



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SI FORTE ALIQUID DECOCTIUS AUDIS

DEFINICIÓN Y ANÁLISIS DEL PROGRAMA POÉTICO DE PERSIO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LETRAS CLÁSICAS

PRESENTA:

SANTIAGO MORALES OLEA

ASESOR:

DR. BERNARDO BERRUECOS FRANK



CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE DE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM <IN401718>. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

A mis padres, Margarita y Martín,
por su apoyo incondicional.

A Julia,
por regalarme ojos más transparentes.

AGRADECIMIENTOS

Comenzaré por agradecerle a mi tutor, Bernardo Berruecos Frank, su guía y acompañamiento a lo largo de los años que me tomó llevar a buen puerto este trabajo, así como la disposición perenne a discutir ideas y pormenores de la tesis. A todos mis sinodales les agradezco por darse el tiempo de enriquecer mi trabajo con su lectura cuidadosa y sus comentarios. En particular, le agradezco a Rebeca Pasillas Mendoza el haberme enseñado que la parte más rica en aprendizajes no está en la investigación, sino en la discusión del trabajo; a Juan Carlos Rodríguez Aguilar, su agudeza admirable que marcó mi relación con la literatura y por años me ha inspirado a leer con cuidado e imaginar relaciones posibles; a Daniel Navarrete Beltrán, el gusto compartido por Persio y la crítica puntual y constructiva; y a Vicente Flores Militello, su lectura rigurosa y las llamadas de atención sobre las flaquezas del trabajo.

Agradezco a todos mis maestros y maestras de la carrera por acercarme con sus clases a la literatura antigua y brindarme herramientas para abordarla. En particular, me gustaría agradecer al Dr. Raúl Torres Martínez por sus clases geniales y su generosidad. Mi relación con la música y con la literatura no sería la que es de no haber sido alumno suyo.

Agradezco a todos los participantes del seminario de poesía griega y latina. La calidad de sus trabajos y de sus participaciones fueron referente obligatorio en la configuración de esta tesis.

Le agradezco a Jared, Michel, Santiago, Mircea e Israel la amistad y la compañía durante la carrera, así como las conversaciones estimulantes y las horas de trabajo compartido en las bibliotecas. También agradezco a mis amigas y amigos de toda la vida, por las risas, el cariño y los proyectos en conjunto que fueron solaz mientras realicé este trabajo. En especial le doy gracias a Cons, por su paciencia infinita, a Emi, por años y años de charlas, a Fera, por su escucha, y a Juan, por las comidas y la curiosidad compartidas.

Agradezco a mi familia, Margarita, Martín, Mariana, Martín A., Marcela, Nito, Lu, Felipe, Cami y Sabi, por estar siempre, por la paciencia que me tienen y el cariño. No habría podido realizar este trabajo sin la calidez y la alegría que me transmiten.

Por último, a Julia le agradezco especialmente por haber compartido conmigo el proceso de investigación y escritura de este trabajo, y por haber hecho de él un refugio con su cariño, constancia y cuidado. Gracias, Julia, por los poemas compartidos, por el apoyo incondicional y por contagiarme de tu vivacidad radiante.

ÍNDICE

I. Introducción	6
Marco teórico.....	8
Consideraciones sobre la intertextualidad	11
La sátira romana	19
<i>Status quaestionis</i>	22
II. Programa poético	25
Coliambos.....	27
Sátira 1	39
Expectativas de la poesía: la poética de lo <i>decoctius</i>	54
III. Tradición satírica	59
Horacio	61
Lo <i>acer</i>	81
IV. El contexto literario y la configuración de imágenes	87
Lo <i>decoctius</i>	87
Contexto literario: la crítica de Séneca en la epístola 114.....	92
El hombre es su estilo.....	95
Los fragmentos de Mecenas	102
Literatura neroniana.....	116
La <i>Farsalia</i>	125
<i>Tiestes</i>	135
El <i>Satiricón</i>	142
Imágenes en Persio	152
Conclusiones del capítulo.....	160
V. Persio y el estoicismo	162
Estoicismo en el s. I. d.C.	162
Poética estoica	171
Algunas perspectivas sobre Persio y el estoicismo	177
Diatriba y meditación	188
Consideraciones finales en torno a Persio y el estoicismo	198
VI. Conclusiones	200
Bibliografía.....	210

I. INTRODUCCIÓN

Mi interés por Persio surgió de mis clases de Literatura Latina III con el profesor Juan Carlos Rodríguez Aguilar. En ese momento, la idea de marginalidad en la tradición clásica no me parecía sólo atractiva, sino necesaria, pues respondía a mis inquietudes de ver en la literatura una forma de denuncia de los valores tradicionales; una expresión de jovialidad e irreverencia que no había visto en los autores clásicos hasta el momento. Qué mejor figura que la de Persio para pensar en la marginalidad: un caballero romano con una producción pequeña para los estándares de la Antigüedad; muerto joven, censurado por su preceptor. De él se conserva una pequeña biografía, escrita por Valerio Probo, que da cuenta de las fechas en que vivió, del 4 de diciembre del 34 d.C. al 24 de noviembre del 62 d.C., y de algunos datos biográficos como su pertenencia al orden ecuestre, su formación y círculo social, su cercanía con Cornuto —y, por lo tanto, con el estoicismo— y su vocación invectiva. Su biografía, por su brevedad y los datos que destaca, ha contribuido a la ficción de poeta oscuro que rodea a Persio desde el Renacimiento y que ha influido profundamente en su recepción, al menos hasta el siglo pasado.¹ He de decir, ahora que median más años, que mi interés quizá no era tanto por la poesía de Persio, sino por su figura —o lo que comprendía de ella—. El primer acercamiento a su producción poética me resultó atractivo por su dificultad, pues en ese primer momento me pareció el epítome de la jovialidad irreverente. No fue hasta que comencé a investigar más seriamente, que mis impresiones respecto a la figura de Persio se modificaron, pues comprendí que estaba depositando en un autor de la Antigüedad expectativas contemporáneas en torno a la literatura. Por supuesto que Persio es un autor osado en sus metáforas e imágenes, pero esa osadía —a diferencia de lo que hoy en día supone— consistía en la defensa de los valores tradicionales ante una sociedad envuelta en proceso de transformación de sus costumbres y de su gusto poético.

¹ Con respecto a la supuesta oscuridad de Persio, Kissel, en la introducción de su comentario, señala que es un problema de recepción popularizado desde el Renacimiento. El primer autor en mencionar la oscuridad del satirista fue Juan Lido: Πέρσιος δὲ τὸν ποιητὴν τὴν Σώφρονα μιμήσασθαι θέλων τὸ Λυκόφρονος παρῆλθεν ἀμαυρόν (Ioh. Lyd. Mag. 1, 41) [Persio, queriendo imitar a Sofrón, el poeta, superó la oscuridad de Licofrón]. El hecho de que las sátiras de Persio estuvieran pensadas para la instrucción y el mejoramiento moral; el juicio de autores temporalmente cercanos como Lucano, Quintiliano y Marcial; la información que aporta la *Vita Persii*; y la popularidad de la que gozaron las sátiras en la tardía Antigüedad y en la Edad Media, son algunos de los argumentos que evidencian que la oscuridad del autor es un problema de recepción posterior al Renacimiento. Kissel demuestra a lo largo de su introducción que el público de Persio tenía acceso a su sátira y orienta la atención en sus sátiras a las características lingüísticas y estilísticas, así como a las estrategias dialógicas (cf. Kissel 1990, pp. 1-14).

Tras este primer momento, mi curiosidad por Persio se volcó al papel que ocupaba el diálogo en su producción poética. Me llamaba la atención el hecho de que creara a sus propios interlocutores y la indefinición de la voz poética. Mi primera hipótesis al respecto fue que Persio había incorporado estrategias propias del discurso filosófico a su poesía, las cuales explicaban las peculiaridades del diálogo. Además, la importancia que le atribuía al lenguaje me hizo pensar que había preceptos estoicos relacionados con la teoría del lenguaje que encontraban su sitio en la poesía de Persio y que precisamente a éstos se debían las peculiaridades del programa poético del autor. Por un tiempo mi investigación siguió ese curso, sin embargo, la indefinición de las “estrategias incorporadas” y de los “preceptos estoicos” dificultaba mi avance. No fue hasta la sesión del seminario de estudios sobre historia de la poesía griega y latina, en la que expuse mi primer esquema y avances, que caí en cuenta de que no podía pretender trazar relaciones entre Persio y el estoicismo sin un corpus que me sirviera de base; sin embargo, al intentar definir ese corpus estoico me enfrenté, en primer lugar, al hecho de que los textos relacionados con la teoría del lenguaje, al estar inscritos en la lógica, resultaban muy ajenos a las expresiones poéticas —o al menos, a las que le conciernen a un análisis literario—; en segundo lugar, me enfrenté a la dificultad de afirmar las relaciones de Persio con estos textos, pues a pesar de que mucho se ha dicho de la relación de Persio con el estoicismo, no encontré en ese momento ningún estudio al respecto, más que el capítulo de Cucchiarelli (2005) “Speaking from silence: the Stoic Paradoxes of Persius” que, a pesar de que propone caminos interesantes para esa discusión, no describe de manera concluyente la relación de Persio con el estoicismo. Fue ese quiebre el que me hizo considerar que tal vez el programa poético de Persio le debía menos al estoicismo de lo que creía, de tal suerte que me volqué a pensar qué interacciones podían explicar las particularidades de este autor, pues, para ese momento, me parecía claro que la innovación en la poesía de la Antigüedad debía entenderse como la expansión de las posibilidades conferidas por la tradición literaria y no —como a veces se comprende hoy en día— como el resultado, al margen de la tradición literaria, del genio artístico.

