conveniencia de la metáfora ni la armonía ni la composición
tienen tanto encanto y gracia como una disposición bien cons-
truida del relato mitológico. Pero, así como en las pinturas es
más estimulante el color que el trazo, a causa de lo semejante y
engañoso, del mismo modo, en los poemas, la mentira mezclada
con lo verosímil causa estupor y atrae más que la obra elaborada
con metro y dicción, pero sin mito ni invención.*

No existe en el texto ningún término técnico específico para denominar lo que nosotros entendemos por ‘ficción’. Sin embargo, cuando Plutarco habla de las mentiras de los poetas y del uso de las narraciones míticas, está pensando muy probablemente en una idea de ficción, entendida como una invención poética opuesta a la verdad. Por dicho motivo, es posible incluir bajo el concepto de ‘ficción’ un grupo de palabras clave del texto, en general con sentido negativo. En primer lugar, podemos mencionar la palabra μῦθος y sus derivados⁷ que Plutarco vincula con ‘ficción’, pues la usa para aludir a cualquier tipo de narración ficcional –como en el pasaje citado previamente–. También nos encontramos con τερατολογία (17 B) “narración fantástica”. Pero el concepto que más se acerca a nuestra idea de ‘ficción’ es ψεῦδος, ‘mentira’, ‘engaño’, referido asimismo a la tarea de invención del poeta (ψεῦδεσθαι,

7. Además de μῦθος, emplea términos de la misma familia de palabras, que pueden traducirse como “cuento”, “narración”, “fábula” (en general, de sentido intercambiable): μυθάκια, 14 F; μυθολογία 14 E; μυθώδης 15 F; μυθοποίημα 17 A; μύθευμα 28 E. También encontramos el adjetivo ἀμύθος y el verbo μυθολογεῖν 20 C.

16 A). Relacionada con esta aparece ἀπάτη (15 D 5, 17 B 6, 17 D 6), que significa también ‘engaño’⁸ como el sustantivo μηχανήμα (16 D 9).

Nos queda analizar un último término vinculado con el concepto de ficción, que hemos decidido examinar aparte, debido a lo enigmático de su sentido. Se trata del sustantivo πλάσμα, cuya única aparición se da en el siguiente pasaje:

τοῦτο δὲ παντὶ δῆλον ὅτι μυθοποίημα καὶ πλάσμα πρὸς ἡδονὴν
ἢ ἔκπληξιν ἀκροατοῦ γέγονε. (17 A 10 - 11).

Es evidente para cualquiera que esto [el argumento de una tragedia de Esquilo] es un mito y una invención para placer o estupor del que escucha.

Lo hemos traducido tentativamente por “invención”, pero su significado es ambiguo. Según Liddell & Scott, πλάσμα⁹ es ‘cualquier cosa formada o moldeada, imagen, figura’. En tal sentido lo usan escritores clásicos, como Aristófanes, Platón y Sófocles. En Demóstenes significa ‘falsificación’. En autores posteriores, como Jenofonte, Aristóteles o Estrabón, el sentido se desplaza a ‘ficción’, y así también lo usa Plutarco en sus *Vidas* (*Teseo* 28, etc.). Otro de los significados que toma el término en Plutarco (*Mario* 43) es ‘pretence’, ‘pretexto, simulación’. Dada la multiplicidad de acepciones, no podemos establecer con certeza cómo traducir en este contexto el sustantivo πλάσμα, pero podemos inferir que se trata de un término vinculado con lo ficticio, con lo engañoso y, por ende, asociado a la poesía. Para Plutarco, la poesía es esencialmente mentirosa, y por ello le adjudica las connotaciones morales negativas que encierra todo engaño.

El elemento engañoso de la poesía reside en dos hechos. El primero de ellos (que Plutarco llama un engaño ‘no intencional’) es que los poetas expresan, sin quererlo, concepciones falsas respecto de realidades del mundo, como por ejemplo, los dioses. De este modo, nos hacen presa de su error e ignorancia.¹⁰

8. Y su verbo correspondiente, ἀπατᾶν (15 D 5, 15 D 6, 15 D 7, 20 B 8) o ἐξαπατᾶν (24 F 8). También el adjetivo sustantivado τὸ ἀπατηλόν (15 C 12; 16 B 10).

9. Relacionado etimológicamente con el verbo πλάσσω, ‘formar’, ‘modelar’ (cf. Chantraine, s.v. πλάσσω). Cf. también Liddell-Scott (1989 s.v. πλάσμα).

10. Idea ya esbozada por Jenófanes (21 B 11-12): “πάντα θεοῖς ἀνέθηκαν Ὀμηρος θ’ Ἡσίοδος τε ὅσα παρ’ ἀνθρώποισιν ὀνειδέα καὶ ψόγος ἐστίν,

ταῦτα δ' ἤδη κατὰ δόξαν εἴρηται καὶ πίστιν αὐτῶν, ἣν ἔχουσιν ἀπάτην περὶ θεῶν καὶ ἄγνοιαν εἰς ἡμᾶς ἐκφερόντων καὶ μεταδιδόντων. (17 B 5 - 7)

Esto se dice ya según opinión y creencia de ellos [de los poetas], quienes expresan y comparten con nosotros el engaño y la ignorancia que tienen acerca de los dioses.

En segundo lugar, los poetas se valen de mentiras para entretener a sus oyentes con historias fantásticas e irreales (el engaño ‘intencional’). Pueden dar rienda suelta a su imaginación y presentar en sus narraciones toda clase de acciones y personajes sin la restricción de la verdad.

ἐκόντες μὲν, ὅτι πρὸς ἡδονὴν ἀκοῆς καὶ χάριν, ἣν οἱ πλείστοι διώκουσιν, αὐστηροτέρων ἡγοῦνται τὴν ἀλήθειαν τοῦ ψεύδους. ἡ μὲν γὰρ ἔργω γιγνομένη, κἂν ἀτερπὲς ἔχη τὸ τέλος, οὐκ ἐξίσταται· τὸ δὲ πλαττόμενον λόγῳ ῥᾶστα περιχωρεῖ καὶ τρέπεται πρὸς τὸ ἥδιον ἐκ τοῦ λυποῦντος. (16 A - B)

[Mienten] intencionalmente, porque por placer y agrado para el oído –lo que la mayoría persigue– consideran que la verdad es más dura que la mentira. Pues aquélla, al surgir de los hechos, aunque tenga una consecuencia desagradable, no cambia; pero lo inventado por la palabra se desplaza muy fácilmente y se vuelve desde lo triste hacia lo más agradable.

Plutarco condena aquí la capacidad del lenguaje de crear una ‘realidad’ diferente a la verdad. Esto resulta peligroso, porque las palabras tienen un gran poder creativo y, a la vez, un poder persuasivo.¹¹

κλέπτειν, μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν”. (Jenófanes. Fr. 11, Sexto, *Contra los matemáticos* (Adv. Math.), IX 193. “Homero y Hesíodo atribuyeron a los dioses todas las cosas que entre los hombres son injuriosas y dignas de reproche: robar, cometer adulterio y engañarse unos a otros”.

11. Cf. Gorgias, *Encomio de Helena*, 8: “λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θευότατα ἔργα ἀποτελεῖ. δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι”. “La palabra es un poderoso soberano que, con un cuerpo pequeño e invisible, lleva a cabo obras sumamente divinas, pues puede hacer cesar el miedo, suprimir la pena, provocar alegría y acrecentar la compasión”.

Poesía y mimesis

Otro de los peligros propios de la ficción es que los poetas nos presentan en sus mitos personajes y conductas reprochables (asesinos, embusteros, hombres soberbios e impíos) de una manera verosímil.¹² El carácter mimético de la poesía determina que su creador represente de la manera más fiel posible estos caracteres nefastos y, por ende, la verosimilitud de la composición puede confundir al receptor y hacerle creer –por la fuerza de la persuasión de la poesía– que son dignos de imitación. En consecuencia, el joven puede ser dañado por estos ejemplos negativos representados tan verosímelmente.

ἀλλ' ἐκεῖνο μᾶλλον οἰέσθω, μίμησιν εἶναι τὴν ποίησιν ἡθῶν καὶ βίων, καὶ ἀνθρώπων οὐ τελείων οὐδὲ καθαρῶν οὐδ' ἀνεπιλήπτων παντάπασιν, ἀλλὰ μεμιγμένων πάθεσι καὶ δόξαις ψευδέσι καὶ ἀγνοίαις... (26 A 3 - 7)

Pero más bien debe pensar que la poesía es imitación¹³ de caracteres, vidas y hombres no perfectos ni puros ni por completo irreprochables, sino mezclados con pasiones, opiniones mentirosas e ignorancia.

ὁ δὲ πάντα θαυμάζων καὶ πᾶσιν ἐξοικειούμενος καὶ καταδεδουλωμένος τῇ δόξῃ τὴν κρίσιν ὑπὸ τῶν ἡρωϊκῶν ὀνομάτων (...) λήσεται πρὸς πολλὰ τῶν φαύλων εὐχερῆς γενόμενος. (26 B 2 - 8)

El que admira todas las cosas y se acostumbra a todas las cosas, y que, a causa de su opinión, termina esclavizado en cuanto a su capacidad crítica a causa de los nombres de los héroes, [...] sin darse cuenta se inclinará hacia muchos de los males.

12. 'Lo verosímil' es τὸ εἰκός (18 A 9, 24 B) o ἀνδρεῖκελον (16 B). Muchas veces, la 'verosimilitud' está expresada también como 'persuasión' (dado que lo persuasivo se propone la credibilidad) y palabras afines: πιθανότης (16 C), πιθανός (16 C, 26 A, 27 F, 31 F), πιθανῶς (18 C), τὸ πιθανόν (25 C). En este último caso, de la idea de 'persuasivo', el término se desplaza al sentido de 'aceptable' y de allí, 'agradable' (el resultado logrado por la persuasión).

13. Ofrecemos la traducción convencional de "imitación", aunque su alcance no es el mismo que el de μίμησις.

El concepto de μίμησις utilizado por Plutarco –discutido todavía por la crítica– merece algunas consideraciones, debido a la importante tradición que lo precede. Repasemos, pues, las definiciones de μίμησις más significativas previas a Plutarco, con el objeto de arribar a un entendimiento más acabado del concepto.

Ya Platón había definido el término, aunque no de una sola manera. En *República* (*Rep.*) III 393c, la μίμησις es definida como la reproducción en primera persona por parte del poeta de las palabras de un personaje, haciéndose pasar por él, lo que nosotros entendemos como ‘discurso directo’, por oposición a la narración en tercera persona o al discurso indirecto (lo que Platón llama ‘narración simple’ –*Rep.* III, 393d-394b–). La forma plena de μίμησις es el drama (tragedia y comedia), pero también se presenta en la épica, alternando con la narración simple. Es evidente que Plutarco no está utilizando este sentido de la palabra.

Platón también define μίμησις (*Rep.* X 598b; 601c) como la actividad de copia del mundo sensible, una ‘simple apariencia’. Mientras que en la primera definición la μίμησις recae en la actividad del poeta, de un actor o de un aedo, en la segunda se extiende al pintor o al escultor. No debemos perder de vista que Platón, en esta última definición, no utiliza el término μίμησις aplicado a la actividad artística. Habla de μίμησις a modo de metáfora, para explicar de qué manera el mundo sensible es copia de las Formas, lo único verdadero, lo único real (τὸ ὄν). Si la actividad del poeta o del escultor es copiar el mundo sensible –que ya es una copia–, la poesía está alejada tres grados de lo real, que no es otra cosa que la Forma. En eso se basa su descalificación a los poetas, cuyo discurso, por ser copia de una copia, es falso, alejado de lo que Platón entiende por ‘real’ (*Rep.* X. 597e, 598c, 599a).

En su *Poética* (I y II), Aristóteles no ofrece una definición acabada de μίμησις pero, a diferencia de lo que ocurre en el texto platónico, el término ya es utilizado como un tecnicismo aplicado a la actividad literaria. Aristóteles señala que todo arte es μίμησις de “caracteres, pasiones y acciones” (καὶ ἡθῆ καὶ πάθη καὶ πράξεις *Poética* [*Poet.*] 1447a.28),¹⁴ en definitiva, copia de la realidad. Esto no significa que la μίμησις implique realismo, pero sí verosimilitud (εἰκός) y coherencia interna, es decir, que exprese cosas posibles. A diferencia de lo que leemos en *República*, Aristóteles no considera que el producto de la μίμησις deba ser fiel respecto de una verdad o realidad, y no le

14. En rigor, el objeto de μίμησις más importante es la πρᾶξις.

interesa discutir aspectos éticos o morales de las representaciones artísticas.

Puesto que la crítica todavía discute la precisión del término μίμησις en Platón y Aristóteles, no es nuestra intención introducirnos en la polémica, sino tratar de entender si Plutarco se asocia o polemiza con sus predecesores. No aparece en nuestro tratado una definición concreta de μίμησις, pero el empleo del término es reiterado y de ello es posible extraer conclusiones. Plutarco entiende por μίμησις la actividad propia de la poesía, que consiste en la copia (es decir, búsqueda de ‘semejanza’ –ὁμοιότης–, 18 A) de una realidad, ya sean acciones, formas de vida, caracteres o personajes, como se desprende de la frase: μίμησις εἶναι τὴν ποιήσιν ἡθῶν καὶ βίων, καὶ ἀνθρώπων (26 A). En este sentido, parece estar siguiendo la idea planteada en la *Poética*. Aristóteles es el primero en utilizar μίμησις como un tecnicismo, por lo tanto, es indudable que Plutarco lo tiene en consideración. Cuando Plutarco afirma que la poesía es μίμησις de ἡθῆ, βίοι, ἄνθρωποι (26 A), ἔργα y πάθη (18 B, 20 B) y que el objeto (ὑποκείμενον) de la μίμησις es la πρᾶξις (18 B), no hace más que parafrasear la idea aristotélica de la μίμησις de acciones. Al mismo tiempo, comparte con Platón (*República* X) el reproche al engaño de la μίμησις poética, tema que desarrollaremos más adelante.

El lenguaje poético como fuente de confusión

Plutarco advierte también acerca de los peligros que encierra la especificidad del discurso poético. Los poetas se valen de metáforas, metonimias y sentidos traslaticios de vocablos, que, de no ser bien interpretados, pueden llevar a confusión.

Σφόδρα δὲ δεῖ καὶ τοῖς ἄλλοις ὀνόμασι προσέχειν, κατὰ πολλὰ πράγματα κινουμένοις καὶ μεθισταμένοις ὑπὸ τῶν ποιητῶν.
(24 C 6 - 9)

Es muy necesario prestar atención a los otros nombres alterados y traspuestos por los poetas de acuerdo con varias circunstancias.

Εὐριπίδης δὲ πολλὴν ἐργάζεται ταραχὴν καὶ σύγχυσιν ὅταν λέγῃ
“μή μοι γένοιτο λυπρὸς εὐδαίμων βίος” καὶ “τί τὴν τυραννίδ’

ἀδικίαν εὐδαίμονα, τιμᾶς;” ἂν μή τις, ὥσπερ εἴρηται, ταῖς μεταφοραῖς καὶ καταχρήσεσι τῶν ὀνομάτων ἔπνηται. (25 A 10 - 25 B 7)

Eurípides produce mucha turbación y confusión cuando dice: “Que yo no tenga una penosa vida feliz” y “¿Por qué honras la tiranía, feliz injusticia?”, si alguien –como se dijo– no sigue las metáforas y usos abusivos de las palabras.

Efectos nocivos de la poesía: estupor, turbación, placer

Otra de las críticas fundamentales hacia la poesía es que la ficción causa en el receptor ‘estupor’ (ἔκπληξις) y ‘placer’ (ἡδονή), dos conceptos negativos según Plutarco, pues turban las facultades intelectuales del oyente e impiden reconocer la mentira que esconde la palabra poética (cf. 17 A 10 - 11). Aristóteles, en cambio, no desaprueba el placer que engendra la poesía, sino que lo admite como uno de sus efectos. De hecho, considera que el placer propio de la tragedia (el que suscita el temor y la conmiseración) es un elemento positivo, ya que es un medio para llegar a la catarsis (*Poética*, 1449 b 24-28; 1453 b 11, etc.). Para Plutarco, ‘placer’ y ‘agrado’ (ἡδονή, τὸ τέρεπνον, 16 A; ἡδύς, ἡδίων, 16 B; χάρις, 16 A; 16 B) van de la mano de la confusión, la perturbación (ταρακτικόν, 15 C, παράφορον, 15, C; παραχή, 25 A; σύγχυσις, 25 B; τὸ ταρακτικόν, 25 D; διαταράττειν, 28 C) y el exceso (ἐξυβρίζειν, ὑλομανεῖν, θρασύνειν, 15 F; ἐπαίρεσθαι, 26 A; συνενθουσιάω, 26 A), que deben ser evitados por quien quiera leer poesía con atención, para no ser afectado negativamente por ella. En estas críticas, Plutarco se acerca a las ideas de Platón acerca de la poesía. Por un lado, Platón critica fuertemente el uso de las mentiras por parte de los poetas, que pueden dañar a sus oyentes, en especial, a los jóvenes, e inculcar enseñanzas perjudiciales mediante la μίμησις de ejemplos de dudosa moral. Por otro lado, Platón censura los efectos de la poesía, pues es capaz de excitar las pasiones y dañar la parte racional del alma.¹⁵

15. Cf. a modo de ejemplo: *Rep.* II 379, *Rep.* X 598 c, *Rep.* X 605, *Rep.* X 605 b.

Cómo extraer utilidad de la poesía

Vemos, entonces, que la poesía posee múltiples elementos perniciosos. No obstante, Plutarco no propone rechazarla, sino dirigir su lectura para obtener de ella cierta utilidad (τὸ χρήσιμον, 14 F, 15 E, etc.; τὸ χρηστόν, 18 A, 19 B; τὸ χρηστικόν, 32 E; χρῆσιν, 34 B; χρῆσθαι, 19 B; τὸ ὠφέλιμον, 15 A; 19, E, etc.; ὠφελεῖν, 20 B). Puesto que los jóvenes se ven más inclinados a la poesía que a la filosofía, es posible valerse de algunos elementos de la poesía para ayudarlos a introducirse gradualmente en los razonamientos (λόγοι) filosóficos.

ἐπεὶ τοίνυν οὐτ' ἴσως δυνατόν ἐστιν οὐτ' ὠφέλιμον ποιημάτων ἀπείργειν τὸν τηλικούτον ἡλικὸς οὐμός τε τὸ νῦν Σώκλαρός ἐστι καὶ ὁ σὸς Κλέανδρος, εὖ μάλα παραφυλάττωμεν αὐτούς, ὥς ἐν ταῖς ἀναγνώσεσι μᾶλλον ἢ ταῖς ὁδοῖς παιδαγωγίας δεομένους. ἂ δ' οὖν ἐμοὶ περὶ ποιημάτων εἰπεῖν πρόωγον ἐπῆλθε, νῦν πρὸς σὲ γεγραμμένα πέμψαι διενσήθην. (15 A)

Puesto que tal vez no es posible ni provechoso separar de la poesía a un joven de la misma edad que tiene ahora mi Soclaro y tu Cleandro, vigilémoslos muy bien, pues están más necesitados de dirección en las lecturas que en los caminos.

μηδ' ἡμεῖς οὖν τὴν ποιητικὴν ἡμερίδα τῶν Μουσῶν ἐκκόπτωμεν μηδ' ἀφανίζωμεν, ἀλλ' ὅπου μὲν ὑφ' ἡδονῆς ἀκράτου πρὸς δόξαν αὐθάδως θρασυνόμενον ἐξυβρίζει καὶ ὑλομανεῖ τὸ μυθῶδες αὐτῆς καὶ θεατρικόν, ἐπιλαμβανόμενοι κολούωμεν καὶ πιέζωμεν· ὅπου δ' ἄπτεται τινος μούσης τῇ χάριτι καὶ τὸ γλυκὺ τοῦ λόγου καὶ ἀγωγὸν οὐκ ἄκαρπὸν ἐστὶν οὐδὲ κενόν, ἐνταῦθα φιλοσοφίαν εἰσάγωμεν καὶ καταμιγνύωμεν. (15 E-F)

No cortemos nosotros ni suprimamos la vid poética de las Musas, sino que, en donde lo mítico y lo dramático de ella se excede y desborda, animándose con arrogancia por un placer desmedido hacia la fantasía, reprimámosla y detengámosla. Mas en donde se apodera de cierto arte con gracia, y lo dulce y atrayente de su discurso no es infructífero ni vacío, introduzcamos y mezclemos allí la filosofía.

ὥσπερ γὰρ ὁ μανδραγόρας ταῖς ἀμπέλοις παραφυόμενος καὶ διαδιδούς τὴν δύναμιν εἰς τὸν οἶνον μαλακωτέραν ποιεῖ τὴν καταφορὰν τοῖς πίνουσιν, οὕτω τοὺς λόγους ἢ ποιήσεις ἐκ φιλοσοφίας ἀναλαμβάνουσα μὴνυμένους πρὸς τὸ μυθῶδες ἐλαφρὰν καὶ προσφιλεῖ παρέχει τοῖς νέοις τὴν μάθησιν. ὅθεν οὐ φευκτέον ἐστὶ τὰ ποιήματα τοῖς φιλοσοφεῖν μέλλουσιν, ἀλλὰ προφιλοσοφητέον τοῖς ποιήμασιν ἐθιζομένους ἐν τῷ τέρποντι τὸ χρήσιμον ζητεῖν καὶ ἀγαπᾶν· εἰ δὲ μὴ, διαμάχεσθαι καὶ δυσχεραίνειν. (15 F 8 - 16 A 2)

Pues como la mandrágora que crece con los viñedos y traspasa su fuerza al vino hace más suave el adormecimiento a los que beben, así, la poesía, tomando los razonamientos de la filosofía, mezclándolos con lo mítico, ofrece a los jóvenes una enseñanza ligera y amable. Por eso, la poesía no debe ser evitada por los que se han de dedicar a filosofar, sino que deben filosofar antes en la poesía, acostumbrados a buscar y preferir lo útil en lo gozoso, y si no, a combatirla y rechazarla.

El planteo de la poesía como propedéutica de la filosofía constituye una clara diferenciación respecto de la concepción platónica (cf. *Rep.* II 379a ss., III, 386 ss., X 595a ss.).¹⁶ Parecería, pues, que Plutarco da una vuelta de tuerca al enérgico rechazo platónico hacia la poesía.¹⁷ Hemos visto que los ataques de Plutarco contra los poetas son similares a los

16. "It is easy to see that Plutarch is here providing a practical answer, on the level of common sense, to Plato's condemnation of mimetic poetry". Russell (1997: 302). De todas formas, recordemos que Platón no rechaza por completo a los poetas; considera que muchos son de valor –incluso para la educación del joven, al igual que la propuesta de Plutarco–, pero su opinión general es despectiva. Las únicas formas de poesía admitidas en *República* son los himnos a los dioses y cantos a los héroes u hombres de bien (*Rep.* X 607 a).

17. Parece asumir, de algún modo, la tarea sugerida por Platón en *Rep.* X 607 d: "Δοῖμεν δέ γέ που ἂν καὶ τοῖς προστάταις αὐτῆς, ὅσοι μὴ ποιητικοί, φιλοποιηταὶ δέ, ἄνευ μέτρου λόγον ὑπὲρ αὐτῆς εἰπεῖν, ὥς οὐ μόνον ἡδεῖα ἀλλὰ καὶ ὠφελίμη πρὸς τὰς πολιτείας καὶ τὸν βίον τὸν ἀνθρώπινόν ἐστιν· καὶ εὐμενῶς ἀκουσόμεθα. κερδανούμεν γάρ που ἔαν μὴ μόνον ἡδεῖα φανῇ ἀλλὰ καὶ ὠφελίμη [...]". "*Concedamos también a sus defensores [de la poesía], los que no son poetas sino amantes de la poesía, decir sobre ella un discurso sin metro, que no solo [la poesía] es dulce, sino también provechosa para el gobierno y la vida de los hombres. Los escucharemos bien dispuestos. Pues ganaremos si de algún modo [la poesía] se muestra no solo dulce, sino también provechosa.*"

de Platón, pero, en vez de desacreditarlos por completo, los considera de valor. Si, para Platón, los poetas deben ser expulsados de su República, para Plutarco, en cambio, deben ser tenidos en cuenta para la preparación filosófica de cualquier joven, siempre y cuando exista una guía, una instrucción previa a su lectura. De modo que Plutarco presenta una respuesta a la condenación de Platón a la poesía mimética, mientras intenta reconciliarla con la educación tradicional griega.¹⁸

En primer lugar, para contrarrestar el efecto negativo que representa la lectura de las mentiras esbozadas por los poetas a través de la μίμησις, hay que enseñar a los jóvenes que el arte poético no se ocupa de la verdad. Muy por el contrario, el arte poético es engañoso por excelencia. Si existe verdad en él, hay que adoctrinar al joven para encontrarla, pero esta tarea requiere esfuerzo.

πρὸς ταῦτα δὴ πάλιν παρασκευάζωμεν εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς ἔχειν
ἑναυλον ὅτι ποιητικῇ μὲν οὐ πάνυ μέλον ἐστὶ τῆς ἀληθείας,
ἡ δὲ περὶ ταῦτ' ἀλήθεια (...) δυσθήρατός ἐστι καὶ δύσληπτος.
(17 D 8-11)

Frente a esto, por cierto, inmediatamente preparemos al joven de nuevo, desde el principio, para tener siempre resonando en sus oídos que en [el arte] poético no hay en absoluto algo que se preocupe por la verdad, y que la verdad acerca de esto [...] es algo muy difícil de comprender y difícil de entender.

Plutarco plantea que el joven debe diferenciar claramente la obra de arte de su referente. Es correcto alabar la manera en la que una acción o una palabra maliciosa son fielmente representadas, mas esto no significa alabar la mala acción en sí (cf. 18 F). Es tarea del poeta reproducir lo malo de manera conveniente, pero eso no significa impulsar al joven a alabar lo malo en sí, sino, simplemente, la forma en que es representado.

οὐσία μὲν γὰρ οὐ δύναται καλὸν γενέσθαι τὸ αἰσχρόν· ἡ δὲ
μίμησις, ἂν τε περὶ φαῦλον ἂν τε περὶ χρηστὸν ἐφίκηται τῆς
ὁμοιότητος, ἐπαινεῖται. καὶ τοῦναντίον ἂν αἰσχροῦ σώματος
εἰκόνα καλὴν παράσχη, τὸ πρέπον καὶ τὸ εἰκὸς οὐκ ἀπέδωκεν.
(18 A 5-10)

18. Russell (1997:302).

Pues por su esencia lo feo no puede ser bello. Mas la imitación, si logra la semejanza de lo vil y lo útil, es alabada. Y por el contrario, si proporciona una bella imagen de un cuerpo feo, no ofrece algo conveniente ni verosímil.

ἀλλ' ἐπαινεῖν μόνον ὡς ἐναρμόττον τῷ ὑποκειμένῳ προσώπῳ καὶ οἰκεῖον. (18 B 10 -11)

Sino que [es conveniente] alabar solamente cómo se adapta y es apropiado a la figura que subyace.¹⁹

οὐ γάρ ἐστι ταὐτὸ τὸ καλὸν καὶ καλῶς τι μιμεῖσθαι. καλῶς γάρ ἐστι τὸ πρεπόντως καὶ οἰκεῖως, οἰκεῖα δὲ καὶ πρέποντα τοῖς αἰσχροῖς τὰ αἰσχροά. (18 D 4-7)

Pues no es lo mismo imitar algo bello que imitar algo bellamente. Pues “bellamente” es “conveniente y apropiadamente”, y lo feo es apropiado y conveniente para lo feo.

Aristóteles también afirma que la μίμησις puede serlo de acciones malvadas (*Poética* II, 1448a1-5) y que la imitación causa placer si es adecuada a su objeto (la imitación de algo feo tiene que ser fea –*Poética* IV, 1448b4-12; *Retórica* I, 1371b5–), pero no extrae de ello una interpretación moral, como Plutarco.

Cuando los poetas expresan a través de sus personajes ficticios malas conductas, es preciso también que el joven encuentre argumentos literarios para refutarlas (19 A ss.). La tarea consiste en buscar una idea que contradiga la primera (τὸ ἐναντίον, 20 E; ἀντιλογία, 20 C). Esto puede darse de varias maneras. En primer lugar, el joven debe prestar atención al contexto de aparición de esa acción malvada, pues el poeta, tal vez, a través de determinados signos (ἐμφάσεις, 19A), ha deslizado su opinión reprobatoria, de manera más o menos velada.²⁰ A su vez, es posible encontrar que otro personaje, u otro pasaje de la misma obra, exprese una idea

19. Es decir, el objeto (ὑποκείμενον).

20. Manifestando su opinión mediante un juicio de valor abierto o con una especie de moraleja, como cuando en los poemas homéricos el personaje nefasto recibe un castigo.

contraria. Si no se encuentra en la misma obra una enseñanza positiva que contradiga a la primera, es menester buscarla en otra obra del mismo poeta; si tampoco se encuentra en el mismo autor, debe contradecirla con la cita de otro autor. Mediante este procedimiento, el joven no asumirá como válida la conducta reprochable del personaje. No solo se opondrá a ella, sino que se esforzará por encontrar contra-argumentos basados en citas de autoridad. La actividad del receptor es, entonces, completamente crítica y productiva, en la medida en que, con la ayuda de lo que hoy llamaríamos *redes intertextuales*,²¹ construye su interpretación.

Hemos mencionado también que Plutarco critica el lenguaje oscuro que utilizan los poetas, colmado de metáforas e imágenes. Por lo tanto, hay que advertir al joven acerca de estos usos oblicuos del lenguaje poético, y educarlo para su recta comprensión.

τοῦτι δ' ἀναγκαῖον καὶ χρήσιμον, εἰ μέλλομεν ἐκ τῶν ποιημάτων ὠφελήθησθαι καὶ μὴ βλαβήσεσθαι, τὸ γινώσκειν πῶς τοῖς τῶν θεῶν ὀνόμασιν οἱ ποιηταὶ χρῶνται καὶ πάλιν τοῖς τῶν κακῶν καὶ ἀγαθῶν, καὶ τί τὴν Τύχην τί τὴν Μοῖραν νοοῦντες ὀνομάζουσι, καὶ πότερον ταῦτα τῶν ἀπλῶς ἢ τῶν πολλαχῶς λεγομένων ἐστὶ παρ' αὐτοῖς, ὥσπερ ἄλλα πολλά. (22 D 2-9)

Es forzoso y útil, si tenemos la intención de sacar provecho de la poesía y no ser dañados, saber cómo usan los poetas los nombres de los dioses, y a su vez [los nombres] de las cosas malas y buenas, y [saber] a qué se refieren al pensar en la Τύχη o en la Μοῖρα, y si esas cosas son de las dichas por ellos en un solo sentido o en muchos sentidos.

Así, rechaza a los autores que hablan con ironía o en broma (31 D 13 - E 1) e insta a los jóvenes a dejar de lado los juegos de palabras de los poetas, y a mirar, en cambio, aquellas cosas de las que se puede obtener utilidad:

Βέλτιον δὲ ταῦτα τοῖς γραμματικοῖς παρέντας ἐκεῖνα μᾶλλον πιέζειν οἷς ἅμα τὸ χρήσιμον καὶ πιθανὸν ἔνεστιν (31 E 14 - F 2)

Es mejor, dejando esas cosas a los gramáticos, detenerse más en aquellas en las que hay juntamente algo útil y algo persuasivo.

21. Estamos pensando, sin duda, en la categoría acuñada por Genette.

La importancia de la recepción crítica

La poesía, pues, posee enseñanzas (μάθησις) que pueden ser útiles, pero hay que esforzarse para encontrarlas, pues están ocultas. Incluso pasajes que a simple vista parecen triviales, bien mirados, contienen una valiosa enseñanza. Es preciso, entonces, enseñar al joven a leer en profundidad. Plutarco lo expresa de la siguiente manera:

Ἐπεὶ δ' ὥσπερ ἐν ἀμπέλου φύλλοις καὶ κλήμασιν εὐθαλοῦσι
πολλάκις ὁ καρπὸς ἀποκρύπτεται καὶ λανθάνει κατασκιαζόμενος,
οὕτως ἐν ποιητικῇ λέξει καὶ μυθεύμασι περικεχυμένοις πολλὰ
διαφεύγει τὸν νέον ὠφέλιμα καὶ χρήσιμα (δεῖ δὲ τοῦτο μὴ
πάσχειν μὴδ' ἀποπλανᾶσθαι τῶν πραγμάτων, ἀλλ' ἐμφύεσθαι
μάλιστα τοῖς πρὸς ἀρετὴν φέρουσι καὶ δυναμένοις πλάττειν τὸ
ἥθος) [...] (28 D16 - E7)

Puesto que, como entre las hojas y los florecientes sarmientos del viñedo muchas veces el fruto se oculta y, cubierto de sombra, se esconde, así, en la poesía y en los relatos contenidos [en ella], se le escapan al joven muchas cosas provechosas y útiles (pero es necesario no ser afectado por eso ni apartarse de los hechos, sino aferrarse fuertemente, sobre todo, a los que llevan hacia la virtud, y son capaces de moldear el carácter) [...]

Ἡ μὲν οὖν μέλιττα φυσικῶς ἐν τοῖς δριμυτάτοις ἄνθεσι καὶ
ταῖς τραχυτάταις ἀκάνθαις ἐξανευρίσκει τὸ λειότατον μέλι
καὶ χρηστικώτατον, οἱ δὲ παῖδες, ἂν ὀρθῶς ἐντρέφωνται τοῖς
ποιήμασιν, καὶ ἀπὸ τῶν φαύλους καὶ ἀτόπους ὑποψίας ἐχόντων
ἔλκειν τι χρησίμον ἀμωσγέπως μαθήσονται καὶ ὠφέλιμον. (32
E8 - F3).

En efecto, [la abeja] naturalmente encuentra en las flores más amargas y en los espinos más ásperos la miel más delicada y útil, y los jóvenes, si son nutridos rectamente en la poesía, aprenderán de una forma u otra a extraer algo útil y provechoso, incluso de la que admite la sospecha de vileza e inconveniencia.