Con esto en mente, realicé mi investigación sobre los elementos propios de la tradición literaria y la forma en la que Persio los reinterpreta al proponer su programa poético, con el objetivo de demostrar que las innovaciones en su poética surgen de la interacción con otros textos —comprendiendo texto en un sentido amplio, a partir de las propuestas teóricas de Bajtín y Kristeva—.

MARCO TEÓRICO

No son infrecuentes entre los autores de la Antigüedad las declaraciones sobre su propia obra al interior de sus textos. Estos espacios de reflexión metaliteraria, por lo general, sirven a los autores para definir su lugar dentro del género en el que están escribiendo, pues, ya sea mediante una explicación del porqué de la elección del género, mediante afirmaciones en las que se ponderan ciertas características de la poesía, o mediante alusiones, se efectúa una vinculación con la tradición poética. En una tradición tan hermética como lo era la grecolatina,² con una relación entre forma y contenido tan bien definida —no puede pensarse, por ejemplo, una obra de carácter épico escrita en algo que no sean hexámetros—, la reflexión sobre la propia producción es un recurso útil, tanto para vincular la obra con la tradición, como para destacar qué tiene la obra para aportar a ésta; qué la distingue y hace que valga la pena su lectura. A esta síntesis de afirmaciones que hace un poeta sobre su propia obra —o que se pueden deducir de ésta— en la que señala de qué forma ha de escribirla, qué objetivos persigue o en qué medida se inserta en la tradición, se le conoce como *programa poético*. Por lo general, éste se presenta al principio de la obra como un anuncio de los temas a desarrollar en el libro entero. Este anuncio, en su conjunto, supone la reflexión metaliteraria con las características señaladas.

A pesar de ser un concepto muy socorrido por los estudios clásicos, no parece haber una genealogía clara del uso de *programa poético* como categoría que define las reflexiones del poeta sobre su propia obra.³ La breve definición de conceptos afines puede, sin embargo, contribuir a

² Con hermética me refiero a una tradición cuyo canon es relativamente pequeño, de modo que todos los autores que se insertan en ella lo conocen a cabalidad e interactúan con él en sus textos mediante un intrincado sistema de alusiones (vid. Conte-Barchiesi 1989). La primera consecuencia de esto es que la intertextualidad forma parte constitutiva de los textos y se vuelve, en mayor o menor medida, condición para su cabal comprensión.

³ La revisión de bibliografía sobre Persio me permitió observar que al menos en dos compilaciones recientes —*A Companion to Neronian Age* (2012) y *A Companion to Persius and Juvenal* (2013)— el término “programático” es muy socorrido. En la primera, lo emplean en sus trabajos Bergman, Braund, Hardie, Henderson, Mannering, Mordine y Nichols; en la segunda, Bartsch, Braund, Cucchiarelli, Gillespie, Gold, Hooley, Keane, Kenney, McNelis, Osgood, Roche, Roller, Rosen, Sogno, van den Berg y Winkler. Esta somera observación me permite aventurar dos señalamientos: los términos “programático” y “programa poético”, por extensión, son de importancia en los estudios anglosajones y, además, son relevantes en los estudios relativos a la sátira. Esto último se observa no sólo en el hecho de que los términos sean más socorridos en la segunda compilación, sobre Persio y Juvenal, sino en que el trabajo de Bramble —bibliografía fundamental para el análisis literario de Persio— se titula *Persius and the programmatic satire: A study in form and imagery* (1974). No parece descabellado pensar que Bartsch en su reciente estudio sobre Persio, *Persius: A study in food, philosophy and the figural* (2015), recupera los términos siguiendo los pasos de Bramble, además de que la autora pertenece a la crítica anglosajona. Si bien es tarea difícil rastrear la denominación de lo *programático* o del *programa poético*, es un hecho que se le ha prestado atención a la declaración de las estrategias productivas desde antes del trabajo de Bramble, como lo demuestra Witke, cuyo trabajo fue publicado unos años antes y coincide en cierta medida con la definición de “programático”, cuando afirma con motivo de los coliambos: “This

delimitar el alcance del concepto y a aclarar su empleo. El primer concepto que me gustaría señalar, por ser el de la disciplina que se ocupa del quehacer literario, es el de *poética*:

Le terme de “poétique”, tel qu’il nous a été transmis par la tradition, désigne, premièrement, toute théorie interne de la littérature. Deuxièmement, il s’applique au choix fait par un auteur parmi tous les possibles (dans l’ordre de la thématique, de la composition, du style, etc.) littéraires: ‘la poétique de Hugo’. Troisièmement, il se réfère aux codes normatifs construits par une école littéraire, ensemble de règles pratiques dont l’emploi devient alors obligatoire.⁴

El programa poético, entendido en función de los aspectos que señalan Ducrot y Todorov como correspondientes a la poética, es una parte del texto que se ocupa de poner de manifiesto las normas según las cuales se construye el texto, o grupo de textos. En ese sentido, deja de manifiesto la elección del autor dentro de las posibilidades literarias de la tradición en la que participa. Al tipo de interacciones que conciernen a la poética también se les conoce como *metatextualidad*. Es la metatextualidad una característica más amplia, pues de acuerdo con Beristáin el metatexto es una “serie de condiciones que preconstruyen la producción y la lectura de un texto dentro de una estructura social dada”;⁵ es decir, el metatexto es una declaración de los principios que han de regir la escritura válida para el contexto en el que se está escribiendo; literatura hablando de literatura. La definición que ofrece Beristáin en su diccionario es cercana a la de poética, al menos en el segundo y tercer nivel que proponen Ducrot y Todorov:

Mediante el metatexto, tanto el autor como el lector o el crítico del texto “definen su actividad y los rasgos o propiedades que el texto debe tener para pertenecer a una determinada clase”.⁶ La poética vigente para un autor en un momento dado —la que le ofrecen la tradición, o los tratados de su época, o la que se infiere de los textos que él considera literarios, o aparece explícita en ellos, en forma de enunciados metatextuales— es el metatexto de su novela o su poema: los tratados historiográficos o las historias que asume como portadores de su propio criterio un historiador constituyen el metatexto de su obra. Así, el metatexto es el medio para la transmisión y reactualización de ciertas reglas o principios.⁷

El término *programa poético*, como se ha utilizado en los estudios clásicos y como pretende utilizarse en el presente trabajo, se refiere a las partes de la obra poética en las que los autores

prologue exhibits in brief and as it were in a simplified manner the techniques Persius uses throughout his work” (Witke 1962, p. 153).

⁴ Ducrot y Todorov 1972, s.v. ‘poétique’.

⁵ Beristáin 1995, s.v. ‘metatexto’.

⁶ Mignolo apud Beristáin 1995, s.v. ‘metatexto’.

⁷ Beristáin 1995, s.v. ‘metatexto’.

presentan los temas que tratarán a lo largo del libro. Estas partes suponen una reflexión metatextual que ejercen los autores sobre sus propios textos.⁸

La reflexión sobre la propia obra es un ejercicio intertextual, en tanto que exige al autor pensar su obra en función de otros textos que conforman la tradición del género y produce nuevos significados teniéndolos como referente. Conte y Barchiesi, en su texto *Imitazione e arte allusiva* (1989), describen la importancia que tenían la *imitatio* y la *aemulatio* como conceptos que engloban una serie de estrategias productivas fundamentales en la literatura grecolatina. La idea de tradición es el núcleo del sistema literario grecolatino y bajo esa premisa el manejo de los textos es una práctica profundamente intertextual pues intrinca el estudio, la lectura y la escritura con los textos que son parte de la tradición. En un sistema como éste es imposible pensar en un tipo de producción que no sea intertextual, es decir que no dialogue con algún texto de la tradición en la que pretende insertarse. Este diálogo amplifica el significado, tanto del nuevo texto como del que sirve como referente, y funciona en la medida en que el contexto en el que se inserta permite esa renovación de sentido. Es por ello que no ha de entenderse como una relación servil, sino como una estrategia generativa propia de un sistema relativamente pequeño y denso, como lo era el grecolatino.

En este sentido, el ejercicio de reflexión sobre la propia obra, no se reduce a la afirmación de pertenencia a un género, sino que exige una suerte de demostración que se ve reflejada en distintos niveles al interior del texto. Está, por una parte, el nivel formal, en el que la vinculación es explícita y sucede a partir del léxico empleado, de la métrica, o de los temas y el tratamiento de estos, que son propios del género. Por otra parte, existe un nivel en el que se dialoga y se rompe con aspectos concretos de los autores que representan la tradición en la que el poeta busca posicionarse e insertarse. Este rompimiento juega con los elementos formales que permiten la vinculación con el género, de modo que es en este segundo nivel en el que los autores presentan sus innovaciones genéricas; es mediante el diálogo y la alteración de los elementos constitutivos que los textos renuevan su vigencia y defienden su individualidad sin romper con las exigencias genéricas.

⁸ El origen de este término en la crítica literaria quizá pueda relacionarse con la labor de crítico/poeta de la que habló T.S. Eliot a principios del siglo xx: “Eliot said that the poet-critic must write ‘programmatic criticism’—that is, criticism that expresses the poet’s own interests as a poet, quite different from historical scholarship, which stops at placing the poet in his background. Consciously intended or not, Eliot’s criticism created an atmosphere in which his own poetry could be better understood and appreciated than if it had to appear in a literary milieu dominated by the standards of the preceding age” (Gardner, et al., “T.S. Eliot ” en *Encyclopædia Britannica*, 30/01/20). Si bien sería anacrónico afirmar que en la Antigüedad los poetas tenían el afán de escribir crítica programática, como lo propone Eliot , la idea de la crítica contenida en la obra poética y la aplicación de esta como categoría de estudio, sí podría encontrar su origen, al menos parcial, en T.S. Eliot.

El interés de este trabajo es demostrar que la poética de Persio presenta innovaciones respecto a la tradición satírica, que surgen de la interacción con otros textos, en aspectos concretos como el manejo de los diálogos y la configuración de las imágenes, a partir de una descripción de su programa poético y un análisis detallado de los elementos que lo constituyen.

A fin de conseguir esto, se buscará describir el programa poético de Persio a partir del análisis de sus textos programáticos —el prólogo, o los coliambos, y la sátira 1—,⁹ y, una vez hecho esto, se buscará analizar las particularidades de su programa poético para comprobar en qué medida es el resultado de la interacción con distintos tipos de textos. A fin de realizar este análisis, considero que la poética de Persio es el resultado de la interacción de tres ejes textuales —entendiendo lo textual en un sentido amplio, a partir de la propuesta teórica de Bajtín y Kristeva—: la tradición satírica, es decir, aquellos aspectos que se explican como parte de la necesidad de inserción e innovación en el género; la interacción con la poesía de su época, es decir, aquellas confluencias y rompimientos con la literatura como fenómeno contemporáneo a Persio; y el estoicismo, ya que, considerando la relación del autor con el movimiento filosófico y las particularidades de la poética del autor, creo que el diálogo con ciertos preceptos estoicos y estrategias del discurso filosófico explica en buena medida la configuración de imágenes y metáforas. La síntesis del diálogo entre estas esferas es lo que el autor denomina *decoctius* y es precisamente la categoría que articula las particularidades del programa poético de Persio. Los textos de los que partiré para el análisis del programa poético serán las llamadas sátiras literarias de Horacio (1, 4, 10 y 2, 1), la epístola 114 de Séneca, titulada según Roca “La corrupción de las costumbres causa la decadencia del estilo”,¹⁰ una selección de fragmentos de la *Farsalia*, el *Tiestes* y el *Satiricón* y los estudios contemporáneos de Bartsch (2012) y Cucchiarelli (2005).

CONSIDERACIONES SOBRE LA INTERTEXTUALIDAD

Graham plantea en su libro que varios estudiosos han acudido al término *intertextualidad* con la esperanza de encontrar en él una herramienta exegética y, a pesar de que como concepto la

⁹ Estrictamente, los textos considerados programáticos son los coliambos, la sátira 1 y el principio de la sátira 5, sin embargo, me concentraré en el análisis de los coliambos y la sátira 1, pues entre estos textos parece haber una relación más estrecha. Los fragmentos de la sátira 5 que me interesan para la discusión del programa poético —condensados en los primeros 29 versos— los analizaré a lo largo del trabajo para precisar aspectos de la discusión que no se agoten con los coliambos o la sátira 1.

¹⁰ Roca 1989, p. 339.

intertextualidad está sujeta a una serie de oposiciones, forjadas quizá por las distintas corrientes teóricas en las que se ha insertado el término,¹¹ esta herramienta teórica se muestra indispensable en un ejercicio que pretende relacionar textos a fin de explicar las particularidades en la poética de un autor.

Como se ha mencionado un poco más arriba, la tradición grecolatina es profundamente hermética. Esto supone que los textos se escriben y se comprenden dentro de un sistema para el cual son naturales las relaciones estrechas; la alusión, la cita o las referencias léxicas y estilísticas son algunos ejemplos de las relaciones productivas que entabla la literatura grecolatina con sus cánones, tal como lo señalan Barchiesi y Conte.

Son precisamente este tipo de interacciones entre textos las que Genette define como intertextualidad: “Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”.¹² Considero la definición de Genette como un buen punto de partida porque, al rastrear la copresencia entre un texto A y otro B¹³ se obtiene una relación concreta, que le otorga objetividad al análisis, frente a una supuesta por elementos no textuales —o no rastreables a nivel textual—. A pesar de esto, no parece que esta definición sea suficiente para explicar todos los tipos de relación que establecen dos o más textos, pues aquélla concentrada en la copresencia limita la explicación de las particularidades de la postura poética a relaciones concretas entre textos, complicando con esto la apreciación de aspectos que se sugieren a partir de la lectura integral del texto. La relación entre elementos de un texto puede ser muy rica, pero generalmente se concentra en establecer genealogías respecto al uso de léxico, de figuras retóricas, o de tropos. Este tipo de análisis ofrece información respecto a otro tipo de interacciones que puede establecer un texto sólo de manera colateral.

Un análisis que vaya más allá de la copresencia requiere de la posibilidad de relacionar unidades más complejas que no sean necesariamente definidas por elementos concretos como son las

¹¹ Cf. Graham 2000, pp. 59-60.

¹² Cf. Genette 1989, p.10. A pesar de que sean este tipo de interacciones las que Genette identifica explícitamente como intertextualidad, es fundamental señalar que el ejercicio al que se aboca este autor es, más bien, el de proponer una tipología para formas específicas de intertextualidad. (Cf. Martínez Alfaro 1996, p. 281). Aun cuando Genette se ocupe del concepto en un sentido más amplio, su definición es útil para este trabajo en tanto que atiende a la dimensión más concreta del fenómeno, misma que ha servido de base y a la que usualmente se limitan los análisis.

¹³ La cita, la alusión, o la relación de derivación que une a un texto con otro anterior son algunos de los ejemplos que consigna Genette. Cf. Genette 1989, p. 14.

unidades léxicas o estilísticas a las que parece atender Genette. A fin de conseguir esto me serviré de la propuesta teórica de Bajtín y Kristeva para explorar la relación de textos como unidades.

La relación de textos como unidades supone el posicionamiento de éstos dentro de un sistema más amplio, lo cual permite observar relaciones más generales, que suelen ser asumidas; como la relación con la tradición propia del género, con otros tipos de discurso o con las opiniones sobre la literatura. Se busca, entonces, además de las relaciones concretas, la relación de los textos como unidades, a fin de poder hacer un análisis del programa poético y no de los elementos que lo constituyen.

La noción del texto como unidad es una categoría que entiendo en contraposición a la forma en que Genette aborda la intertextualidad y que debe su existencia en buena medida al concepto bajtiniano de *enunciado*. Para Bajtín el enunciado es la unidad real de comunicación discursiva con un carácter inherente de respuesta que lo vuelve parte de una cadena de enunciados.¹⁴ La comprensión del enunciado como respuesta a enunciados anteriores, además de que prima el aspecto comunicativo de la lengua —pues comprende al enunciado como una respuesta—,¹⁵ ocasiona que el interés de Bajtín no esté depositado en el establecimiento de una tipología de géneros discursivos, sino en la definición de posibilidades de interacción. El texto *Problemas de la poética de Dostoievski* es el reflejo de esta preocupación aterrizada al ámbito literario, pues a lo largo de este texto Bajtín explora las relaciones dialógicas, es decir, las relaciones entre enunciados y propone, en función de sus interacciones, distintos tipos de discurso. El interés por las relaciones dialógicas, en última instancia, amplía el espectro de unidades relacionables.

La propuesta teórica de Bajtín, a diferencia de la de Genette, no exige la copresencia para establecer una relación entre dos textos, pues un texto puede ser consciente de la palabra ajena y relacionarse con ella, aun cuando ésta no se refiera de manera explícita, como se señalará más adelante. Este tipo de relaciones son sólo posibles si se tiene en cuenta que el enunciado es un enunciado sólo en la medida en que está contextualizado.

Así pues, entiendo por *unidad* al conjunto de elementos que podrían indicar una relación de copresencia: a las elecciones léxicas, las determinaciones genéricas y las innovaciones propias de los autores que conforman en su conjunto un texto. Este conjunto, en la medida en que se entiende como un enunciado, es decir, como una unidad que puede establecer relaciones dialógicas con otro

¹⁴ Cf. Bajtín 2012a, p. 252-255.

¹⁵ Cf. Bajtín 2012a, p. 278.

enunciado, permite rastrear relaciones que exceden la copresencia porque puede relacionarse mediante las coordenadas en las que se sitúan ambos textos, o ambas unidades. Es en este sentido que interesa la propuesta de Kristeva, pues ésta adopta la noción bajtiniana de enunciado bajo el nombre de unidad lingüística y la pone en relación con el marco sociocultural.

No obstante la división que se hace entre elementos textuales y textos unitarios, es importante señalar que ambas esferas de la intertextualidad se nutren entre sí; son las relaciones entre elementos explícitos las que permiten sostener las relaciones a nivel unitario, algunas veces implícitas, y, por el otro lado, son las relaciones a nivel unitario las que sugieren la exploración de las relaciones entre elementos concretos. A causa de esto, con el objetivo de analizar las relaciones que exceden la copresencia o la derivación en los términos ya mencionados, se analizará el programa poético de Persio en distintos niveles sirviéndose de la propuesta teórica de Genette, para atender la relación entre elementos, y de la de Bajtín y Kristeva, para la relación entre unidades.