La tarea del receptor es muy compleja y de ello da cuenta la variada gama de palabras que Plutarco utiliza para definirla. El joven

debe aprender a leer con atención (προσέχειν, 24 C, 28 F; ἐπεσθαι, 25 B; μὴ παραλιπεῖν, 29 C; ὀξυηκοῖα, 34 C; ἐπιμελῶς ἀκούειν, 35 D), examinando exhaustivamente las palabras (κατανόησις, 21 D; σκεπτέον, 29 D; θεωρία, 29 F; παραθεωρεῖν, 33 A) y reflexionando luego sobre ellas (οἶομαι, 24 E-F, ἡγεῖσθαι, 24 E); debe buscar (ζητεῖν 16 A) diferentes pasajes de sus lecturas y contrastarlos (παράθεσις, 21 D; ἀντιτάττειν, 21 D, 35 F; παραβαλεῖν, 21 E) para encontrar contradicciones (ὑπεναντίωσις, 20 C; ὑπεναντίον, 21 D; ἐναντίον, 21 D, 21 E; ἀντιπαρατιθέναι, 21 B) que le permitan arribar a una conclusión propia; debe crear sus propios juicios de valor (κρίσις, 20 D, 28, D; δόξα, 28 C); debe cuestionarse sus lecturas y no aceptarlas pasivamente; debe encontrar los errores de los poetas, refutarlos (ἀνταναίρειν, 20 E; ἀπαντάω, 28 D) y corregirlos (ἐπανόρθωσις, 22 B; ἐπανορθωτέον, 24 A). Solo así la poesía le será de utilidad al joven, que encontrará en ella ejemplos nobles a seguir para educarse en la virtud. Cuando encuentre e internalice tales ejemplos de virtud, debe ejercitarse en la operación de la *analogía*, esto es, trasladarlos y aplicarlos en otros contextos, reconociendo en ellos un valor general, universal:

ὥς γὰρ φαρμάκου πρὸς ἓν ἀρμόσαντος νόσημα τὴν δύναμιν καταμαθόντες οἱ ἰατροὶ μετὰγουσι καὶ χρῶνται πρὸς ἅπαν τὸ παραπλήσιον, οὕτω καὶ λόγον κοινοῦν καὶ δημοσιεύειν τὴν χρεῖαν δυνάμενον οὐ χρὴ περιορᾶν ἐνὶ πράγματι συνηρημένον ἀλλὰ κινεῖν ἐπὶ πάντα τὰ ὅμοια, καὶ τοὺς νέους ἐθίζειν τὴν κοινότητα συνορᾶν καὶ μεταφέρειν ὁξέως τὸ οἰκεῖον, ἐν πολλοῖς παραδείγμασι ποιουμένους μελέτην καὶ ἄσκησιν ὀξυηκοῖας (34 C2-10)

Pues como los médicos, tras conocer la eficacia de un remedio que se adapta a una sola enfermedad, lo transfieren y lo usan para toda enfermedad relacionada, así no es conveniente desdeñar una palabra unida a un solo asunto que es capaz de comunicar y extender su utilidad, sino que [es conveniente] desplazarla a todos los asuntos semejantes y acostumar a los jóvenes a reconocer lo que es común y trasladar con agudeza lo que es apropiado, haciendo trabajos cuidadosos y ejercicios de aguda percepción en muchos ejemplos.

Al conferirle al receptor la tarea primordial de asignar sentido al texto, Plutarco se está adelantando a enfoques posteriores de la teoría

literaria (Ricoeur, Gadamer, Jauss), que privilegian por sobre todo la instancia de la recepción de la literatura.

Es importante mencionar que este énfasis en la actividad receptora tiene su base en la ética platónica y aristotélica.²² La moral es el eje central de lo postulado por Plutarco.²³ El hombre se diferencia de las bestias por tener raciocinio (E 33). La parte racional del hombre, por ser superior a los bajos instintos que llevan a cometer malas acciones, no debe sucumbir a ellos (por el principio de que lo inferior no puede dominar a lo superior). La molicie es la causa de las malas acciones, de allí que Plutarco plantee esta actitud atenta, vigilante, tanto en la vida como en la literatura.

Conclusiones

Una vez que el joven ha sido instruido en cómo escuchar poesía, podrá aprovechar de ella valores positivos que le servirán para emprender sus estudios filosóficos. El grado de mayor utilidad de la poesía es, evidentemente, aquel en el que sus ideas coinciden con las expresadas por filósofos. Por dicha razón, Plutarco también alaba a los filósofos que se valen del estilo poético como vehículo de sus ideas, no para engañar, sino para conferirle belleza a sus palabras (16 C - D).

καὶ γὰρ δίκαιον καὶ ὠφέλιμον, ἰσχὺν τῆς πίστεως καὶ ἀξίωμα προσλαμβανούσης, ὅταν τοῖς ἀπὸ σκηνῆς λεγομένοις καὶ πρὸς λύραν ἀδομένοις καὶ μελετωμένοις ἐν διδασκαλείῳ τὰ Πυθαγόρου δόγματα καὶ τὰ Πλάτωνος ὁμολογῇ, καὶ τὰ Χίλωνος παραγγέλματα καὶ τὰ Βίαντος ἐπὶ τὰς αὐτὰς ἄγῃ γνώμας ἐκείνοις τοῖς παιδικοῖς ἀναγνώσασιν. (35 F 5 - 36 A 1)

Pues es justo y provechoso (porque nuestra confianza adquiere fuerza y valor) cuando las doctrinas de Pitágoras y Platón coinciden con las cosas dichas en la escena y las cantadas con lira

22. Si bien, como hemos dicho, Aristóteles despoja a su poética de juicios morales como los de Platón.

23. Señala Valgiglio (1967:347): *Commo conclusione possiamo dire che Plutarco giudica la poesia autonoma nel suo farsi; la morale interviene nel momento dell'interpretazione. Per scongiurare il pericolo della poesia, la assoggetta alla morale: perdendo l'autonomia, la poesia perde l'anima nociva.*

y las estudiadas en la escuela, y cuando los preceptos de Quilón y los de Bías conducen a las mismas opiniones) que aquellas lecturas de los niños.

Hemos visto que Plutarco no está en contra de toda manifestación poética, sino solo de aquella que encierra enseñanzas perniciosas para los jóvenes. No obstante, estas enseñanzas negativas pueden ser examinadas, corregidas, refutadas, cuestionadas y, eventualmente, descartadas. La lectura crítica es la clave para aprovechar lo útil de la poesía. De este modo, Plutarco se adelanta en muchos siglos a las hipótesis esbozadas por los críticos de la teoría de la recepción, aunque desde un punto de vista absolutamente moralizante. La poesía, pues, tiene la facultad de introducir al joven de una manera agradable y placentera en la filosofía.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Babbitt, F.C. (ed.), Plutarch, *Plutarch's moralia*, vol. 1, *Quomodo adolescens poetas audire debeat* (14d-37b), Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1927 (repr. 1969): pp. 74-196.
- Burnet, J., *Platonis opera*, vol. 4. Oxford, Clarendon Press, 1902 (repr. 1968).
- Diels, H. and W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6th edn. Berlin:Weidmann, 1951 (repr. Dublin: 1966), pp. 126-138 y pp. 279-306.
- Kassel, R. (ed.), *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- Philippon, A. (ed. & trad.), "Plutarque: *Comment lire le poètes*" en R. Flacelière & J. Irigoin, eds., *Plutarque: Oeuvres morales*. Vol. 1, part 1, Paris, Les Belles Lettres; 1987, pp. 65-145, pp. 155-72 (notas).
- Ross, W. D., *Aristotelis Ars Rhetorica*, Oxford, Clarendon Press, 1959, pp. 1-191 (1354a1-420a8).
- Valgiglio, E., *Plutarco, De audiendis poetis: Introduzione, testo, commento, traduzione*, Torino, Loescher Editore, 1973.

Diccionarios

- Bailly, A., *Dictionnaire grec-français*, París, Hachette, 1960.
 Chantraine, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, París, Klincksieck, 2009.
 Hammond, N. G. L.-Scullar, H. M. (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford University Press, 1970.
 Liddell-Scott, *Lexicon*, Nueva York, Oxford University Press, 1989.

Estudios

- A. O. P., "Comment on the Text of Plutarch's *Moralia*", en *The Classical Review*, Vol. 29, N° 3, 1915, p. 95.
 Armstrong, J. M., "Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry", en *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 48, N° 2, 1998, pp. 447-455.
 Baker, J. E., "The Suchness of Literature: A Socratic Dialogue in Defense of Poetry", en *College English*, Vol. 11, N° 1, 1949, pp. 8-14.
 Battin, M. Pabst, "Plato on True and False Poetry", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 2, 1977, pp. 163-174.
 Belfiore, Elizabeth, "A Theory of Imitation in Plato's Republic", en *Transactions of the American Philological Association* Vol. 114, 1984, pp. 121-146.
 Belfiore, Elizabeth, "Lies Unlike the Truth": Plato on Hesiod, Theogony 27", *Transactions of the American Philological Association (1974-VER)*, Vol. 115, 1985, pp. 47-57.
 Berry, E.G., "The De Liberis Educandis of Pseudo-Plutarch", en *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 63, 1958, pp. 387-399.
 Borthwick, E. K., "Bee Imagery in Plutarch", en *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 41, N° 2, 1991, pp. 560-562.
 Bowersock, G. W., "Some Persons in Plutarch's *Moralia*", en *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 15, N° 2, 1965, pp. 267-270.
 Bréchet, Ch., "Le De audiendis poetis de Plutarque et le procès platonicien de la poésie" en *Revue de Philologie*, 73, 1999, pp. 209-44.
 Brownson, Carleton L., "Reasons for Plato's Hostility to the Poets", en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 28, 1897, pp. 5-41.
 Carroll, Mitchell, "Aristotle on the Art of Poetry", en *The American Journal of Philology*, Vol. 32, N° 1, 1911, pp. 85-91.
 Cavarinos, C., "Plato's Teaching on Fine Art", en *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 13, N° 4, 1953, pp. 487-498.

- Collingwood, R. G., "Plato's Philosophy of Art", en *Mind*, New Series, Vol. 34, N° 134, 1925, pp. 154-172.
- Cook, Albert, "Dialectic, Irony, and Myth in Plato's Phaedrus", en *The American Journal of Philology*, Vol. 106, N° 4, 1985, pp. 427-441.
- Droz, G., *Les mythes platoniciens*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- De Man, P., *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, Yale University Press, 1979.
- Demos, R., "Plato's Philosophy of Language", en *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, N° 20, *American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting*, 1964, pp. 595-610.
- Dowlin, C. M., "Plot as an Essential in Poetry", en *The Review of English Studies*, Vol. 17, N° 66, 1941, pp. 166-183.
- Edelstein, L., "The Function of the Myth in Plato's Philosophy", en *Journal of the History of Ideas*, Vol. 10, N° 4, 1949, pp. 463-481.
- Edman, I., "Poetry and Truth in Plato", en *The Journal of Philosophy*, Vol. 33, N° 22, 1936, pp. 605-609.
- Else, G. F., "'Imitation' in the Fifth Century", en *Classical Philology*, Vol. 53, N° 2, 1958, pp. 73-90.
- Fairbanks, A., "On Plutarch's Quotations from the Early Greek Philosophers", en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 28, 1897, pp. 75-87.
- Flashar, H. (ed.), *Le Classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.-C. Entretiens sur l'Antiquité Classique*, 25, Genève, Fondation Hardt, 1979.
- Foster, Jr., A. Durwood, "Myth and Philosophy: Theology's Bipolar Essence", en *Journal of Bible and Religion*, Vol. 34, N° 4, 1966, pp. 316-328.
- Gilbert, K., "The Relation of the Moral to the Aesthetic Standard in Plato", en *The Philosophical Review*, Vol. 43, N° 3, 1934, pp. 279-294.
- Golden, L., "Mimesis and Katharsis", en *Classical Philology*, Vol. 64, N° 3, 1969, pp. 145-153.
- Greene, W. C., "Plato's View of Poetry", en *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 29, 1918, pp. 1-75.
- Gresseth, G. K., "The System of Aristotle's Poetics", en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 89, 1958, pp. 312-335.
- Gulley, N., "Plato on Poetry", en *Greece & Rome*, Vol. 24, N° 2, 1977, pp. 154-169.
- Halliwel, S., *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

- Harrison, G.W. M., "Problems with the Genre of Problems: Plutarch's Literary Innovations", en *Classical Philology*, Vol. 95, N° 2, 2000, pp. 193-199.
- Herrick, Marvin T., "On Aristotle's Poetics 15. 1454 b 14-15", en *Classical Philology*, Vol. 40, N°4, 1945, pp. 248-249.
- Hight, G. A., "Plato and the Poets", en *Mind*, New Series, Vol. 31, N° 122, 1922, pp. 195-199.
- Janko, Richard (ed), *Philodemus: On Poems*, Nueva York, Oxford University Press, 2000.
- Jones, C. P., "The Teacher of Plutarch", en *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 71, 1967, pp. 205-213.
- "Towards a Chronology of Plutarch's Works", en *The Journal of Roman Studies*, Vol. 56, partes 1 y 2, 1966, pp. 61-74.
- Karelis, Charles, "Plato on Art and Reality", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, N° 3, 1976, pp. 315-321.
- Keuls, Ev, "Plato on Painting", en *The American Journal of Philology*, Vol. 95, N° 2, 1974, pp. 100-127.
- Ladrière, Craig, "The Problem of Plato's Ion", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 10, N° 1, 1951, pp. 26-34.
- Laird, A. (ed.), *Oxford readings in Ancient Literary Criticism*. Oxford University Press, 2006.
- Lincoln, Bruce, "Gendered Discourses: The Early History of 'Mythos' and 'Logos'", en *History of Religions*, Vol. 36, N° 1, 1996, pp. 1-12.
- McKeon, Richard, "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity", en *Modern Philology*, Vol. 34, N° 1, 1936, pp. 1-35.
- McMahon, A. Philip, "Sextus Empiricus and the Arts", en *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 42, 1931, pp. 79-137.
- North, Helen F., "The Concept of Sophrosyne in Greek Literary Criticism", en *Classical Philology*, Vol. 43, N° 1, enero de 1948, pp. 1-17.
- Partee, M. H., "Plato's Banishment of Poetry", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 29, N° 2, 1970, pp. 209-222.
- Pelling, C. B. R., "Plutarch's Adaptation of His Source-Material", en *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 100, Centenary Issue, 1980, pp. 127-140.
- Philip, J. A., "Mimesis in the Sophistês of Plato", en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 92, 1961, pp. 453-468.
- Richards, H., "Plutarch, Moralia", en *The Classical Review*, Vol. 28, N° 8, 1914, pp. 257-262.

- “Plutarchi Moralia (Continued)”, en *The Classical Review*, Vol. 29, N° 8, 1915, pp. 233-236.
- Russell, D. A., “Greek Criticism of the Empire”, en Kennedy, G. (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume I. Critical Criticism*. Cambridge, University Press, 1997, p. 302 y ss. Schipper, E. W., “Mimesis in the Arts in Plato’s Laws”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 22, N° 2, 1963, pp. 199-202.
- “On Reading Plutarch’s ‘Moralia’”, en *Greece & Rome*, 2nd Ser., Vol. 15, N° 2, 1968, pp. 130-146.
- “Greek criticism of the Empire” en Kennedy, G. (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. I, Cambridge, University Press, 1997, pp. 302-306.
- Sandbach, F. H., “Plutarch on the Stoics”, en *The Classical Quarterly*, Vol. 34, N° 1/2, 1940, pp. 20-25.
- “Rhythm and Authenticity in Plutarch’s Moralia”, en *The Classical Quarterly*, Vol. 33, N° 3/4, 1939, pp. 194-203.
- Schenkeveld, D. M., “The Structure of Plutarch’s *De Audiendis Poetis*”, en *Mnemosyne*, Vol. XXXV, Fasc. 1-2, 2006, pp. 60-67. Incluido después en Laird (ed.), 2006, pp. 313-324.
- Solmsen, F., “The Origins and Methods of Aristotle’s Poetics”, en *The Classical Quarterly*, Vol. 29, N° 3/4 1935, pp. 192-201.
- Spencer, T. J. B., “The Imperfect Parallel Between Painting and Poetry”, en *Greece & Rome*, Vol. 7, N° 2, 1960, pp. 173-186.
- Spingarn, J. E., “Poema, Poetica, Poeta, Poesis”, en *Modern Language Notes*, Vol. 19, N° 5, Mayo de 1904, p. 152.
- Stanford, W. B., “Onomatopoeic Mimesis in Plato, Republic 396b-397c”, en *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 93, 1973, pp. 185-191.
- Svoboda, K., “Les idées esthétiques de Plutarque”, en *Annales de L’Institut de Philologie et d’Histoire Orientale* N° 2, 1934, pp. 917-46.
- Tate, J., “Plato, Socrates and the Myths”, en *The Classical Quarterly*, Vol. 30, N° 3/4, 1936, pp. 142-145.
- “‘Imitation’ in Plato’s *Republic*”, en *The Classical Quarterly*, Vol. 22, N° 1, 1928, pp. 16-23.
- “Plato and ‘Imitation’”, en *The Classical Quarterly*, Vol. 26, N° 3/4, 1932, pp. 161-169.
- Valgiglio, E., “Il tema della poesia nel pensiero di Plutarco”, en *Maia*, Fasc. IV-XIX, 1967, pp. 319-355.
- Walsh, P. G., “The Rights and Wrongs of Curiosity” (Plutarch to Augustine)”, en *Greece & Rome*, Vol. 35, No. 1, 1988, pp. 73-85.

Webb, C. C. J., “Fronto and Plutarch”, en *The Classical Review*, Vol. 11, N° 6, 1897, pp. 305-306.

Anexo: Léxico destacado

Conceptos generales	Traducción
<i>anagnósis</i>	lectura, lectura pública
<i>andreikelon</i>	semejante a un hombre
<i>antanaireîn</i>	invalidar
<i>antilogía</i>	contradicción
<i>antiparatithénai</i>	contrastar y comparar
<i>antitáttein</i>	comparar
<i>apantân</i>	enfrentar
<i>apáte</i>	engaño (en relación con la tarea del poeta)
<i>cháris</i>	agrado
<i>chrésimon</i>	(lo) útil
<i>dóxa</i>	opinión
<i>eikós</i>	(lo) verosímil
<i>ékplexis</i>	estupor
<i>émphasis</i>	indicio
<i>epáiresthai</i>	ser excitado
<i>epanórthosis</i>	corrección, rectificación
<i>epimelôs akoúein</i>	escuchar atentamente
<i>exybrízein</i>	excederse
<i>hedoné</i>	placer
<i>hépesthai</i>	comprender
<i>homoiótes</i>	semejanza
<i>katanóesis</i>	observación
<i>krísis</i>	juicio, crítica
<i>mechánema</i>	recurso engañoso (en relación con la tarea del poeta)
<i>mýthos</i>	ficción
<i>ophélimon</i>	(lo) útil
<i>oxyekoía</i>	oído agudo
<i>parabaleîn</i>	comparar
<i>paralipeîn</i>	pasar por alto
<i>paráphoros</i>	enajenado
<i>paráthesis</i>	acción de contrastar, de comparar
<i>paratheoreîn</i>	contrastar
<i>pithanós</i>	persuasivo, creíble, verosímil
<i>plásma</i>	invención

<i>proséchein</i>	prestar atención
<i>pseúdesthai</i>	mentir (en relación con la tarea del poeta)
<i>skeptéon</i>	que debe ser observado
<i>synchysis</i>	confusión
<i>synenthousiáein</i>	entusiasmarse
<i>taraché</i>	perturbación
<i>teratourgúia</i>	narración fantástica
<i>terpnón</i>	(lo) agradable
<i>theoría</i>	contemplación, consideración
<i>thrasýnein</i>	insolentarse (en relación con el lenguaje)
<i>ypenántiosis</i>	contradicción
<i>ylomaneîn</i>	desbordarse (en relación con el lenguaje)

Plinio el Joven

Epístolas (Epistulae): entre la convención y la ruptura

Verónica Iribarren - Mariana Ventura

Introducción

Gayo Plinio Cecilio Segundo nació en 61 ó 62 en Como, en el seno de una familia cuyos miembros, sin pertenecer al orden senatorial, gozaban de una sólida posición social y económica en el norte de Italia.¹ Tras el temprano alejamiento de su padre del hogar, fue adoptado por su tío materno, el célebre erudito y funcionario imperial Gayo Plinio Segundo, quien, además de brindarle su nombre y ejercer una influencia decisiva sobre su formación, le abriría las puertas de la sociedad y la política romanas.² Habiendo completado su educación en Roma en las escuelas de Quintiliano y Nicetes Sacerdos, hacia el año 80 se inició en la carrera forense y en el *cursus honorum*, alcanzando el rango de cónsul sufecto en 100. Su vida pública no se vio alterada pues por la violencia de los tiempos de Domiciano ni por el posterior traspaso del poder a Nerva y Trajano, quienes parecen haber apreciado por igual sus dotes de magistrado eficiente, hábil y siempre políticamente correcto.³ Entre los años 111 y 113 se desempeñó como legado del emperador en la provincia de Bitinia, Asia Menor, y es probable que la muerte lo haya sorprendido allí hacia 113, o al año siguiente, ya de regreso en Roma.

1. Para mayores datos acerca de su biografía, cf. especialmente Schanz-Hosius (1959:656-658) y Guillemin (1953-1959:I, v-xxvi).

2. El afecto y la admiración de Plinio por su tío quedaron plasmados en cartas ciertamente conmovedoras como 3.5, donde se brindan detalles acerca de su obra e inteligencia descomunales, y 6.16, donde las circunstancias de su muerte se narran en términos heroicos. Es posible que la confusión de la figura de ambos Plinios durante la Antigüedad tardía haya contribuido a que la obra del sobrino sobreviviera a la sombra de la de su ilustre tío; cf. Stout (1955) y Cameron (1965).

3. Cf. Sherwin-White (1969:84).

Entre sus obras conservadas, el *Panegírico de Trajano*, datado en 100, presenta la versión ampliada del discurso de agradecimiento dirigido al emperador en ocasión de la designación de Plinio como cónsul. El texto, que, como su nombre lo indica, consiste en un encendido encomio de las virtudes de Trajano, contrastadas además con la oscura figura de Domiciano, estaba destinado a ejercer una notable influencia sobre la tradición de los panegíricos imperiales posteriores. Pero el corpus epistolográfico de más de trescientas cartas, dirigidas en su mayor parte a sus amigos de la alta sociedad romana,⁴ constituye sin duda la obra más trascendente de Plinio. En el marco de un género discursivo de rica tradición en la antigüedad,⁵ las cartas fueron escritas a partir de 97 y editadas sucesivamente en diez libros, del año siguiente en adelante.⁶

Mucho se ha discutido acerca de si las epístolas de Plinio circularon alguna vez como cartas privadas, destinadas a establecer una comunicación concreta entre el emisor y sus destinatarios, o si fueron concebidas desde un principio como ejercicios retóricos con fines puramente literarios. Subyace a este interrogante la distinción teórica entre carta y epístola, pero una oposición demasiado estricta entre ambos términos puede resultar engañosa: está demostrado que durante el Imperio gozó de gran difusión la estilística de la carta privada y que, por ende, una elaboración retórica cuidadosa no se contraponía necesariamente con el uso de las cartas con fines de comunicación interpersonal concreta.⁷ De los diez libros de epístolas conservados, solo el último, que reúne las cartas intercambiadas por el autor con Trajano, en su mayor parte durante su misión en Bitinia, puede considerarse estrictamente una recopilación de cartas privadas. Abonan esta hipótesis no solo los rasgos de las epístolas mismas, mucho más breves, monotemáticas y austeras que las demás, y las contestaciones del emperador incluidas en el corpus, sino ante todo el hecho de que el libro no se haya publicado en

4. Para un índice detallado de los destinatarios de las cartas, cf. Guillemín (1953-1959:III, 143-190).

5. Acerca de la historia y las características del género epistolográfico, cf. Peter (1901), Pauly-Wissowa (1905: s.v. "Brief"), Funaioli (1946), Cugusi (1983 y 1993). Para su aplicación al análisis del epistolario de Plinio en particular, cf. Zelzer (1964), Sherwin-White (1966:1-20), Weische (1989) y Ludolph (1997:23-59).

6. Para una exhaustiva discusión de las fechas de composición y publicación de las cartas, cf. Sherwin-White (1966:20-41).

7. Cf. Ludolph (1997:16).

vida del autor y que haya seguido una tradición manuscrita diferente de la de los libros restantes. En cambio, según el testimonio del propio Plinio, los libros 1 a 9 reúnen cartas escritas desde un comienzo “en forma especialmente cuidada” (*curatius*)⁸ y editadas en vida por el autor. Plinio declara haber procedido al azar en su publicación, sin atenerse al orden cronológico,⁹ pero la crítica ha buscado reconocer criterios de organización en el corpus, postulando desde el principio de variedad o alternancia (*varietas*), hasta la exposición sistemática de una autobiografía.¹⁰ Desde el punto de vista de su temática, las cartas dificultan una clasificación rigurosa, ya que abarcan los aspectos más variados de la experiencia personal y pública del emisor: política reciente y contemporánea, acontecimientos históricos, debates públicos, elogios y anécdotas de miembros destacados de la sociedad, obituarios, solicitudes, órdenes y consejos de toda índole, recomendaciones de personas, administración de bienes propios y ajenos, vínculos familiares, descripción de fenómenos naturales, paisajes y obras arquitectónicas, invitaciones y agradecimientos, y desde luego cuestiones literarias.¹¹ Más allá del criterio de organización escogido, se ha impuesto entre los críticos la idea de que el supuesto desorden de las cartas responde en realidad a un plan tan cuidadoso como la elaboración misma de los textos. La determinación de la “literariedad” de los libros 1 a 9 no parece desprenderse pues tanto de rasgos distintivos inmanentes, de carácter netamente discursivo, cuyas fronteras resultan difíciles de trazar, sino más bien del hecho externo de su edición, es decir, del gesto del autor de ofrecerlos al público como objetos literarios.

En la crítica del epistolario de Plinio prevaleció durante mucho tiempo una lectura “referencial”, que ha privilegiado el innegable aporte del corpus a la reconstrucción de la vida social, económica y política de la Roma de fines del siglo I y comienzos del siglo II. Al proponernos extraer de las cartas una serie de conclusiones en torno de los principios que, de acuerdo con el testimonio de Plinio, parecen haber guiado la práctica y la teoría literarias del período, nuestro análisis en buena medida quedará inscripto en el marco de esta lectura. Nos

8. Plinio, *Epístolas* (*Ep.*), 1.1.1, que puede leerse como carta programática de los libros 1-9.

9. Cf. 1.1.2.

10. Cf. Sherwin-White (1966:20-23 y 46) y Shelton, citado por Ludolph (1997:18-19).

11. Cf. Sherwin-White (1966:43-45).

parece importante, de todos modos, alertar de entrada acerca de las limitaciones de este tipo de abordaje: el propio Plinio tuvo el cuidado de enunciar con claridad la diferencia entre discurso epistolográfico y discurso historiográfico.¹² Pero, además, la “literariedad” de la cartas a la que nos referimos en el párrafo anterior tiende a opacar de entrada cualquier lectura mecánica que pretenda reducirlas al rango de testimonios de época: más que contar hechos verídicos, las cartas se proponen contar hechos verosímiles, destinados a apuntalar y promover el status social del narrador ante sus pares, ofreciendo una imagen atractiva y aceptable de su figura. Como intentaremos demostrar a continuación, si se han de sacar conclusiones acerca de la cultura literaria de la época, conviene prestar atención no solo a lo que el emisor de las cartas declara explícitamente, sino también a lo que sus palabras permiten entrever, aun a pesar de ellas mismas.

La cultura literaria de Plinio

A lo largo de las cartas abundan las referencias a los aspectos más variados del fenómeno literario: desde datos acerca de la modalidad asumida por la producción y la difusión de textos en la Roma contemporánea —soportes materiales de la escritura, formación y organización del trabajo de los autores, alternativas de la publicación y circulación de sus obras, redes de relaciones horizontales y verticales en el seno del campo intelectual y entre los intelectuales y el poder político, etc.—, hasta principios teóricos aplicables a la escritura y la recepción de textos. Huelga aclarar que no estamos frente a un tratado de poética o de retórica, ni frente a la obra de un gramático: en la Antigüedad el género epistolar se empleó en muchas ocasiones con objetivos didácticos, pero las cartas de Plinio de ningún modo responden a la finalidad de exponer sistemáticamente una doctrina, ni siquiera diversas doctrinas relativas a temas distintos. Como sugerimos antes, el único objetivo persistente a lo largo de los textos parece ser en cambio la caracterización y defensa de un personaje: el del propio Plinio. Pero en la vida de dicho personaje un lugar importante le cabe a la literatura: de allí la profusión de datos y juicios relativos a la cultura literaria, en la que aquel participa activamente.

12. Cf. por ejemplo 6.16.21-22 y 6.20.20. Para un análisis y orientación bibliográfica de la cuestión, cf. Traub (1955) y Ash (2003).

En los párrafos siguientes, procuraremos presentar un panorama de las premisas que, a nuestro entender, organizan la cultura literaria trazada por las cartas de Plinio y que conforman la base de su concepción de la literatura. Comenzaremos pues por caracterizar las circunstancias de una práctica, para abocarnos en el próximo apartado al análisis de su correspondiente teoría.

1. *La censura*

En la carta 5.5, Plinio se refiere a la muerte de un orador, Gayo Fanio, quien había dejado inconclusa “una bellísima obra” (5.5.2: *pulcherrium opus*) acerca de los asesinatos y condenas al exilio perpetrados por orden de Nerón. Cuenta que, antes de morir, Fanio había tenido la siguiente premonición:

Visus est sibi per nocturnam quietem iacere in lectulo suo compositus in habitum studentis, habere ante se scrinium (ita solebat); mox imaginatus est uenisse Neronem, in toro resedissee, prompsisse primum librum quem de sceleribus eius ediderat, eumque ad extremum reuoluisse; idem in secundo ac tertio fecisse, tunc abisse. Expauit et sic interpretatus est, tamquam idem sibi futurus esset scribendi finis, qui fuisset illi legendi: et fuit idem. Quod me recordantem miseratio subit, quantum uigiliarum quantum laboris exhausserit frustra. Occursant animo mea mortalitas mea scripta. Nec dubito te quoque eadem cogitatione terreri, pro istis quae inter manus habes. (*Ep.* 5.5.4-7)¹³

En medio de la noche le pareció que yacía tranquilo en su lecho, estudiando, y que tenía ante sí su escritorio (como acostumbraba); de repente se figuró que venía Nerón, se sentaba en su cama, tomaba el primer libro que había publicado acerca de sus crímenes y lo desenrollaba hasta el final; lo mismo hacía con el segundo y el tercero, y luego partía. Sintió terror e interpretó lo siguiente: que dejaría de escribir en el mismo punto donde aquél había dejado de leer. Y así fue. Al recordar esto, siento gran pesar por tantas vigiliass y tanto esfuerzo emprendidos en vano. Me vienen a la mente mi propia mortalidad, mis propios escritos. Y no dudo

13. Las citas de las cartas de Plinio corresponden a la edición de Mynors (1966); las traducciones son nuestras.

de que también a ti te atemorizan estos pensamientos, por esas cosas que te propones escribir.

Tanto el sueño de Fanio como el comentario final del narrador expresan con claridad los temores del intelectual, cuya obra está sometida a la lectura censora del emperador: sin necesidad de palabras, su mirada determina el límite de la escritura y aun de la vida del autor. Se podrá objetar que Plinio se refiere aquí a un emperador muerto décadas atrás. Las referencias negativas a Nerón se repiten a lo largo de las cartas,¹⁴ y conviene recordar que Plinio el Viejo había permanecido distanciado de la función pública durante su gobierno, pero las críticas, más que como ataques personales contra Nerón, pueden interpretarse como ataques al prototipo del emperador despótico, sobre todo si se tiene en cuenta que Plinio emprende la escritura y la edición de sus cartas bajo Domiciano, igualmente afecto a la violencia política. No faltan en las cartas las referencias negativas a Domiciano,¹⁵ pero estas se encuentran en libros publicados tras la muerte del emperador, cuando el tirano resultaba ya tan inofensivo como Nerón.

Sin dar nombres y, más aún, con eufemismos, Plinio describe la situación incómoda de los intelectuales bajo el Imperio en la carta 3.20, donde queda claro que los autores no escriben lo que quieren sino lo que les dejan:

Haec tibi scripsi, primum ut aliquid noui scriberem, deinde ut non numquam de re publica loquerer, cuius materiae nobis quanto rarior quam ueteribus occasio, tanto minus omittenda est. Et hercule quousque illa uulgaria? “Quid agis? ecquid commode uales?” Habeant nostrae quoque litterae aliquid non humile nec sordidum, nec priuatis rebus inclusum. Sunt quidem cuncta sub unius arbitrio, qui pro utilitate communi solus omnium curas laboresque suscepit; quidam tamen salubri temperamento ad nos quoque uelut riui ex illo benignissimo fonte decurrunt, quos et haurire ipsi et absentibus amicis quasi ministrare epistulis possumus. (*Ep.* 3.20.10-12)

14. Cf. también 5.3 y 6.31.

15. Cf. 4.11.6 y 9.13; por lo demás, ya señalamos que, en el *Panegírico*, una de las estrategias del elogio de Trajano consiste en su comparación con Domiciano.

Te escribí esto, en primer lugar para escribirte algo nuevo, luego para hablar alguna vez de política, materia que no debe omitirse precisamente en la medida en que a nosotros se nos presentan muchas menos oportunidades de tratarla que a nuestros antepasados. Y, vamos, ¿hasta cuándo seguiremos con aquellas tonterías? “¿Qué tal? ¿Estás bien?” ¡Que nuestras letras tengan también algo que no sea bajo ni sórdido ni perteneciente al ámbito privado! Por cierto, todo está bajo el arbitrio de un único hombre, que, en aras del bien común, nos liberó él solo de las preocupaciones y los esfuerzos de todos; sin embargo, en dosis adecuadas, como ríos, desde aquella fuente tan benéfica fluyen hacia nosotros algunas cosas que nosotros mismos podemos absorber y, por así decir, suministrar a nuestros amigos ausentes por carta.

La política, que en épocas pasadas hubiera sido tema para miembros de la aristocracia senatorial como Plinio y su destinatario, es de acceso restringido en el presente. El abordaje de cuestiones vinculadas con la vida privada y su publicación por medio de la literatura, más que una elección, constituyen pues el único camino a tomar.

Por lo demás, no faltan las cartas donde se tematiza la conveniencia de guardar silencio:

Nuper quidam sed melius coram; quamquam ne tunc quidem. Vereor enim ne id quod improbo consecrari carpere referre huic quod cum maxime praecipimus repugnet. Quisquis ille qualiscumque sileatur, quem insignire exempli nihil, non insignire humanitatis plurimum refert. (Ep. 8.22.4)

Hace poco, cierta persona... pero mejor te lo cuento cara a cara; aunque ni siquiera. Pues temo que atacar, criticar, inculpar –cosas todas que desapruebo– contradiga nuestras más profundas convicciones. Quien quiera que sea, como quiera que sea, que no se mencione a aquel hombre: señalarlo no aporta ningún ejemplo; no señalarlo aporta una gran humanidad.

Y esto redundante, desde luego, en la existencia de una distancia entre el ser y el parecer.¹⁶ Nos encontramos a un paso de la declaración del doble discurso –el que se muestra y el que se calla–, que sobrevuela

16. Cf. por ejemplo 7.25.1-2 y 6.

muchas de las cartas de Plinio. Aplicado a la literatura, esto implica que, como autor, conviene mantener un perfil bajo y no decir todo lo que se piensa; como lector, no dejarse llevar por las apariencias y buscar, por debajo de lo dicho, un segundo discurso silenciado.

2. La literatura como atributo de clase

Se reiteran a lo largo de las cartas los pasajes donde se presenta a la literatura como una actividad ligada con el ocio:

Ipse ad uillam partim studiis partim desidia fruor, quorum utrumque ex otio nascitur. (Ep. 2.2.2)

Yo mismo, en mi villa, disfruto por momentos de los estudios, por momentos de la inactividad: una y otra cosa provienen del ocio.

Dicho ocio puede desprenderse de la licencia temporaria del ciudadano de sus obligaciones políticas y forenses en la ciudad, o bien, llegada la vejez, de su retiro de la actividad pública.