Como se mencionó previamente, la propuesta de Genette parece prudente porque otorga la posibilidad de relacionar elementos concretos entre textos como punto de partida para un análisis de los textos como unidades. La comprensión de los textos como unidades, como ya se señaló, se construye a partir de la propuesta teórica de Bajtín y el refinamiento que Kristeva hace de ésta.

Resulta fundamental para el trabajo a desarrollar la comprensión de las categorías que emplea Bajtín, pues en buena medida es a partir de éstas que es posible el análisis en los términos que se plantea. La búsqueda de un tipo de relación que exceda los términos de la copresencia atiende al deseo de entender el papel que tienen los textos en su tradición y la posibilidad de innovación al interior de ésta.

Ya señala Martínez Alfaro la importancia de Bajtín para la teoría de la intertextualidad al identificarlo como el mediador de la intertextualidad en el s. XX y los antecedentes rastreables desde la literatura clásica hasta el Renacimiento.¹⁶ La elección de un autor como Bajtín para definir buena parte del marco teórico del presente trabajo atiende al hecho de que las categorías que buscan definir el fenómeno que se entiende como intertextualidad son más flexibles en su fase inicial. Esta flexibilidad resulta provechosa para un análisis de textos clásicos que pretende ser literario, pues reduce la necesidad de emplear herramientas teóricas contemporáneas cuyas pretensiones vayan más allá del análisis de interacciones, lo cual, sin duda, es un ejercicio muy rico pero que exige de

¹⁶ Cf. Martínez Alfaro 1996, p. 272.

más herramientas.¹⁷ La teoría de Bajtín resulta atractiva porque no implanta premisas compositivas estáticas a los textos, sino que define dinámicas entre ellos, al proponer como principio generativo la interacción de enunciados.¹⁸

La propuesta de Bajtín se centra en la comprensión del enunciado como la unidad real de comunicación discursiva. El enunciado es una categoría heterogénea, pues puede ir desde una afirmación hasta un texto completo, sin embargo sus características fundamentales son: 1) un principio y final absoluto determinado por el cambio de sujetos discursivos; 2) la conclusividad, es decir, la premisa de que “el hablante dijo (o escribió) *todo* lo que en un momento dado y en condiciones determinadas quiso decir”,¹⁹ cuyo criterio más importante es la posibilidad de que el enunciado sea contestado; y 3) la estabilidad de formas genéricas para el enunciado, es decir, el hecho de que el hablante realiza su voluntad discursiva mediante la elección de un género discursivo determinado según la circunstancia en la que se inscribe. Esta última característica señala el énfasis de Bajtín en la dimensión pragmática/comunicativa de la lengua, pues los géneros discursivos son una serie de enunciados dados al hablante, cuyas oraciones y sus relaciones están determinadas, además de que cada género incluye una expresividad determinada que, a su vez, determina el alcance semántico de las palabras.²⁰

Como puede observarse por las características con las que lo define Bajtín, el enunciado es profundamente dialógico, pues está determinado por límites que existen sólo en función de un otro. Su delimitación por sujetos discursivos, su posibilidad de ser respondido, al estar concluso, y su relación con el contexto en el que se inscribe le otorgan un carácter comunicativo que, en último término, lo hace ser parte de una cadena de enunciados. De este modo, la gama de relaciones que se abre a partir esta categoría excede por mucho a la que se abre en la búsqueda de relaciones concretas. Las dinámicas que hay en estas relaciones son distintas a las que se establecen entre las

¹⁷ El texto de Kristeva, *The bounded text*, es un ejemplo de la medida en la que se puede recuperar el enfoque bajtiniano de la relación entre enunciados en un sentido más amplio, ya que introduce la noción de *ideologema*, relevante para este trabajo porque pone en cuestión la necesidad de un horizonte, o coordenadas, para situar los textos y entender los elementos que los constituyen en función de estas coordenadas, pero, además, emplea conceptos de la semiótica para definir el ideologema de la novela y abstraer los mecanismos que operan en la enunciación novelística. Sin duda este análisis es de interés para definir fenómenos relevantes para la literatura, sin embargo, un análisis de este tipo resulta excesivo para los fines aquí planteados.

¹⁸ Es importante señalar respecto a las categorías que emplea Bajtín que éstas se refieren a niveles vinculados de manera indisoluble en una misma producción. El afán de dividirlos atiende a una intención descriptiva que permite abstraer el carácter dialógico de los enunciados.

¹⁹ Bajtín 2012a, p. 262.

²⁰ Cf. Bajtín 2012a, pp. 257-274.

unidades de lengua —que abarcan desde las sílabas, hasta las oraciones— y, por esta razón, resultan de interés para el trabajo planteado.

Bajtín entiende las unidades de lengua como los elementos propios de la lengua (morfemas, palabras, oraciones y demás elementos de un texto) limitados a su aspecto puramente lingüístico.²¹ A diferencia del enunciado, las unidades de lengua no están encarnadas; es decir, no tienen un principio y fin determinado por el cambio de sujeto discursivo; no están conclusas, es decir, no están en contacto con la realidad, ni se relacionan con otros enunciados y no atienden a la voluntad discursiva del hablante. El hecho de que no sean enunciados limita su expresividad a un aspecto neutro que sólo asegura su carácter como unidades y la intercomprensión entre hablantes en lo que respecta a ese aspecto neutro.²² De acuerdo con el planteamiento de Bajtín, una palabra en este estado no puede establecer una relación, pues de hacerlo sería un enunciado. La relación entre unidades de lengua a la que se refiere es, entonces, de carácter abstracto. La oración, por ejemplo, como unidad de lengua tiene una naturaleza gramatical, pues en ella se relacionan palabras en su calidad de categoría gramatical sin la capacidad de provocar una respuesta y, en ese sentido, sin la capacidad de establecer una relación.²³

La comprensión de las obras como enunciados es la consecuencia de la teoría de Bajtín más relevante para este trabajo, pues no sólo aterriza una discusión lingüística al terreno de la teoría literaria, sino que abre una gama de relaciones que resulta ser el planteamiento fundamental de la intertextualidad:

Una obra, igual que una réplica del diálogo, está orientada hacia la respuesta de otro (de otros), hacia su respuesta comprensiva, que puede adoptar formas diversas [...] una obra determina las posturas de respuesta de los otros dentro de otras condiciones complejas de la comunicación discursiva de una cierta esfera cultural. Una obra es el eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como una réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella; al mismo tiempo, igual que la réplica de un diálogo, una obra está separada de otras por las fronteras absolutas del cambio de los sujetos discursivos.²⁴

En este sentido, todas las relaciones entre textos son relaciones entre enunciados. La diferencia, entonces, reside en que las relaciones de copresencia son explícitas, mientras que existen otras relaciones de carácter implícito, sugeridas por la relación entre unidades de discurso (el empleo de

²¹ Cf. Bajtín 2012b, p. 337.

²² Cf. Bajtín 2012a, p. 275.

²³ Cf. Bajtín 2012a, p. 261.

²⁴ Bajtín 2012a, p. 262.

una palabra que sugiera una relación con un discurso ajeno, la imitación del estilo o la referencia, implícita o explícita a otro tipo de discurso). A fin de ahondar en estas posibilidades de relación conviene recuperar a Kristeva.

La propuesta de Kristeva interesa porque encausa la discusión de Bajtín a un área más general en la que se afirma la intertextualidad como única estrategia de producción, pues, como señala Graham refiriendo a Kristeva: “Authors do not create their texts from their own original minds, but rather compile them from preexistent texts, so that, as Kristeva writes, a text is ‘a permutation of texts, an intertextuality in the space of a given text’, in which ‘several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another’”.²⁵ Además de esto, el interés en Kristeva no se reduce a la recuperación de la teoría de Bajtín a nivel conceptual, sino que también tiene alcances metodológicos.

Si se parte de su definición de texto: “The text is defined as a trans-linguistic apparatus that redistributes the order of language by relating communicative speech, which aims to inform directly, to different kinds of anterior or synchronic utterances”,²⁶ se puede observar que, partiendo del concepto de enunciado y de la posibilidad de interacción de estos que propone Bajtín, entiende los textos como el espacio en el que interactúan enunciados emitidos en distintos momentos. La primera consecuencia de esto, ya señalada por Graham, es que la intertextualidad se vuelve la única estrategia posible de producción, pues cada enunciado se inserta en un texto, que a su vez se relaciona con un texto general que es la cultura.²⁷ Al cruce de un texto con la cultura Kristeva lo denomina *ideologema*.²⁸ La importancia del ideologema es que otorga las coordenadas sociales e históricas en las que se coloca un texto y los enunciados que lo componen; es decir, actúa como una función más grande, que sitúa la práctica semiótica y los enunciados.²⁹ En otros términos, el ideologema es una función que permite interpretar aspectos extratextuales al interior del texto.

Si bien el análisis de Kristeva —por su comprensión de texto como un conjunto de enunciados que, a su vez, se relaciona con la cultura, entendida como un texto más general— amplía más allá de los textos escritos las posibilidades de lo textual y, en ese sentido, complica la definición de

²⁵ Kristeva 1980, p. 36 apud Graham 2000, p. 35. A lo largo del trabajo comprendo *utterance* como *enunciado*, sin embargo cabe mencionar que no hay acuerdo sobre esta traducción/equivalencia.