Magnam cepi uoluptatem, cum ex communibus amicis cognoui te, ut sapientia tua dignum est, et disponere otium et ferre, habitare amoenissime, et nunc terra nunc mari corpus agitare, multum disputare, multum audire multum lectitare, cumque plurimum scias, cotidie tamen aliquid addiscere. Ita senescere oportet uirum, qui magistratus amplissimos gesserit, exercitus rexerit, totumque se rei publicae quam diu decebat obtulerit. Nam et prima uitae tempora et media patriae, extrema nobis impertire debemus, ut ipsae leges monent, quae maiorem annis otio reddunt. (Ep. 4.23.1-4)

Me embargó una gran simpatía cuando supe por amigos comunes que, como conviene a tu sabiduría, dispones y sobrellevas tu ocio, que vives en un hermoso lugar y ejercitas tu cuerpo ya en la tierra, ya en el mar, que debates mucho, que asistes a muchas recitaciones y lees mucho, y que, a pesar de saber tanto, aprendes algo todos los días. Así conviene que pase su vejez el hombre que ejerció las mayores magistraturas, que comandó ejércitos, que se brindó entero a la república mientras correspondía que lo hiciera. Pues debemos dedicar a la patria los inicios y la mitad de

nuestra vida; el final debemos dedicárnoslo a nosotros mismos, tal como indican las leyes, que con el paso de los años entregan a la persona mayor al ocio.

El ocio que permite consagrarse a los *studia*, es decir a la actividad intelectual, constituye la ocupación alternativa de un ciudadano de alto rango, involucrado activamente en la vida pública. El ocio se vincula además con espacios y actividades aristocráticos: la propiedad rural y, en su seno, la casa solariega (*villa*), a cuya descripción Plinio dedica algunas de sus cartas más famosas,¹⁷ y también la caza.¹⁸

En cambio, son poco frecuentes en las cartas las referencias a escritores o intelectuales profesionales: en un caso, se trata de un antiguo senador, quien, habiendo caído en desgracia, debe convertirse en profesor de retórica:

Audistine Valerium Licinianum in Sicilia profiteri? nondum te puto audisse: est enim recens nuntius. Praetorius hic modo inter eloquentissimos causarum actores habebatur; nunc eo decidit, ut exsul de senatore, rhetor de oratore fieret. (*Ep.* 4.11.1)

¿Te enteraste de que Valerio Liciniano enseña en Sicilia? Pienso que aún no lo sabes: pues es una noticia reciente. De rango pretoriano, hasta hace poco se lo contaba aquí entre los más elocuentes abogados; ahora cayó a tal punto que, habiendo sido privado de la dignidad de senador, se transformó de orador en profesor de retórica.

Queda claro que el ejercicio de la retórica en el espacio público del foro forma parte de los deberes del ciudadano respetable, pero que transformarla en un medio de vida es motivo de vergüenza. En el presente degradado del maestro de retórica persiste, de todos modos, el vínculo entre vida intelectual y aristocracia: el pasado digno del personaje justifica su saber.

El caso más notable de escritor profesional mencionado en las cartas es sin duda el del poeta Marcial, protegido de Plinio. La carta brinda

17. Cf. 2.17 y 5.6. Por cierto el tópico de la propiedad rural del intelectual no es nuevo: cf. Horacio *Epístolas*, 1.14 y 16, y *Sátiras*, 2.6.

18. Para un análisis de la relación entre ocio, campo y literatura en Plinio y Estacio, cf. Myers (2005).

testimonio de la práctica del mecenazgo, o más precisamente de su decadencia en época de Plinio:

Prosecutus eram uiatico secedentem; dederam hoc amicitiae, dederam etiam uersiculis quos de me composuit. Fuit moris antiqui, eos qui uel singulorum laudes uel urbium scripserant, aut honoribus aut pecunia ornare; nostris uero temporibus ut alia speciosa et egregia, ita hoc in primis exoleuit. Nam postquam desimus facere laudanda, laudari quoque ineptum putamus. (*Ep.* 3.21.2-3)

Al marcharse de Roma, yo le había pagado los gastos de viaje; le había hecho este obsequio por un cierto grado de amistad, y también por los poemitas que compuso sobre mí. Antiguamente se distinguía con honores o con dinero a quienes habían escrito elogios, ya de personas particulares, ya de ciudades; pero en nuestros tiempos esto pasó de moda hace rato, junto con otras costumbres respetables e ilustres. Pues desde que dejamos de hacer cosas dignas de elogio, consideramos inútil ser elogiados.

Pero aun aquí subsiste la relación entre literatura y clase, en la medida en que el poeta depende de la protección del poderoso para su subsistencia: Plinio no solo ejerce la actividad literaria, sino que también solventa y controla su práctica por parte de otros escritores, subordinados a él en la escala social.¹⁹

De todos modos, vimos que el propio Plinio aconsejaba desconfiar de las apariencias, y, en este sentido, el énfasis puesto en la asociación de ocio y literatura bien podría entrañar una exageración, si no una falacia: para los aristócratas de la época, relegados a un segundo lugar en el ejercicio efectivo del poder político, la literatura había dejado de ser un entretenimiento propio de los ratos de ocio, para transformarse en su principal actividad,²⁰ y eso explica, en buena medida, la insistencia

19. También Suetonio parece haber gozado de la protección de nuestro autor, de acuerdo con el testimonio brindado por las cartas 1.24, donde Plinio solicita a un tercero que asesore al intelectual en la compra de un campo, y 10.94 y 95, donde solicita y consigue para su amigo el privilegio del padre de tres hijos (*ius trium liberorum*). De todos modos, es bien sabido que Suetonio ejerció funciones públicas, con lo cual, a nuestro entender, su situación no se equipara estrictamente con la de Marcial.

20. Cf. Fantham (1999:220-221).

en presentarla como un atributo de su clase. La carta 7.13 invita a descreer del ocio simulado de un intelectual que, como Plinio, declara escribir en sus ratos libres, cuando, por el contrario, sus textos acusan el celo de un autor de tiempo completo:

Eadem epistula et non studere te et studere significat. Aenigmata loquor? Ita plane, donec distinctius quod sentio enuntiem. Negat enim te studere, sed est tam polita quam nisi a studente non potest scribi; aut es tu super omnes beatus, si talia per desidiam et otium perficis. (*Ep.* 7.13)

La misma carta indica que no estudias y que estudias. ¿Hablo en forma enigmática? Así es, mientras no enuncie con más claridad lo que pienso. En efecto, dice que tú no estudias, pero es tan perfecta que no puede ser escrita más que por alguien que estudia; o bien tú eres más afortunado que todos, si logras semejantes cosas por inactividad y ocio.

3. La literatura como acontecimiento social

En estrecha relación con lo anterior, en Plinio tanto la producción como la circulación de la literatura están signadas por la sociabilidad: en la medida en que se la concibe como un atributo de clase, se multiplican los mecanismos por los cuales dicha clase supervisa su administración. La literatura constituye un ejercicio de *amicitia*, que no es tanto la ‘amistad’ en el sentido moderno de la palabra, con énfasis en los sentimientos personales, como una relación de reciprocidad destinada a asegurar la cohesión y la supervivencia de los miembros iguales de un grupo social.²¹

Los textos se escriben y se leen “entre varios”. Así, uno de los principales subgéneros de la carta en Plinio es el de la *commendatio libri*, el envío y la recomendación de un escrito a un amigo, con la finalidad de que lo revise y corrija:

[...] librum quem prioribus epistulis promiseram exhibeo. Hunc rogo ex consuetudine tua et legas et emendes, [...] (*Ep.* 1.2.1)

21. Cf. Guillemin (1929:1-66); en general, para el estudio de las palabras indoeuropeas ligadas con el campo semántico de ‘amigo’, cf. Benveniste (1983:70-74, 210-212, 216-227, 236-239); y para el uso del término con valor político-social, cf. Hellegouarc’h (1972:41-62).

[...] te doy a conocer el libro que te había prometido en cartas anteriores. Te ruego que lo leas y lo corrijas, como de costumbre.

La escritura de los textos no se termina con esta primera lectura y corrección, sino que suele complementarse con la organización de una recitación,²² a la que se invita a un círculo ya más amplio de amigos y especialistas:

Recitaturus oratiunculam, quam publicare cogito, aduocaui aliquos, ut uererer, paucos, ut uerum audirem; nam mihi duplex ratio recitandi, una ut sollicitudine intendar, altera, ut admonear, si quid forte me ut meum fallit. Tuli quod petebam, inueni qui mihi copiam consilii sui facerent. Ipse praeterea quaedam emendanda adnotaui. Emendaui librum, quem misi tibi. Materiam ex titulo cognosces, cetera liber explicabit, quem iam nunc oportet ita consuescere, ut sine praefatione intellegatur. Tu velim quid de universo, quid de partibus sentias scribas mihi. Ero enim uel cautior in continendo uel constantior in edendo, si huc uel illuc auctoritas tua accesserit. (*Ep.* 5.12)

A fin de recitar un pequeño discurso que me propongo publicar, convoqué a algunas personas, como para temerles, pocas, como para oír la verdad; pues tengo dos motivos para recitar: primero, concentrarme con atención; segundo, advertir si por azar se me pasó algo por alto. Conseguí lo que buscaba, encontré personas dispuestas a brindarme la abundancia de su consejo. Yo mismo marqué ciertas cosas que debían enmendarse. Corregí el libro, que te envié. Te enterarás del tema a partir del título, lo demás lo explicará el propio libro, que conviene ya que se acostumbre a ser entendido sin prefacio. Quisiera que me escribieras qué te parece el conjunto, qué te parecen las partes. Pues seré más cauto al retener el libro o más firme al editarlo, si tu autoridad se suma aquí o allá.

Como vemos, el proceso de escritura no necesariamente se cierra con la recitación, sino que esta puede preceder al envío del libro (*commendatio libri*) o estar seguida de un nuevo envío. El carácter

22. El tema de las *recitationes* está ampliamente desarrollado en Roller (1998:289 ss).

gradual de la publicación permite la falta de un prólogo: aunque el emisor declare que el texto ha de entenderse solo, lo cierto es que, antes de su edición, ya lo ha mostrado, explicado y adaptado al público conformado por sus pares, que es, en última instancia, el único que cuenta para él.²³

Los libros pueden leerse y estudiarse en privado: así, la carta 6.20.5 nos presenta a un Plinio adolescente, leyendo y copiando pasajes de Tito Livio; las recomendaciones para el estudio brindadas por la carta 7.9 incluyen prácticas, como la traducción, que suponen un encuentro solitario y silencioso con los textos; por su parte, de acuerdo con 2.17.6-8, la villa laurentina de Plinio posee una habitación especialmente diseñada para aprovechar al máximo la luz solar, con estantes que albergan los libros favoritos del autor. Pero el énfasis puesto en la lectura privada y silenciosa es escaso,²⁴ si se lo compara con los testimonios mucho más frecuentes de otras modalidades de acceso a la literatura. Las cenas cotidianas como los banquetes suelen ser amenizadas por esclavos lectores, actores y cantantes,²⁵ y a los fines concretos de la difusión de textos se imponen nuevamente las recitaciones, tanto de poesía como de oratoria, de las que las cartas de Plinio ofrecen numerosísimos testimonios.²⁶ En el caso puntual de la recitación de discursos, el reemplazo del espacio público del foro pone de manifiesto los cambios sufridos por la práctica oratoria, evidentemente relacionados con la decadencia de las instituciones republicanas y la concentración del poder político en manos de los emperadores.²⁷

23. Las referencias a la inutilidad de los prólogos se reiteran en 4.14.8. No faltan en Plinio referencias a la venta de sus libros: cf. por ejemplo 9.11.2, donde el autor se sorprende gratamente de que existan librerías en Lyon y de que sus libros se vendan allí con éxito. Pero su propia sorpresa frente a este hecho revela su escaso interés en ese público tan alejado de Roma.

24. Cf. Fantham (1999:202-203).

25. Cf. por ejemplo 9.17 y 9.36; el aprecio de Plinio por sus esclavos lectores se pone de manifiesto en las cartas 5.19 y 8.1.

26. Cf. por ejemplo 3.18, 4.27, 5.3, 5.17, 6.17, 6.21, 7.17, etc.

27. En Tácito, *Diálogo de los oradores*, 36-41, Materno describe los cambios sufridos por la retórica en términos de decadencia. En la actualidad, Dupont (1997) y Walker (2000:45-135), han propuesto lecturas más matizadas del proceso: para Dupont las recitaciones ofrecen a la clase senatorial un nuevo espacio para el ejercicio de la libertad de palabra; para Walker, las transformaciones de la retórica durante el Imperio no constituyen un síntoma de decadencia sino el restablecimiento de su vínculo con la poética.

La importancia adquirida por las recitaciones habla a las claras de la concepción de la literatura como un acontecimiento social de ribetes espectaculares. Además de servir a la producción y difusión de textos de todo género, aquéllas brindan al grupo de pares conformado por el autor y su público la oportunidad de confirmar los lazos que los unen. Esto explica la indignación de Plinio frente a la indiferencia de los oyentes en la carta 6.17:

Indignatiunculam, quam in cuiusdam amici auditorio cepi, non possum mihi temperare quo minus apud te, quia non contigit coram, per epistulam effundam. Recitabatur liber absolutissimus. Hunc duo aut tres, ut sibi et paucis uidentur, disertis surdis mutisque similes audiebant. Non labra diduxerunt, non mouerunt manum, non denique adsurrexerunt saltem lassitudine sedendi. Quae tanta grauitas? quae tanta sapientia? quae immo pigritia adrogantia sinisteritas ac potius amentia, in hoc totum diem impendere ut offendas, ut inimicum relinquis ad quem tamquam amicissimum ueneris? (*Ep.* 6.17)

No puedo dejar de descargarle contigo por carta, ya que no pude hacerlo en persona, de la rabietta que tuve en la recitación de cierto amigo. Leía un libro excelentísimo. Dos o tres personas, talentosas a su entender y al de unos pocos más, escuchaban como sordomudos. No separaron los labios, no movieron una mano, finalmente no se levantaron ni por el cansancio de estar sentados. ¿A qué tanta seriedad? ¿A qué tanta sabiduría? ¿A qué más bien la indolencia, la arrogancia, la mala educación e incluso la estupidez de pasar todo este día para ofender, para despedir como enemigo a la persona a la que se llegó como un gran amigo?

Nociones de teoría literaria en Plinio

Como señalamos antes, a diferencia de otros autores de la época, Plinio no escribe un tratado sistemático de retórica o de poética, pero diversas cartas aportan datos que permiten reconstruir los principios teóricos subyacentes a la cultura literaria delineada por los textos. De acuerdo con el género que tematizan, podemos distinguir dos grupos de cartas: las que se refieren a géneros literarios en prosa, al discurso oratorio en particular, y las que se centran en la poesía, muy especialmente

en la poesía “menor”. Algunas nociones teóricas, como la de imitación, recorren ambos grupos de cartas. En los párrafos siguientes, abordaremos pues, en primer lugar, el concepto de imitación, para centrarnos luego en la caracterización de cada uno de los géneros mencionados.

1. *Imitación/emulación (imitatio/aemulatio)*

Uno de los conceptos literarios que se reitera a lo largo de las cartas es el de la imitación, preocupación siempre presente en la crítica de épocas anteriores y, por cierto, no ajena a su maestro Quintiliano.²⁸ Plinio constantemente se ubica a sí mismo y a sus amigos escritores como seguidores de modelos literarios de reconocida fama. Más allá de constituir un gesto de respeto y admiración, la imitación de autores consagrados respondía a un ejercicio extendido en las escuelas de retórica. En efecto, la imitación va ligada al aprendizaje de la elocuencia (*eloquentia*), y en sus cartas Plinio la recomienda como método de estudio para conocer y reconocer las estrategias de composición y el estilo de grandes autores, conocimiento que poco a poco influye en un mejoramiento del estilo propio:

Quaeris quemadmodum in secessu, quo iam diu frueris, putem te studere oportere. Vtile in primis, et multi praecipunt, uel ex Graeco in Latinum uel ex Latino uertere in Graecum. Quo genere exercitationis proprietas splendorque uerborum, copia figurarum, uis explicandi, praeterea imitatione optimorum similia inueniendi facultas paratur; simul quae legentem fefellissent, transferentem fugere non possunt. Intellegentia ex hoc et iudicium adquiritur. Nihil offuerit quae legeris hactenus, ut rem argumentumque teneas, quasi aemulum scribere lectisque conferre, ac sedulo pensitare, quid tu quid ille commodius. Magna gratulatio si non nulla tu, magnus pudor si cuncta ille melius. (*Ep.* 7.9.1-3)

Preguntas de qué modo en el retiro, que ya hace tiempo disfrutas, te convendría estudiar, según mi opinión. En primer lugar, es útil, y muchos lo aconsejan, traducir del griego al latín o del

28. Cf. Cicerón, *Sobre el orador*, 2.87ss. o *Sobre la imitación*, de Dionisio de Halicarnaso, entre los helenistas; cf. asimismo Quintiliano, *Institución Oratoria* (*Inst.*), 10.1.8.

latín al griego. Con este tipo de ejercitación se adquiere distinción y esplendor de palabras, abundancia de figuras, y vigor en el desarrollo; además, con la imitación de los mejores se adquiere la capacidad de encontrar recursos similares [a los de ellos]; al mismo tiempo, las cosas que se le pierden al que lee, no pueden huir al que traduce. De esto se obtiene conocimiento y juicio. Nada impide que lo que leíste hasta el momento, asimilando el asunto y el argumento, lo escribas como si fueras un rival y que lo compares con lo leído y que examines muy cuidadosamente qué elementos tú y cuáles el autor elaboraron más apropiadamente. Gran regocijo se siente si tú hiciste mejor algunas cosas, gran vergüenza si aquél superó en todo.

Como podemos observar, este método consiste en diversos procesos de lectura y escritura: la traducción²⁹ (*vertere in aliam linguam, transferre*), la producción acerca de los mismos temas que se han traducido (*quasi aemulum scribere*) o, como agrega más adelante en los parágrafos 7-9, la lectura y la escritura de diferentes géneros (*historia, epistula, carmen*). Cada uno de estos procesos tiene una funcionalidad didáctica para el dominio de las “letras” (*litterae, studium*) y especialmente del arte oratorio (*studium orandi*). Se deduce, entonces, que la elocuencia es producto de una esforzada práctica (*ars*), más allá del talento natural (*ingenium*) de cada persona.³⁰ Además, la perfección se logra con un repetido trabajo de corrección (*adnotare, colligere, corrigere, emendare, retractare*) propia o con ayuda de los amigos. De este modo, podemos ubicar a Plinio como enfrentado a Horacio³¹ en la polémica entre la naturaleza (*natura*) y la técnica (*ars*).

Por otra parte, en cuanto al vocabulario teórico que adopta, los términos *imitatio* y *aemulatio* poseen un uso claramente distinguido.

29. La traducción como ejercicio implica que uno preste mayor atención a lo que lee –dado que debe reproducirlo fielmente–, sin dar lugar a la distracción, y, por tanto, permite conocer un texto a fondo. En sentido didáctico es una práctica valorada; en cambio, a nivel literario Plinio es consciente de que una traducción puede desmerecer la obra original (cf. 4.18.1-2, donde confiesa que su traducción al latín de los epigramas griegos de Antonino degrada al original por su propia falta de ingenio, pero también por la inferioridad del latín respecto del griego).

30. Cf. 8.4.3-4, donde aclara que no hay nada que no pueda mejorarse con técnica (*ars*). Esta es la misma línea que encontramos en helenistas como Dionisio de Halicarnaso (cf. *Sobre la composición estilística*, 25.31 ss.).

31. Cf. *Arte Poética*, 409-410.

Quam sane, cum componerem illos, habui in manibus [Demosthenis κατὰ Μειδίου], non ut aemularer (improbum enim ac paene furiosum), sed tamen imitarer et sequerer, quantum aut diuersitas ingeniorum maximi et minimi, aut causae dissimilitudo pateretur (*Ep.* 7.30.5)

Por cierto, cuando los componía, tuve esta [la obra Contra Midas, de Demóstenes] a mano, no para igualarla (pues es reprobable y casi una locura), sino en cambio para imitarla y seguirla, cuanto la diversidad de ingenios, uno máximo y el otro mínimo, o cuanto la diferencia de la causa lo permitiera.

La noción de imitar un modelo se expresa con los verbos *imitor* y *sequor*. El primero de estos verbos proviene del sustantivo *imago* y traduce los verbos griegos *eikázō* ('representar de manera de identificar el objeto retratado') y *phantázō* ('mostrar o mostrarse en apariencia de algo'). *Sequor* debe entenderse como 'caminar en la misma dirección de alguien'. Por lo tanto, la imitación sobre la que quiere instruir Plinio no es 'escribir igual que otro' —es decir, que modelo y copia no puedan distinguirse—, sino 'seguir los trazos de otro', asemejarse en cuanto a estrategias discursivas, léxicas y compositivas. Igualar a la fuente significa repetir lo bueno, pero también lo malo.³² En cambio la diversidad de géneros que Plinio aconseja manejar³³ y, en consecuencia, conocer una variedad de recursos y estilos permitirá aplicar lo mejor de cada fuente en las producciones propias.

Por el contrario, el verbo *aemulor*³⁴ ('igualar [imitando]') se distancia de los dos anteriores, dado que implica llegar a una perfección tal que el modelo quede en segundo plano:³⁵

32. A eso se refieren los adjetivos *improbis* y *furiosus* del paréntesis de la próxima cita 7.30.5: igualar a otro autor no es digno de aprobación ni propio de la lógica.

33. Dionisio de Halicarnaso, a lo largo de su obra *Sobre la composición estilística*, utiliza los más diversos autores para ejemplificar la "buena" composición, abarcando la oratoria, la historiografía y diversos géneros poéticos. Cf. también Séneca, *Epístolas*, 84.5, donde, si bien no se habla de diversos géneros, se sugieren variadas lecturas para nutrir el *ingenium*.

34. Aparecen como claros sinónimos de *aemulor*: *antecedo* (7.9), *aequo* (8.4), *effingo* (9.22).

35. Recordemos que el adjetivo *aemulus* puede encerrar la idea de 'rival', significado que pasa al verbo *aemulor*.

...multos uidemus (...), quosque subsequi satis habebant, dum non desperant, antecessisse. (*Ep.* 7.9.4)

...vemos a muchos a los que se consideraba que seguían bastante bien un modelo, y en tanto que no pierden las esperanzas, lo aventajan.

Siempre atento a su imagen pública, Plinio evita que su obra aparezca ligada al verbo *aemulor* (cf. 1.2: *imitari Demosthenen*; 5.3: *auctores sequar*; 7.20: *tu mihi maxime imitabilis, maxime imitandus videbaris*),³⁶ posiblemente por falsa modestia; sin embargo, varios de sus amigos reciben el elogio de haber alcanzado un estilo que “rivaliza” con el de su modelo, demostrando así una habilidad literaria que tienen unos pocos:

Senties quod ego, cum orationes eius [Pompeii Saturnini] in manus sumpseris, quas facile cuilibet ueterum, quorum est aemulus, comparabis. (*Ep.* 1.16.3)

Sentirás como yo, cuando tomes en tus manos los discursos de él [Pompeyo Saturnino], los cuales compararás fácilmente con cualquiera de los antiguos, de quienes es émulo.

Scriptis [Vergilius Romanus] comoedias Menandrum aliosque aetatis eiusdem aemulatus. (*Ep.* 6.21.4)

Escribió [Vergilio Romano] comedias igualando a Menandro y a los otros de la misma época.

Praeterea [Passenus Paulus] in litteris ueteres aemulatur exprimit reddit. (*Ep.* 9.22.1)

Además, [Passeno Paulo] en literatura iguala, reproduce y traduce a los antiguos.

36. Solo se permite el término en el contexto de la intención (cf. 4.18.1-2) o también cuando él mismo se constituye en modelo de oratoria (cf. 6.11).

Imitatio y *aemulatio*, en consecuencia, hacen referencia a la misma idea, pero con una diferencia de grado: para la *imitatio* basta la técnica (*ars*), para la *aemulatio* es imprescindible el talento (*ingenium*).

Para finalizar este punto, cabe destacar que se identifican, además, diversos tipos o niveles de imitación. En primer lugar, debemos diferenciar la imitación de la forma (*scriptum*), de la del contenido de una obra modélica (*materia*).³⁷ La imitación de la forma discursiva incluye todos los aspectos puramente lingüísticos, es decir, la composición, el vocabulario y las figuras: *ordo*, *constructio*, *transitus*, *sententiae*, *verba*, *figurae*.

...in hac [oratio] nota vulgata dicta sunt omnia (...). Atque utinam ordo saltem et transitus et figurae simul spectarentur!
(*Ep.* 3.13.2-3)

...en este discurso todos son dichos conocidos y habituales (...).
¡Ojalá que sean observados al menos el ordenamiento, la conexión
y las figuras al mismo tiempo [que el asunto]!

La imitación del contenido se refiere al tema elegido y al tipo de narración o descripción, así como a la manera de argumentación más apropiada a dicho tema. En este punto se debate acerca de las ventajas y desventajas de tratar un tema completamente nuevo o uno ya abordado,³⁸ y acerca de la conveniencia de introducir estrategias poéticas en géneros como la oratoria o la historia:³⁹

Tu tamen iam nunc cogita quae potissimum tempora adgre-
diar. Vetera [materia] et scripta aliis? Parata inquisitio, sed
onerosa collatio. Intacta et noua? Graues offensae leuis gratia.
(*Ep.* 5.8.12)

*Sin embargo, tú ahora medita a qué épocas históricas es preferi-
ble dirigirse. ¿A los asuntos antiguos y ya escritos por otros? La
investigación ya está preparada, pero es penosa la comparación.*

37. Cf. 1.8.5, donde se ve la oposición de los términos *scriptum* y *materia*.

38. Cuando se trata de tomar un tema ya desarrollado por otro autor, reencontramos la idea de la *aemulatio*, en el sentido de 'igualar la materia' o 'hablar de lo mismo' (cf. 1.2.3 y 7.9.3).

39. Este último punto en particular ya aparece en la cita 7.9.8.

¿A los nunca tratados y nuevos? Graves son las enemistades y leves las buenas relaciones.

En segundo lugar, debemos considerar la imitación del estilo, que diferenciándose de las dos anteriores, implica categorías más difíciles de definir, como la energía (*uis*: 1.2, 1.16, 1.20, 4.20, 5.8, 6.21, 9.26), la vivacidad (*acer, acriter, ardens*: 1.16, 2.3, 4.20, 6.33), la gracia (*lepos, venustas*: 1.16, 4.3, 4.27, 5.17, 6.21, 7.4), la agudeza (*acutus, argutus*: 4.3, 4.27, 6.21, 6.33), la elevación (*grandis, excelsus, erectus*: 2.3, 5.8, 6.21, 6.33, 9.26), la concisión o extensión (*pressus, brevis/latus*: 1.8, 1.16, 1.20, 4.14, 5.6, 6.33, 7.9, 7.12, 9.26), la adecuación (*aptus*: 1.16, 2.3, 3.13, 4.27, 5.17, 9.26), la variedad (*varietas*: 1.10, 2.5, 3.13, 4.14, 4.20, 5.17, 6.21, 6.33, 8.4, 8.21, 9.22, 9.26, 9.31), lo sublime (*sublimis, sublimitas*: 1.10, 1.16, 4.20, 4.27, 5.17, 9.26), entre otras.

Temptavi enim imitari Demosthenen sempe tuum, Calvum nuper meum, dumtaxat figuris orationis; nam vim tantorum virorum, “pauci quos aequus...[sc. amavit Iuppiter]” adsequi possunt. (*Ep.* 1.2.2)

Pues intenté imitar a Demóstenes, siempre tu preferido, y a Calvo, recientemente el mío, al menos en las figuras de discurso, pues la energía de tales hombres solo la pueden seguir “los pocos a los que quiso el justo Júpiter”.

Nam et loquenti tibi illa Homerici senis mella profluere et, quae scribis, complere apes floribus et innectere videntur. Ita certe sum adfectus ipse, cum Graeca epigrammata tua, cum mimiambos proxime legerem. Quantum ibi humanitatis uenustatis, quam dulcia illa quam amantia quam arguta quam recta! Callimachum me uel Heroden, uel si quid his melius, tenere credebam: (*Ep.* 4.3.3-4)

Pues parece que de ti, cuando recitas, fluyen aquellas mieles del viejo Homero, y cuando escribes, que las abejas cubren las flores y las entrelazan. Así, por cierto, yo mismo fui afectado como leyerá tus epigramas griegos y hace poco tus mimiambos. ¡Cuánto hay allí de sentimiento humano, de gracia! ¡Qué dulces,

*qué amorosos, qué agudos, qué correctos! Creía que me poseía
Calímaco o Herodes, u otro mejor, si existiera.*

Estas dos citas nos muestran la diferencia entre un tipo de imitación que se reduce a copiar estrategias discursivas y otro tipo, que depende del *ingenium* del escritor y que está al alcance solo de los “pocos” (*pauci*) de la cita 1.2.2, capaces de reproducir el estilo del modelo, a punto tal de confundirse con él.

Si el aprendizaje de la elocuencia se basa en la imitación, se vuelve fundamental la determinación de los mejores modelos y, a su vez, el establecimiento de un canon literario.

*Tu memineris sui cuiusque generis auctores diligenter eligere.
Aiunt enim multum legendum esse, non multa. Qui sint hi
adeo notum probatumque est, ut demonstratione non egeat.
(Ep. 7.9.15-16)*

*Tú recordarás elegir diligentemente los autores, cualquiera sea
su género. Pues dicen que debe leerse mucho, no muchas cosas.
Quiénes son estos es algo tan sabido y aprobado que no requiere
explicación.*

De este pasaje se desprende que Plinio adhiere a un canon ya establecido de autores aprobados universalmente, de manera que no precisa nombrarlos. No obstante, en las cartas donde aborda la problemática de algún género particular veremos que utiliza como recurso de autoridad la mención de autores específicos, que constituirían la tradición o canon de dicho género.

2. Géneros literarios en prosa: la oratoria

En las cartas de Plinio se tematizan fundamentalmente tres géneros discursivos en prosa: la oratoria, la historiografía y la epistolografía. El lugar más destacado le cabe sin duda a la primera, en parte porque, para la preceptiva antigua, la oratoria englobaba cualquier otro discurso en prosa;⁴⁰ pero en buena medida también porque en Roma el género

40. Es bien sabido que, para Cicerón, la historia, entendida como “obra retórica” (*Sobre las Leyes*, 1.5.21: *opus unum hoc oratorium maxime*), integra las incumbencias del orador: cf. André-Hus (2005:23-31); Por otra parte, en

oratorio había sido siempre una propiedad celosamente defendida por los estratos superiores de la sociedad, a los que, como vimos, Plinio pertenecía y rendía tributo constantemente. Tematizar la oratoria equivale entonces a presentarse como un miembro destacado de la clase senatorial. La historia y la epístola asoman, en cambio, como sucedáneos dignos y útiles, pero menos trascendentes, de la retórica, adecuados a las circunstancias políticas impuestas por el Imperio y, por cierto, de importancia creciente.

A la hora de identificar sus modelos en el cultivo de la oratoria, Plinio se declara seguidor de Cicerón⁴¹ y rinde tributo a la figura de su maestro Quintiliano;⁴² también dedica referencias elogiosas a Calvo,⁴³ Asinio Polión, César y Celio.⁴⁴ Entre los oradores griegos, se inclina por Demóstenes,⁴⁵ sin dejar de mencionar ocasionalmente a Esquines e Hipérides.⁴⁶ Las elecciones de Plinio lo revelan pues como un tradicionalista, nostálgico del pasado, especialmente del pasado romano y republicano. Así, en la carta 8.14, varios párrafos se dedican a la confrontación de oradores antiguos y modernos, con una argumentación que presenta muchos puntos en común con el *Diálogo de los oradores* de Tácito:⁴⁷

Priorum temporum seruitus ut aliarum optimarum artium, sic etiam iuris senatorii obliuionem quandam et ignorantiam induxit. Quotus enim quisque tam patiens, ut uelit discere, quod in usu

la Antigüedad grecolatina la preceptiva del género epistolar se abre paso en los tratados de retórica de Demetrio, Filóstrato y Julio Víctor: cf. Funaioli (1946:160-165) y Cugusi (1993:380-383).

41. Cf. 1.2, 1.5, 1.20, 9.26. Acerca de Cicerón como modelo para el cultivo ocasional de poesía ligera, cf. 5.3, 7.4; otras referencias a Cicerón se encuentran en 3.15 y 7.17.

42. Cf. 2.14.9 y 6.6.3.

43. Cf. 1.2. También Calvo le sirve a Plinio como modelo de orador afecto al cultivo ocasional de poesía ligera, cf. 5.3; otras referencias a Calvo se encuentran en 1.16 y 4.27.

44. Cf. 1.20.4.

45. Cf. 1.2, 1.20, 7.30, 9.26. En la carta 9.26 de hecho se lo define como “modelo y regla del orador” (*norma oratoris et regula*). Otras referencias se encuentran en 2.3, 4.5, 4.7, 9.23.

46. Cf. 1.20.4.

47. Cf. Murguía (1985).

non sit habiturus? Adde quod difficile est tenere quae acceperis nisi exerceas. Itaque reducta libertas rudes nos et imperitos deprehendit; cuius dulcedine accensi, cogimur quaedam facere ante quam nosse. Erat autem antiquitus institutum, ut a maioribus natu non auribus modo uerum etiam oculis disceremus, quae facienda mox ipsi ac per uices quasdam tradenda minoribus haberemus. [...] inde honores petituri adsistebant curiae foribus, et consilii publici spectatores ante quam consortes erant. Suus cuique parens pro magistro, aut cui parens non erat maximus quisque et uetustissimus pro parente. [...] omnem denique senatorium morem (quod fidissimum percipiendi genus) exemplis docebantur. [...] Iidem prospeximus curiam, sed curiam trepidam et elinguem, cum dicere quod uelles periculosum, quod nolles miserum esset. Quid tunc disci potuit, quid didicisse iuuit, cum senatus aut ad otium summum aut ad summum nefas uocaretur, et modo ludibrio modo dolori retentus numquam seria, tristia saepe censeret? Eadem mala iam senatores, iam participes malorum multos per annos uidimus tulimusque; quibus ingenia nostra in posterum quoque hebetata fracta contusa sunt. Breue tempus (nam tanto breuius omne quanto felicius tempus) quo libet scire quid simus, libet exercere quod scimus. (*Ep.* 8.14.2-6 y 8-10)⁴⁸

La esclavitud de épocas anteriores nos provocó cierto olvido e ignorancia del derecho senatorial, así como de otras bellas artes. ¿Pues cuántos hay tan perseverantes como para querer aprender lo que no han de usar? Añádase a esto que es difícil retener lo que se aprende si no se lo ejercita. Así es que el regreso de la libertad nos sorprendió ignorantes y faltos de experiencia; estimulados por su dulzura, nos vemos obligados a actuar antes de saber. En

48. Vale la pena aclarar que la “esclavitud” mencionada al comienzo de la cita (8.14.2) parece aludir específicamente a los tiempos de Domiciano. Sin embargo, la carta debe ser posterior a 105, porque más adelante se narran hechos sucedidos en esa fecha, es decir nueve años después de la muerte de Domiciano. Por cierto, el narrador habla en pasado y no deja de aclarar que, aun recuperada la libertad, los ciudadanos necesitan un tiempo para volver a acostumbrarse al ejercicio de las instituciones, pero es evidente que todo el pasaje puede entenderse como una denuncia de la decadencia de la retórica bajo el Imperio en general, más que durante el gobierno de un mal emperador en particular.

efecto, antiguamente era habitual que aprendiéramos de nuestros mayores las cosas que luego deberíamos hacer y que, a su vez, nos tocaría transmitir a nuestros hijos, no solo de oídas sino con nuestros propios ojos. [...] Por ende, quienes aspiraban a ejercer cargos se paraban a la entrada de la Curia, y asistían al debate público antes de participar en él. Cada uno tenía a su padre por maestro, y si no tenía padre, al senador más importante y antiguo. [...] Todos los usos del Senado se aprendían del ejemplo (que es la forma más confiable de aprender). [...] También nosotros asistimos a la Curia, pero a una Curia temblorosa y muda, porque era peligroso decir lo que uno quería, y miserable decir lo que uno no quería. ¿Qué se podía aprender entonces, qué valía la pena saber cuando el Senado se reunía para el mayor de los ocios, o bien para el mayor de los crímenes, cuando conservado a veces en son de burla, a veces por nostalgia, nunca discutía asuntos importantes, a menudo discutía asuntos lamentables? Vimos y soportamos los mismos males ya como senadores, ya como protagonistas; nuestros talentos fueron embotados, fracturados, golpeados por ellos. Hace poco tiempo (porque el tiempo siempre es más breve cuanto más feliz) que nos complace saber qué somos, que nos complace practicar lo que sabemos.

A pesar de su opción por los antiguos, a lo largo de las cartas Plinio no se queda en la nostalgia del pasado y se esfuerza por mostrarse como un orador activo y exitoso. Así es que en su epistolografía se destaca el subgénero de las cartas dedicadas al relato de juicios dirimidos ante el Senado, con diverso grado de participación por parte del narrador, ya sea como abogado o como senador. Al margen de su valor para la reconstrucción histórica de dichos procesos, estas cartas proveen datos interesantes acerca de la práctica y las perspectivas de la oratoria en época de Plinio. Se trata de trece cartas, distribuidas de la siguiente manera:

- Ep. 2.11 y 2.12: tratan acerca del proceso de los africanos contra Mario Prisco, en el que Plinio interviene en calidad de abogado de los querellantes, en colaboración con Tácito; ganan el juicio.
- Ep. 3.4 y 3.9: tratan acerca del proceso de los béticos contra Cecilio Clásico, en el que Plinio interviene nuevamente como abogado de los querellantes, en este caso en colaboración con Luceyo Albino; conviene remarcar que, en el momento del juicio, el acusado ya

está muerto, y que Plinio tiene muy en cuenta esta circunstancia a la hora de aceptar la causa;⁴⁹ Plinio y su colega resultan vencedores en la causa.

- Ep.* 5.4 y 5.13: tratan acerca de una acusación formulada por Nepote ante el Senado contra Tuscilio Nominato, que estrictamente, al no formalizarse, no llega a configurar un juicio; Plinio no tiene participación directa en los hechos.
- Ep.* 5.20, 6.13, 7.6 y 7.10: estas cuatro cartas se refieren al proceso iniciado por los bitinios contra Rufo Vareno, en el que Plinio interviene en calidad de abogado defensor; el hilo de la exposición, repartida en puntos bastante distantes del corpus, tiende a desdibujarse; la carta 7.6 incluye además una larga digresión, referida a una causa pasada; de acuerdo con el testimonio de Plinio, el juicio tiene un final abierto, porque los bitinios levantan la acusación y el emperador decide consultar a la provincia.
- Ep.* 7.33: con el fin de brindar a Tácito material para sus *Historias*, Plinio se refiere en forma muy sucinta al proceso impulsado alrededor de quince años antes, en 93 d.C., por los béticos contra Bebio Massa, en el que intervino como abogado de los querellantes, en colaboración con Herennio Seneción; Plinio y su colega ganan el juicio, pero la narración no se detiene tanto en los detalles del juicio mismo como en las circunstancias inmediatamente posteriores a él.
- Ep.* 8.14: trata acerca del debate en torno de la pena aplicada a los libertos del cónsul Afranio Dexter, acusados de participar en su asesinato, en el que Plinio interviene defendiendo una posible sentencia, en contra de otras dos; su parecer es muy aplaudido, pero no logra imponerse.
- Ep.* 9.13: escrita con posterioridad a 107 d.C., la carta trata acerca de la acusación formulada ante el Senado alrededor de diez años antes, poco después de la caída de Domiciano, por el propio Plinio contra Publicio Certo, por la delación y muerte de Helvidio Prisco en 93 d.C.; el discurso de Plinio habría motivado la aprobación del Senado y la enfermedad y muerte del acusado, que no se encontraba presente en la reunión; el discurso se habría publicado, además, poco después de su alocución ante el Senado.

49. Cf. 3.4.7.

La distribución y el contenido de las cartas reseñadas resultan significativos. En los primeros cuatro libros, la presencia de este tipo de carta resulta menor que en los restantes, pero a la vez, más sólida: las cartas son menos (cuatro sobre trece), pero más contundentes, porque se refieren a juicios recientes, relatados en forma clara y concentrada, en los que la causa de Plinio logra imponerse. A partir del libro 5, en cambio, las crónicas de juicios se multiplican (nueve sobre trece), pero a la vez se desdibujan, porque se reparten en varias cartas distantes una de otra, incluyen digresiones y suelen referirse a hechos bastante alejados del tiempo de la enunciación, con una participación menos activa o exitosa de parte del narrador, y, en algunos casos, con final incierto.

Es posible sacar varias conclusiones de esta particular distribución: por un lado, a medida que avanzan los libros, parece confirmarse el agostamiento de la retórica denunciado por Plinio en el plano teórico; por otro lado, dicho agostamiento adopta la forma de una multiplicación, donde los contenidos tradicionales de la oratoria (la política contemporánea, el objetivo de persuadir para lograr un efecto concreto sobre la realidad) se debilitan, pero, al mismo tiempo, los discursos incorporan contenidos nuevos (el pasado, el objetivo de deleitar al auditorio y ganar fama de orador virtuoso, aunque dicho virtuosismo no desemboque necesariamente en una victoria forense ni termine de configurar siquiera un caso). Es notable, por ejemplo, que en la carta 7.33 Plinio desempolva un juicio realizado quince años antes con la finalidad de aportar datos a las *Historias* de Tácito: este gesto revela hasta qué punto estaban unidas la oratoria y la historiografía en la conciencia del narrador y, más aún, de qué modo la segunda se percibía como la continuidad o el reemplazo de la primera.⁵⁰

Por lo demás, cada uno de los discursos de Plinio se multiplica literalmente, porque su pronunciación ante el Senado se desdobra por la adopción de carriles adicionales de difusión, como las recitaciones y la publicación en forma de libro, que mencionamos en párrafos anteriores, y, desde luego, las propias cartas. Es evidente que el narrador siente la necesidad no solo de practicar sino también de exhibir su oratoria, porque esto le permite confirmar su pertenencia a la aristocracia senatorial y recuperar al menos la imagen de la antigua relevancia política de su clase.⁵¹ Consciente del riesgo de caer en la repetición, Plinio se justifica:

50. Cf. Fantham (1999:196-197): la historia se percibía como una actividad adecuada para el retiro de la vida pública, sobre todo si se trataba de la historia poco comprometedora del pasado remoto.

51. Cf. Fantham (1999:204-206).

Superuacuum tamen est recitare quae dixeris. Etiam, si eadem omnia, si isdem omnibus, si statim recites; si uero multa inseras multa commutes, si quosdam nouos quosdam eosdem sed post tempus adsumas, cur minus probabilis sit causa recitandi quae dixeris quam edendi? Sed difficile est ut oratio dum recitatur satisfaciat. Iam hoc ad laborem recitantis pertinet, non ad rationem non recitandi. Nec uero ego dum recito laudari, sed dum legor cupio. (*Ep.* 7.17.5-6)

Sin embargo [sc. se dice que] es inútil recitar lo que se ha pronunciado. En efecto, lo sería si se recitara lo mismo a las mismas personas. En cambio, si se añadieran y se cambiaran muchas cosas, si se adoptaran ciertas cosas nuevas o ciertas cosas iguales pero después de un tiempo, ¿por qué habría menos motivos para recitar lo que se pronunció que para editarlo? Pero [sc. se dice que] es difícil que un discurso satisfaga cuando se lo recita. Esto atañe ya al trabajo del recitador, no al motivo de no recitar. En verdad yo no deseo ser elogiado cuando recito, sino cuando se me lee.

La multiplicación de los discursos revela que los espacios destinados al ejercicio de la oratoria en la época republicana –fundamentalmente, el Foro– resultan insuficientes en el Imperio y esconde la búsqueda de un público dispuesto a escuchar, que justifique su supervivencia:

Gaude meo, gaude tuo, gaude etiam publico nomine: adhuc honor studiis durat. Proxime cum dicturus apud centumuiros essem, adeundi mihi locus nisi a tribunali, nisi per ipsos iudices non fuit; tanta stipatione cetera tenebantur. [...] Studeamus ergo nec desidiae nostrae praetendamus alienam. Sunt qui audiant, sunt qui legant, nos modo dignum aliquid auribus dignum chartis elaboremus. (*Ep.* 4.16.1 y 3)

¡Alégrate en mi nombre, en el tuyo y también en el del pueblo! ¡Persiste aún el honor para los estudios! Como recientemente estuviera a punto de pronunciar un discurso en la corte de los centunviros, no tuve lugar para pasar excepto desde el tribunal, desde los propios jueces; semejante aglomeración de gente mantenía ocupados los espacios restantes. [...] Estudiemos pues y no amparemos nuestra desidia en la de los demás. Hay personas dispuestas a escucharnos, hay personas dispuestas a leernos;

nosotros tan solo preparemos algo digno de los oídos y digno de los libros.

La comprobación del agostamiento de la práctica retórica al que conduce el análisis de las cartas donde Plinio busca describir su actividad como orador se corresponde con la “obsesión” por el estilo que recorre buena parte de su epistolario:⁵² para decirlo en términos de Genette,⁵³ es evidente que para Plinio la retórica se encuentra en franco proceso de restricción al plano de la elocución, y esto explica el énfasis puesto a cada momento en la textura verbal de los discursos propios y ajenos. En la carta 1.20, por ejemplo, se explaya contra la brevedad (*brevitas*) cultivada por muchos oradores contemporáneos. Se reconocen aquí las críticas de Cicerón contra los aticistas romanos⁵⁴ y también la polémica de Quintiliano contra el estilo impuesto algunos años antes por Séneca, muy en boga en los tiempos de Plinio y aún más tarde, a juzgar por los encendidos ataques que todavía le propina Frontón:⁵⁵

Frequens mihi disputatio est cum quodam docto homine et perito, cui nihil aeque in causis agendis ut breuitas placet. Quam ego custodiendam esse confiteor, si causa permittat: alioqui praeuaricatio est transire dicenda, praeuaricatio etiam cursim et breuiter attingere quae sint inculcanda infigenda repetenda. Nam plerisque longiore tractatu uis quaedam et pondus accedit, utque corpori ferrum, sic oratio animo non ictu magis quam mora imprimitur. (*Ep.* 1.20.1-3)

A menudo discuto con cierto varón docto y experimentado, a quien nada agrada tanto en la práctica forense como la brevedad. Yo reconozco que esta debe observarse si la causa lo permite: de otro modo, pasarle a la parte contraria lo que uno va a decir es prevaricato, pero también es prevaricato tratar a las corridas

52. Fantham (1999:208): “Oratory always involved the double skills of composition and delivery, and Pliny’s success makes it likely that he was a skilled performer, but at the same time his letters are obsessed with the verbal or textual aspect of his speeches, and his descriptions are of style or tone rather than argument.”

53. Cf. Genette (1982).

54. Cf. Riggsby (1995:128-129).

55. Cf. Quintiliano *Inst.* 10.1.125-131. Frontón, *Acerca de los discursos*, 2-6.

y brevemente lo que debe ser grabado, fijado, repetido. Pues en opinión de la mayoría, con un tratamiento extenso se producen una cierta fuerza y gravedad; como el hierro en el cuerpo, también el discurso se imprime en el espíritu tanto por el impacto como por la duración.

Los discursos no solo deben extenderse todo lo necesario para causar una impresión duradera en el ánimo del auditorio, sino que además han de adoptar la variedad (*varietas*) de estilos que aconseje la causa: esto incluye la posibilidad de cultivar un estilo elevado ('hinchado', *tumidus*, o 'sublime', *sublimis*, según el punto de vista), cercano a la poesía:

Cur haec? Quia uisus es mihi in scriptis meis adnotasse quaedam ut tumida quae ego sublimia, ut improba quae ego audientia, ut nimia quae ego plena arbitrabar. [...] sed hoc intellegi uolo, laxandos esse eloquentiae frenos, nec angustissimo gyro ingeniorum impetus refringendos. 'At enim alia condicio oratorum, alia poetarum.' Quasi uero M. Tullius minus audeat! (*Ep.* 9.26.5 y 7-8)

¿Por qué digo esto? Porque me pareció que notaste en mis escritos ciertos pasajes a tu juicio hinchados, para mí sublimes, a tu juicio incorrectos, para mí osados, a tu juicio excesivos, para mí abundantes. [...] Pero quiero que se entienda esto: que a menudo hay que aflojar las riendas de la elocuencia, que los impulsos de los talentos no deben ser reprimidos en un círculo demasiado estrecho. "Pero una cosa es la condición de los oradores, otra la de los poetas." ¡Como si en verdad Marco Tulio se atreviera a menos!

El acercamiento al estilo propio de la poesía se reitera en los consejos de Plinio relativos a la formación del orador, que incluyen la recomendación de no limitarse al cultivo de la oratoria forense y de estudiar e imitar toda clase de textos correspondientes a géneros en prosa y en verso:

Scio nunc tibi esse praecipuum studium orandi; sed non ideo semper pugnacem hunc et quasi bellatorium stilum suaserim. Vt enim terrae uariis mutatisque seminibus, ita ingenia nostra nunc hac nunc illa meditatione recoluntur. Volo interdum aliquem ex historia locum adprendas, uolo epistulam diligentius

scribas. Nam saepe in oratione quoque non historica modo sed prope poetica descriptionum necessitas incidit, et pressus sermo purusque ex epistulis petitur. Fas est et carmine remitti, non dico continuo et longo (id enim perfici nisi in otio non potest), sed hoc arguto et breui, quod apte quantas libet occupationes curasque distinguit. (*Ep.* 7.9.7-9)

Sé que en este momento para ti lo principal es el estudio de la oratoria; pero no te aconsejaría siempre este estilo punzante y casi guerrero. Así como las tierras se renuevan con el cambio de semillas, así lo hacen nuestros talentos a veces con este ejercicio, a veces con aquel. Quiero que cada tanto saques algún tema de la historia, quiero que escribas adecuadamente una carta. Pues también en un discurso se impone a menudo la necesidad no solo histórica sino casi poética de las descripciones, y se requiere el estilo sintético y depurado de las cartas. Es lícito también abandonarse a la poesía, no digo la prolongada y larga (pues no puede ser completada excepto en el ocio), sino esta sagaz y breve que agrada adecuadamente y nos aleja de las ocupaciones y preocupaciones.

Estos consejos no se apartan demasiado de la preparación del orador descripta por Quintiliano, con base en la gramática —es decir en el estudio de la norma lingüística y de la literatura en todos sus géneros, incluida la poesía—. ⁵⁶ Pero es probable que, en el propio Quintiliano, el énfasis en la formación gramatical del orador responda a los cambios sufridos por la retórica durante el Imperio, es decir a su retroceso del foro y su acercamiento a la poética.

3. Géneros literarios en verso: la poesía “menor”

Respecto de la poesía, Plinio comenta en 7.4, en tono “autobiográfico”, que desde su juventud ha explorado diversos géneros poéticos:

Numquam a poetice (altius enim repetam) alienus fui; quin etiam quattuordecim natus annos Graecam tragoediam scripsi. ‘Qualem?’ inquis. Nescio; tragoedia uocabatur. Mox, cum e militia rediens in Icaria insula uentis detinerer, Latinos elegos

56. Cf. la definición de gramática provista por Quintiliano *Inst.* 1.4.1-5.

in illud ipsum mare ipsamque insulam feci. Expertus sum me aliquando et heroo, hendecasyllabis nunc primum, quorum hic natalis haec causa est. (*Ep.* 7.4.2-3)

Nunca fui mal dispuesto para la poesía (me remontaré pues muy atrás en el tiempo); en efecto, a los catorce años de edad escribí una tragedia griega. “¿Cuál?” preguntas. No lo sé; se llamaba tragedia. Luego, como me demorara en la isla Icaria por los vientos volviendo de la milicia, compuse elegías en latín acerca de aquel mismo mar y esa misma isla. Me ejercité alguna vez también en la épica, ahora lo hago principalmente en los endecasílabos, afición cuyo nacimiento es causa de esta carta.

De la tragedia no hay más referencias que esta en los nueve libros.⁵⁷ La elegía aparece caracterizada y alabada en las obras de Calpurnio Pisón (5.17) y Passeno Paulo (9.22), este último imitador de Propertio; pero en ninguna otra carta Plinio reitera que se dedique a este género. Menos aún a la épica, para la cual –según señala en 7.9.9-10– es necesario disponer de perfecto ocio.⁵⁸ Sí se le otorga especial interés a un tipo de poesía “menor”, cuyas características resultan más indefinidas y que, por tanto, no posee una denominación específica.⁵⁹ Lo encontramos mencionado varias veces como *hendecasyllabi*,⁶⁰ pero también como *nugae*, *ineptiae*, *opusculi*, *versiculi* o *lusus*, términos más generales y

57. Solo en 7.17 se menciona que la recitación de tragedias resulta tan inútil como la de discursos. En cambio, se nos habla de la comedia al elogiar a su amigo Virgilio Romano en 6.21.

58. Este pasaje podría entenderse como una suerte de disculpa (*recusatio*), destinada a justificar el abandono por parte de Plinio de los versos heroicos y su reemplazo por los endecasílabos, a los que se refería en 7.4.2-3: como hombre dedicado a la vida pública, Plinio no dispondría del tiempo necesario para hacer poesía épica. La justificación se acompaña, no obstante, de una defensa de la poesía ligera (como suele ocurrir en las *recusationes* en general). Por cierto, esto no debe interpretarse como un rechazo del género épico, a la manera de Calímaco: Plinio valora que otros escritores se dediquen a él, como es el caso de Caninio, elogiado en 8.4. Sobre la relación de Plinio con la épica, cf. además Fantham (1999:215-216) y Hershkowitz (1995:171).

59. Sobre el problema de las denominaciones de la poesía menor en Plinio, cf. Citroni (2003:14-19), que contiene aportes muy valiosos en torno de la producción poética de Plinio en general.

60. Además de esta carta, 4.14 y 5.11 traen este nombre.

que buscarían definir una poesía breve, de tema amoroso-lascivo,⁶¹ tono subjetivo y flexibilidad métrica y estilística. El mismo Plinio utiliza como sinónimos varios nombres de subgéneros poéticos de dificultosa clasificación, que pueden recibir el nombre general de *poematia* (poemas breves):⁶²

Vnum illud praedicendum uidetur, cogitare me has meas nugas ita inscribere 'hendecasyllabi', qui titulus sola metri lege constringitur. Proinde, siue epigrammata siue idyllia siue eclogas siue, ut multi, poematia seu quod aliud uocare malueris, licebit uoces (*Ep.* 4.14.8-9)

Me parece que debo empezar por decir aquello que había anticipado, que consideré intitular estas bagatelas mías así, "Endecasílabos", título que se restringe solo a la ley métrica. De igual modo, puedes llamarlos epigramas o idilios o églogas o, como muchos dicen, poemas o de cualquier otra manera que prefieras llamarlos.

La evidente variedad de estas formas poéticas es lo que atrae a nuestro autor, que valora esta característica en cualquier obra literaria; sus propias cartas, tan diversas en temática, tono, destinatario y extensión, lo confirman. Volveremos sobre este punto.

Es interesante lo que ha notado Fantham acerca de que la poesía, tanto la propia como la ajena, irrumpe en las cartas recién en el libro 4 —salvando la excepción de 1.16, donde se elogia principalmente la prosa de Pompeyo Saturnino y, sobre el final, también sus versos—. Fantham considera que esto se debe a que Plinio ha sentido la necesidad de afirmarse primero en su rol de orador y patrono, para luego confesar su pasatiempo literario, actividad que sin duda busca presentar como secundaria.⁶³ Él mismo deja en claro que la poesía ligera es una actividad de sus ratos de ocio, aunque no debe descuidarse el hecho de que publicó algunos de sus *hendecasyllabi*.⁶⁴

61. Resulta interesante que Plinio, sin desaprobala en los demás, deje de lado la lascivia (*lascivia*) en su propia producción, según él, por pudor (cf. 4.14.4).

62. Citroni (2003:28) comenta que Plinio mezcla una tradición catuliana y postcatuliana, de características poco definidas ciertamente, con una variedad informe de producción mundana contemporánea de tipo diletante.

63. Cf. Fantham (1999:217) y también Hershkowitz (1995:168).

64. Cf. 4.14.2 y 7.4.8-9.

Al igual que poetas contemporáneos como Estacio o Marcial –a quien parece haber apreciado, según indicaba la carta 3.21–, Plinio debe justificar esta actividad poética en particular, dado que para la crítica literaria del momento carecía de todo valor. Los argumentos que esgrime no distan demasiado de los que podemos encontrar en los poetas mencionados anteriormente:⁶⁵

Cum plurima officia tua mihi grata et iucunda sunt, tum uel maxime quod me celandum non putasti, fuisse apud te de uersiculis meis multum copiosumque sermonem, eumque diuersitate iudiciorum longius processisse, exstitisse etiam quosdam, qui scripta quidem ipsa non improbarent, me tamen amice simpliciterque reprehenderent, quod haec scriberem recitaremq. Quibus ego, ut augeam meam culpam, ita respondeo: facio non numquam uersiculos seueros parum, facio; nam et comoedias audio et specto mimos et lyricos lego et Sotadicos intellego; aliquando praeterea rideo iocor ludo, utque omnia innoxiae remissionis genera breuiter amplectar, homo sum. Nec uero moleste fero hanc esse de moribus meis existimationem, ut qui nesciunt talia doctissimos grauissimos sanctissimos homines scriptitasse, me scribere mirentur. (*Ep.* 5.3.1-3)

Me resultan gratos y amables muchos servicios tuyos, pero sobre todo que consideraras que no debía ocultárseme que en tu casa hubo una larga y abundante conversación acerca de mis versitos, y que esta se extendió mucho por la diversidad de opiniones, ya que había ciertas personas que, sin desaprobare los escritos mismos, me reprendieron en forma amistosa y bienintencionada por escribirlos y recitarlos. A estos yo, para que aumente mi culpa, respondo así: hago algunas veces versos poco serios, lo hago; pues ya escucho comedias, ya miro mimos, ya leo versos líricos, ya aprecio versos sotadeos; a veces, además, río, bromeo, juego, de modo que abarco brevemente todas las clases de recreos inofensivos, soy un hombre. Y por cierto no me parece mal que opinen esto de mis costumbres, a tal punto que se sorprendan de lo que escribo quienes ignoran que hombres muy eruditos, muy serios y muy respetables escribieron cosas semejantes.

65. Cf. Marcial (Mart.), *Epigramas*, 1.praef., 1.61, 2.71, 8.70, 11.1, 11.2, entre otros; Estacio, *Silvas* 1. praef., 4. praef.

La defensa de la poesía se basa, para un hombre público como Plinio, en que esta también puede producir gloria y fama a su autor.⁶⁶

La carta 5.3 continúa con un extenso listado de hombres ilustres que han aplicado sus momentos de distensión a la poesía menor, entre quienes Plinio se coloca como seguidor. Dicho listado funciona como un modelo de autoridad (*exemplum auctoritatis*), destinado a enmarcar su producción ligera en una tradición preexistente. Se trata en su mayoría de prestigiosos oradores —algunos afamados también por su poesía, como el caso de Létulo Getúlico, mencionado por Marcial⁶⁷ como uno de su modelos—; otros son tratadistas o escritores de géneros elevados, como Virgilio; pero la lista incluye además a Julio César y a los emperadores Augusto, Tiberio, Nerón y Nerva, de manera de asegurar el peso de su argumentación. No obstante, ninguno de ellos constituye verdaderamente su modelo literario, salvo los que encabezan la lista: Marco Tulio Cicerón⁶⁸ y Gayo Licinio Calvo. Además de esta carta, resulta característica la 7.4, donde Plinio comenta que su afán por la poesía menor nació a partir de haberse topado con poemas lascivos de Cicerón. De todos modos, dedicar los ratos de ocio a la composición de poesía “menor” no implica necesariamente que esa producción sea de valor literario, y, en efecto, Plinio nunca habla de la maestría poética de la mayoría de los personajes enumerados en 5.3, incluyendo a Cicerón.

Por lo tanto, lo más lógico a la hora de identificar el modelo poético de Plinio es detenerse en la figura de Catulo.⁶⁹ En las cartas 1.16 y 4.27 Plinio dice que Catulo es imitado hábilmente por Pompeyo Saturnino y Sencio Augurino respectivamente; en ambos casos, Calvo, importante orador pero además poeta, se coloca en el mismo nivel que el afamado poeta de la República. Plinio nunca le adjudica a Catulo el título de *exemplar*, ni el verbo *imitor*; sin embargo, cita parte del poema 16 en

66. La polémica oratoria *versus* poesía se refleja más detalladamente en el *Diálogo de los oradores*, de Tácito. Cf. también Hershkowitz (1995:177).

67. Mart. 1.*praef.* Cf. también Citroni (2003:23).

68. Cicerón es, en verdad, el modelo al que aspira Plinio, no solo a nivel literario, sino también respecto de su carrera política y su vida en general. Guillemin (1953-1959:1, xxxi) habla de un “culto a Cicerón” como patrono de la teoría estética de Plinio, quien, no obstante, en su práctica epistolar se aleja notoriamente de ese estilo ampuloso que llama ciceroniano. Cf. también Sherwin-White (1969:82).

69. Cf. 4.14. Otras referencias como modelo de poetas amigos de Plinio: 1.16, 4.27. Cf. también Citroni (2003:23) y Roller (1998:267ss.).

4.14 y llama metafóricamente a sus versos *passerculi* en 9.25 —en clara referencia a los poemas 2 y 3 de Catulo—, sin mencionar el término *nugae*, que aparece en la misma 4.14 y en 7.2. En cambio, Calvo constituye claramente un modelo como orador, pero nunca se lo relaciona con su producción poética.

Por otra parte, a lo largo de las cartas hallamos otros poetas que sirven de modelos a escritores amigos de Plinio: Homero,⁷⁰ Calímaco (4.3), Herodes (4.3), Menandro (6.21), Terencio (1.16, 6.21), Plauto (1.16, 6.21), Propertio (6.15, 9.22), Horacio (9.22). El propio Plinio resulta un modelo para un joven poeta en 4.27. Se impone, entonces, una notable preferencia por los autores latinos. A propósito de esto, Fantham sugiere que Plinio habría poseído un conocimiento limitado de la literatura griega:⁷¹ cabe recordar que ya desde la época de Nerón el canon había fijado su mirada en la edad dorada de la literatura augustal y que, por tanto, autores como Catulo, Virgilio y Horacio habían pasado a ocupar el lugar que antes tenían Homero o Calímaco.⁷²

A su vez, llama la atención el hecho de que gocen de similar respeto tanto los poetas antiguos como los contemporáneos: a la par de Catulo, Propertio y Horacio, se ubican sin dificultad Pompeyo Saturnino, Arrio Antonino, Sencio Augurino, Calpurnio Pisón, Virgilio Romano, Caninio o Passeno Paulo. Su admiración y su amistad, hacia cada uno de ellos en particular y hacia la poesía moderna en general, queda de manifiesto en la queja de *Ep.* 1.13:

Magnum prouentum poetarum annus hic attulit: toto mense
Aprili nullus fere dies, quo non recitaret aliquis. Iuuat me quod
uigent studia, proferunt se ingenia hominum et ostentant, ta-
metsi ad audiendum pigre coitur. Plerique in stationibus sedent
tempusque audiendi fabulis conterunt, ac subinde sibi nuntiari
iubent, an iam recitator intrauerit, an dixerit praefationem, an ex
magna parte euoluerit librum; tum demum ac tunc quoque lente

70. En sus cartas Plinio utiliza reiteradas veces citas de Homero a la manera de máximas o *exempla*: cf. 1.7, 1.20, 2.14, 5.19, 5.20, 9.13. En cambio, lo presenta específicamente como modelo en 4.3, 5.6, 8.4, 9.26.

71. Cf. Fantham (1999:208): “For all that Pliny cites Homer, Eupolis, and Aristophanes in the first letter [1.20], and five different speeches of Demosthenes in the other [9.26], critics have noted that these are the standard examples of rhetoric, to be found in Cicero or Quintilian.”

72. Cf. Citroni (2003:12)

cunctanterque ueniunt, nec tamen permanent, sed ante finem recedunt, alii dissimulanter et furtim, alii simpliciter et libere. (...) Nunc otiosissimus quisque multo ante rogatus et identidem admonitus aut non uenit aut, si uenit, queritur se diem (quia non perdidit) perdidisse. Sed tanto magis laudandi probandique sunt, quos a scribendi recitandique studio haec auditorum uel desidia uel superbia non retardat. (*Ep.* 1.13.1-2 y 4-5)

Este año trajo una gran cosecha de poetas: en todo el mes de abril no hubo casi un día en el que no recitara alguien. Me agrada que se fortalezcan las letras, que se presenten y ostenten los talentos de los hombres, a pesar de que el público se reúna en poca cantidad a escuchar. La mayoría se sienta en lugares de paso y gasta el tiempo oyendo chismes, y de tanto en tanto piden que se les diga si ya entró el recitador, si ya pronunció el prefacio, si ya desarrolló la mayor parte del libro; entonces, finalmente, e incluso de a poco vienen como dudosos y ni siquiera permanecen hasta el final, sino que ya antes se retiran, unos disimulada y furtivamente, otros sin rodeos y libremente. (...) Ahora cualquiera sin nada que hacer, aunque haya sido invitado con antelación e incluso recordado reiteradamente, o no viene o, si viene, se queja de que perdió el día (porque no lo perdió). Tanto más dignos de alabanza y aprobación resultan aquellos a quienes esta desidia o soberbia de los espectadores no aleja del afán de escribir y recitar.

Si nos centramos en las consideraciones estilísticas acerca de la poesía en Plinio, debemos retomar el tema de la *varietas* (variedad).⁷³ Tanto en su producción como en la ajena, una de las características resaltadas es la de la variedad, en estrecha relación con la preocupación de Plinio de agradar al público:⁷⁴

His iocamur ludimus amamus dolemus querimur irascimur, describimus aliquid modo pressius modo elatius, atque ipsa

73. Cf. Citroni (2003:15): “Sia Plinio che Marziale [...] fanno riferimento a un genere di poesia tipicamente ‘varia’ non solo nei contenuti e nei temi, ma anche nei metri. Sulla varietà tematica Plinio insiste quasi ossessivamente, con ampio uso di opposizioni polari...”

74. Esta preocupación se reconoce también respecto de la oratoria (cf. 2.5, 2.19, 7.17). Cf. también Hershkowitz (1995:174).

uarietate temptamus efficere, ut alia aliis quaedam fortasse omnibus placeant. (*Ep.* 4.14.3)

Con estos bromeamos, jugamos, amamos, nos lamentamos, nos quejamos, nos enojamos, describimos algo a veces de manera más concisa, a veces más elevada, y con la variedad misma intentamos producir, de modo que algunas cosas agraden a algunos y otras quizás a todos.

De esta cita se desprende, por un lado, que no siempre se observa la *brevitas* (*modo pressius modo elatius*, “a veces de manera más concisa, a veces más elevada”), aunque el adjetivo *elatus* se asocia a todos los géneros elevados, por lo cual no necesariamente se refiere a un extenso texto épico, sino también a obras más breves pero que por su ornato y su estilo se alejan de lo *pressus*. A su vez, la cita muestra que la *varietas* responde al afán de provocar una variedad de sensaciones en el lectoroyente, característica propia de este tipo de poesía breve desde Catulo.⁷⁵

Por otro lado, la variedad también se aplica al estilo, que va cambiando según el sentimiento que se desee expresar. Por ejemplo, las elegías de Calpurnio Pisón se describen del siguiente modo:

Apte enim et uarie nunc attollebatur, nunc residebat; excelsa depressis, exilia plenis, seueris iucunda mutabat, omnia ingenio pari. (*Ep.* 5.17.2)

Pues adecuada y variadamente ya se elevaba, ya disminuía; cambiaba lo excelso en bajo, lo endeble en abundante, lo serio en festivo, todo con igual habilidad.

También en relación con el estilo, los adjetivos o sustantivos que se suelen utilizar para calificar a los poemas señalan reiteradamente la dulzura (*dulcis, mollis, levis, tenuis, tener*) o la amargura (*amaritudo*),

75. Por supuesto que podemos encontrar gran variedad sentimental en los poetas griegos; no obstante, Citroni (2003:14-15) deja en claro que la variedad está más ligada a la figura de Catulo que, por ejemplo, a la de Calímaco, dado que en este las características formales están más determinadas. Entre los latinos contemporáneos a Plinio, Marcial define también como característica de los epigramas la multiplicidad de sentimientos que generan (cf. por ejemplo Mart. *Ep.* 6.60). En el propio Plinio encontramos más referencias en las cartas 5.3, 7.9 y 9.22.

la gracia (*venustas, lepos*) y la agudeza (*argutus, acutus*) del discurso. Las impresiones del autor respecto de la composición general de un buen poema se expresan con términos como “correcto”, “apto”, “absoluto/libre” (*rectus, aptus, absolutus*). Este tipo de vocabulario se emplea en referencia a sus propios poemas y también a los de sus amigos, y no solo se aplica a la poesía “menor”, sino que reaparece incluso en 8.4, en el elogio de la poesía épica de Caninio.

Es evidente entonces que, al margen de su reiterada definición de la poesía como una actividad secundaria o un pasatiempo, esta ocupa un lugar muy importante en la vida de Plinio, tanto desde la crítica como desde la práctica literaria. Aunque su composición se asocie con la soledad del bosque o de la *villa*,⁷⁶ la difusión paulatina de la poesía por medio de cadenas de envíos de manuscritos y recitaciones, con el proceso de crítica y reescritura constantes que estas conllevan, implica una actividad social y una manera de mantener o reafirmar los vínculos de la *amicitia*.⁷⁷

Conclusiones

Como hemos señalado en reiteradas oportunidades, las *Epístolas* de Plinio no constituyen un tratado formal de retórica o de poética, pero, inscriptos en el proyecto mayor de autopromoción de la figura pública del autor, se reconocen a lo largo de las cartas innumerables datos que permiten delinear un cuadro consistente de su cultura y teoría literarias. Ninguno de los rasgos que conforman este cuadro resulta del todo nuevo en la Roma antigua, pero todos ellos se potencian y tematizan con inusitada claridad en las cartas de Plinio.

En la caracterización de la cultura literaria del período hallamos tres elementos recurrentes: las referencias al control ejercido por el poder político sobre la literatura, con el consecuente grado de peligro y también de banalización que esto supone para la labor del intelectual; la percepción de la literatura como un atributo de la aristocracia, que, apartada de las esferas decisivas de la vida política, se aferra al dominio de los *studia* como una forma de justificarse; y, en estrecha relación con lo anterior, el desarrollo por parte de la aristocracia de mecanismos

76. Cf. las cartas 1.6, que ilustra cómo se retira al bosque a escribir, y 9.36, donde describe sus actividades en la *villa*.