²⁶ Kristeva 1980, p. 36.

²⁷ Cf. Kristeva 1980, p. 36.

²⁸ “The ideologeme is the intersection of a given textual arrangement (a semiotic practice) with the utterances (sequences) that it either assimilates into its own space or to which it refers in the space of exterior texts (semiotic practices)” Kristeva 1980, p. 37.

²⁹ Cf. Kristeva 1980, p. 37.

texto pertinente para este trabajo, no obstante, ofrece herramientas metodológicas para abordar la intertextualidad en términos que no sean los de copresencia, ya que abre la posibilidad de situar en coordenadas sociales e históricas las relaciones entre enunciados, que se pueden definir con la propuesta de Bajtín. En suma, Kristeva propone las unidades lingüísticas —que no es sino la forma en que Kristeva denomina el enunciado de Bajtín— como punto de partida para un análisis que tenga un alcance translingüístico, o intertextual.³⁰ Las relaciones que identifica Kristeva como relaciones entre unidades lingüísticas son relaciones entre enunciados al interior de un texto que permiten hablar, para el caso del texto de Kristeva, de la enunciación novelística y definir el ideologema de la novela. Es, precisamente, el conjunto de estos elementos el que entiendo que constituye el texto como unidad y, tal como señala Kristeva, es el análisis en ese nivel el que permite un análisis translingüístico, es decir, que vincule el texto con aspectos extratextuales, a fin de poder señalar relaciones que no sean de copresencia.

Es bajo esta premisa que el análisis de lo que previamente se denominó como relación entre elementos, es decir el análisis de relaciones explícitas, parece posible y prudente a fin de partir de él para observar los distintos niveles en los que los enunciados interactúan para dar lugar a unidades más complejas con las cuales se puedan discutir interacciones más generales que no necesariamente son explícitas; como la relación de un texto con la tradición en la que se inserta y las posibilidades de innovación de éste dadas ciertas coordenadas histórico-culturales.

El planteamiento de Kristeva de la intertextualidad como única estrategia productiva es relevante porque la reflexión sobre las estrategias compositivas (programa poético) es el reflejo de la interacción de distintos enunciados; la reflexión respecto a la propia obra, al tiempo que la posiciona frente a otros textos y la inserta en una tradición, es el resultado, mediado por la voz poética, de la confluencia de enunciados anteriores con su contexto. No es posible, entonces, sobre todo en la Antigüedad, pensar en la obra poética como resultado exclusivo del genio del autor. Esta consideración, además de ayudar a pensar en la sátira como género, sirve para definir el programa poético de Persio en relación con su contexto social, político y literario.

³⁰ Kristeva entiende que las unidades lingüísticas son el punto de partida para de definición de distintos enunciados al interior de la novela (cf. Kristeva 1980, p. 37). La autora, a diferencia de Bajtín que pone énfasis en la función comunicativa y en la comprensión del enunciado como parte de una cadena, parece comprender los enunciados más bien como unidades semánticas, pues no prima el carácter comunicativo, sino la posibilidad de establecer relaciones a distintos niveles. El interés de Kristeva no es tanto el análisis de enunciados entre sí, sino la interacción de estos en función de un marco sociocultural y extratextual. Se entiende, entonces, que se relaje la distinción entre unidad lingüística y enunciado, tan importante para Bajtín.

Se pretende, entonces, analizar la poética de Persio en relación con un grupo de textos que representen, de manera explícita e implícita, los preceptos del género y los supuestos teóricos sobre literatura que pudieron haber influido en el autor por su contexto —en una suerte de ejercicio de análisis a nivel unitario—, sirviéndose de la relación de elementos textuales para argumentar dicho análisis.

LA SÁTIRA ROMANA

De acuerdo con Quintiliano, de todos los géneros adoptados del mundo griego, al menos la sátira es uno enteramente romano.³¹ La señalización del autor resulta importante, no sólo porque da cuenta de la estrecha relación entre la poesía griega y la romana, sino porque reivindica el género satírico como una particularidad de la literatura latina. Quintiliano considera como el primer exponente de la sátira a Lucilio, lo cual se comprende si se considera que la sátira es *tota nostra*, sin embargo la sátira sólo puede considerarse un género enteramente romano en términos generales, pues, si bien es cierto que no hay un referente directo en la literatura griega, diversos elementos satíricos encuentran su origen en géneros griegos como la poesía yámbica, la comedia antigua o la diatriba. Además de esto los orígenes de la sátira se remontan a Ennio, cuyo tratamiento temático dista de la sátira desarrollada a partir de Lucilio y, por lo tanto, de la que Quintiliano refiere en su afirmación.

La definición que da Diomedes, un gramático del siglo IV d. C., parece un buen punto de partida para esbozar las generalidades de la sátira romana:

Satura dicitur carmen apud Romanos, nunc quidem maledicum et ad carpenda hominum vitia, archaeae comoediae caractere compositum, quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius. **sed olim carmen quod ex variis poematibus constabat satura vocabatur**, quale scripserunt Pacuvius et Ennius. satura autem dicta sive a Satyris, quod similiter in hoc carmine ridiculae res pudendaeque dicuntur, velut quae a saturis proferuntur et fiunt; sive a satura lance, quae referta variis multisque primitiis in sacro dis apud priscos inferebatur, et a copia ac saturitate rei satura vocabatur; cuius generis lancium et Vergilius in georgicis meminit, cum hoc modo dicit, *lancibus et pandis fumantia reddimus exta et lancesque et liba feremus*: sive a quodam genere farciminis, quod multis rebus refertum saturam dicit Varro vocitatum. Est autem hoc positum in secundo libro Plautinarum quaestionum, '*satura est uva passa et polenta et nuclei pini ex mulso consparsi*'. ad haec alii addunt et de malo punico grana. alii autem dictam putant a lege satura, quae uno rogatu multa simul comprehendat, quod scilicet et satura carmine multa simul poemata comprehenduntur. cuius saturae legis Lucilius meminit in primo, *per saturam aedilem factum*

³¹ Satura quidem tota nostra est. (10, 1, 93)

*qui legibus solvat, et Sallustius in Iugurtha, 'deinde quasi per saturam sententiis exquisitis in deditonem accipitur'. (Diom. 1, 485, 32-34 Keil)*³²

Entre los romanos se le llama sátira al poema que en la actualidad es irreverente y está compuesto para arrancar los vicios de los hombres, al modo de la comedia antigua (griega), como el que escribieron Lucilio, Horacio y Persio. **Antiguamente se le llamaba sátira al poema compuesto a partir de una diversidad de poemas**, como el que escribieron Pacuvio y Ennio. Se llama sátira, ya sea por los sátiros, porque, de igual forma, en estos poemas se narran cosas ridículas y vergonzosas como las que sucedían y eran llevadas a cabo por los sátiros; o por el plato *satura* que, hecho a partir de varias y diversas primicias, entre los antiguos era ofrecido a los dioses y, por su abundancia y riqueza de ingredientes, era llamado mezcla (*satura*). De este tipo de platillos incluso Virgilio se acuerda en las *Geórgicas* cuando dice: “ofrecimos las entrañas humeantes en platos curvados” y “llevaremos platos y pasteles”; o [se llama sátira] por algún tipo de relleno que, según dice Varrón, por estar hecho de muchas cosas, era nombrado *satura*. Esto también está consignado en el segundo libro de las *Cuestiones Plautinas*: “*satura* son pasas, cebada y nueces de pino salpicadas con vino dulce”. A esto, algunos agregan también semillas de granada. Otros, en cambio, piensan que fue llamada por la ley *satura* que con una petición incluye muchas cosas al mismo tiempo, pues naturalmente también la sátira como poema incluye muchos poemas al mismo tiempo. Lucilio en su primer libro alude a esta ley *satura*: “por la *satura* libera a un edil electo de las leyes” y Salustio en su *Yugurta*: “Luego, como si los votos se hubieran obtenido por la *satura*, se aceptó su rendición”.

El análisis etimológico que propone Diomedes sugiere tres posibilidades para el nombre de *satura*. La primera relaciona el género con los sátiros, formas literarias relacionadas con la tragedia en la que los sátiros representaban situaciones ridículas o vergonzosas; la segunda posibilidad relaciona el género con la idea de mezcla en la comida; y, por último, la tercera lo vincula igualmente con la idea de mezcla en materia legal. Es precisamente esta idea de mezcla, variedad e indefinición — común en las últimas dos etimologías— la que constituye el primer momento del género y de la cual Quintiliano no da cuenta, quizá porque supone una desviación de lo “completamente romano” o, simplemente, porque es un aspecto que no tuvo un desarrollo en los cuatro principales representantes del género: Lucilio, Horacio, Persio y Juvenal. En éstos, más bien, se aprecia el desarrollo del carácter invectivo, que se sirve de lo cómico para moralizar y debe pensarse en relación con los sátiros —a los que alude Diomedes— con el yambo arcaico y con la comedia griega. La importancia de estos géneros en el desarrollo de las características fundamentales de la sátira matiza la afirmación de Quintiliano y obliga a pensar la sátira como la confluencia de estrategias discursivas importadas desde distintos géneros, con un desarrollo relativamente consistente a partir de la figura de Lucilio, pero mucho más flexible e indeterminada como género.