77. Cf. Fantham (1999:220).

destinados a asegurarse la administración de una práctica central en su definición como clase, que conlleva la transformación de la literatura en un acontecimiento social.

Entre las nociones de teoría literaria expuestas o presupuestas por las cartas, se destacan los conceptos de imitación y emulación, con la opción –al menos explícita– del autor por el primero. Como consecuencia de esto, los textos apuntan decididamente al establecimiento de un canon de autores destinados a servir como modelos a imitar, con un marcado énfasis en los autores romanos.

En lo relativo al género oratorio, las cartas de Plinio tematizan de múltiples maneras, tanto en la teoría como en la descripción de la práctica, el agostamiento de la retórica, o al menos de la versión de la retórica que había logrado imponerse en el último siglo de la República romana. Más allá de la mirada nostálgica y tradicionalista que tiñe todas las expresiones de Plinio en torno de la cuestión, de la descripción de su propio ejercicio como orador emerge la conclusión de que el futuro del género radica en su afluencia hacia los discursos de la poesía y de la historia.

En lo relativo a la poesía, es evidente la opción de Plinio por los géneros poéticos “menores”, que él mismo practica y promueve, y que, justamente por eso, se ve en la obligación de legitimar. Es llamativo que Plinio se declare entusiasta cultor de un género de poesía relativamente marginal, que, además, no alcanza a definir con claridad, a juzgar por los múltiples y flexibles términos que emplea para referirse a él. La percepción de este tipo de poesía como un género vivo, en franco proceso de formación, se evidencia en la apertura del canon a autores no tradicionales y aun contemporáneos del autor.

Se pone de manifiesto, por ende, un notable contraste entre la posición tradicionalista de Plinio en materia de oratoria y su posición mucho más innovadora y permeable al cambio en materia de poesía. Dicho contraste tiende a confirmar que, a los ojos del autor, retórica y poesía conforman esferas separadas del empleo de la palabra artística.

Por lo demás, tanto en poesía como en prosa, Plinio se muestra muy atento a la textura verbal del discurso: se reiteran especialmente nociones de preceptiva estilística vinculadas con la extensión, la variedad y la novedad del discurso. A su vez, el autor se esfuerza por describir la naturaleza y los efectos del discurso sobre su público, apelando a un vocabulario técnico tan difuso como recurrente, vinculado con los campos semánticos de la fuerza, lo sublime, lo agudo, lo dulce, lo ardiente, etc. Por un lado, la indefinición de este vocabulario nos habla de un

cierto fondo inasible de la literatura, reacio a todo intento de sistematización. Por otro lado, es muy posible que la obsesión por el estilo se explique como parte del proceso de desmoronamiento y restricción de la retórica romana tradicional al plano de la elocución, tematizada por las cartas de Plinio.

Bibliografía

Edición y traducciones

- De Barrera, F., Navarro, F., *C. Plinio Cecilio Segundo: Panegírico de Trajano y cartas*, traducción directa del latín, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando, 1891, 2 vol.
- Durry, M., *Lettres X et Panegyricus*, París, Les Belles Lettres, 1959.
- Försch, R., *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des Jüngeren Plinius*, Mainz am Rhein, Von Zabern, 1993.
- Guillemin, A.-M., *Pline le Jeune, Lettres*, 3 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1953-1959.
- Hardy, E.G., *Pliny's Correspondence with Trajan*, Londres, Macmillan, 1889.
- Lehmann-Hartleben, K., *Plinio il giovane, Lettere scelte con commento archeologico*, Florencia, Scuola Normale Superiore, 1936.
- Mynors, R. A. B., *C. Plini Caecili Secundi Epistularum libri decem*, Oxford, E Typographeo Clarendoniano, 1966.
- Sanchez, D., Márquez, D., *Plinio el Joven, Epistulae*, traducción con estudio preliminar y nota arqueológica, Córdoba, Alción Editora, 2001, vol. I y II.
- Sherwin-White, A.N., *The Letters of Pliny. A Historical and Social Commentary*, Oxford, At The Clarendon Press, 1966.

Estudios

- André, J. M. y Hus, A., *La historia en Roma*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
- Ash, R., "Aliud est enim epistulam, aliud historiam... scribere (Epistles, 6. 16. 22): Pliny the Historian?", en *Arethusa*, 36, 2003, pp. 211-225.
- Aubron, E., "Pline le Jeune et la rhétorique de l'affirmation", en *Latomus*, 34, 1975, pp. 90-130.
- Benveniste, E., *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Madrid, Taurus, 1983.

- Cameron, A., "The Fate of Pliny's *Letters* in the Late Empire", en *CQ*, N.S., 15.2, 1965, pp. 289-298.
- Castagna, L. y Lefèvre, E., *Plinius der Jüngere und seine Zeit*, Munich, K. G. Saur, 2003.
- Citroni, M., "Marziale, Plinio Il Giovane, e il problema dell'identità di genere dell'epigramma latino", en *Giornate Filologiche "Francesco Della Corte"*, III, 2003, pp. 7-29.
- Conte, G. B., *Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*, Florencia, Le Monnier, 1992, pp. 436-439.
- Cova, P. V., *La critica letteraria di Plinio il Giovane*, Brescia, La Scuola Editrice, 1966.
- "Arte allusiva e stilizzazione retorica nelle lettere di Plinio", en *Aevum*, 46, 1972, pp. 16-36.
- Cugusi, P., *Evoluzione e forme dell'epistolografia Latina*, Roma, Herder, 1983.
- "L'epistolografia. Modelli e tipologie di comunicazione", en Cavallo, G., Fedeli, P., Giardina, A. (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, Salerno Editrice, 1993.
- Dupont, F., "Recitatio and the Reorganization of the Space of Public Discourse", en Habinek, T., Schiesaro, A. (eds.), *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 44-59.
- Fantham, E., "Imitation and decline: rhetorical theory and practice in the first century after christ", en *CP*, 73.2, 1978, pp. 102-116.
- *Roman Literary Culture from Cicero to Apuleius*, Baltimore and London, 1999.
- Fear, A. T., "A latin master from Roman Spain", en *G&R* 42.1, 1995, pp. 57-69.
- Funaioli, G., "L'epistola in Grecia e Roma" en *Studi di letteratura antica. Spiriti e forme, figure e problema delle letterature classiche*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1946.
- Gamberini, F., *Stylistic Theory and Practice in the Younger Pliny*, New York, Georg Olms, 1983.
- Genette, G., "La retórica restringida", en Cohen, J. et al., *Investigaciones retóricas II*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, pp. 203-222.
- Guillemin, A. M., *Pline et la vie littéraire de son temps*, Paris, Les Belles Lettres, 1929.
- *Le public et la vie littéraire a Rome* Paris, Les Belles Lettres, 1937.
- "La culture de Pline le Jeune", en *Mélanges Felix Grat*, 1, Paris, Pecqueur-Grat, 1946, pp. 77-88.

- Hellegouarc'h, J., *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, París, Les Belles Lettres, 1972.
- Hershkowitz, D., "Pliny the Poet", en *G&R*, 42, 1995, pp. 168-81.
- Lilja, S., "On the Nature of Pliny's Letters", en *Arctos*, 6, 1970, pp. 61-79.
- Ludolph, M., *Epistolographie und Selbstdarstellung. Untersuchungen zu den "Paradebriefen" Plinius den Jüngeren*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1997.
- Murgia, C., "Pliny's Letters and the *Dialogus*", en *HSCP*, 89, 1985, pp. 171-206.
- Myers, K.S., "*Docta otia*: Garden Ownership and Configurations of Leisure in Statius and Pliny the Younger", en *Arethusa*, 38, 2005, pp. 103-129.
- Pauly, F. y Wissowa, G., *Realencyclopädie der Classischen Altertums-wissenschaft*, Stuttgart, J.B. Metzlerscher Verlag, 1905.
- Pérez-Gómez, L., "La epístola en Roma", en Codoñer, C. (ed.) *Historia de la literatura latina*, Madrid, 1997, pp. 317-329, y 653-664.
- Peter, H., *Der Brief in der römischen Literatur*, Leipzig, 1901.
- Picone, G., *L'eloquenza di Plinio. Teoria e prassi*, Palermo, Palumbo, 1978.
- Riggsby, A. M., "Pliny on Cicero and Oratory: Self-Fashioning in the Public Eye", en *AJPh*, 116, 1, 1995, pp. 123-135.
- Roller, M., "Pliny's Catullus: The politics of literary appropriation", en *TAPhA*, 128, 1998, pp. 265-304.
- Rudd, N., "Strategies of Vanity", en Powell, J., Woodman, T. (eds.), *Author and Audience*, Cambridge, 1992, pp. 18-32.
- Schanz, M. y Hosius, C., *Geschichte der römischen Literatur*, München (unveränderter Nachdruck der 1935 erschienenen vierten Auflage), Verlag C.H. Beck, 1959, II, pp. 656-673.
- Sherwin-White, A.N., "Pliny, the Man and his Letters", en *G&R*, 16, 1, 1969, pp. 76-90.
- Stout, S.E., "The Coalescence of the two Plinys", en *TAPhA*, 86, 1955, pp. 250-255.
- Syme, R., *Tacitus*, Oxford, At the Clarendon Press, 1958.
- Traub, H. W., "Pliny's Treatment of History in Epistolary Form", en *TAPhA*, 86, 1955, pp. 213-232.
- Vardi, A., "Bervity, conciseness, and compression in Roman poetic criticism and the text of Gellius' *Noctes Atticae* 19.9.10", en *AJPh*, 121.2, 2000, pp. 291-98.
- Walker, J., *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford, 2000.
- Weische, A., "Plinius der Jüngere und Cicero. Untersuchungen zur römischen Epistolographie in Republik und Kaiserzeit", en Haase,

- W., Temporini, H. (eds.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II. 33. 1, Berlín-New York, 1989, pp. 375-386.
- White, P., “*Amicitia* and the Profession of Poetry at Rome”, en *JRS* 68, 1978, pp. 74-92.
- Zelzer, K., “Zur Frage des Charakters der Briefsammlung des jüngeren Plinius”, en *Wiener Studien*, 77, 1964, pp. 144-161.

Anexo: Léxico destacado

Conceptos generales	Traducción
<i>acer/ ardens</i>	vigoroso
<i>argutus/ acutus</i>	agudo, punzante
<i>brevitas/ pressus - latus</i>	brevedad, concisión-extensión
<i>carmen</i>	poesía
<i>commendatio libri</i>	envío del libro (para su comentario o corrección)
<i>dulcedo-amaritudo</i>	dulzura-amargura
<i>eloquentia</i>	elocuencia
<i>emendo/ colligo/ adnoto, etc.</i>	corregir
<i>epistula</i>	epístola
<i>exemplar</i>	modelo
<i>grandis/ excelsus/ magnificus/ erectus</i>	grande, elevado
<i>gravis/ severus</i>	serio
<i>hendecasyllabi</i>	endecasílabos
<i>historia</i>	historia (género)
<i>imitor/ sequor/ aemulor</i>	imitar, igualar - emular, competir
<i>lepos/ venustas</i>	gracia
<i>mollis/ levis/ suavis/ tenuis</i>	suave
<i>novitas/ recens-notus/ vulgaris</i>	novedad, reciente-conocido, vulgar
<i>nugae/ versiculi/ lusus/ poematia, etc.</i>	bagatelas, versitos, poematia
<i>oratio</i>	discurso
<i>recitationes</i>	recitaciones
<i>rectus/aptus/decorus/absolutus/politus</i>	correcto, adecuado, elegante, acabado, pulido
<i>studium orandi</i>	estudios de retórica
<i>studium/ litterae</i>	“letras”, actividad intelectual
<i>sublimitas</i>	lo sublime
<i>transfero</i>	traducir
<i>varietas</i>	variedad
<i>vis</i>	fuerza

Cornelio Tácito

Diálogo sobre los oradores (Dialogus de Oratoribus): la palabra ante el poder

María Eugenia Crogliano - Josefina Nagore

Introducción: problemas de autoría y datación; identidad de los interlocutores

Esta obra, casi desconocida en la época imperial y en buena parte de la Edad Media, fue hallada en 1425 en un manuscrito de la Abadía Benedictina de Hersfeld por un monje al que el humanista Poggio Bracciolini le había encomendado la búsqueda de códices antiguos. En ese códice, misceláneo, figuraban además dos obras de Tácito, *Germania* y *Agrícola* (*Agricola*), y el fragmento conservado de *Acerca de los gramáticos y los rétores* (*De Grammaticis et Rhetoribus*), de Suetonio.¹ El hecho de que el nombre de Tácito solo figurara en el *Explicit* (“Termina...”) del manuscrito y no en el *Incipit* (“Comienza...”) y que tanto su estilo como su contenido difirieran de sus obras historiográficas hizo que desde el siglo XVI² hasta el XIX se desarrollara una polémica por la paternidad del *Diálogo*³ y se la atribuyera a Quintiliano o a Plinio o a Suetonio. No obstante, en la actualidad la opinión de la crítica es que el *Diálogo* pertenece a Tácito,⁴ no solo por motivos relacionados con la transmisión del texto, sino también por la consideración de que su estilo, diferente del de sus obras historiográficas, responde a la tradición romana del género del *Diálogo* (*Dialogus*): la teorización sobre retórica, tradición instaurada por Cicerón en *Bruto* (*Brutus*) y en *Sobre el orador* (*De Oratore*). Sin embargo, esta consideración dio lugar

1. Para todos los detalles concernientes a los manuscritos de la obra y la tradición manuscrita, véanse Goelzer (1910:cap. I de la *Introduction*) y Bo (1993:caps. I, II y IV).

2. La edición de Justo Lipsio, quien atribuyó el texto a Quintiliano, es de 1574.

3. Al respecto, véase Bo (1993:cap III).

4. Bo (1993:38).

a debate, ya que desde época temprana se instauró el preconcepto de que el *Dialogo* fue escrito a imitación de Cicerón, a tal punto que hasta se “ciceronizó” el título: *Diálogo sobre el orador* (*Dialogus de Oratore*)⁵, en lugar de *Diálogo sobre los oradores* (*Dialogus de Oratoribus*); esta noción se incrementó en la época de Leo, quien defendía la teoría de la elección del estilo según el género literario; desde otra posición, Perret⁶ trató de demostrar que el *Dialogo* parece más bien contemporáneo de *Historias* (*Historiae*), es decir, propio de la madurez literaria de Tácito. En la actualidad se considera aceptable la explicación de que el peculiar estilo de esta obra se debe a su pertenencia a un género ya afianzado en Roma: la teorización sobre retórica.

Corresponde recordar que Tácito, originario probablemente de la Galia Narbonense, desarrolló en Roma desde joven y hasta su muerte, una valiosa carrera, tanto política como forense. Una vez desaparecido Domiciano, se dedicó además a la actividad literaria, que los críticos suelen dividir en dos partes: las *Obras menores* (*Opera Minora*) y las *Obras mayores* (*Opera Maiora*). Al primer grupo corresponden: *Sobre la vida de Julio Agrícola* (*De vita Iulii Agricolae*), una biografía de su suegro en la que aparecen interesantes excursos geográficos, históricos y etnográficos, publicada en el 98; en ese mismo año publicó *Germania*, una monografía en la que describe la religión, las costumbres, la organización social y política de los pueblos germanos, cuya integridad moral valoraba; a este grupo pertenece también el *Diálogo sobre los Oradores*. Las *Obras mayores*, posteriores, son: *Historias* (*Historiae*) y *Anales* (*Annales*). La primera obra relata los hechos ocurridos a partir del 1 de enero del 69 hasta la muerte de Domiciano (96); la segunda desarrolla la historia romana desde la muerte de Augusto (14) hasta el año 66; se supone que probablemente Tácito habría continuado la narración hasta el 68, año en que se produjo la muerte de Nerón, y que los manuscritos que contenían esos últimos años de la dinastía julio-claudiana desaparecieron. En ambas obras el autor presenta los hechos correspondientes a casi un siglo del Imperio, desarrollando y enriqueciendo las características de la historiografía de Salustio, (85 a.C.-c. 34 a.C), del que poseemos dos monografías históricas (*Catilina* y *La guerra de Yugurta*) y una obra inconclusa: *Historias*. Tácito presenta una concepción dramática y hasta trágica de la historia y analiza las motivaciones psicológicas de las conductas humanas, tanto

5. *Ibid.*: 80 y ss.

6. (1954:90-120).

individuales como grupales; además pone de relieve la subjetividad de los personajes, su individualidad, muestra su escepticismo y pesimismo y deja traslucir su propia ideología.

La conversación entre oradores que Tácito dice haber presenciado y que supuestamente reproduce en el *Diálogo* (*Diál.*) tuvo lugar en el año 75.⁷ Los intentos de datar la redacción de la obra son variados y proponen desde el 81⁸ hasta el período comprendido entre 102 y 106.⁹ Algunos de los argumentos esgrimidos a favor de las dataciones más tardías son los siguientes: a) en atención a que el mismo Tácito observa que en el momento en que se desarrolló el diálogo él era *iuvenis admodum* (“muy joven”) (1.2), se considera que su redacción se habría producido cuando ya era un hombre maduro, de modo que, habiendo nacido el autor c. 55, habría que pensar en una fecha cercana al 95 para datar la redacción del *Diál.*; b) según se puede inferir de *Agrícola*, 3.2, Tácito no había publicado nada durante el reinado de Domiciano, que duró desde el 81 hasta el 96; por lo tanto, la fecha de redacción no puede ser anterior a 97. En la actualidad la crítica se inclina a considerar como fecha de composición el año 102, dado que Justo Fabio, el dedicatario del *Diál.*, fue nombrado *consul suffectus* (“cónsul suplente”) en ese año, con lo que el *Diál.* se ubicaría temporalmente entre *Agrícola* y *Germania*, publicadas ambas en 98, y sus obras historiográficas, posteriores.

Los cuatro personajes que intervienen en el diálogo son personajes históricos.¹⁰ El primero, Marco Apro, era un famoso orador, de origen galo, y maestro de Tácito; él defiende a los oradores modernos, por oposición a los antiguos. Duret lo caracteriza así a partir de sus intervenciones en el *Diál.*: “*Orgueilleux et violent, tout d’un pièce, il y incarne la frappante antithèse d’un Maternus de sourire énigmatique.*”¹¹ Aunque es considerado el portavoz de la crítica oficial de su época, se observa en sus discursos la supervivencia de la tradición retórica clásica.

El segundo, Curiáceo Materno, no ha sido identificado de modo convincente;¹² en el texto mismo del *Diálogo* se mencionan los títulos

7. Cf. *Diálogo sobre los oradores* (*Diál.*) 17.3.

8. Goelzer (1910:5).

9. Michel (1962:3) y Bardón (1941:114).

10. Véase Duret (1986:3260-3265).

11. *Ibid.*:3262.

12. Duret (1986:3205-3212), a diferencia de Barnes (1981:382-384), niega la identificación de este personaje tanto con el sofista Materno, mencionado por

de cuatro tragedias de su autoría que no han llegado hasta nosotros: dos de tema griego: *Medea* y *Tiestes* –tema favorito desde la época de Augusto– y dos pretextas: *Domicio* (*Domitius*) y *Catón* (*Cato*); muchos críticos (Barwick, Syme, Kennedy, entre otros¹³) consideran que este personaje es el portavoz de Tácito, como Craso en *Sobre el orador* (*de Orat.*) de Cicerón (1.120), otros lo niegan. A partir de sus intervenciones se infiere que Materno defiende la función ideológica de la tragedia en esa sociedad en la que se había perdido la libertad de palabra.

El tercero es Julio Secundo, otro orador de origen galo, también maestro de Tácito, autor de trabajos historiográficos y muy probablemente secretario del emperador Otón. Su participación en el *Diál.* como árbitro es poco segura: si bien en 16.3 se alude a su intervención en él, en el texto supérstite no se le adjudica ningún discurso. No obstante, algunos editores, como Heumann (1719) o Goelzer (1947), le atribuyeron a él, luego de la laguna del cap. 35.5, los caps. 36-40.1 y supusieron otra laguna, imaginaria, después de 40.1¹⁴.

El cuarto es Vipstano Messala, un joven romano, gran orador y admirador de la elocuencia antigua. Como Quintiliano, admira a Cicerón, con quien comparte el ideal de una elocuencia alimentada por una amplia cultura y especialmente por la filosofía, una elocuencia que tienda más al bien moral que a la utilidad; según su opinión, la decadencia de la oratoria se inicia al finalizar la República.

La crítica y el *Diálogo sobre los Oradores*

Además de los problemas del texto brevemente enunciados, hubo otros que fueron muy estudiados; algunos incluso generaron polémica. En general, son los siguientes: las lagunas del texto,¹⁵ su estructura compositiva y la atribución de algunos parlamentos,¹⁶ su vinculación

Dión Casio, al que Domiciano hizo perecer, como con un gobernador homónimo de Mesia y de Siria. Es probable que el personaje del *Diál.* haya muerto poco después de 75.

13. Véase Luce (2006:386, n. 19).

14. Véase Bo (1993:203-212).

15. *Ibid.*: cap. VI.

16. *Ibid.*: cap IX.

con las obras retóricas de Cicerón,¹⁷ su estilo,¹⁸ su relación con *Acerca de las causas de la corrupción de la elocuencia* (*De causis corruptae eloquentiae*), la obra perdida de Quintiliano, y con la *Institución oratoria* (*Institutio Oratoria*) del mismo autor. Con respecto a las semejanzas entre el *Dial.* y *de Orat.* de Cicerón, se ha indicado el hecho de que ambos autores afirman que transcriben una conversación mantenida un tiempo antes por famosos oradores, entre los que se encontraban sus propios maestros de oratoria, en la casa de uno de ellos; cuando termina el día, ponen fin a la conversación entre toques humorísticos y la promesa de seguir tratando entre ellos el mismo tema; en ambos casos lleva la voz cantante el dueño de casa (Craso en *de Orat.*, Materno en *Dial.*) y en ambos hay un personaje que opina en contra de los otros (Antonio en *de Orat.*, Apro en *Dial.*). Luce observa que algunos críticos, partiendo de estas observaciones, forzaron interpretaciones, no válidas *per se*: por ej., que Apro es acusado de no creer en lo que dice, como Antonio en *de Orat.*, quien lo admite.¹⁹ Por otra parte,²⁰ la naturaleza de la argumentación es diferente en ambos autores: en *de Orat.* Cicerón expresa su propia opinión y cuando se cierra la discusión todos los interlocutores se ponen de acuerdo; en cambio, como veremos, cada personaje del *Dial.* desarrolla su punto de vista y ninguno de ellos lo modifica a partir del intercambio de opiniones: no hay progreso dialéctico. Luce aclara que el tipo de argumentación puesto en práctica por Tácito proviene del Foro y de las *suasoriae* y *controversiae* de las escuelas de retórica, así como de los discursos de los historiadores romanos.

En las últimas décadas algunos críticos han modificado sustancialmente el rumbo de la investigación y han examinado otros problemas, como la naturaleza de la argumentación empleada por el autor, el análisis de las inconsistencias y las contradicciones del texto, las concepciones de la historia literaria implícita en él. Todos los críticos intentan responder a la pregunta central que se plantean los lectores: ¿qué puede haber llevado a Tácito a escribir un texto que replantea un tema estereotipado en la cultura romana a lo largo de los siglos

17. *Ibid.*: cap. VIII y Michel (1962 a y b).

18. *Ibid.*: cap VIII y Michel (1962a:Introduction y notes).

19. Luce (2006:386-387).

20. *Ibid.*: 398-400.

I a.C., I y II d.C.²¹ Si tenemos en cuenta que un estereotipo es una “representación cristalizada”, un “esquema cultural persistente”,²² ¿qué innovaciones aporta el *Diál.*? A diferencia de otros escritos de carácter teórico del ámbito grecorromano que plantean la decadencia de la oratoria, lo peculiar del *Diál.* es que no se puede llegar a afirmar taxativamente qué piensa el autor sobre esa problemática, en la medida en que ninguna de las afirmaciones emitidas por los personajes es presentada como absolutamente válida. Tácito apunta pues a enfrentar al lector con interpretaciones diversas sobre el desarrollo de la oratoria sin pronunciarse de manera explícita a favor de una u otra, a lo cual coadyuva su borramiento como autor.²³ Duret observa: “*Le sujet proposé est traité in utramque partem; aucun des interlocuteurs ne possède en propre la vérité [...]. La vérité qu’entrevoit l’auteur du ‘Dialogue’ demeure fluctuante, provisoire, l’univers où il se meut est celui des probabilités, plusieurs hypothèses sont essayées tour à tour, toutes intéressent Tacite, aucune ne le retient prisonnier.*”²⁴

Análisis del *Diálogo sobre los Oradores*

Aparte de la introducción y del final, el *Diál.* está organizado en tres bloques, cada uno de los cuales presenta dos discursos, contrapuestos en la primera y la segunda parte, complementarios en la tercera, acerca de un tema:

- Introducción (1-5.1).
- Primera parte: comparación entre la oratoria y la poesía (5.2-13).

21. Para la noción de estereotipo remitimos a Amossy-Herschberg (2001). El tema ha sido tratado por Varrón: *Sátiras menipeas* (*Saturae Menippeae*), Cicerón en sus obras sobre oratoria, Pseudo-Longino: *Sobre lo sublime* (*Peri Hýpsous*), Horacio: *Sátiras* (*Sermones*), Epístolas (*Epistulae*, *Epistula ad Pisonem*), Séneca el Rétor: *Controversias* (*Controversiae*), Séneca el Joven: *Sobre la ira* (*De Ira*), *Epístolas Morales a Lucilio* (*Epistulae Morales ad Lucilium*), Petronio: *Satiricón* (*Satyricon*), Persio: *Sátiras* (*Satirae*), Juvenal: *Sátiras* (*Satirae*) y Plinio el Joven: *Cartas* (*Epistulae*).

22. Denominaciones del estereotipo de W. Lippman, tomadas de Amossy-Herschberg Pierrot (2001:32).

23. Solo aparece como tal en los caps. 1 y 2 y en la última oración del cap. 42 (final del texto).

24. Duret (1986:3263).

- Segunda parte: ¿está en decadencia la oratoria? (14-28).
- Tercera parte: causas de la declinación de la elocuencia (29-41).
- Final: interrupción del diálogo (42).

1. *Introducción (1-5.1)*

El autor, empleando la primera persona, indica a quién dedica su obra y cuál es su tema:

Saepe ex me requiris, Iuste Fabi, cur, cum priora saecula tot eminentium oratorum ingeniis gloriaque floruerint, nostra potissimum aetas deserta et laude eloquentiae orbata vix nomen ipsum oratoris retineat; neque enim ita appellamus nisi antiquos, horum autem temporum disertis causidici et advocati et patroni et quidvis potius quam oratores vocantur.²⁵ (1.1)²⁶

A menudo me preguntas, Fabio Justo, por qué, mientras los siglos anteriores resplandecieron por la gloria y el talento de tantos oradores eminentes, nuestra época, alejada y privada del brillo de la elocuencia, apenas emplea el nombre mismo de orador; en efecto, no los denominamos así sino a los antiguos; en estos tiempos los que saben hablar bien son llamados picapleitos y abogados y protectores y de cualquier otra manera con preferencia a oradores.

En este pasaje, uno de los pocos en que Tácito se muestra como autor, afirma la decadencia de la oratoria y añade que, en lugar de presentar sus opiniones personales, apelará a su memoria y reproducirá con fidelidad una conversación sobre ese tema que escuchó cuando era muy joven (1.3). Ese diálogo –ficticio– tuvo lugar en la casa del orador Materno, al que visitaron dos oradores, Marco Apro y Julio Secundo; poco después se incorpora Vipstano Mesala. Aquí Tácito indica algunas características de la oratoria de Julio Secundo que interesan para conocer la apreciación que hacían sus contemporáneos y él mismo de las cualidades oratorias: valoraban el *sermo promptus* (2.1) ('ágil'), *purus*

25. Se observa aquí la oposición entre los conceptos de *eloquens* y *disertus*, que ya aparece en Cicerón (*Sobre el orador* –de *Orat.*– 1.94) y luego retoma Quintiliano (*Institución oratoria* 1.10.8).

26. Las citas del *Diál.* están tomadas de la edición de M. Winterbottom y R.R. Ogilvie (1975); las traducciones son nuestras.

(2.2) ('sencillo'), *pressus* (2.2) ('sobrio') y *profluens* (2.2) ('fluido'); añade también que Marco Apro, a quien algunos malignamente le reprochaban haber ganado fama de elocuente más por su talento y naturaleza que por su conocimiento de las letras (2.1), en realidad, despreciaba más bien que desconocía las letras, como si considerara que podría obtener mayor gloria si su talento parecía desprovisto de conocimientos adquiridos (2.2); la postura de Apro en este aspecto recuerda la de Craso en *de Orat.*²⁷

Esa visita se produjo un día después de aquel en el que Materno había recitado en público una tragedia suya, *Cato*, que despertó animosidad en los poderosos, ya que –con toda seguridad– la figura del héroe republicano le habría permitido al autor explayarse contra el poder dictatorial del emperador (2.1).

Citaremos una parte del diálogo inicial entre Julio Secundo y Materno:

Tum Secundus 'nihilne te,'inquit, 'Materne, fabulae malignorum "terrent", quo minus "ofensas" Catonis tui ames? an ideo librum istum adprehendisti, ut diligentius "retractares", et sublatis si qua pravae interpretationi materiam dederunt, emitteres Catonem non quidem meliorem, sed tamen "securiorem"?' Tum ille: 'leges tu quid Maternus sibi debuerit, et adgnosces quae audisti. quod si qua omisit Cato, sequenti recitatione Thyestes dicet: hanc enim tragoediam disposui iam et intra me ipse formavi [...]' (3.2-3)

Entonces Secundo dijo: "¿En nada te 'aterrorizan' las conversaciones de los mal intencionados, de modo que no valores los 'ataques' a tu Catón? ¿Acaso tomaste el texto para 'retractarte' con mucho cuidado y para publicar, una vez eliminado lo que dio lugar a una interpretación inadecuada, un Catón no mejor por cierto, pero sin duda 'más seguro' [para ti]?" Entonces aquel dijo: "Leerás qué palabras Materno sintió que debía decir y reconocerás lo que escuchaste. Pero si Catón omitió algo, lo dirá Tiestes en la recitación [de la tragedia] siguiente: pues ya le di forma y la moldeé dentro de mí [...]."

En las palabras de Julio Secundo destacamos cuatro, que sugieren tanto la atmósfera de terror que rodeaba a la creación literaria en caso

27. Véase Cicerón, *de Orat.* 2.1.4.

de que se enfrentara a los poderosos²⁸ como la función que asume la poesía en el Imperio —en este caso bajo Vespasiano—: *terrent-offensas-retractares-securiorem*. A partir de las dos primeras, se entrevé el miedo y se observa que las palabras de un personaje trágico (Catón el Joven) pueden ser consideradas una *offensa*, es decir, un ataque o una herida, según su etimología (v. *fendere*);²⁹ esa atmósfera se percibe también en *retractares*, acompañado de un ablativo absoluto que precisa la sugerencia de Julio Secundo, y en *securiorem*, que se refiere a la seguridad personal del poeta que enfrenta al poder. La respuesta de Materno reafirma su decisión de decir lo que él considera que debe decir, pese al riesgo.

La posterior intervención de Apro critica la dedicación de Materno a la tragedia y no a la oratoria, lo que da pie para que se plantee la comparación entre oratoria y poesía, con Materno y Apro como contendientes y Julio Secundo como juez.

2. Primera parte: comparación entre la oratoria y la poesía (5.2-13.6)

De los nueve capítulos que abarca esta parte, a Apro, que desarrolla el elogio de la oratoria en relación con la poesía, le corresponden seis (5.3-10.8), y a Materno, quien proclama la superioridad de la actividad poética, tres (11.1-13.6).

El parlamento de Apro sobre la excelencia de la oratoria está compuesto de acuerdo con las normas retóricas, como observa Luce:³⁰ comienza con una *partitio*, mencionando qué tópicos aparecerán en el elogio de la actividad, y los desarrolla ordenadamente en torno de esta idea central: ninguna ocupación es más adecuada y fructífera que la oratoria para la utilidad (*utilitas*), el placer (*voluptas*), la dignidad (*dignitas*), la fama (*fama*) (5.3). Se indica la vinculación entre la oratoria y la posibilidad de ascenso social y político: destacarse en esa actividad permite lograr, además del placer de ser útil a los demás y de sentirse admirado por sus conciudadanos, la notoriedad en Roma y en el Imperio, una gran fortuna y la seguridad de una carrera política brillante; el orador constituiría, pues, el paradigma del ascenso político, social y económico.

28. Véase Ahl (1984).

29. Ernout-Meillet (1959:s.v.).

30. Luce (2006:398-399).

Sin embargo, en esta loa a la oratoria se trasluce, a nuestro juicio, la mirada irónica del autor. En efecto, en el cap. 8, dedicado a presentar ejemplos –según las pautas retóricas–, luego de la *tractatio* (“exposición del tema”), los *exempla* (“ejemplos”) de ese tipo de orador que logra, a partir de orígenes humildes, los lugares sociales más prestigiosos, menciona a Tito Clodio Eprio Marcelo y a Quinto Vibio Crispo, ambos oradores renombrados y apreciados por Vespasiano que alcanzaron posiciones muy elevadas y una gran fortuna. Ahora bien, los lectores del *Diál.* no desconocían que ambos fueron *delatores*, es decir, que cumplían una actividad alejada de toda norma ética, y que Eprio Marcelo, *consul suffectus* bajo Nerón y bajo Vespasiano, fue obligado a suicidarse en 79. De modo que esta mención de dos delatores como ejemplo de ascenso social y económico del orador desdibuja el elogio desarrollado y desconcierta al lector. Más tarde, en el cap. 13.4, Materno negará el elogio de ambos.

Concluido el elogio de la oratoria, Apro inicia la *refutatio*:³¹ se ocupa de la actividad poética, a la que le niega aquellas ventajas que sí conlleva la oratoria y que había enunciado en 5.3: *dignitas, utilitas, voluptas, laus*:

‘Nam carmina et versus, quibus totam vitam Maternus insumere optat (inde enim omnis fluxit oratio), “neque dignitatem” ullam auctoribus suis conciliant “neque utilitates” alunt, “voluptatem” autem brevem, “laudem” inanem et infructuosam consequuntur’ (9.1)

Pues los poemas y los versos (de ellos en efecto surgió toda la elocuencia), a los que Materno desea dedicar su vida entera, no otorgan a sus autores ningún cargo honorífico, ni incrementan su fortuna, logran además un placer efímero, un renombre endeble y estéril.

Luego Apro se refiere a la utilidad nula del poeta en su comunidad, describe burlonamente el esfuerzo que debe hacer para preparar la lectura pública de su texto y señala su egocentrismo, la laboriosidad y soledad de su trabajo (9.6). Compara a poetas y oradores en el logro de la fama, que resulta mucho mayor para estos últimos (10.1-2).

En la *conclusio* (10.3) afirma que él no pone en tela de juicio la labor de todos los poetas, sino la de aquellos que, como Materno, pese a

31. Luce (2006:399).

que tienen una gran capacidad para la oratoria, prefieren componer versos; de modo que la poesía constituiría en su opinión algo así como una forma menor de la elocuencia.

Sigue esta afirmación:

‘ego vero “omnem eloquentiam omnisque eius partis sacras et venerabilis” puto, nec solum coturnum vestrum aut heroici carminis sonum, sed lyricorum quoque iucunditatem et elegorum lascivias et iamborum amaritudinem et epigrammatum lusus et quamcumque aliam speciem eloquentia habeat, anteponendam ceteris aliarum artium studiis credo’. (10.4)

Por otra parte, yo considero sagrada y venerable toda la elocuencia y todas sus formas, y no solo vuestro coturno o el sonido del poema heroico, sino también el encanto de los líricos, la lascivia de los elegíacos, la amargura de los yambos, el juego de los epigramas y cualquier otra forma que adopte la elocuencia, creo que debe ser antepuesta a las restantes prácticas de las otras artes.

En este párrafo corresponde hacer algunas observaciones: a) se emplea la palabra *eloquentia* para referirse a diversos géneros literarios; b) se mencionan al comienzo los géneros canónicos, la tragedia y la épica, y después la lírica, la elegía, la poesía yámbica, los epigramas y *quamcumque aliam speciem eloquentia habet*. Apro incluye en esta enumeración los mismos géneros literarios que aparecen en la *Epístola a los Pisones* (*Epistula ad Pisones*) (72-85, 202 ss.) de Horacio, que seguramente Tácito tuvo en cuenta, pero con dos diferencias importantes: alude exclusivamente a la literatura latina e incluye *epigrammatum lusus*, género elaborado en esa época por Marcial.

Apro cierra su intervención mediante la figura retórica de la *anteocupatio*: anticipa los argumentos que Materno podría usar en su defensa de la poesía. Exhorta a Materno a regresar a las causas judiciales y a dejar de lado su tragedia *Catón*, ya que según su opinión no es lo mismo correr riesgos ante los poderosos para defender a un amigo –situación habitual para el orador– que hacerse cargo de las palabras de Catón de Útica, personaje histórico enfrentado al poder hegemónico –como en el caso de Materno– (10.6). Así plantea Apro la relación de la oratoria y la poesía con la sociedad en que ambas son producidas.

El parlamento de Materno, quien se refiere a su experiencia como orador y como poeta trágico, retoma brevemente la caracterización de

ambas actividades desde un punto de vista opuesto al de Apro: rechaza las imágenes triunfales del orador forense trazadas por Apro y afirma que elige la poesía como actividad.

ego autem sicut in causis agendis efficere aliquid et eniti fortasse possum, ita recitatione tragediarum et ingredi famam auspicatus sum cum quidem *†*in Nerone~~†~~ inprobam et studiorum quoque sacra profanantem Vatinii potentiam fregi; hodie si quid in nobis notitiae ac nominis est, magis arbitror carminum quam orationum gloria partum. (11.2)

Por mi parte, así como yo puedo, con esfuerzo, lograr buenos resultados al defender causas, del mismo modo empecé mediante la recitación de tragedias a recorrer el camino de la fama cuando, bajo el imperio de Nerón, destruí el bochornoso poder de Vatinio, que profanaba incluso los venerables estudios literarios, y hoy, si hay en mí algo de prestigio y de renombre, considero que proviene más de la gloria de mis poemas que de mis discursos.

Pese a que la corrupción del texto impide lograr una conclusión totalmente segura,³² consideramos que aquí Materno, en conexión con lo expresado por él mismo en el cap. 3.3, reitera la idea de la intencionalidad política de la poesía:³³ en este caso, mediante su poesía,

32. Los problemas textuales son los siguientes: a) *Vatinii* es una conjetura de Gronovius; los mss. traen *vaticinii*; b) en los mss. aparecen las variantes *in Nerone* / *in Neronem*. Se han propuesto además varias conjeturas: L. Müller: *Imperante Nerone*, Novák: *sub Nerone* –cf. Bo (1993:360)–. La mayoría de los traductores, inclusive Winterbottom (2004:438-439), entienden que aquí Materno se refiere a “durante el reinado de Nerón”; sin embargo, Goelzer traduce “dans ma tragédie de Néron”. (1910:23, n. 10), dando a entender que Materno mediante la declamación de *Nerón*, tragedia desconocida por otra parte, pudo desbaratar el poder de Vatinio. Se han presentado varias soluciones para este problema, que Duret desarrolla (1986:3207-3209); su conclusión es que el ataque contra Vatinio que menciona Materno tuvo lugar en la recitación de su tragedia *Domitius*: en ella puso en escena a Lucio Domicio Ahenobarbo, antepasado de Nerón y enemigo de otro Vatinio al que había atacado Cicerón; la elección del héroe de la tragedia era muy acertada, ya que se inspiraba en los sarcasmos de Cicerón contra Vatinio mientras aparentaba honrar al antepasado del emperador y estimular su amor propio.

33. Levene (2004:169-171) concluye: “Indeed, the response of the Romans in general to Maternus’ recitations seems, in Tacitus’ account, to center precisely upon its political implications” (Ibid: 171).

Materno habría podido quizás derrotar a Vatinio, el bufón de Nerón, hecho puntual que no pudo ser demostrado hasta el momento.

En los caps. 12 y 13 Materno desarrolla en tono exaltado el elogio de la creación poética, que se había convertido en un motivo literario recurrente en la tradición grecorromana; de ese modo revierte el cap. 9, en el que Apro había menospreciado la poesía. En efecto, todos los elementos de ese motivo literario que aparecían desvalorizados en el cap. 9 han recuperado el sentido que ya poseían, por ej., en Horacio,³⁴ y están connotados positivamente y hasta idealizados (*in loca pura atque innocentia; in illa casta et nullis contacta vitiis pectora*); corresponde observar también que se emplean palabras como *primordia* y *penetralia*, aliteradas, otras vinculadas con lo sagrado (*sedibus sacris; oracula*) y que al motivo del elogio de la poesía se le ha unido el de la contraposición campo/ciudad y el de la edad de oro. Entretanto aparecen degradadas las imágenes vinculadas con la oratoria, calificada como *lucrosa y sanguinans*.

1 'Nemora vero et luci et secretum ipsum, quod Aper increpabat, tantam mihi adferunt voluptatem, ut inter praecipuos carminum fructus numerem quod non in strepitu nec sedente ante ostium litigatore nec inter sordes ac lacrimas reorum componuntur, sed secedit animus in loca pura atque innocentia fruiturque sedibus sacris. 2 haec eloquentiae primordia, haec penetralia; hoc primum habitu cultuque commoda mortalibus in illa casta et nullis contacta vitiis pectora influxit: sic oracula loquebantur. nam lucrosae huius et sanguinantis eloquentiae usus recens et ex malis moribus natus atque, ut tu dicebas, Aper, in locum teli repertus. 3 ceterum felix illud et, ut more nostro loquar, aureum saeculum, et oratorum et criminum inops, poetis et vati-bus abundabat, qui bene facta canerent, non qui male admissa defenderent'. (12.1-3)

34. Hor. C. 1.1., 29-32: *me doctarum hederæ præmia frontium / dis miscent superis, me gelidum nemus Nympharumque leves cum Satyris chori / secernunt populo [...]* ("A mí la hiedra, premio de las frentes doctas, me une a los dioses superiores, a mí el bosque gélido y los ligeros coros de las Ninfas con los Sátiros me alejan del pueblo" [...]). Ep. 2.2.77-78: *scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem, / rite cliens Bacchi somno gaudentis et umbra [...]* ("El coro entero de escritores ama el bosque y evita la ciudad, como adecuado seguidor de Baco, que se regocija con el sueño y la sombra [...])."

1 Por otra parte, las arboledas, los bosques sagrados y el apartamiento en sí que Apro censuraba, me dan un placer tan grande que los cuento entre los frutos principales de los versos, ya que estos no se componen en medio del estrépito ni mientras está sentado ante mi puerta el litigante ni entre las ropas oscuras y las lágrimas de los reos, sino que el alma se aparta hacia lugares puros y no perniciosos y disfruta de sitios consagrados. 2 Estos son los orígenes de la elocuencia, este su santuario; ella, beneficosa para los mortales, penetró por primera vez con esa modalidad y atavío en aquellos pechos puros y no tocados por ningún vicio: así se expresaban los oráculos. En efecto, el empleo de esta elocuencia lucrativa y sanguinaria es reciente y nació de las malas costumbres y además, como tú decías, Apro, es utilizada como arma. 3 Por lo demás, aquel feliz siglo de oro –para decirlo a nuestra manera-, carente de oradores y de acusaciones, abundaba en poetas y vates, que cantaran las buenas acciones, no defendieran las no permitidas.

Estas imágenes parecen presentar al poeta como alejado de la realidad histórica, vinculado con lo sagrado y viviendo en el siglo de oro del mito, características que se incrementan cuando en el § 4 menciona a los poetas míticos Orfeo, Lino e inclusive a Apolo. Pero inmediatamente Materno compara el renombre de poetas y oradores y menciona dos obras muy destacadas de la época de Augusto, dos tragedias: *Medea* de Ovidio y *Tiestes* de Vario (12.4-5). A continuación, Materno afirma que él prefiere, frente a la agitada vida de los oradores, el *secessum* (“apartamiento”) de Virgilio, a quien compara con Augusto por su popularidad. Recuerda que en su época el poeta trágico Pomponio Secundo superaba por su reputación al orador Domicio Afro; y finalmente retoma los nombres de los oradores Eprio Marcelo y Vibio Crispo, a quienes Apro había elogiado en 4.6 y 8.1, y cuestiona su valor.

Materno concluye el cap. 13 con una cita de Virgilio del Canto II de *Geórgicas* (v. 475), a la que siguen varios elementos intertextuales³⁵ correspondientes a esa parte final del Canto en que Virgilio desarrolla el elogio de los campesinos, alejados del trajín y de las ambiciones propias de la vida ciudadana, con lo cual acerca la figura del poeta a la del campesino.

35. Véase Levene (2004:166).

En el parlamento de Materno se superponen dos imágenes del poeta que parecen contradictorias: por una parte, el poeta alejado de la realidad, del tiempo histórico, y por otra, el poeta comprometido, que dice lo que siente que debe decir, imagen que surge de las palabras del mismo Materno en los caps. 3.4 y 11.2. Como vimos, la primera de esas imágenes está construida sobre la base de una antigua tradición grecorromana que se fortalece en la época de Augusto, lo que queda comprobado por las diversas relaciones intertextuales ya señaladas entre el texto de Tácito y los de Horacio y Virgilio. Consideramos que el desarrollo de esa imagen, que aparece por primera vez en boca de Apro (cap. 8, especialmente en § 6)³⁶ y luego despliega Materno³⁷ (12.1-3), muy propia de la época augustal, podría tener precisamente como objetivo resaltar *e contrario* la función que alcanza la poesía un siglo después: se ha transformado en el único modo de decir, de denunciar –indirectamente– la realidad y, de modo paradójico, en los momentos en que la oratoria se ha vuelto ficcional y artificiosa.³⁸ Así que la aparente inconsistencia o ambigüedad observada en los parlamentos de Materno podría deberse a la necesidad de señalar por contraste la función ideológico-política que la poesía desempeña en la época imperial.

3. Segunda parte: ¿es mejor la elocuencia moderna o la antigua? (14.1-26.9) (14.1-26.8)

Luego de la llegada de Vipstano Mesala, y de un breve diálogo, algo ríspido, entre Apro y el recién llegado, conocido por su preferencia por la oratoria antigua, se decide un intercambio de opiniones entre ambos

36. ‘*adice quod poetis, si modo dignum aliquid elaborare et efficere velint, relinquenda conversatio amicorum et iucunditas urbis, deserenda cetera officia, utque ipsi dicunt, in nemora et lucos, id est in solitudinem secedendum est.*’ (9.6) “Añade que los poetas, en caso de que quieran elaborar y lograr algo digno, deben apartarse de la conversación con los amigos y de la alegría de la ciudad, deben alejarse de los demás deberes, como ellos mismos dicen, hacia los bosques y los lugares sagrados, es decir que deben apartarse en soledad.”

37. Obsérvese la relación entre el parlamento de Apro: “[...] *in nemora et lucos, id est in solitudinem secedendum est.*” (9.6) y el de Materno: “*nemora vero et luci et secretum ipsum, quos Aper increpabat [...]*” (12.1).

38. Observa Levene (2004:168): “*Moreover, as critics have observed, Maternus’ own historical position tends to undermine the picture of an engaged oratory set against an abstracted poetry.*”

acerca de si es mejor la elocuencia moderna o la antigua y la posterior participación de Materno y Julio Secundo en el debate (14.1- 16.3).

El parlamento de Apro, que abarca desde 16.4 hasta 23.6, relativiza la diferenciación entre oradores antiguos y modernos, e incluye en este último grupo a Cicerón, César, Bruto y Asinio Polión, entre otros, en la medida en que no hay una gran diferencia temporal entre aquellos y los modernos. También caracteriza a los antiguos como *horridi* ('horribles'), *impoliti* ('toscos'), *rudes* ('rudos'), *informes* ('deformes') (18.1) y presenta una afirmación, refrendada por una serie de ejemplos, acerca de la variación de la oratoria según las épocas:

'agere enim fortius iam et audentius volo, si illud ante praedixero, mutari cum temporibus formas quoque et genera dicendi. sic Catoni seni comparatus C. Gracchus plenior et uberior, sic Graccho politior et ornatio Crassus, sic utroque distinctior et urbanior et altior Cicero, Cicerone mitior Corvinus et dulcior et in verbis magis elaboratus.' (18.2)

En efecto, quiero actuar con mayor fuerza y osadía si apunto previamente esto: que también los tipos y estilos de la oratoria varían con el tiempo. Así Gayo Graco, comparado con Catón el Viejo, es más completo y más rico, Craso, más pulido y ornamentado que Graco, Cicerón, más claro, elegante y elevado que ambos, Corvino, más plácido, dulce y cuidadoso en la elección de palabras que Cicerón.

Y continúa:

'nec quaero quis disertissimus: hoc interim probasse contentus sum, non esse unum eloquentiae vultum, sed <in> illis quoque quos vocatis antiquos pluris species deprehendi, nec statim deterius esse quod diversum est, vitio autem malignitatis humanae vetera semper in laude, praesentia in fastidio esse'. (18.3)

Y no pregunto quién habla mejor: entretanto estoy contento de haber probado esto: que la elocuencia no tiene un solo rostro, sino que también en aquellos a los que llamáis antiguos se encuentran muchos aspectos diversos, y que no necesariamente es peor lo que es diferente, pero, por un defecto de la malignidad humana, lo antiguo siempre es elogiado, lo actual, desvalorizado.

¿Cómo explica Apro el cambio de la oratoria a través del tiempo, sus rostros disímiles? En el cap. 19.2 dice:

‘vidit namque, ut paulo ante dicebam, cum condicione temporum et diversitate aurium formam quoque ac speciem orationis esse mutandam’.

[Casio Severo], en efecto, como yo decía un poco antes, comprendió que, de acuerdo con la característica de cada época y la diversidad de los oyentes, deben cambiar también la forma y el aspecto del discurso.

Apro está apuntando aquí a dos elementos interdependientes: la sociedad y el discurso que surge en ella. Caracteriza al auditorio de los oradores antiguos como *imperitus*, (‘ignorante’), *rudis* (‘rudo’), y afirma que al público le gustaban de esos discursos los largos exordios, las numerosas narraciones, la ostentación de las *divisiones*, miles de argumentos, algo de filosofía (19.3). Después hace referencia a su época, en la que el conocimiento de todos esos elementos se ha divulgado, y afirma que por eso la oratoria debe emprender caminos nuevos para evitar el fastidio de los oyentes, especialmente porque los jueces son más libres y pueden cortar el discurso cuando lo deseen.³⁹ (19.4-5). Luego describe cómo reciben el discurso los asistentes, y muy especialmente los jóvenes estudiantes: aprecian su belleza, las expresiones dignas de ser recordadas, el curso de la argumentación, el brillo y la elaboración de las descripciones (20.2-4). Y añade:

[...]’exigitur enim iam ab oratore etiam poeticus decor, non Accii aut Pacuvii veterino inquinatus, sed ex Horatii et Virgilii et Lucani sacrario prolatus. 6 horum igitur auribus et iudiciis obtemperans nostrorum oratorum aetas pulchrior et ornatio extitit. neque ideo minus efficaces sunt orationes nostrae quia ad aures iudicantium cum voluptate perveniunt.’(20.5-6).

*En efecto ahora también se le exige al orador la belleza propia de la poesía, pero no contaminada por el desaliño de Accio o de Pacuvio, sino tomada del sacrario de Horacio, Virgilio y Lucano.*⁴⁰

39. Cf. Michel (1962:66-67, n. 5).

40. Cf. Mayer (1982:305-318).

6 Así pues la época de nuestros oradores, que presta atención a los oídos y a los juicios de estos ciudadanos, se volvió más hermosa y de mayor ornato. Y nuestros discursos no son menos eficaces por eso, porque llegan con placer a los oídos de los que juzgan.

Aquí Apro está planteando el complejo problema de la relación entre circunstancia histórica y cultura; considera que a cada época le corresponde un criterio estético determinado y que la suya exige del orador determinadas condiciones literarias y una recitación placentera, elementos que no habían interesado a los públicos de épocas anteriores.

Luego Apro emprende una crítica lapidaria de los oradores antiguos. Con respecto a Cicerón, si bien reconoce en él muchas cualidades, critica sus primeros discursos y ridiculiza algunas de sus expresiones habituales, como la cláusula *esse videatur*. Finalmente elogia especialmente a Materno y a Julio Secundo como representantes del “la mejor forma de hablar en público” (*pulcherrimo genere dicendi*) y detalla sus cualidades:

[...]et vos, Materne ac Secunde, ita gravitati sensuum nitorem et cultum verborum miscetis, ea electio inventionis, is ordo rerum, ea quotiens causa poscit ubertas, ea quotiens permitti, brevitatis, is compositionis decor, ea sententiarum planitas est, sic exprimitis adfectus, sic libertatem temperatis [...]' (23.6)

[...] y vosotros, Materno y Secundo, unís a la seriedad de vuestros sentimientos el brillo y la elegancia de vuestras palabras, tal es la elección del material, tal su ordenamiento, tal la exuberancia cuando la pide la causa, tal la concisión cuando la permite, tal la elegancia de la composición, tal la claridad de vuestros pensamientos, así expresáis los sentimientos, así os abstenéis de una libertad irrestricta [...].

Aunque observamos que hasta ahora lo que prevalece en el criterio de Apro al referirse a los cambios de la oratoria es la dimensión estética, en esta expresión final (*sic libertatem temperatis*) regresamos al cap. 19.2, donde él mismo había dicho que la elocuencia debe cambiar *cum condicione temporum et diversitate aurium*. Dos factores inciden en la transformación; uno estético y otro político-ideológico. A este último se refiere *temperare libertatem* que significa ‘moderar, atemperar la libertad’, es decir ‘expresarse con prudencia’, y puede equivaler a

‘abstenerse de una libertad excesiva’.⁴¹ Se deduce pues que Materno y Secundo tienen en cuenta la situación social y política del Imperio⁴² y dicen hasta donde consideran que pueden decir. Podemos afirmar que, según Apro, los cambios producidos en la oratoria están vinculados, por una parte, con la modificación de los valores estéticos y de los modelos a imitar, y por otra, con la situación político-ideológica.

Luego de una breve intervención de Materno, quien le pide a Mesala que explique cuáles son las causas de la decadencia de la oratoria (cap. 24), este último toma la palabra para señalar la superioridad de la elocuencia de los antiguos, que tienen en común, pese a sus diferencias, la “buena salud de la elocuencia” (*sanitas eloquentiae*) (25.4). Él concuerda con Apro en que la oratoria cambia con el tiempo y en que la elocuencia de los antiguos tiene falencias (25.7).

En seguida Mesala desarrolla, refutando a Apro, las características de la nueva elocuencia de los oradores contemporáneos, oponiéndolas a las de los anteriores. Como observa Levene,⁴³ este parlamento constituye una inversión del anterior de Apro.

1 ‘Ceterum [...] malim hercule C. Gracchi impetum aut L. Crassi maturitatem quam calamistros⁴⁴ Maecenatis aut tinnitus Gallionis, adeo melius est orationem vel hirta toga induere quam fucatis et meretriciis vestibibus insignire. 2 neque enim oratorius iste, immo hercule ne virilis quidem cultus est quo plerique temporum nostrorum actores ita utuntur ut lascivia verborum et levitate sententiarum et licentia compositionis histrionalis modos expriment. 3 [...] plerique iactant cantari saltarique commentarios suos: unde oritur illa foeda et praepostera sed tamen frequens [sicut his clam et] exclamatio, ut oratores nostri tenere dicere, histriones diserte saltare dicantur.’ (26.1-4)

1 Por lo demás, yo preferiría ¡por Hércules! el ímpetu de Gayo Graco o la madurez de Lucio Craso a los “rizadores” de Mecenas o a los tintineos de Galión: a tal punto es mejor ataviar el discurso inclusive con una toga de lana tosca que adornarlo con

41. Para la traducción de *temperare* como ‘abstenerse de’ véase Ernout-Meillet (1959, s.v.).

42. Véase Levene (2004:172-179).

43. *Ibid.*: 180.

44. Cicerón emplea esta palabra con el mismo sentido en *Brutus*, 262.

vestimentas teñidas y exclusivas de meretrices. 2 En efecto, eso no es propio de la oratoria –mejor dicho ¡por Hércules! ni siquiera de un varón–; la mayor parte de los abogados de nuestra época abusa de eso a tal punto que mediante la lascivia de sus palabras, la ligereza de sus máximas y su libertad excesiva en la composición reproducen las modalidades del teatro. 3 [...] la mayoría se jacta de que sus discursos son cantados y bailados. De ahí surge aquella exclamación horrible y disparatada, aunque frecuente: que nuestros oradores hablan con delicadeza y que nuestros actores danzan con elocuencia.

Aquí Mesala construye, mediante el uso reiterado de antítesis, paralelismo y oxímoron, un díptico que presenta las dos caras de la oratoria en Roma. En el párrafo 1 los primeros elementos de la enumeración corresponden a la oratoria antigua: se trata de elementos valorados por los romanos (*impetum-maturitatem-hirta toga*); los segundos corresponden a la oratoria moderna y aluden a elementos menoscabados en la cultura romana (*calamistros-tinnitus-meretriciis vestibis*). En el párrafo 2, dedicado a la configuración de la nueva oratoria, se observa que los lexemas del menoscabo están vinculados a lo no viril –lo femenino– y al mundo del teatro. En el tercero –clímax de la gradación– la actividad oratoria y la teatral están totalmente identificadas. Con respecto a la alusión a la danza, constituye una referencia indudable al género de la pantomima, de gran éxito en el siglo I.⁴⁵

4. Tercera parte: causas de la declinación de la elocuencia (27.1-41.5)

Una vez refutados los argumentos de Apro, Mesala ofrece señalar las etapas de la decadencia de la oratoria, pero cuando Materno le solicita que explique las causas de la superioridad de la antigua, dice:

[...] inquit Maternus ‘et cum de antiquis loquaris, utere antiqua libertate, «a» qua vel magis degeneravimus quam ab eloquentia.’ (27.3)

45. Con respecto a la influencia creciente del teatro en la oratoria del siglo I, véase Levene (2004:182-183).

[...] dijo Materno: “y ya que hablas de los antiguos, emplea la antigua libertad, de la que nos hemos apartado inclusive más que de la elocuencia.”

El parlamento de Mesala (28.1-35.5) desarrolla primero el contraste entre la educación de los niños en el pasado y en su época. Anteriormente la educación estaba centrada en la figura de la madre; sus bases eran la *severitas* y la *disciplina* (cap. 28). Pero en el siglo I el niño es entregado a los cuidados de una esclava griega; la conducta del niño está vinculada con la *lascivia* y la *dicacitas*, a lo que después se le añade el gusto por el teatro, los combates de los gladiadores y las carreras de caballos; sus maestros actúan por el deseo de salutations y por el atractivo de la adulación (cap. 29). Además en la educación del orador de esa época se observa poco esfuerzo:

‘[...]nec in auctoribus cognoscendis nec in evolvenda antiquitate nec in notitiam vel rerum vel hominum vel temporum satis operae insumitur.’ (30.1)

No se emplea suficiente esfuerzo ni en conocer a los autores, ni en estudiar el pasado ni en la comprensión de hechos u hombres o épocas anteriores.

Inmediatamente Mesala contrasta esa situación con lo que describe Cicerón en la última parte del *Brutus*: quiénes fueron sus maestros y qué amplitud y profundidad tuvo su formación intelectual, la que abarcaba, entre otros conocimientos, el derecho civil y las diversas ramas de la filosofía. Esa multiplicidad de conocimientos es necesaria para el orador; por eso Mesala presenta al orador ideal en estos términos:

‘[...] is est orator, qui de omni quaestione pulchre et ornate et ad persuadendum apte dicere pro dignitate rerum, ad utilitatem temporum, cum voluptate audientium possit.’

[...] orador es aquel que es capaz de hablar sobre cualquier cuestión bellamente, con ornato y capacidad de persuasión, de acuerdo con la dignidad del tema, las circunstancias del momento y brindando placer a los oyentes (30.5).⁴⁶

46. Esta afirmación recuerda sin duda la de Cicerón en *de Orat.* 1.6: *is orator erit mea sententia hoc tam gravi dignus nomine, qui, quaecumque res inciderit,*

Mesala contrapone la educación anterior, centrada en la filosofía, con la de su época, en la que los alumnos declaman sobre asuntos imaginarios y no vinculados con la realidad (cap. 31.1). Insiste en que los oradores deben conocer a fondo la filosofía y explica detalladamente su importancia; en este pasaje (cap. 31.3) Mesala sigue al pie de la letra a Cicerón, no solo en el razonamiento general sino también en un detalle preciso: cuando indica que a partir del conocimiento de la filosofía el orador sabrá de qué manera convendrá tratar a los jueces para lograr convencerlos (*de Orat.* 1.12.53).

Se refiere también a los escasos conocimientos de los oradores de su época –factor esencial en la declinación de la elocuencia– y contrapone esta situación a la adecuada cultura general que caracterizaba a los oradores anteriores:

3 ‘Quod adeo neglegitur ab horum temporum disertis, ut in actionibus eorum huius quoque cotidiani sermonis foeda ac pudenda vitia deprehendantur, ut ignorent leges, non teneant senatus consulta, ius civitatis ultro derideant, sapientiae vero studium et praecepta prudentium penitus reformident. 4 in paucissimos sensus et angustas sententias detrudunt eloquentiam velut expulsam regno suo, ut quae olim omnium artium domina pulcherrimo comitatu pectora implebat, nunc circumcisa et amputata, sine apparatu sine honore, paene dixerim sine ingenuitate, quasi una ex sordidissimis artificiis discatur. ergo hanc primam et praecipuam causam arbitror, cur in tantum ab eloquentia antiquorum oratorum recesserimus.’ (32.3-4)

3 Eso [el conocimiento] es desdeñado por los picapleitos de estos tiempos a tal punto que en sus procesos aparecen errores desagradables y vergonzosos, propios incluso de la conversación diaria, que ignoran las leyes, que no conocen los senadoconsultos, que se burlan además de la legislación de esta ciudad, que por otra parte temen profundamente el aprendizaje de la de la sabiduría y los preceptos de los filósofos. 4 Reducen la elocuencia

quae sit dictione explicanda, prudenter et composite et ornate et memoriter dicet cum quadam actionis etiam dignitate. (“Según mi opinión, un orador digno de este nombre tan insigne es aquel que, sobre cualquier asunto que deba ser desarrollado en un discurso, hable con prudencia, ordenadamente, con ornato y buena memoria, también con cierto decoro en la disertación.”)

a muy pocas ideas y a breves máximas, como si ella hubiera sido expulsada de su reino, de modo que aquella que, señora en otro tiempo de todas las artes, llenaba los corazones con su hermosísima compañía, ahora está recortada y amputada, sin equipamiento, sin honor, casi diría sin su condición de persona libre, como si fuera aprendida a la vez a partir de despreciables artificios. Así pues considero que esta es la causa primera y principal por la cual nos hemos alejado tanto de la elocuencia de los antiguos oradores.

Cuando Materno lo interrumpe para pedirle que les explique mediante qué ejercicios se formaban los jóvenes de épocas anteriores, Mesala recuerda que cada muchacho era conducido por su padre al mejor orador de la ciudad, a quien acompañaba diariamente al tribunal y/o a las asambleas, y allí el joven aprendía todo lo que debía aprender: desde el derecho civil hasta cómo disponer a los jueces en su propio beneficio. Así resume su elogio a esa forma de aprendizaje: *igitur vera statim et incorrupta eloquentia imbuebantur [...]*. (34.4) (Así pues, se impregnaban rápidamente de una elocuencia verdadera y no corrupta). Contrapone a ese sistema el que se empleaba en su época: llevar al joven a la escuela de un rétor, lugar que él considera inadecuado para aprender, tanto por los condiscípulos como por el tipo de trabajos que se realizan allí: las *suasoriae*, que, por ser más fáciles, se dejan para los más pequeños, y las *controversiae*, reservadas para los alumnos mayores; a estas las caracteriza así:

‘sequitur autem, ut materiae abhorrenti a veritate declamatio quoque adhibeatur. sic fit ut tyrannicidarum praemia aut vitiarum electiones aut pestilentiae remedia aut incesta matrum aut quidquid in schola cotidie agitur, in foro vel raro vel numquam, ingentibus verbis prosequantur.’ (35.4-5)

Por otra parte sucede que se emplea una declamación para un tema alejado de la realidad. Así ocurre que se desarrollan con palabras rimbombantes los premios a los tiranicidas o las posibles elecciones para las mujeres violadas o los remedios para la peste o los incestos de los hijos con sus madres o cualquier otro asunto que se trata diariamente en la escuela, pero en el Foro o raramente o nunca.

Según algunos críticos, Mesala también parece concordar con Quintiliano tanto en la *Institución Oratoria*⁴⁷ como en su obra perdida: *Acerca de las causas de la corrupción de la elocuencia*; de ahí surgió el apelativo Mesala-Quintiliano; e inclusive el *Diál.* fue atribuido a Quintiliano durante un tiempo. En la polémica acerca de la relación entre el *Diál.* y la obra perdida de Quintiliano⁴⁸ participaron, entre otros estudiosos, Wilamowitz (1932), Barwick (1913, 1929, 1954), Syme (1958), G. Kennedy (1969) y Brink (1989). En la actualidad la discusión ha perdido vigencia, si bien se ha logrado cierto consenso en la afirmación de que el *Diál.* es posterior a la *Institutio*.

La función de la exposición de Mesala en el texto constituye probablemente el planteo *in extenso* de la cuestión de la educación de los jóvenes oradores según la opinión de Cicerón y de los tradicionalistas; de este modo, ya cerca del final de la obra, se han completado todos los tópicos que configuran el tema de la declinación de la elocuencia y se puede desarrollar el elemento más original de su tratamiento, que presentará Materno.

El parlamento de Mesala se interrumpe abruptamente en 35.5, donde hay una laguna, de extensión bastante discutida. Como vimos anteriormente, en la actualidad algunos filólogos consideran que esa laguna podría comprender el final del discurso de Mesala, un parlamento de Julio Secundo y el comienzo del discurso de Materno; otros, como Winterbottom, a quien seguimos, asignan los capítulos 36 a 41 inclusive a Materno.

El parlamento de Materno, que ha originado controversia, porque en su desarrollo se han percibido inconsistencias con lo que él mismo ha dicho en los capítulos 11 a 13, comienza así:

[...] ‘magna eloquentia, sicut flamma, materia alitur et motibus excitatur et urendo clarescit. eadem ratio in nostra

47. Brink (1989:477), por ejemplo, alude a un pasaje de *Inst.* 2.10.3: *Eo quidem res ista culpa docentium reccidit ut inter praecipuas quae corrumpere eloquentiam causas licentia atque inscitia declamantium fuerit* [...]. (“Verdaderamente ese asunto se hundió por culpa de los docentes, ya que, entre las principales causas que corrompieron la elocuencia, ha estado la libertad excesiva y la ignorancia de los que declaman”). Este pasaje está estrechamente vinculado con la referencia del *Diál.* a la ignorancia de los oradores de esa época como causante de la declinación de la elocuencia (véase la cita del cap. 32.3-4 del *Diál.* en la página 246 de este capítulo).

48. Véanse Bo (1993:212-227) y Brink (1989, *passim*).

quoque civitate antiquorum eloquentiam provexit. 2 nam etsi horum quoque temporum oratores ea consecuti sunt quae composita et quieta et beata re publica tribui fas erat, tamen illa perturbatione ac licentia plura sibi adsequi videbantur, cum mixtis omnibus et moderatore uno carentibus tantum quisque orator saperet quantum erranti populo persuaderi poterat.' (36.1-2)

La gran elocuencia, como una llama, se alimenta de materia, se enardece con los movimientos y, al abrasarse, brilla. Ese mismo principio favoreció también en nuestra ciudad la elocuencia de los antiguos. 2 En efecto, aunque incluso los oradores de estos tiempos lograron lo que era posible conseguir una vez organizado, pacificado y satisfecho el Estado, sin embargo, les parecía que podrían lograr para sí más objetivos mediante el desorden y la libertad excesiva en un momento en que, estando todos confundidos y carentes de un moderador único, cada orador tenía un prestigio tan grande cuanto hubiera podido persuadir al inconstante pueblo.

De este pasaje inferimos que Materno ha tomado conciencia del profundo cambio que significó la instauración del Principado: la gran oratoria existió en la época previa a la llegada de Augusto al poder y su excelencia está vinculada con el malestar de la sociedad y del Estado; se destacan en el texto algunos sintagmas que caracterizan la época republicana: “*illa perturbatione ac licentia*” y “*mixtis omnibus et moderatore uno carentibus*” y otro que presenta favorablemente el gobierno imperial: “*composita et quieta et beata re publica*”.⁴⁹ Ya Materno le había sugerido a Mesala la concomitancia entre libertad y elocuencia (cap. 27.3).⁵⁰ En esa sociedad del pasado el lugar de un ciudadano dependía básicamente de la capacidad de persuasión que poseyera, tanto en la actividad política como en la judicial. Por eso, dice Materno, los ciudadanos ambiciosos proponían leyes, acusaban a sus enemigos; el resultado fue el enfrentamiento de facciones, las luchas entre el Senado y la plebe y por fin la destrucción de la república (36.4). Materno cierra este capítulo refiriéndose a la importancia y a

49. Obsérvese la gradación intensiva ascendente.

50. Véase la cita en la pág. 244 de este capítulo.

las grandes ventajas que lograba en la época republicana un ciudadano elocuente (36.4-5).⁵¹

En los dos capítulos siguientes Materno se refiere a la divergencia entre el período republicano y el imperial y señala algunas rasgos –laudatorios– del gobierno de Augusto que se oponen a la perturbada época anterior: “la duradera tranquilidad de la época” (*longa temporum quies*), “el sosiego ininterrumpido del pueblo” (*continuum populi otium*), “la constante tranquilidad del Senado” (*assidua senatus tranquillitas*), “la disciplina del emperador” (*principis disciplina*); para referirse a la carencia de libertad de expresión emplea un eufemismo: “pacificar la elocuencia, como todo lo demás” (*pacare eloquentiam sicut omnia alia*) 38.2.