³² Diomedes Grammaticus, *Ars Grammatica*, III. ed. H. Keil, *Grammatici Latini*, vol 1, Leipzig, 1855, reimpresión Hildesheim, 1961, p. 485-486 apud Van Rooy, Charles A. 1966. Todas las traducciones del griego y del latín, a menos de que se indique, son mías.

El primer momento de la sátira da cuenta de la variedad e indefinición, pues, tal como señala Diomedes la poesía considerada *satura* era aquella que tenía un tratamiento métrico y temático misceláneo, como aquella compuesta por Ennio. La diversidad de temas y de abordajes métricos hace pensar en la poesía de ocasión helenística.³³ Fue Lucilio, quien, sin nombrarla como *satura* —identificaba sus composiciones más bien como *schedia* o *ludus ac sermones*—, volcó su interés a la crítica político-social en diversidad de formas métricas. De acuerdo con Von Albrecht, su crítica es considerada la más dura, pues el autor tenía la posibilidad de interpelar directamente a personalidades políticas contemporáneas. La valoración de esta característica se observa tanto en Horacio como en Persio, dos de los sucesores dentro del género.³⁴

El heredero inmediato de la sátira de Lucilio fue Horacio, quien, a diferencia de aquél, se ocupa de la crítica de fallas más pequeñas en contemporáneos menos influyentes y con un tono más afable. Además de incorporar más claramente la influencia de la diatriba en el género, Horacio fijó el hexámetro como requisito formal para la sátira. De Persio podría decirse, como parte de una valoración general de la sátira, que experimentó con las posibilidades del lenguaje y del estilo y volcó el género a la reflexión moral. La invectiva que propone este autor es dura —aparentemente más cercana a Lucilio que a Horacio— aunque no se refiera a personalidades concretas. El último exponente del género, Juvenal, dirige su crítica con dureza principalmente contra personajes muertos y tiene un tratamiento más retórico y emocional.³⁵

Si bien es cierto que la poética satírica de estos autores es distinta entre sí, es lo que Diomedes califica de irreverente y compuesto para arrancar los vicios de los hombres la cualidad que unifica al género. El humor, el ingenio, el estilo dialógico y el uso de léxico e imágenes de la vida cotidiana son algunas de las estrategias de las que se sirven los escritores satíricos para relizar su crítica. Von Albrecht comenta que estas estrategias, vinculadas con la comedia, no son las únicas de las que dispone el género y, además, su desarrollo forma parte de las innovaciones de la sátira.

El lenguaje y el estilo, aun cuando son estrategias fundamentales del género, tienen un abordaje distinto según cada autor. En general podría decirse que la cercanía de la sátira a la vida cotidiana promueve la adopción de léxico “vulgar” y de expresiones coloquiales, y que el estilo se caracteriza por la parataxis y una aparente falta de corrección, a la que subyace una preocupación retórica y, después de Horacio, la adopción de estrategias y temas propios de la diatriba—una forma de

³³ Cf. Freudenburg 2005, p. 3.

³⁴ Cf. Von Albrecht 1997, p. 243.

³⁵ Cf. Von Albrecht 1997, pp. 241-248.

diálogo filosófico muy popular en el mundo griego que imita una conversación—. Más allá del refinamiento estilístico que supusieron los *sermones* de Horacio respecto a las composiciones de Lucilio, el acercamiento a la diatriba que se observa en los *sermones*, modificó tanto el tratamiento del diálogo a nivel léxico, como las estrategias de las que disponía, y, además, le abrió al género la posibilidad, tan aprovechada por Persio, de inclinarse hacia temas filosóficos.³⁶

STATUS QUAESTIONIS

El presente trabajo no habría sido posible sin la diversidad de estudios sobre Persio, la literatura en época imperial, Horacio y el estoicismo de los que se nutre la discusión en los temas que conciernen a la tesis y de los que, muchas veces, me serví para la definición y análisis del programa poético. En primer lugar, me gustaría reconocer la importancia de los comentarios filológicos sobre el autor. El comentario contemporáneo más basto y relevante, pues, además de que a él se remiten la mayoría de los estudios contemporáneos, plantea el estado y los puntos centrales de la investigación en torno a Persio y señala que el abordaje del autor debe concentrarse en el lenguaje y la estructura dialógica de sus sátiras, es el de Kissel (1990). Agradezco al PAPIIT IN401718 “Intertextualidad y alusividad en los géneros poéticos griegos y latinos; perspectivas formales y pragmáticas para el estudio de los sistemas literarios y sus modelos” el préstamo de este valioso ejemplar. Más breves, pero no menos importantes para este trabajo, son el comentario de Nikitinski (2002), cuya principal virtud es su puntualidad y el recuento de escolios antiguos, y el de Dolç (1954), un comentario en español muy concreto y sugerente en sus interpretaciones. Entre los comentarios importantes que no tuve oportunidad de consultar, están las notas del filólogo renacentista Angelo Poliziano (1454-1494; 1985 ed.) y el comentario del inglés John Conington (1872).

En lo que respecta a los estudios, la discusión contemporánea sobre Persio en lengua inglesa está encabezada por Shadi Bartsch, quien publicó, en 2015, el libro *Persius: A study in food, philosophy and the figural*. El trabajo de Bartsch es un análisis fundamentalmente literario de la relación entre metáforas alimenticias, filosofía y sátira que tiene la virtud de incorporar una revisión exhaustiva sobre dietética, es decir, la relación de comida y medicina. El antecesor de este trabajo, fundamental para el abordaje de Persio, es el libro de Bramble (1974) *Persius and the Programmatic Satire: A Study in Form and Imagery*, un análisis literario riguroso y propositivo al

³⁶ Cf. Von Albrecht 1997, pp. 244-246.

que me apegué en la lectura e interpretación de varios pasajes. Además de estos estudios en concreto, las compilaciones *The Cambridge Companion to Roman Satire*, editada por Kirk Freudenburg (2005) y *A Companion to Persius and Juvenal*, editada por Susana Braund y Josiah Osgood (2012) presentan un acercamiento valiosísimo, no sólo porque reúnen las discusiones contemporáneas en torno a la sátira, sino porque presentan una bibliografía amplia sobre los autores satíricos que puede servir como punto de partida para desarrollar otras investigaciones.

Para el abordaje de Persio con relación a Horacio me serví fundamentalmente de la tesis doctoral de Ana Luisa Coviello (2006), *La Sátira romana: género de fronteras y antitexto en Horacio y Persio*, de la Universidad de Barcelona. Su trabajo, además de estar en español, sintetiza de manera muy clara y puntual los estudios más importantes en torno a Horacio y aborda la relación de los autores, Persio y Horacio, desde el enfoque de la intertextualidad. Además de esta tesis doctoral, el libro de Kirk Freudenburg (1993), *The Walking Muse: Horace on the Theory of Satire*, fue una valiosa guía en el abordaje de las sátiras de Horacio. Al margen de la relación con Persio, es fundamental para el abordaje de Horacio el trabajo en tres volúmenes de Charles Brink.

En lo que concierne a la definición del contexto literario de Persio, al constituirse de un mosaico de impresiones derivadas de otros autores, precisé de un abordaje bibliográfico más heterodoxo; además de los estudios sobre Persio ya mencionados y de una serie de artículos que atendían a intereses puntuales en torno a los autores frente a cuyas obras analicé el programa poético de Persio, me fue de gran utilidad como guía bibliográfica la compilación coordinada por Emma Buckley y Martin Dinter (2013), *A Companion to Neronian Age*.

Por último, en lo que respecta a la relación entre estoicismo y poesía, sigue siendo referencia fundamental el artículo de De Lacy (1948), “Stoic Views of Poetry”. Además de este trabajo, la compilación *Philosophie, Wissenschaften, Technik. Philosophie (Stoizismus)*, editada por Wolfgang Haase (1989), reúne una variedad de artículos muy rigurosos sobre diversos autores estoicos, que resultó muy provechosa para la búsqueda de confluencias del movimiento filosófico con la literatura en la Antigüedad. En lo que respecta a las ediciones de los fragmentos de los autores estoicos, la de Marcelo Boeri y Ricardo Salles (2014), *Los filósofos estoicos: ontología, lógica, física y ética*, es una valiosa guía en la lectura de los fragmentos de los estoicos pues presenta una división innovadora de los textos estoicos por materia y cuenta con una discusión filosófica y una tabla de correspondencias con los *Stoicorum Veterum Fragmenta*, editados por Von Arnim (1903-1905). En este sentido, es igualmente importante reconocer el trabajo en dos

volúmenes de Long y Sedley, *The Hellenistic philosophers*, pues también es accesible y riguroso. Además de las ediciones, pueden resultar guías útiles para el acercamiento al estoicismo las compilaciones *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy*, editada por Keimpe Algra, Jonathan Barnes, Jaap Mansfeld y Malcolm Schofield (1999) y *The Cambridge Companion to the Stoics*, editada por Brad Inwood (2003).