En el cap. 39 desarrolla, después de una diplomática disculpa inicial, una crítica a la situación de la oratoria de su época –la imposibilidad de hablar libremente– mediante metáforas, símiles y referencias a la actuación de los jueces y a la necesidad de aplauso que tiene todo orador, necesidad cubierta en la época republicana pero no bajo el régimen imperial (39.4-5).

Luego del §1 del cap.40, donde algunos editores consideran que hay una laguna, aparece un curioso pasaje, en el que observamos de nuevo el concepto de interdependencia entre poder político y elocuencia:

‘Non de otiosa et quieta re loquimur et quae probitate et modestia gaudeat, sed est magna illa et notabilis eloquentia alumna licentiae, quam stulti libertatem vocitant, comes seditionum, effrenati populi incitamentum, sine obsequio sine severitate, contumax temeraria adrogans, quae in bene constitutis civitatibus non oritur.’ (40.2)

No nos referimos a una actividad apacible y tranquila y que se regocija con la probidad y la medida, sino que aquella grandiosa y notable elocuencia es producto del desenfreno, al que los tontos llaman libertad, compañera de sediciones, estímulo de un pueblo sin límites, sin fidelidad, sin seriedad, rebelde, temeraria, arrogante, y no surge en los estados bien constituidos.

51. Corresponde observar que en estos pasajes la enumeración de beneficios que logran los buenos oradores se asemeja a la que presenta Apro en los caps. 6-7; paradójicamente, Apro se refiere a los oradores de su época y Materno a los antiguos.

No cabe duda de que este párrafo implica una relación intertextual de carácter polémico con un pasaje del *Brutus* de Cicerón (12.45):

Pacis est comes otique socia et iam bene constitutae civitatis quasi alumna quaedam eloquentia.

La elocuencia es compañera de la paz y aliada de la tranquilidad y, por decirlo así, el fruto de un estado ya bien constituido.

Materno no solo niega la opinión citada de Cicerón, sino que afirmamos que amplifica el pasaje de tal manera que connota negativamente la actividad oratoria en sí y la sociedad en la que se desarrolló; los únicos elementos de valoración positiva,⁵² *otiosa-quieta-probitate et modestia gaudet-bene constitutis civitatibus*, están negados, y los restantes indican valoración negativa. Por otra parte, Materno niega también un pasaje inmediatamente anterior al ya citado de Cicerón, en el que se afirma que el deseo de hablar bien no surge cuando se constituye un Estado ni cuando se lucha en una guerra ni cuando hay dominación por parte de reyes.⁵³ Resulta evidente pues que Materno destaca su oposición tajante frente a la postura de Cicerón en *Brutus*.

En su discurso, Materno explica esa vinculación de la elocuencia con regímenes políticos desorganizados indicando que en las comunidades en las que rigen leyes muy severas no hay oradores, como entre los lacedemonios, los cretenses, los macedonios y los persas; en cambio, entre los atenienses hubo muchos a causa del poder desmedido del pueblo. Por fin en un pasaje formalmente muy ciceroniano (40.4) traza un perfil de la república romana como carente de paz, de concordia, de moderación, de respeto, circunstancia que, según dice, provocó el surgimiento de una elocuencia bastante vigorosa (*valentiorē eloquentiam*, 40.4). Y no casualmente este cuadro se cierra con una referencia al asesinato de Cicerón como consecuencia de su actividad política y de su enfrentamiento con Marco Antonio.

En oposición a esta visión de la república romana como una época irreverente y caótica, el cap. 41 presenta una versión de la Roma imperial bastante positiva desde el punto de vista ético y organizativo. Materno, si bien al comienzo afirma que no se ha llegado a la situación

52. Algunos de ellos coinciden con los empleados en el cap. 38.2 cuando Materno caracteriza la época de Augusto: *quies, otium*.

53. *Brutus*, 12.45.

deseada (*usque ad votum*) (41.1), traza mediante algunos comentarios y una serie de interrogativas indirectas en progresión ascendente (§§ 2 y 4) una visión del imperio romano relativamente floreciente; en ellas se perfila la imagen del emperador como una persona dotada de *sapientia* y de *clementia*, que pone en práctica *bonos mores* (41.2-4); el clímax es:

‘quid enim opus est longis in senatu sententiis, cum optimi cito consentiant? quid multis apud populum contionibus, cum de re publica non imperiti et multi deliberent, sed sapientissimus et unus?’ (41.4)

¿En qué pues son necesarias las largas discusiones en el Senado cuando los mejores acuerdan rápidamente? ¿En qué las múltiples asambleas populares cuando acerca de lo público no deliberan los inexpertos y numerosos, sino el más sabio y el único?

Como consecuencia, al finalizar su discurso, Materno observa que los oradores romanos gozan o de fama o de tranquilidad; por eso sugiere a sus interlocutores que disfruten de la tranquilidad (*quies*) que se les ofrece, ya que no pueden lograr la fama de la que disfrutaron los grandes oradores de la época republicana (41.5).

¿Cómo compatibilizar este discurso de Materno con el hecho de que él mismo en el cap. 12.2 calificó a la elocuencia de su tiempo como *lucrosa, sanguinans y ex malis moribus nata*? ¿Es una solución de compromiso? ¿Se trata de un discurso irónico? Hay que advertir que este discurso de Materno es complementario del que acaba de decir Mesala, no su opuesto, como en los casos anteriores. Esta divergencia contribuye a realzar este último discurso, que encierra un criterio completamente original en el desarrollo del tema de la declinación de la elocuencia: el reconocimiento de que esa decadencia se debe al cambio de las circunstancias políticas; se sugiere pues que la oratoria está históricamente determinada. Luce añade que, si Materno en su primer discurso califica como *sanguinans* la oratoria de su época, lo hace porque necesita justificar su alejamiento de esa actividad; en cambio, en este quiere destacar que la gran oratoria floreció en un período de cataclismos, y que en su época no prospera, aunque hay paz y un bienestar parcial.⁵⁴

54. Luce (2006:405)

5. Final: interrupción del diálogo (42)

Después de asegurar que proseguirán su conversación en otra oportunidad y haciendo bromas, los visitantes se retiran.

Conclusiones

Tácito, oponiéndose a Cicerón y a Quintiliano, apunta a la relativización de las afirmaciones de sus personajes, a lo que coadyuva su borramiento como autor: no se puede reducir el texto a una doctrina única. Duret afirma: *La vérité qu'entrevoit l'auteur du Dialogue demeure fluctuante, provisoire, l'univers où il se meut est celui des probabilités, plusieurs hypothèses sont essayées tour à tour, toutes intéressent Tacite, aucune ne le retient prisonnier.*⁵⁵ Ya se había indicado anteriormente⁵⁶ que la naturaleza de la argumentación empleada por Tácito proviene de la retórica y que en ella no se produce un progreso dialéctico.

En el comienzo del texto, Tácito en el cap. 1.3 dice que se esforzará por recordar la conversación de los cuatro oradores que escuchó cuando era joven *cum singuli diversas fvel easdemf sed probabilis causas adferrent* (“como cada uno se refiriera a las causas diversas [o iguales] pero probables” de la decadencia de la oratoria). Como observa Luce,⁵⁷ *probabiles* puede significar: ‘que tiene apariencia de verdad’ o ‘que puede ocasionar que un lector diga “apruebo”’.⁵⁸ De este modo el autor está planteando desde el principio que todas las causas de esa decadencia pueden haber existido y ejercido su influencia en ese proceso, pero él no se pronuncia; cada lector deberá juzgar por sí mismo.

En la introducción del *Dial.* encontramos en las palabras de Materno a Secundo (3.3)⁵⁹ una de las ideas centrales del texto, que Duret vincula con el surgimiento de un “*théâtre à thèse*”:⁶⁰ la tragedia puede expresar

55. Duret (1986:3263).

56. Véase p. 229 de este capítulo.

57. Luce (2006:411).

58. Véase *OLD* s.v.

59. Véase pp. 232-233 de este capítulo.

60. Duret (1986:3209).

indirectamente la realidad política, que ya no puede ser tratada por los oradores en una comunidad donde la libertad de expresión no existe; es decir que en ese momento la poesía podría llegar a cumplir la función que tenía la oratoria en la época republicana. En relación con esto, algunos críticos recuerdan que, como Materno, Tácito también dejó de lado su actividad oratoria para dedicarse a escribir historia.

Recordamos los elementos más originales que presenta el *Dial.* En el primer par de discursos, que comparan la oratoria y la poesía, se observa en el de Apro la defensa de la oratoria como paradigma del ascenso social y económico y la inutilidad del quehacer poético. Es probable que el objetivo del discurso de Materno sea oponer a la imagen tradicional del poeta que se retira para escribir, la figura correspondiente al poeta de fines del siglo I, cuya función central es político-ideológica y que está absolutamente ligado a la comunidad. En el segundo par de discursos, que versan sobre si es mejor la elocuencia antigua o la moderna, Apro relativiza el concepto de “antiguos” y “modernos”, y establece el concepto de la variación de la oratoria según las épocas. En el último par de discursos, se agrupan en el de Mesala los tópicos ya cristalizados en el desarrollo del tema de la declinación de la elocuencia; en cambio, en el de Materno se destaca la función político-ideológica de la poesía en la época imperial: el poeta toma el lugar que había tenido el orador en la república romana.

Bibliografía

Ediciones y comentarios

- Gudeman, A.P., Cornelii Taciti, *Dialogus de Oratoribus*, Boston, 1894.
 Furneaux, H., Cornelii Taciti *Opera Minora*, Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1958 [1900].
 Goelzer, H., Tacite, *Dialogue des Orateurs*, Traduit par H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1936.
 Goelzer, H., Tacite, *Dialogue des Orateurs*. Traduit par H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1947.
 Michel, A., P.Corneli Taciti *Dialogus de Oratoribus*. Édition, introduction et commentaire de Alain Michel. Paris, P.U.F., 1962.
 Winterbottom, M. & Ogilvie, R.M.O., Cornelii Taciti *Opera minora*. Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1975.

Traducciones

- Ancient Literary Criticism. The principal Texts in new Translations.*
Ed. by D.A. Russell and M. Winterbottom. Oxford U. Press, pp.432-459. 2003 [1972].
- Tácito, *Diálogo sobre los oradores*. Edición bilingüe. Introducción, traducción y notas de N. Gelormini. Buenos Aires, Losada, 2010.

Diccionarios y léxicos

- Ernout, A. y Meillet, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, París, Klincksieck, 1959.
- Gerber, A. y Greef, A., *Lexicon Taciteum*. Hildesheim, G. Olms V, 1962.
- Glare, P. B. G. (ed), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 2000.

Estudios

- Ahl, F., "The Art of Safe Criticism in Greece and Rome", en *AJPh*, 105.2, 1984, pp. 174-208.
- Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A., *Estereotipos y Clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2001.
- Bardon, H., "Dialogue des orateurs et Institution Oratoire", en *REL*, 19, 1941, pp. 113-131.
- Barnes, T.D., "Curiatius Maternus"; en *Hermes*, 109, Band 109, Heft 3, 1981, pp. 382-384.
- "The significance of Tacitus' *Dialogus de Oratoribus*" en *HSCP* 90, 1986, pp. 225-244.
- Bo, D., *Le principali problematiche del "Dialogus de Oratoribus"*. Hildesheim, Georg Olms V. (*Spudasmata* 51), 1993.
- Bornecque, H., "La prose métrique et le *Dialogue des Orateurs*" en *Revue de Philologie*, XXIX, 1899, pp. 334-342.
- Brink, C.O., "Quintilian's *De causis Corruptae Eloquentiae* and Tacitus' *Dialogus de Oratoribus*", en *The Classical Quarterly*, N.S., 29.2, 1989, pp. 472-503.
- Coleman, K.M., "The Emperor Domitian and Literature", en *ANRW* 2.32.5, 1986, pp. 3087-3115.
- Dangel, J., "Les structures de la phrase oratoire chez Tacite: Étude syntaxique, rythmique et métrique", *ANRW II*, 33, 4, 1991, 2454-2538.

- Duret, L., (1986), "Dans l'ombre des plus grands", en Haase, W., de Gruyter, W. (eds), *ANRW* 2.32.5, Berlín, Nueva York, 1986, pp. 3155-3345.
- Grube, G.M.A., *The Greek and Roman Critic*, Clackmannanshire, R. Cunningham and Sons, 1968.
- Kennedy, G.A. (ed), *The Cambridge History of literary Criticism*, Vol. 1: Classical Criticism, Cambridge University Press, 1999.
- Klingner, F., "Tacitus", en *Die Antike*, 8, 1932, pp. 151-169.
- Levene, D.S., "Tacitus' *Dialogus* As Literary History", en *TAPhA*, 2004, pp. 157-200.
- Löfstedt, E., *Syntactica* II, Lund, Gleerup, 1933, 276-290.
- Luce, T.J., "Reading and Response in Tacitus' *Dialogus*", en Laird, A. (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Ancient Literary Criticism*, Oxford University Press, 2006.
- Martin, R.H., *Tacitus*. London, Batsford, 1981.
- Mayer, R., "Neronian Classicism", en *AJPh*, 103, 1982, pp. 305-318.
- Michel, A., *Le "Dialogue des Orateurs" de Tacite et la Philosophie de Cicéron*, París, Klincksieck, 1962.
- Moralejo, J. L., *Historiografía. Siglo II. 1. Tácito*, C. Codoñer (ed.), *Historia de la literatura latina*. Madrid, Cátedra, 1997, pp. 605-636.
- Murphy, J. P., "Tacitus on the Education of the Orator", *ANRW* II 33, 3, 2284-2297.
- Norden, E., *Die Antike Kunstprosa*, Leipzig³, Teubner, 1915, 321-343.
- Paratore, E., *Tacito*. Milán-Varese, Instituto Editoriale Cisalpino, 1951.
- Perret, J., "La formation du style de Tacite", en *REA*, 54, 1954, pp. 90-120.
- Peterson, W., "The dialogue of Tacitus", *AJPh* 34, 1913, fasc. 1, 1-14.
- Pociña Pérez, A., "Las tragedias latinas de Tesis", en *Emerita*, 46, 1978, pp. 91-111.
- Reynolds, L.D. (ed.), *Texts and Transmission*, Oxford, Clarendon Press, 1983.
- Santini, P., "Spunti di critica letteraria nel *Dialogus de Oratoribus*", *A & R N. Serie* 14, 1969, 4, pp. 21-30.
- Shotte, D.C.A., "Tacitus' View of Emperors and the Principate", en *ANRW* II, 33. 5, 1991, pp. 3263-3331.
- Syme, R., *Tacitus*, Oxford, O.U.P., 1958.
- Winterbottom, M., "Tacitus Minor Works", Reynolds, L. D., *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford, O.U.P., 1983, 410 ss.

Anexo: léxico destacado

Conceptos Generales	Traducción
<i>angustae sententiae</i>	breves sentencias
<i>brevitas</i>	conciisión
<i>cultus verborum</i>	elegancia de las palabras
<i>decor compositionis</i>	belleza del ordenamiento
<i>decor poeticus</i>	belleza propia de la poesía
<i>gravitas</i>	seriedad
<i>histrionici modi</i>	modalidades del teatro
<i>horridus</i>	descuidado
<i>impetus</i>	ímpetu
<i>impolitus</i>	tosco
<i>informis</i>	deforme
<i>lascivia verborum</i>	lascivia de las palabras
<i>levitas sententiarum</i>	ligereza de las máximas
<i>licentia compositionis</i>	libertad excesiva en la composición
<i>maturitas</i>	madurez
<i>nitor</i>	brillo
<i>paucissimi sensus</i>	muy pocas ideas
<i>planitas sententiarum</i>	claridad de los pensamientos
<i>rudis</i>	rudo
<i>sanitas eloquentiae</i>	buena salud de la elocuencia
<i>sermo pressus</i>	estilo sobrio
<i>sermo profluens</i>	estilo fluido
<i>sermo promptus</i>	estilo ágil
<i>sermo purus</i>	estilo sencillo
<i>tinnitus</i>	tintineo
<i>ubertas</i>	exuberancia
<i>veternus</i>	desaliño

Marco Cornelio Frontón

Epístolas (Epistulae): Arcaísmo y Elocuencia

Melina Alejandra Jurado

Introducción

Marco Cornelio Frontón nació hacia el año 100 d.C.¹ en la ciudad de Cirta (Numidia). Es probable que en sus años de juventud haya estudiado en Alejandría: en sus cartas, menciona entre sus maestros al filósofo griego Atenodoto y al rétor Dionisio el Tenue.² Llegó a Roma tempranamente, donde completó su educación retórica y literaria. Tras haberse iniciado en el *cursus honorum*, a mediados de 143 fue designado *consul suffectus*, momento en el que eran cónsules ordinarios Cayo Torcuato y Herodes Ático, una de las personalidades más destacadas de la llamada *segunda sofística*.³ Esta coincidencia testimonia el prestigio del que gozaban los intelectuales de la época y su estrecha relación con el ambiente de la corte.⁴

En el año 157 se le asignó la provincia proconsular de Asia, cargo que no llegó a ejercer por razones de salud. Hacia el año 136, Frontón ya había obtenido en Roma una reputación tan grande como orador y maestro de retórica⁵ entre los intelectuales de la sociedad imperial que, tiempo después, el emperador Antonino Pío le confió la educación de sus dos hijos adoptivos: Marco Aurelio (en el 138) y Lucio Vero (desde

1. Tanto la fecha de su nacimiento como la de su muerte son inciertas. Para una discusión *in extenso* sobre este aspecto, véase Mommsen (1874), Haines (1919:xxiii-xxiv), Champlin (1974:136-139) y Cova (1994:911-913).

2. Cf. Frontón, *Al Emperador Marco Aurelio (Ad M. Caes.)* IV.12 (Haines I.202.1); *Epístolas Griegas (Epist. Graec.)* 3 (Haines I.168).

3. Acerca de los alcances y aplicación de esta expresión para caracterizar el período de los Antoninos, cf. Anderson (1990), Whitmarsh (2005) y Goldhill (2003).

4. Ver Gianotti-Pennacini (1990:130).

5. Cf. Dión Casio, *Historia Romana*, 69.18. Véase asimismo Champlin (1980:2).

el 143); Frontón permaneció a su servicio hasta su muerte, acaecida aproximadamente hacia el año 176.

Aunque famoso en la Antigüedad por sus enseñanzas retóricas y sus discursos públicos —de los que tan solo se conservan algunos títulos y fragmentos—,⁶ Frontón nos es conocido casi exclusivamente por su correspondencia privada, especialmente aquella que mantuvo con los miembros de la familia imperial (Antonino Pío, Marco Aurelio y Lucio Vero) y con varios de sus amigos. Esta colección de epístolas recién fue descubierta en 1815, cuando el futuro cardenal Angelo Mai las halló en un palimpsesto del siglo V en la Biblioteca Ambrosiana de Milán; años más tarde (1819), él mismo encontró en la Biblioteca Vaticana de Roma la segunda parte del código de Milán. Las páginas que se han conservado son de difícil lectura, se encuentran desordenadas, e incluso algunas no se conservan en su totalidad.⁷ Si bien en 1874 Theodor Mommsen sostuvo que el mismo Frontón había ordenado y editado sus cartas,⁸ en la actualidad la opinión más aceptada es que el cirtense jamás escribió sus epístolas como una colección destinada a la publicación; por otro lado, los estudiosos consideran que el estado actual del corpus no permite suponer un determinado criterio de organización (cronológico, temático, etc.)⁹ por parte del autor, y que probablemente habría sido alguna persona cercana a Frontón —un familiar o amigo— quien luego de su muerte habría emprendido la tarea de compilar y difundir su correspondencia.¹⁰

Si bien Frontón no fue un rétor como lo fue, por ejemplo, Quintiliano,¹¹ a lo largo de sus *Epístulas* (*Epistolae*), entre las que se destacan el

6. Véase Kennedy (1972:594-597). Según Champlin (1980:45ss.), el modo más importante de difusión de las doctrinas frontonianas fue la práctica del *contubernium*, así como también los *sermones* de salón y la publicación de sus *orationes* (cf. Aulo Gelio. 2.26; 13.29; 19.8, 10, 13).

7. Cf. Kennedy (1972:593). Para una descripción detallada de la historia, estado y composición del texto frontoniano, véase Haines (1919:xi-xvii; 1920:14), Portalupi (1974) y Van den Hout (1988:viii-lxxx).

8. Mommsen (1874:198-217).

9. Cf. Haines (1914:119), Champlin (1980:156-157; 1980:3); Goodyear (1987:676-677) y Ronnick (1997:238-239).

10. La crítica señala especialmente a Gayo Aufidio Victorino, yerno de Frontón, como el responsable más plausible de la edición de sus cartas. Cf. Haines (1914), Champlin (1980:157) y Pérez Gómez (1997).

11. Cf. Kennedy (1972:597).

conjunto conocido como *Epístolas sobre la elocuencia*¹² (*De Eloquentia*) y *Epístola sobre los discursos*¹³ (*De orationibus*), expone –de manera no sistemática y con fines esencialmente didácticos– sus ideas con respecto al lenguaje y al estilo, aspectos de la retórica que ocupan un lugar primordial en su teoría. De esta manera, la lectura y relevamiento de aquellos pasajes dispersos en el epistolario frontoniano que se refieren a los diversos lineamientos de su pensamiento literario y retórico nos permitirán extraer ciertas conclusiones acerca de la doctrina del autor y, al mismo tiempo, de la práctica de la elocuencia y de la escritura contemporáneas. Para llevar a cabo este objetivo, es necesario en primera instancia hacer referencia a las condiciones socio-históricas y discursivas de producción de su obra que determinaron y permitieron la génesis y desarrollo de su teoría.

Elocuencia y filosofía

Frente al estudio de la filosofía –privilegiado, según se desprende de las cartas, en la época en general y por el discípulo de Frontón en particular–, Frontón exhorta a Marco Aurelio a dedicarse con afán al cultivo de la elocuencia, pues incluso los más encumbrados filósofos –como Platón, Jenofonte y Antístenes– se valieron de ella para expresar con mayor claridad su pensamiento:

Fac te, Caesar, ad sapientiam Cleanthis aut Zenonis posse per-
tingere, ingratiis tamen tibi purpureum pallium erit sumendum,
non pallium philosophorum soloci lana [...]. Tum si studium
philosophiae in rebus esset solis occupatum, minus mirarer, quod
tanto opere verba contemneres. Discere te autem ceratinas et
soritas et pseudomenus, verba contorta et fidicularia, neglegere
vero cultum orationis et gravitatem et maiestatem et gratiam
et nitorem, hoc indicat loqui te quam eloqui malle, murmurare
potius et friguttire quam clangere. Diodori tu et Alexini verba
verbis Platonis et Xenophontis et Antisthenis anteponis? [...] Ubi
illud acumen tuum? Ubi subtilitas? [...] quid ego amplius postulo,

12. Se conoce bajo el título *Epístolas sobre la elocuencia* (*De Eloquentia*) la secuencia de cuatro cartas escritas por Frontón a Marco Aurelio cuando este ya era emperador (Antonino Augusto), posiblemente en el año 162 .

13. Carta dirigida a Marco Aurelio cuando ya era emperador, en torno al 163.

nisi t ne verbis dialecticorum sed potius Platonis <eloquentia utaris>? (*De eloquentia* I; Haines, II.52.12; 14-16).¹⁴

Imagina, César, que tú puedas llegar a la sabiduría de Cleantes o de Zenón; con todo, de acuerdo o no con tu deseo, tú deberás vestir el manto de púrpura, no el manto de ruda lana de los filósofos. [...]. Además, si el estudio de la filosofía se ocupara solamente de las cosas concretas, me sorprendería menos el hecho de que tú despreciaras tanto las palabras. Pero que tú aprendas las “falacias de cuerno”, los “sorites” y ciertos sofismas, palabras retorcidas y capciosas y que descuides, por otra parte, el cultivo del discurso, su importancia, su majestuosidad, su encanto y su esplendor, esto indica que tú prefieres conversar a hablar con elocuencia, murmurar y tartamudear antes que resonar. ¿Antepones tú las palabras de Diodoro y Alexino a los vocablos de Platón, Jenofonte y Antístenes? [...] ¿Dónde está aquella agudeza tuya?, ¿dónde tu sutileza? [...] ¿Qué mas pido yo sino que no hagas uso de las palabras de los dialécticos, sino más bien de la elocuencia de Platón?

En virtud de la oposición contenido/expresión, el cirtense aconseja a su alumno que considere “la elocuencia como compañera de la filosofía”,¹⁵ pues mientras esta última le proporcionará qué decir, solo la elocuencia le proveerá el modo de hacerlo.¹⁶ Si bien este enfrentamiento entre la filosofía y la elocuencia no era nuevo,¹⁷ nos permite vislumbrar, por un lado, el lugar que ocupaba la retórica respecto de las restantes formaciones discursivas y, por otro, el rol que poseía el orador en el campo intelectual de la época.

En primera instancia y de acuerdo con los pasajes anteriormente citados, podemos concluir que durante el Imperio la práctica y la enseñanza de la retórica estaba divorciada de la filosofía;¹⁸ en este punto, Frontón se vale de una nueva oposición dicotómica para diferenciar ambas disciplinas: apariencia/realidad. El orador debe fundar su elocuencia sobre conocimientos certeros, ya que quien no maneja este arte

14. Todas las citas de las epístolas de Frontón han sido tomadas de la edición crítica de Haines (1919-1920). Las traducciones son nuestras.

15. *De eloquentia* 1.18: *comitem philosophiae <eloquentiam adscisce>*.

16. *Ibid.*

17. Cf. Champlin (1980:56-57), Michel (1993) y Ronnick (*op. cit.*:229ss).

18. Cf. Ronnick (*ibid.*:233).

con habilidad difícilmente podrá enmascarar sus deficiencias durante mucho tiempo:¹⁹

Tamen est in aliis artibus ubi interdum delitescas et peritus paulisper habere quod nescias. In verbis vero eligendis conlocandisque ilico dilucet nec verba dare diu quis potest, quin se ipse indicet verborum ignarum esse, eaque male probare et temere existimare, et inscie contrectare, neque modum neque pondus verbi internosse. (*Ad M. Caesarem et invicem*. IV.3 –*Epístola al emperador Marco Aurelio*–; Haines I.2.1)

Sin embargo, hay en otras artes lugares donde a veces uno puede refugiarse y ser considerado durante un corto tiempo conocedor de lo que ignora. Pero, en la elección y colocación de las palabras, enseguida se vuelve evidente, y nadie puede engañar por demasiado tiempo sin que él mismo revele que es desconocedor de los términos, que los aprecia mal, que los juzga a la ligera, que los maneja con ignorancia y que no ha distinguido ni la propiedad ni la importancia de la palabra.

Así pues, el cultivo y buen manejo de la elocuencia requiere del aprendiz un gran esfuerzo, dedicación y constancia:

Ibi tu mihi videre mor<e iuven>ali et laboris taedio defessus, eloquentiae studium reliquisse, ad philosophiam devertisse, ubi nullum prohoemium cum cura excolendum, nulla narratio breviter et dilucide et callide collocanda, nullae quaestiones partiendae, nulla argumenta quaerenda, nihil exaggerandum [...] (*De eloquentia* III; Haines II.72.4)

En este punto, me parece que tú, según la costumbre de los jóvenes y fatigado por el tedio del esfuerzo, abandonaste el estudio de la elocuencia, te volviste a la filosofía, donde no hay que pulir con cuidado ningún proemio, donde no hay que colocar ninguna narración con brevedad, claridad y habilidad, donde no hay que

19. Esta idea se encuentra ya esbozada en Quintiliano (12.321: *Philosophia enim simulari potest, eloquentia non potest...* (“En efecto, la filosofía puede ser simulada, la elocuencia, no”). Según Ronnick (*ibid.*:241), esta similitud de pensamiento no puede considerarse accidental.

dividir ninguna proposición, no hay que buscar ningún argumento, no hay que intensificar nada [...]

No obstante, quien logra alcanzar la suprema elocuencia adquiere un arte intransferible y eterno que le permite, a diferencia de quien aprende filosofía, expresarse y desenvolverse libremente:

Sed neque inventa eloquentia potest adimi neque morte adempta in alium transferri. (*Ad Verum Imp.* II.1 –*Epístola a Lucio Vero*–; Haines II.128.12)

Pero, una vez adquirida, la elocuencia no puede ni ser arrebatada ni ser transferida a otro, una vez arrancada por la muerte.

Contemni denique et nullo honore esse rhetora videas; observari autem et omnibus officiis coli dialecticos, quod in eorum rationibus semper obscuri aliquid et tortuosi <sit>, eoque fit ut magistro discipulus haereat semper et inserviat, vinctus perpetuis quibusdam vinculis adtineatur. (*De eloquentia* III; Haines II.72.8)

Por último, ten en cuenta que el rétor es menospreciado y que no se lo respeta; en cambio, los dialécticos son considerados y honrados con toda clase de honores, porque en sus razonamientos siempre hay algo oscuro y tortuoso y, de esta manera, sucede que el discípulo siempre adhiere y sirve a su maestro y se encuentra atado a él por ciertos vínculos eternos.

Elocuencia y política

Durante la República, la retórica se hallaba íntimamente ligada a la vida cívica y a la práctica forense. Sin embargo, a partir de los cambios políticos y como consecuencia del establecimiento de un sistema basado en la centralización absoluta del poder en mano de los Césares, la elocuencia se convirtió en un instrumento discursivo casi exclusivamente limitado al emperador:

Igitur si verum imperatorem generis humani quaeritis, eloquentia vestra imperat, eloquentia mentibus dominatur. (*Ad Verum Imper.* II.1; Haines, II.128.5)

Así pues, si buscas un verdadero soberano de la raza humana, vuestra elocuencia ejerce el mando supremo, vuestra elocuencia domina las mentes.

La función propia de los Césares es, precisamente, administrar el imperio por medio de su discurso. Es por ello que todo gobernante debe cultivar el arte de la elocuencia si quiere lograr sus propósitos, pues, nadie ha de someterse ante las palabras que no aprueba;²⁰ solo el hábil manejo de esta disciplina le permitirá detentar el título de *imperator*:

Nam Caesarum est in senatu quae e re sunt suadere, populum de plerisque negotiis in concione appellare, ius iniustum corrigere, per orbem terrae litteras missitare, reges exterarum gentium compellare, sociorum culpas edictis coercere, bene facta laudare, seditiosos compescere, feroces territare. Omnia ista profecto verbis sunt ac litteris agenda. (*De eloquentia* I; Haines II.52.5)

En efecto, es propio de los Césares persuadir ante el Senado de lo que es útil, convocar al pueblo a una asamblea acerca de muchos asuntos, corregir una ley injusta, enviar cartas por todo el mundo, reunir a los reyes de pueblos extranjeros, reprimir por medio de edictos los delitos de los aliados, alabar las cosas bien hechas, reducir a los sediciosos, amedrentar a los audaces. Todas estas cosas, ciertamente, deben realizarse con palabras y cartas.

Imperium autem non potestatis tantummodo vocabulum sed etiam orationis est: quippe vis imperandi iubendo vetandoque exercetur. Nisi bene facta laudet, nisi perperam gesta reprehendat, nisi hortetur ad virtutem, nisi a vitiis deterreat, nomen suum deserat et imperator frustra appelletur... (*Ad Verum Imper.* II.1; Haines II.128.8)

Pero imperium no es solo la expresión de poder, sino también la expresión del discurso: ciertamente, la fuerza del poder se ejerce ordenando y prohibiendo. Si no alabara bien los hechos, si no recriminara las cosas realizadas erróneamente, si no exhortara

20. *De eloquentia* 1.6: *Quisquam dicto oboediret cuius verba contempserit?* (“¿Alguien se sometería a las órdenes de aquel cuyas palabras no aprueba?”).

a la virtud, si no ahuyentara de los vicios, descuidaría su propio nombre y en vano sería llamado imperator.

Según se desprende de los pasajes anteriormente citados, en el pensamiento de Frontón —enteramente ligado a su práctica como tutor de los *principes*—, la *eloquentia Caesaris* posee una dinámica particular.²¹ Liberado de los *officia* tradicionalmente atribuidos al orador (*docere, movere, delectare*), el orador imperial posee como principal objetivo el control y la sumisión más que la persuasión de su auditorio:

Ea [eloquentia Caesarum] metum incutit, amorem conciliat, industriam excitat, impudentiam extinguit, virtutem cohortatur, vitia confutat, suadet, mulcet, docet, consolatur. (*Ad Verum Imper.* II.1; Haines, II.128.5)

Ella [la elocuencia de los Césares] infunde miedo, logra el amor, estimula la actividad, apaga la desvergüenza, exhorta a la virtud, reduce los vicios, aconseja, seduce, enseña, consuela.

Para lograr el efecto buscado, la elocuencia imperial debe, en primer lugar, adaptarse a los gustos del pueblo y, en segundo término, eliminar todos aquellos recursos ornamentales que puedan afectar la claridad o inteligibilidad discursivas:

Quorsum hoc retuli? Uti te, Domine, ita compares, ubi quid in coetu hominum recitabis, ut scias auribus serviendum: plane nec ubique nec omni modo, attamen nonnumquam et aliquantum [...]. Ubique igitur populus dominatur et praepollet. Igitur ut populo gratum erit, ita facies atque ita dices [...]. Vobis praeterea, quibus purpura et cocco uti necessarium est, eodem cultu nonnumquam oratio quoque est amicienda. Facies istud, et temperabis et moderaberis modo temperamentoque optimo. (*Ad M. Caes.* I.8; Haines I.118.2-3)

¿Con qué motivo he referido esto? Para que tú, señor, te dispongas de este modo cuando expliques algo ante una asamblea, para que sepas que uno debe adaptarse al oído de los que escuchan;

21. Para un análisis más detallado de esta interpretación, véase el estudio de Fleury (2001:108ss).

ciertamente, no en todas las partes ni de cualquier forma, sino a veces y un poco [...]. Así pues, en todos lados el pueblo domina y es muy poderoso. Por consiguiente, actuarás y te expresarás de forma tal que sea agradable al pueblo. [...] Vosotros, además, a quienes es preciso usar la púrpura y la escarlata, debéis también a veces envolver el discurso con el mismo cuidado. Harás eso, y regularás y moderarás tu forma de expresión de la mejor manera y en su justa medida.

Como señala Fleury, la dualidad del destinatario (hombre de letras/gobernante) determina en el corpus de cartas frontoniano la coexistencia de una doble concepción retórico-estilística:²² la primera, aplicable a la elocuencia imperial, y la otra, a aquellos discursos que poseen un carácter más bien literario o que pertenecen al género epidíctico,²³ donde podría considerarse que la libertad de expresión del autor es mayor.²⁴ A continuación, nos detendremos en este punto.

La teoría retórico-estilística

A lo largo de sus cartas, Frontón se centra en dos aspectos fundamentales del arte retórica: en primer lugar, en la adaptación del orador y su elocuencia al auditorio y a la situación comunicativa y, en segundo lugar, en la *elocutio* (*electio y compositio*).²⁵

Atento al refinamiento cultural y literario de su época,²⁶ el cirtense considera que la mayor *virtus* del orador es agradar al público y adaptarse a sus gustos sin descuidar, no obstante, la perfecta elocuencia:

22. Cf. Fleury (*ibid.*:121).

23. Frontón se detiene en este género en particular, al que considera el más sublime y difícil de todos, en varias de sus cartas (cf., por ejemplo, I.34; I.38, 2-4 y I.104, 1-2).