En lo que respecta a los estudios realizados en México, hasta donde sé, esta tesis se inscribe como el cuarto trabajo sobre Persio realizado en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); el primero, del Dr. Germán Viveros Maldonado (1975), “Las sátiras de Persio: su concepción vital”; el segundo, de Sara Eugenia García Peláez Cruz (2008), “Comentario filológico a la sátira III de Aulo Persio Flaco” y el tercero, de Daniel Navarrete Beltrán (2018), “Persio y la poesía *grandilocuente*: palidez e indigestión literaria”. Además de estos trabajos, a nivel nacional se pueden contar: “La sintaxis de la subordinación en las sátiras de Persio” (1975), de Rosa María Ortiz Ciscomani, de la Universidad de Sonora; la traducción en verso de la obra completa de Persio, realizada por el catedrático de gramática latina del Liceo de Guadalajara, José M. Vigil en 1879; así como la traducción del Dr. Germán Viveros Maldonado (1977) para la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*.³⁷

En el marco de un proyecto de investigación sobre la intertextualidad en la poesía griega y latina (PAPIIT IN401718 “Intertextualidad y alusividad en los géneros poéticos griegos y latinos. perspectivas formales y pragmáticas para el estudio de los sistemas literarios y sus modelos”), parece prudente el análisis detallado de la poética de un autor, pues se considera que la reflexión sobre la propia obra es un ejercicio profundamente intertextual, ya que es sólo en relación con otros textos que un autor puede vincularse con un género y proclamar las particularidades de su obra poética. Considero que un trabajo de estas características, además de responder al marco del proyecto de investigación que lo ampara, resulta interesante, en primer lugar, porque Persio es un autor poco trabajado en México, y, en segundo, porque, sirviéndose de un acercamiento teórico que amplíe la noción de texto, busca explorar la relación de un grupo de textos con otro más allá de las relaciones explícitas entre textos, que suelen ser las más socorridas en el análisis textual de la carrera de Letras Clásicas.

³⁷ Agradezco a la lectura del trabajo de Daniel Navarrete la identificación de los estudios sobre Persio realizados fuera de la UNAM, además de la actualización bibliográfica.

II. PROGRAMA POÉTICO

La definición de un programa poético en Persio es un ejercicio que requiere una lectura cuidadosa de sus llamados *textos programáticos*, pues, si bien es cierto que estos textos están cargados de reflexiones sobre la literatura, las alusiones explícitas a su propia obra y a sus objetivos están imbricadas en medio de las intervenciones dentro de la voz poética y no son motivos de discusión al interior de la sátira, de tal suerte que la declaración sobre los temas del libro entero y el tipo de abordaje que estos tendrán —esperable en un programa poético— queda velada en la crítica, común en este caso a los coliambos y a la sátira 1. A pesar de que las referencias explícitas sean más bien pocas, en los coliambos Persio se refiere a su poesía como *carmen nostrum* (v. 7) y en la sátira 1 como *haec* (v. 2), *quid aptius* (v. 45), *libelle* (v. 120), *hoc ridere meum* (v. 122) y *haec / aliquid decoctius* (v. 125), considero que la lectura cuidadosa de la crítica que hace el poeta a la tradición y a la poesía en su época, así como de las referencias a su propia obra, permiten definir un programa poético, pues la crítica revela lo que el autor no espera en su obra y las referencias contribuyen a definir su expectativa respecto a la poesía.³⁸

Los textos considerados programáticos para el caso de Persio son los coliambos, la sátira 1 y el principio de la sátira 5. En el presente capítulo me concentraré en los coliambos y la sátira 1, pues entre estos textos parece haber una relación más estrecha. Los fragmentos de la sátira 5 que me interesan para la discusión del programa poético —condensados en los primeros 29 versos— los retomaré a lo largo de los siguientes capítulos para puntualizar aspectos de la definición propuesta a partir de los coliambos y la sátira 1.³⁹ Así pues, a partir de la lectura de los coliambos y la sátira

³⁸ En las conclusiones a su trabajo, Navarrete (2018) reconoce que lo *decoctius* es el concepto que conforma la estética de Persio; una estética libre de definiciones y preceptos poéticos, en contraposición a la literatura *grandilocuente* que ocasiona la indigestión literaria y es el resultado de un consumo irresponsable de poesía cuyo precepto estético es lo *grande* —esta categoría incluye no sólo a la poesía sublime, sino también a aquella que, aun cuando utilice lenguaje coloquial, resulta indigerible—. La ambigüedad del concepto y las características que conforman la estética del autor llevan a Navarrete a concluir que la poesía de Persio se autodetermina, pues está libre de definiciones, de preceptos poéticos y no se inserta en un género definido por una amplia tradición. La consecuencia de esta autodeterminación es la imposibilidad de hablar de un programa poético. Si bien comprendo y comparto el planteamiento de Navarrete, en cuanto al hecho de que es lo *decoctius* el concepto que conforma la estética de Persio y ésta se relaciona en un nivel estrecho con la indefinición, no creo que la autodeterminación de la estética de Persio imposibilite la existencia de un programa poético, pues son precisamente las particularidades según las cuales se conforma ésta las que lo constituyen. El rompimiento de Persio con Horacio y la decisión de construir las imágenes de su poesía en un diálogo con su contexto literario y con el estoicismo, a fin de proponerla como un remedio para su época, a mi juicio, permiten hablar de un programa poético en Persio.

³⁹ Me permito esta licencia por la fluidez del texto y, sobre todo, porque el aspecto programático de estos versos está relacionado con el desarrollo de los planteamientos de los coliambos y la sátira 1. Bramble divide los 29 versos programáticos de la sátira 5 en dos bloques. De acuerdo con el autor, el primer bloque, vv. 14-16, se entiende como

1, se describirá el programa poético de Persio, de manera que quede asentado el punto de partida para poder analizar en qué medida éste interactúa con otros tipos de texto.

Cucchiarelli identifica a Horacio no sólo como una fuente de temas, expresiones y fundamentos, sino como la lente a través de la cual Persio ve la tradición satírica que lo precede. Si bien Kissel problematiza esto, al señalar que la importancia de Horacio como modelo se reduce si se consideran fuentes fuera del alcance de la filología moderna —como la obra completa de Lucilio—,⁴⁰ es a partir de esta relación que aquél explica la producción de Persio: seis sátiras en hexámetros, en consonancia con las *Sátiras* de Horacio, y el prefacio de su obra en coliambos, como una suerte de tributo a la forma yámbica, también relacionada con la invectiva y presente en los *Epodos* de Horacio.⁴¹ Cucchiarelli ahonda en esta relación al señalar respecto al prólogo y la sátira 1:

While it is not certain that Persius wrote his fourteen-line *Choliamb*s as a preface to his book of hexameter satires, these Hipponactean (later Callimachean) “limping iambic” verses reproduce, in a parodic key, the language and structure of a traditional proem. And yet the first hexameter satire, Persius 1, also follows the course of a programmatic preface and can easily be thought to open the collection. The actual layout of the text thus suggests that the two poems function as separate but related components that divide the work of a proem between themselves.⁴²

Este autor ve en la yuxtaposición de dos formas distintas, que cumplen la función del prólogo y desarrollan temas análogos, la distinción de un doble registro (satírico/yámbico) que corresponde con la visión de Horacio.⁴³ Si bien la influencia horaciana en la reconstrucción del programa poético de Persio es un aspecto que se considerará más adelante, el señalamiento de Cucchiarelli es oportuno, porque indica desde el planteamiento del análisis de los textos programáticos las posibilidades de relación con Horacio. De este señalamiento, además, llama la atención que la división del proemio en dos textos con características formales distintas, pero con un contenido que tiene una función análoga, sugiere una relación orientada al discurso de otro autor, en este caso Horacio, e interesada en establecer un diálogo con este discurso al representarlo mediante los dos textos que sirven de proemio.

una referencia a los métodos de Persio, su abordaje mediante léxico de la vida cotidiana y su forma de composición —que defino como densa—. El segundo bloque (vv. 19-29), de acuerdo con Bramble, plantea una urgencia expresiva por parte de Persio. El pasaje funciona como una transición entre los temas literarios (vv. 1-18) y los temas morales que comienzan a partir del v. 30. (Bramble 1974, pp. 1-3). Para una discusión de los primeros versos de la sátira 5 en términos poético-culinarios, vid. Navarrete (2018, pp. 42 ss.).

⁴⁰ Cf. Kissel 1990, p. 14.

⁴¹ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 63.

⁴² Cucchiarelli 2005, pp. 63-64.

⁴³ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 64.

Los coliambos y la sátira 1 presentan una crítica enérgica contra la poesía de la época del autor, el siglo I d.C. Si bien hay aspectos comunes de la crítica que presentan ambos textos, a mi juicio, los coliambos han de entenderse como un posicionamiento poético, mientras que la sátira 1 presenta el desarrollo de la crítica a la poesía de su época y, por lo tanto, toma como punto de partida necesario el posicionamiento preliminar que aporta el prólogo.

COLIAMBOS

En los catorce versos que componen los coliambos Persio se ocupa, por una parte, de distanciarse de la imagen del poeta iluminado, es decir, de aquel que experimenta un contacto con lo divino en algún paraje típico y, de repente, deviene poeta; y, por otra, de criticar a los poetas de su época. La lectura cuidadosa de los primeros siete versos de los coliambos otorga un primer esbozo del perfil del autor.

Nec fonte labra prolui caballino
nec in bicipiti somniasse Parnaso
memini, ut repente sic poeta prodirem; (Pers. *prol.* 1-3)⁴⁴

No humedecí mis labios en la fuente del caballito, ni recuerdo haber dormido en el Parnaso de dos cumbres, para que así, de repente, deviniera poeta.