24. Ver Marache (1952:148).

25. Frontón no aborda la discusión de aspectos técnicos relacionados con la *inventio*, la *actio* o la *memoria*, ya que aparentemente Marco Aurelio había estudiado con anterioridad estos aspectos con un rétor profesional griego o latino. Cf. Kennedy (1972:600).

26. Cf. Frontón, *Al Emperador Marco Aurelio* (*Ad M. Caes.*) I.8; Haines I.118.1. Acerca del meticuloso refinamiento oratorio de la época, ver Champlin (1980:51).

Hic summa illa virtus oratoris atque ardua est, ut non magno detrimento rectae eloquentiae auditores oblectet; eaque delenia-
menta, quae mulcendis volgi auribus comparat, ne cum multo ac
magno dedecore fucata sint: potius ut in compositionis structu-
raeque mollitia sit delictum quam in sententia impudenti idea²⁷
[...] (*Ad M. Caes.* I.8; Haines I.118.3)

*Aquí reside aquella suprema y elevada cualidad del orador:
que deleite a los oyentes sin un gran detrimento de la correcta
elocuencia y que esos atractivos de que dispone para agradar los
oídos de la gente no sean teñidos con una gran indignidad, que
la falta esté más bien en la debilidad de la composición y de su
estructura que en la estupidez del pensamiento.*

El arte del orador no reside ya —o solamente— en poseer aquellas
facultades que le son propias y que fueron enunciadas por la elocuen-
cia clásica y enumeradas por el propio Frontón en *De eloquentia* III;
(Haines II.72.5):

[...] refutandi sollertiam, augendi facultatem, eludendi venus-
tatem, permovendi delectandique, deterrendi incitandique,
hortandi conciliandi, inflammandi laxandi audientium animos
aut alliciendi, rectam quandam in dicendo potentiam ac potes-
tatem [...]

*[...] la habilidad para refutar, la facultad de amplificar, la gracia
para eludir, conmover y deleitar, disuadir e incitar, exhortar,
conciliar, inflamar, relajar o seducir los ánimos de los oyentes,
cierta capacidad adecuada y poder en el decir [...]*

Por el contrario, el mérito del orador reside en llamar la atención
del auditorio despertando su admiración más que su persuasión.²⁸ Para
ello, debe centrarse en el estilo y en el adorno apropiado del discurso
a partir de la atenta aplicación de una serie de principios estilísticos
delineados expresamente por Frontón en sus cartas:

27. Cf. Séneca, *Epístolas morales a Lucilio* (Sen. *Ep.*), 100.5ss y 114.

28. Objetivo de la antigua *eloquentia* que, como señalamos al comienzo de este
trabajo, ya no tiene lugar bajo el Imperio. Cf. también Tácito, *Diálogo sobre
los oradores* (Tac. *Diál.*).

Cetera omnia tibi in eloquentia expolita et explanata sunt. Scis verba quaerere, scis reperta recte collocare, scis colorem sincerum vetustatis appingere, sentiis autem gravissimis et honestissimis abundas. (*De eloquentia* III; Haines II.72.8)

Todas las restantes cosas respecto a la elocuencia están para ti bien pulidas y desarrolladas. Sabes buscar las palabras; sabes, una vez encontradas, colocarlas correctamente, sabes darles un tono natural de antigüedad, abundas, por otra parte, en pensamientos sumamente graves y honorables.

Así pues, entre los aspectos estilísticos destacados por el rétor en sus epístolas podemos enumerar los siguientes:

- a) selección y uso de imágenes y figuras retóricas;
- b) búsqueda de precisión en la selección del vocabulario y en su adecuación al contexto; teoría de la palabra inusual e inesperada;
- c) uso de arcaísmos.

a) El orador debe concentrarse en la búsqueda de figuras discursivas, ya que, por un lado, estas “son las que adornan especialmente el discurso”²⁹ y, por otro, porque “lo que resulta nuevo e inesperado a los oyentes, existe el peligro de que, si no se adorna y se envuelve con figuras de estilo, parezca absurdo.”³⁰

Asimismo, Frontón otorga gran importancia al empleo de imágenes: en una carta dirigida a Marco Aurelio, aconseja a su discípulo en la búsqueda de este procedimiento retórico y establece las condiciones de su uso:

Iam primum illud scis eikona ei rei adsumi ut aut ornet quid aut deturpet aut aequiparet aut deminuat aut ampliet aut ex minus credibili credibile efficiat. Ubi nihil eorum usus erit, locus eikoni non erit. (*Ad M. Caes.* III.8; Haines I.34.2)

En primer lugar, ya sabes eso, que una imagen se añade a ese asunto o bien para que adorne algo, lo desfigure, lo equipare,

29. Cf. Frontón, *Epístolas a los amigos* I.11 (Haines I.86: *Figurae orationis sunt quae maxime orationem ornant.*)

30. Cf. Frontón, *Epístola sobre la elocuencia* III (Haines II.72.7)

lo reduzca o lo amplie, o bien para que, de poco creíble, lo haga creíble. Cuando no aparezca ninguno de esos [fines], no habrá lugar para una imagen.

b) Según hemos expresado al comienzo de este apartado, uno de los principios centrales de la teoría retórica frontoniana es captar la atención y admiración del auditorio provocando en él un efecto de sorpresa. Para ello, el perfecto orador (*summus orator*) deberá revestir sus ideas o argumentos con palabras magníficas:

Praecipue autem gaudeo te verba non obvia adripere, sed optima quaerere. Hoc enim distat summus orator a mediocribus, quod ceteri facile contenti sunt verbis bonis, summus orator non est bonis contentus, si sint meliora. (*Ad Antoninum Imp.* I.2 –*Epístola al Emperador Antonino*–; Haines II.32.5)

Por otra parte, me alegro especialmente de que tú no tomes las palabras que te salen al paso, sino que buscas las mejores. En esto, efectivamente, se diferencia el perfecto orador de los mediocres: en el hecho de que los demás se contentan fácilmente con palabras buenas, mientras que el perfecto no se contenta con las buenas si hay mejores.

En este punto, el cirtense desarrolla su teoría de la palabra inusual e inesperada (*insperata atque inopinata verba*): las mejores palabras –fuente y principio de la belleza estilística, así como de la *elegantia* o refinamiento del hablante y de su discurso³¹– no son aquellas inventadas por el *ingenium* del orador o las que se le presentan espontáneamente, sino aquellas rarezas lingüísticas que constituyen el resultado de una cuidadosa búsqueda y selección de su parte:³²

[...] ubi verborum praesidiis opus sit, non voluntariis tantum, quae ultro obvenerint, utemur sed latentia eliciemus atque ad imperandum indagabimus.

Hic illud etiam, ut arbitror, scite a nobis commentandum, quibus rationibus verba quaerantur, ut non hiantes oscitantesque expectemus, quando verbum ultro in linguam quasi palladium

31. Cf. Frontón, *Epístola a Marco Aurelio* IV.3 (Haines I.2.4).

32. Marache (1952:146-147).

de caelo defluat; sed ut regiones verborum et saltus noverimus ut, ubi quaesitis opus siet, per viam potius ad investigandum quam invio progrediamur. (*De eloquentia* I; Haines II.52.2-3)

[...] cuando se necesitan refuerzos de palabras, no solo usaremos las voluntarias, que se presentan espontáneamente, sino que sacaremos las que están ocultas y las buscaremos para dominarlas. Según pienso también debemos discutir con inteligencia eso: mediante qué métodos se buscan los vocablos, para que no esperemos con la boca abierta y bostezando en qué momento la palabra se precipita espontáneamente desde el cielo a la lengua, como si fuese el Paladión, sino que conozcamos las regiones y los desfiladeros de las palabras con el fin de que, cuando sea necesario utilizar las deseadas, avancemos, para buscarlas, por un camino más que por un lugar inaccesible.

[...] insperata atque inopinata verba, quae non nisi cum studio atque cura atque vigilia atque multa veterum carminum memoria indagantur. Inesperatum autem atque inopinatum verbum appello, quod praeter spem atque opinionem audientium aut legentium promitur, ita ut, si subtrahas atque eum qui legat quaerere ipsum iubeas, nullum aut non ita significando adcommodatum verbum aliud reperiatur. (*Ad M. Caesarem et invicem* IV.3; Haines I.2.3)

[...] palabras inusuales e inesperadas, que no se descubren sino con esfuerzo, atención y cuidado y con un enorme recuerdo de los antiguos poemas. Ahora bien, llamo término inusual e inesperado al que se expresa más allá de la expectativa y suposición de los oyentes o lectores, de forma tal que si se suprime y se obliga a quien lee a que él mismo lo busque, no encontraría ninguna otra palabra, o ninguna tan apropiada al significado.

El perfecto orador debe apreciar el valor específico de las palabras, poseer la facultad de distinguir su propiedad e importancia (*modus/pondus verbi*)³³, así como su posición (*locus*), orden (*gradus*), antigüedad (*aetas*) y valor (*dignitas*), con el fin de disponerlas en el discurso en un

33. Frontón, *Epístola a Marco Aurelio* IV.3 (Haines I.2.1).

orden y una manera adecuados,³⁴ pues “[...] en un discurso, la mayor parte de los vocablos, si se cambia el orden, se convierten en términos válidos o superfluos”.³⁵

Asimismo, el *vir eloquens* debe conocer “cuál es el método de duplicación y a veces de triplicación de las palabras, de repetirlas alguna vez cuatro veces, con frecuencia cinco, o aun más, el arte de colocar palabras hiperbólicas, para que no se acumulen en vano ni a la ligera montones de términos, sino que se unan con un fin determinado e ingenioso”.³⁶

Por último, Frontón aclara y advierte a sus alumnos sobre la necesidad de limitar la teoría de los *insperata atque inopinata verba*: la elección y utilización de estos vocablos es adecuada solo si se adaptan al contexto y al estilo del discurso en cuestión, por un lado, y si le aportan un valor expresivo particular, por otro:

Quam ob rem te magno opere conlaudo, quod ei rei curam industriamque adhibes, ut verbum ex alto eruas et ad significandum adcommodes. Verum, ut initio dixi, magnum in ea re periculum est, ne minus apte aut parum dilucide aut non satis decore, ut a semidocto, conlocetur, namque multo satius est vulgaribus et usitatis quam remotis et requisitis uti, si parum significet. (Ad M. Caesarem et invicem IV.3; Haines I.2.3)

Yo te alabo mucho por esta causa, porque pones cuidado y atención en este aspecto: extraes una palabra desde lo profundo y la acomodas al significado. Pero, como dije al principio, en este asunto hay un gran peligro, que la palabra se coloque de manera poco apropiada o de forma poco clara o no demasiado precisa, como hecho por alguien semidocto; en efecto, es mucho mejor usar

34. Frontón, *Epístola sobre la elocuencia* I (Haines II.52.1): *** *verborum loca gradus pondera aetates dignitatesque dinoscere ne in oratione praepostera ut in temulento ac perturbato convivio conlocentur*. (“Distinguir la posición de las palabras, su orden, importancia, antigüedad y valor, para que no sean colocadas en un discurso desordenado como en un banquete de ebrios y perturbados”).

35. Frontón, *Epístola a Marco Aurelio* IV.3 (Haines I.2.7): [...] *pleraque in oratione ordine immutato vel rata verba fiunt vel supervacanea*.

36. Frontón, *Epístola sobre la elocuencia* I (Haines II.52.1): [...] *quae ratio sit verba geminandi et interdum trigeminandi, nonnumquam quadriplicia, saepe quinquies aut eo amplius superlata ponendi; ne frustra neve temere verborum strues acerventur, sed ut certo ac sollerti termino uniantur*.

términos vulgares y de uso corriente que inusuales y rebuscados, si significan muy poco.

c) La búsqueda de palabras insólitas que logren provocar un efecto de novedad estilística lleva a Frontón al culto del arcaísmo, en tanto su valor expresivo no ha sido desgastado por el uso cotidiano y porque su *latinitas* se encuentra legitimada por su aparición en la antigua literatura latina.³⁷

El orador debe evitar los neologismos y otorgar a su discurso una pátina de antigüedad, adornándolo con palabras extraídas de los poetas y escritores arcaicos. Sin embargo, el rétor vuelve a insistir en el hecho de que no deben utilizarse palabras antiguas por sí mismas, a menos que estas sean también apropiadas, expresivas y deriven de un cuidadoso estudio y conocimiento de los autores de los cuales son extraídas:

[...] verbum aliquod requiras non fictum a te, nam id quidem absurdum est, sed usurpatum concinnius aut congruentius aut accommodatius[...] Nam volgo dicitur, quod potius sit, antiquius esse. (*De orationibus*; Haines II.100.12-13)

[...] *Busca alguna palabra no inventada por ti, pues eso sin duda es absurdo, sino una que haya sido empleada de manera muy armoniosa, coherente o conveniente [...]. En efecto, como se dice vulgarmente, lo que es más antiguo es mejor.*

*** In primis oratori cavendum ne quod novum verbum ut aes adulterinum percutiat, ut unum et id verbum vetustate noscatur et novitate delectet *** (*De eloquentia* I; Haines, II.52.4)

*** *En primer lugar, el orador debe cuidar de que una palabra nueva no suene como el bronce falso, de modo tal que una única y misma palabra sea reconocida por su antigüedad y agrade por su novedad****.

37. Marache (1952:137, 151).

Literatura y canon

La búsqueda de un estilo novedoso y original basado en la teoría de los *insperata atque inopinata verba* y en el uso de arcaísmos conduce al cirtense a recurrir a los autores anteriores al período clásico y, dentro de este, a los escritores que, como el mimógrafo Décimo Laberio, los imitan o conservan sus gustos (por ejemplo, la innovación lingüística, la predilección por los efectos sonoros y los juegos de palabras).

Si bien Frontón no es ajeno a las influencias griegas, sus modelos más admirados son los antiguos escritores romanos, cuyas obras pertenecen a una amplia variedad de géneros:

*** vel graves ex orationibus veterum sententias arriperetis
vel dulces ex poematis vel ex historia spléndidas vel comes
ex comoedis vel urbanas ex togatis vel ex Attelanis lepidas et
facetis *** (*Ad Antoninum Imp.* II.2 –*Epístola al Emperador Antonino*–; Haines I.302)

*** [*Si quisieras*] pensamientos graves, los sacarías de los discursos de los antiguos, si dulces, de los poemas, si magníficos, de la historia, si agradables, de las comedias, si ingeniosos, de las comedias togadas, si graciosos y chistosos, de las atelanas ***

Para Frontón una obra posee un mayor o menor valor de acuerdo no con el género literario al que pertenece, sino de acuerdo con el cuidado que cada autor haya puesto en la elección del vocabulario, por un lado, y según la cantidad de palabras inusuales e inesperadas que puedan aportar al orador, por otro:

Quam ob rem rari admodum veterum scriptorum in eum laborem studiumque et periculum verba industrius quaerendi sese commiserere. Oratorum post homines natos unus omnium M. Porcius eiusque frequens sectator C. Sallustius; poetarum maxime Plautus, multo maxime Q. Ennius eumque studiose aemulatus L. Coelius nec non Naevius, Lucretius, Accius etiam, Caecilius, Laberius quoque. Nam praeter hos partim scriptorum animadvertas particulatim elegantis, Novium et Pomponium et id genus in verbis rusticis et iocularibus ac ridiculariis, Attam in muliebribus, Sisennam in lascivis, Lucilium in cuiusque artis ac negotii propriis [...]. Eum [M. Tullium] ego arbitror usquequaque

verbis pulcherrimis elocutum et ante omnes alios oratores ad ea, quae ostentare vellet, ornanda magnificum fuisse. Verum is mihi videtur a quaerendis scrupulosius verbis procul afuisse [...]. in omnibus eius orationibus paucissima admodum reperias insperata atque inopinata verba [...]. (*Ad M. Caesarem et invicem* IV.3; Haines I.2.2-3)

Por esto, muy pocos de los escritores antiguos se entregaron a ese trabajo, empeño y riesgo de buscar las palabras con gran diligencia. Desde que existen hombres, uno solo de todos los oradores, Marco Porcio, y su constante seguidor, Gayo Salustio; de los poetas, muy especialmente Plauto, mucho más Quinto Enio, y quien lo imitó celosamente, Lucio Celio, y también Nevio, Lucrecio, incluso Accio, Cecilio, y también Laberio. Efectivamente, más allá de estos, pueden reconocerse escritores refinados en detalles: Novio y Pomponio, y de este tipo, en los términos rústicos, chistosos y cómicos, Ata, notable en los propios de mujeres, Sisena, en los licenciosos; Lucilio, en las propios de cada arte y oficio [...]. Yo considero que él [Marco Tulio] se ha expresado en todo momento con términos bellísimos y ha sido magnífico frente a todos los otros oradores para adornar lo que quería destacar. Pero me parece que él está lejos de una búsqueda bastante minuciosa de las palabras [...]; en todos sus discursos se encuentran muy pocas palabras inusuales e inesperadas [...].

Entre los autores más destacados se encuentran Catón el Censor, Plauto, Enio, Lucrecio y Salustio. Su admiración por Cicerón está atenuada por el hecho de que en sus discursos oratorios este descuida la selección de *insperata atque inopinata verba*.

Dentro del género poético, se interesa particularmente por el género dramático, incluso por aquellas especies teatrales consideradas por la crítica como menores (comedia togada, atelana, mimo). El vocabulario coloquial, la sonoridad y los juegos de palabras de las comedias plautinas atraen especialmente su atención.³⁸ También recomienda a su alumno la lectura de Cecilio, Novio, Laberio, Nevio y Accio.

Cabe aclarar, sin embargo, que dentro de la jerarquía genérica establecida, Frontón destaca el estilo de los prosistas mencionados (Catón,

38. Cf. Marache (1957), quien sostiene que un estudio de los arcaísmos de Frontón muestra que la mayoría fueron extraídos de Plauto.

Cicerón, Salustio), en tanto su estilo posee más fuerza y se acerca al tono sublime de la oratoria.³⁹ En este sentido, el cirtense sostiene que el mismo Cicerón debe ser colocado antes que Enio. La lectura de la poesía⁴⁰ interesa particularmente al orador para la extracción y colección de palabras ingeniosas y fuera de uso con las cuales adornar sus discursos:

Meministi autem tu plurimas lectiones, quibus usque adhuc versatus es, comoedias, Atellan<a>s, oratores veteres, quorum aut pauci aut praeter Catonem et Gracchum nemo tubam inflat⁴¹; omnes autem mugiunt vel stridunt potius. Quid igitur Ennius egit quem legisti? Quid tragoediae ad versum sublimiter faciundum te iuverunt? Plerumque enim ad orationem faciendam versus, ad versificandum oratio magis adiuvat. (*Ad M. Caes.* III.16; Haines I.104.2)

Por otra parte, tú recuerdas las numerosas lecturas a las que hasta ahora te dedicaste, comedias, atelanas, oradores antiguos, de los cuales unos pocos o nadie, excepto Catón y Graco, tocan su trompeta. En cambio, todos mugen, o más bien emiten sonidos agudos. Pues, ¿qué hizo Enio, a quien has leído? ¿En qué te ayudaron las tragedias para componer versos en estilo sublime? La mayoría de las veces, en efecto, los versos ayudan a componer un discurso, pero ayuda más un discurso a componer versos.

De esta manera, la tendencia a buscar como modelos estilísticos a los autores arcaicos determina una oscilación del canon literario, que un siglo antes estaba integrado principalmente por escritores del período augustal, cuya lengua era considerada en la época de Frontón como poco original.⁴² A lo largo de sus cartas, el cirtense se refiere a Horacio como “*memorabilis poeta*”, pero ignora completamente a Virgilio. Por

39. Cf. Marache (1952:157).

40. Acerca de la polémica y el estatus de la poesía frente a la oratoria en la época de Frontón, véase Champlin (1980:52-54).

41. En torno a esta y otras metáforas musicales y militares en el corpus epistolar frontoniano, cf. el artículo de Fleury (2001), especialmente las páginas 109-118.

42. Cf. Kennedy (1972:598).

otro lado y al igual que Quintiliano,⁴³ se aparta de Séneca el Joven y de Lucano, quienes representarían el estilo moderno o posclásico.

En la epístola conocida bajo el título *Sobre los discursos* (*De orationibus*) y a partir de la referencia a los distintos estilos oratorios, el rétor introduce la confrontación entre su propio modelo de elocuencia (*recta eloquentia*) y aquel representado por Séneca y sus discípulos (*corrupta eloquentia*):⁴⁴

Confusam eam ego eloquentiam catachannae ritu partim pineis nucibus Catonis, partim Senecae mollibus et febriculosus prunulis insitam, subvertendam censeo radicitus, immo vero, Plautino ut utar verbo, exradicitus. (*De orationibus*; Haines II.100.2)

Considero que se debe destruir de raíz esa elocuencia confusa, injertada, a la manera del catacano, en parte con las piñas y nueces de Catón y en parte con las suaves y afiebradas ciruelitas de Séneca, y aun más, que se debe destruir “desde su más profunda raíz”, para utilizar una palabra de Plauto.

Según Frontón, el principal defecto de su modo de expresión consiste “...en que refieren un mismo pensamiento mil veces, revestido cada vez con una envoltura diferente”.⁴⁵ A continuación y para ilustrar este procedimiento estilístico, el rétor cita y analiza los primeros siete versos de la *Farsalia* de Lucano, en los que el sobrino de Séneca desarrolla en forma reiterada la misma idea (las guerras civiles), expresada ya en el primer verso. Luego, lo compara con el proemio de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, quien solo en los cuatro primeros versos expresa cinco ideas claramente diferenciadas.

Conclusiones

De acuerdo con el análisis efectuado, hemos podido comprobar el modo en que la restricción de la actividad pública y política de la

43. Cf. Quintiliano, *Institución Oratoria*, 10.1.125-131. Véanse también Brock (1911:129-131), Dominik (1997:50ss), Kennedy (1972:594) y Marache (1952:123-127).

44. Ver Marache (1952:122ss) y Fleury (2000).

45. Frontón, *Sobre los discursos* (*De orationibus*), Haines II.100.4; [...] *quod eandem sententiam milliens alio atque alio amictu indutam referunt*.

oratoria acaecida durante el temprano Imperio llevó a la elocuencia a adaptarse a las nuevas circunstancias y demandas del público: énfasis en el *delectare* antes que en el *persuadere*, proceso que fue llamado por George Kennedy “literaturización de la retórica”.

En este sentido, hemos visto cómo el interés puesto por Frontón a lo largo de sus *Epístolas* en la elocución y en la selección minuciosa de palabras individuales evidencian el profundo cambio de la retórica en este período y convierten sus cartas en un testimonio privilegiado de las nuevas tendencias en el campo intelectual de la época.

Si bien su obra epistolar, de carácter marcadamente didáctico, no constituye una presentación sistemática y formal de reglas y principios retóricos, nos permite reconstruir el pensamiento lingüístico y estético-literario del rétor. Con respecto a este punto, pueden destacarse los siguientes aspectos, que tienen en común la intención del cirtense de renovar y enriquecer la elocuencia y el lenguaje latinos de su época:

- 1) el perfecto orador es aquel que logra agradar y despertar la admiración de la audiencia;
- 2) para ello, debe adornar apropiadamente el discurso mediante el hábil empleo de figuras de estilo y de *insperata atque inopinata verba*, que se encuentran fuera del uso cotidiano y se adecuan al significado de la frase;
- 3) elogio de la *antiquitas* y de la *novitas* del arcaísmo: el orador debe embellecer su discurso otorgándole una pátina de antigüedad mediante el uso de arcaísmos, que deberá extraer cuidadosamente de los textos y autores arcaicos.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Haines, C. R., *The Correspondence of Marcus Cornelius Fronto*, London-New York, Loeb, vol. I y II, 1919-1920.
- Portalupi, F., *Opere di Marco Cornelio Frontone*, Torino, Utet, 1974.
- Van den Hout, M. P. J., *M. Cornelii Frontonis Epistulae*, Leipzig, Teubner, 1988.
- “A Commentary on the Letters of M. Cornelius Fronto”, en *Mnemosyne Supplement*, 190, Leiden, Brill, 1999.
- Palacios Martín, A., *Frontón. Epistolario*, Madrid, Gredos, 1992.

Índices

Garrone, F., Matteo, M. y Russo, F.: *Index verborum mit statistischen Aufstellungen zu De eloquentia und De oratoribus von M. C. Fronto*, Hildesheim-New York, 1976. Fontanella, R., Olivetti, M. y Votta, M. R.: (1981) *Index verborum mit Statistischen Aufstellungen zu 'De nepote amisso', 'De feriis Alsiensibus', 'Arion', 'Laudes fumi et pulveris', 'Laudes neglegentiae' von M. C. Fronto*, Hildesheim-New York, 1981.

Estudios

- Anderson, G., "The Second Sophistic: Some Problems of Perspective", en Russell, D.A., *Antonine Literature*, Oxford-New York, 1990, pp. 90-110.
- *The Second Sophistic*, New York, 1993.
- Astarita, M. L., *Frontone oratore*, Catania, Università di Catania, Centro di studi Sull'Anrico Cristianesimo, 1997.
- Baller, P., "Medical Thinking of the Educated Class in the Roman Empire: Letters and Writings of Plutarch, Fronto and Aelius Aristides", en *PACT*, 34, 1992, pp. 19-24
- Beltrami, A., *Le tendenze letterarie negli scritti di Frontone*, Milán, Albrighi, Segati E. C., 1907.
- "Il *numerus* e Frontone", en *Riv. di Filol. e Istruz. Class.*, 36, 1908, pp. 545-566.
- Berenger-Badel, A., "Les criteres de competence dans les lettres de recommandation de Fronton et de Pline le Jeune", en *REL*, 78, 2000, pp. 164-179.
- Birley, A. R., "A Nickname for Commodus and the Date of Fronto's Death", en *Chiron*, 2, 1972, pp. 463-473.
- Brock, M. D., *Studies in Fronto and his Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1911.
- Cawley, E. M., *The Literary Theory and Style of Marcus Cornelius Fronto*, Michigan, University of Michigan Press 1984.
- Champlin, E., "The Chronology of Fronto", en *JRS*, 64, 1974, pp. 136-159.
- *Fronto and Antonine Rome*, Cambridge-London, Cambridge University Press, 1980.
- Clarke, M. L., *Rhetoric at Rome: a Historical Survey*, London-New York, Routledge, 1966.

- Claassen, J. M., "Fronto Avus: The tale of a grandfather", en *Akroterion*, 52, 2007, pp. 49-59.
- Cova, P. V., "Problematica frontoniana", en *Bolletino di studi lat.*, 3, 1971, pp. 460-482.
- "Marco Cornelio Frontone", en *ANRW*, II.34.2, 1994, pp. 874-918.
- "Frontone contro Marco Aurelio", en *Maia*, 56.3, 2004, pp. 501-508.
- "Frontone e la storiografia", en *Athenaeum*, 96.2, 2008, pp. 813-818.
- Davies, R.W., "Fronto, Hadrian and the Roman Army", en *Latomus*, 27, 1968, pp. 75-95.
- Deufert, M., "Fronto p. 128, 17 ff. van den Hout", en *Mnemosyne*, 51.6, 1998, pp. 724-26.
- Dobson, J. F., "Some Conjetures in Fronto", en *CQ*, 6.1, 1912, pp. 35-37.
- Dominik, W. J., "The style is the man: Seneca, Tacitus and Quintilian's canon", en Dominik, W. J. (ed.), *Roman Eloquence: Rhetoric in Society and Literature*, London-New York, 1997, pp. 50-68.
- Eck, W., "P. Aelius Apollonides, ab epistulis Graecis, und ein Brief des Cornelius Fronto", en *ZPE*, 91, 1992, p. 236.
- "M. Cornelius Fronto, Lehrer Marc Aurels, consul suffectus im J. 142", en *RhM*, 141.2, 1998, pp. 193-196.
- Fantham, E., "Latin criticism of the Early Empire", en G. A. Kennedy (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. I: Classical Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 274-296.
- Fleck, F., "*Non possum quin*: evolution d'une construction des comedies de Plaute a la prose d'art de Fronton et d'Apulee", en *Latomus*, 65.1, 2006, pp. 34-48.
- Fleury, P., "De la virulence d'un idéal rhétorique: la vitupération de Sénèque par Fronton", en *RPh*, 74.1-2, 2000, pp. 43-59.
- "La flute, le general et l'esclave: Analyse de certaines metaphores rhetoriques chez Fronton", en *Phoenix*, 55.1/2, 2001, pp. 108-123.
- "L'éloge paradoxal, entre virtuosite et construction ideologique: le cas de l'Eloge de la negligence de Fronton", en *Rhetorica*, 20.2, 2002, pp. 119-132.
- *Lectures de Fronton: Un rhéteur latin à l'époque de la Seconde Sophistique*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- "L'argument de la nature. Definitions et roles de la fable dans le corpus frontonien", en *LEC*, 74.2, 2006, pp. 115-141.
- Gamberale, L., "La riscoperta dell' arcaico", en Cavallo, G.; Fedelli, P.; Giardina, A. (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica. Vol. III: La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 547-595.

- Garelli-Francois, M.H., "Ludions, homeristes ou pantomimes (Seneque, *Ep.* 117; Fronton, ed. Naber p. 158", en *REA*, 102.3/4, 2000, pp. 501-508.
- Gianotti, G. F. y Pennacini, A., "La cultura dell'arcaismo", en *Società e comunicazione letteraria di Roma antica. Vol. III: Storia e testi da Tiberio al V secolo d. C.* Nuova edizione ampiamente rinnovata, Torino, 1990, pp. 126-141.
- Goldhill, S. (ed.), *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Grube, G. M. A., "Fronto: Triumph of Archaism", en *The Greek and Roman Critics*, London Methuen, 1965, pp. 319-324.
- Haines, C. R., "On the Chronology of the Fronto Correspondence", en *CQ*, 8.2, 1914, pp. 112-120.
- "Fronto", en *CR*, 34.1/2, 1920, pp. 14-18.
- Holford-Strevens, L., "Elocutio Novella", en *CQ*, 26.1, 1976, pp. 140-141.
- Hunink, V., "M. Cornelii Frontonis opuscula, I: Arion De feriis Alsien-sibus, edizione critica e commento", en *Mnemosyne*, 60.4, 2007, pp. 675-676.
- Kemezis, A. M., "Lucian, Fronto, and the Absence of Contemporary Historiography under the Antonines", en *AJPh*, 131.2, 2010, pp. 285-325.
- Kennedy, G., *The Art of the Rhetoric in the Roman World*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1972.
- Levi, M. A., "Ricerca su Frontone", en *Atti dell' Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, Serie IX.4.4, Roma, 1994.
- Marache, R., *La critique littéraire de langue latine et le développement du goût archaïsant au 2 siècle de notre ère*, Rennes, Plihon, 1952.
- *Mots nouveaux et mots archaïques chez Fronton et Aulu-Gelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- "Fronton et A. Gellius (1938-1964)", en *Lustrum*, 10, 1965, pp. 213-245.
- Martinez Saura, F., "Frontón: la enfermedad en el siglo II", en *Gerion*, 12, 1994, pp. 103-111.
- Maselli, G., "Considerazioni sulla lingua di Frontone, I", en *Annali del Corso di Lingue e Letterature straniere della Università di Bari* 10, 1968, pp. 35-54.
- Methy, N., "Une critique de l'optimus princeps. Trajan dans les Principia historiae de Fronton", en *MH*, 60.2, 2003, pp. 105-123.

- Michel, A., "Rhétorique et philosophie au second siècle après J.-C.", en *ANRW*, II.34.1, 1993, pp. 3-78.
- Mommsen, T., "Die Chronologie der Briefe Frontonis", en *Hermes*, 8, 1874, pp. 198-217.
- Muñoz Martín, M. N., "Marco Cornelio Frontón en la Tradición epistolar", en *Florentia Iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 16, 2005, pp. 227-253.
- Murray, P., "Fronto to My Lord M. Aurelius Antoninus", en *Arion*, 2.2, 1963, p. 28.
- Palacios Martín, A., "Helenismos en el 'Epistolario' de Marco Cornelio Frontón", en *Anuario de Estudios filológicos*, 15, 1992, pp. 259-268.
- Pennacini, A., *La funzione dell'arcaismo e neologismo nelle teorie della prosa da Cornificio a Frontone*, Torino, Giappichelli, 1974.
- Pérez-Gómez, L., "La epístola en Roma. Siglos II-IV", en Codoñer, C. (ed.), *Historia de la literatura latina*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 653-664.
- Pescani, P., *Coniecturae atque animadversiones criticae in Frontonis opera*, Roma, Ediz. Dell'Ateneo, 1961.
- Pflaum, H. G., "Les correspondants de l'orateur M. Cornelius Fronton de Cirta", en *Hommages à J. Bayet*, Bruxelles, 1964, pp. 544-560.
- Poignault, R., "Les Divi au miroir de Fronton", en *REL*, 77, 1999, pp. 234-259.
- "Vie quotidienne et images: eau, hygiène et santé dans la correspondance de Fronton", en *VL*, 175, 2006, pp. 4-18.
- Ramirez de Verger, A., "Frontón y la segunda sofística", en *Habis*, 4, 1973, pp. 115-126.
- Ronnick, M. V., "Substructural elements of architectonic rhetoric and philosophical thought in Fronto's Epistles", en Dominik, W. J. (ed.), *Roman Eloquence: Rhetoric in Society and Literature*, Routledge, 1997, pp. 229-245.
- Russell, D. A., *Antonine Literature*, Oxford-New York, Oxford University Press 1990.
- Selvatico, G. P., "Lo scambio epistolar tra Frontone e M. Aurelio. Esercitazioni retoriche e cultura letteraria", en *Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino. Cl. di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, Serie V.5.4, Torino, 1981.
- Soverini, P., "Aspetti e problemi delle teorie retoriche frontoniane", en *ANRW*, II.34.2, 1994, pp. 919-1004.
- Steele, R. B., "The Ablative Absolute in the Epistles of Cicero, Seneca, Pliny and Fronto", en *AJPh*, 25.3, 1904, pp. 315-327.

- Vessey, D.W.T., “Aulus Gellius and the Cult of the Past”, *ANRW*, II.34.2, 1994, pp. 1863-1917.
- Whitmarsh, T., *The Second Sophistic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Zetzel, J.E.G., “The Subscriptions in the Manuscripts of Livy and Fronto and the Meaning of Emendatio”, en *CPh*, 75.1, 1980, pp. 38-59.
- “The Age of Gellius”, en *Latin Textual Criticism in Antiquity*, New York, Arno Press, 1981, pp. 55-74.

Anexo: léxico destacado

Conceptos generales	Traducción
<i>argumentum</i>	argumento
<i>ars</i>	arte
<i>colon</i>	parte de un período
<i>comma</i>	breve inciso que integra un colon
<i>compositio</i>	disposición
<i>cultus</i>	ornato
<i>elegantia</i>	refinamiento discursivo
<i>eloquentia</i>	elocuencia
<i>figura</i>	figura del discurso
<i>historia</i>	historia (género)
<i>imago</i>	imagen
<i>modum verbi</i>	propiedad de una palabra
<i>oratio</i>	discurso
<i>ornare</i>	adornar (un discurso) con figuras de estilo
<i>pondus verbi</i>	calidad o importancia de una palabra
<i>quaestio</i>	planteamiento
<i>ratio</i>	pensamiento, razón
<i>recitare</i>	exponer ante un auditorio
<i>structura</i>	estructura (de un discurso)
<i>synonymus</i>	sinónimo
<i>verbum</i>	palabra, vocablo, término