El tratamiento medio burlón y desinteresado que hace de lugares relacionados con la inspiración poética, como lo eran la fuente del Helicón o el monte Parnaso, o de las formas en que los poetas accedían a ésta, bebiendo de dicha fuente o durmiendo sobre el monte,⁴⁵ revela la actitud de Persio frente a la tradición poética y señala que el camino que ha de seguir su poesía es distinto al que corresponde a los géneros relacionados con el mito del poeta inspirado. La primera impresión que dejan estos versos cobra peso cuando se identifican los elementos con los que Persio establece un diálogo. En primer lugar, la actitud transgresora de Persio se observa en la elección métrica, pues el coliambo, o yambo cojo, como ya se señaló, es un tipo de metro con un carácter invectivo que trae a cuento el yambo arcaico, la comedia y la poesía yámbica de Horacio. Como elemento programático puede pensarse que Persio opta por esta forma para su prólogo no sólo con el afán de

⁴⁴ El texto de Persio al que me apego es el de Kissel en A. Persius Flaccus, *Saturarum liber*, ed. Walter Kissel, Berlín, Walter de Gruyter (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), 2007 (2a ed.).

⁴⁵ Cf. Dolç 1949, p. 264.

relacionarse con Horacio, sino con la intención de vincularse con los géneros encargados de la invectiva. En este mismo sentido, la elección léxica, que consiste en la adopción de vocabulario llano, se explica como un elemento transgresor, pues es a través de ella que el poeta declara cuál es su disposición frente a tópicos que en otros géneros son tratados con grandilocuencia. Ejemplo de este tratamiento es la elegía 3, 3 de Propertio; un texto en el que el poeta refrenda su adscripción al género elegíaco luego de que Apolo le dice que no le corresponde escribir épica y de que Calíope le dice qué es lo que ha de cantar:

Visus eram molli recubans Heliconis in umbra,
 Bellerophonteï qua fluit umor equi,
 reges, Alba, tuos et regum facta tuorum,
 tantum operis, nervis hiscere posse meis;
 parvaque iam magnis admoram fontibus ora
 (unde pater sitiens Ennius ante bibit,
 [...])
 'quid tibi cum tali, demens, est flumine? quis te
 carminis heroi tangere iussit opus? (Prop. 3, 3, 1-6; 15-16)

Soñé que recostado en la apacible sombra del Helicón, por ahí donde fluye el líquido del caballo de Belerofonte, podía enunciar con mis esfuerzos, Alba, tus reyes y sus hazañas, enorme obra. Y ya había acercado mis insuficientes labios a tan importante fuente, donde antaño bebió el sediento padre Ennio [...]. “¿Qué tienes, demente, con semejante flujo? ¿Quién te ordenó entonar las obras de los héroes?”

El acercamiento al mito de la inspiración poética es análogo al de Persio, pues en la elegía se hace referencia a la fuente del Helicón como *umor Bellerophonteï equi*, al sueño a través del participio *visus* —mismo participio que utiliza Ennio para hablar de la visión de Homero en un sueño— y al espacio en el que tiene lugar la escena de inspiración, en este caso el monte Helicón; en los coliambos, el Parnaso. La referencia a la fuente como *umor Bellerophonteï equi* es contrastante con la elección de Persio: *caballinus*; no sólo porque de la primera destaca una apelación al bagaje mitológico como una estrategia para intrincar la poesía, propia del género elegíaco, sino porque queda claro que Persio opta por un lenguaje llano en el que se ironiza el tipo de estrategia que se observa en esta elegía. De acuerdo con Witke el término *caballinus* —por lo demás sólo atestiguado en Plinio el Viejo y en tratados médicos del s. IV—⁴⁶ es una palabra vulgar, tal como lo confirma

⁴⁶ Witke 1962, p. 154.

el comentario *ad versum* del escolio que cita Nikitinski: *caballino autem dicit non equino, eo quod satirae humiliora verba conveniant*.⁴⁷

Al margen de las dos estrategias de transgresión señaladas, la elección métrica y léxica, el rompimiento más relevante es el que Persio propone con el mito de la inspiración poética, pues el poeta niega tanto haber bebido de la fuente, como haber tenido un sueño que lo inspirara; ambos elementos presentes en otras escenas de inspiración como la de Ennio, Calímaco o Hesíodo. La comparación de los versos de Propertio con los de Persio funciona como punto de partida porque señala la existencia de elementos comunes para hablar de la inspiración poética y, en ese sentido, permite el contraste de la representación de dichos elementos, además de completar información respecto a éstos. Propertio hace una identificación explícita de la escena con el género épico tanto en la advertencia de Apolo, como en la alusión a la figura de Ennio; Persio, por su parte, alude a los mismos elementos, pero con un sentido irónico que refleja un rompimiento, pues, al declarar que no recuerda haber dormido en el Parnaso, a través del verbo *memini*, hace una referencia explícita al sueño de Ennio:

Musae, quae pedibus magnum pulsatis Olympum
somno leni placidoque revinctus
visus Homerus adesse poeta
[...]

Ova parere solet genus pennis condecoratum,
Non animam. [et] post inde venit divinitus pullis
Ipsa anima
memini me fiere pavom. (Enn. *Ann.* 1-3; 8-11)

Musas que golpean con sus pies el gran Olimpo,
atrapado por un sueño tranquilo y apacible
me pareció que ahí estaba el poeta Homero.
[...]

La especie adornada por plumas suele parir huevos,
no un alma [y] después, por gracia divina llega a los polluelos
la propia alma.
Recuerdo convertirme en pavo

⁴⁷ “Dice *caballino* y no *equino* porque para la sátira son más apropiadas palabras vulgares” (Nikintinsky 2002, p. 46). Más allá de los señalamientos de Witke y Nikitinski, la frecuencia de uso en el corpus de textos latinos de *equus* frente a *caballus*, de donde deriva el adjetivo que emplea Persio, demuestra una preferencia clara por el primer término en el lenguaje escrito. El hecho de que las distintas derivaciones en lenguas romance deriven de *caballus* es un argumento para considerar que este sustantivo estaba más difundido en el lenguaje popular, de ahí su uso irónico y la valoración de llano en el escolio que cita Nikitinski.

La elección de *memini* para vincular los coliambos con el sueño de Ennio explica la relación establecida por los escoliastas de Persio desde la Antigüedad entre el inicio de los coliambos y la introducción de los *Anales* de Ennio. Esta relación es estrecha al grado en que Waszink, en su texto sobre el proemio de los *Anales*, señala que los coliambos son el único testimonio de valor en lo que respecta a posicionar el sueño de Ennio en el monte Parnaso.⁴⁸

El artículo de Waszink desarrolla ampliamente la discusión sobre el lugar en el que tendría lugar el sueño de Ennio y, con motivo de esta discusión, plantea la posible influencia de Calímaco y Hesíodo en Ennio, pues los testimonios de Propercio y Lucrecio sitúan el sueño de Ennio en el monte Helicón y los prólogos de los autores griegos abordan el mito de la inspiración poética en este sitio.⁴⁹ Al margen de la discusión que desarrolla Waszink respecto a la influencia del proemio de Ennio y la localización de su sueño, la relación que existe entre Ennio, Calímaco y Hesíodo es relevante para comprender la dimensión de la declaración de Persio, pues los prólogos de los tres textos se ocupan de la inspiración poética y, en el caso de Ennio y Calímaco, del sueño como medio para ésta. A pesar de que existe esta relación, no es relevante para la discusión presente su definición precisa, sino más bien discutir sus posibilidades como mito respecto a la inspiración poética.

La utilización de los mismos elementos tanto por Persio como por Propercio sugiere la consolidación del sueño de Ennio como tópico, lo cual no resulta sorprendente en un ambiente literario como lo era el del s. I d.C. Si bien el diálogo directo con los textos de Hesíodo o de Calímaco no es una posibilidad que se pueda descartar así sin más, el señalamiento que hace Waszink con el ánimo de dilucidar la relación entre Ennio y Calímaco plantea un camino mucho más estable para esta relación, pues la figura de Hesíodo fue recuperada en época helenística como posibilidad de rompimiento con Homero, de tal modo que la renovación y presencia del prólogo de la *Teogonía* no es ninguna sorpresa.⁵⁰ Si, además de esto, se considera la relación de la poesía latina con la poesía helenística, queda claro que el rompimiento de Persio en los primeros versos de los coliambos no ha de entenderse en términos concretos como un rompimiento con Hesíodo,

⁴⁸ Cf. Waszink 1950, pp. 215-216.

⁴⁹ Vid. Lucr. 1, 117 ss. y Prop. 3, 3, 1 ss. αἱ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδὴν, / ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικῶνος ὑπο ζαθέοιο. / τόνδε δέ με πρότιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον, / Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο. [Ellas entonces enseñaron a Hesíodo el bello canto, mientras pacía sus ovejas al pie del divino Helicón, y estas palabras me dirigieron las musas del Olimpo, hijas de Zeus, portador de la Égida] (Hes. *Th.* 22-25); Call. *Aet.* fr. 2 Harder (=2 Pf. = 3+4 Mass.). El escolio al fragmento de Calímaco explica que éste tuvo un encuentro con las musas en un sueño. La escena imita la iniciación poética de los vv. 22-25 de la *Teogonía* (cf. Stephens 2015).

⁵⁰ Cf. Waszink 1950, p. 240.

Calímaco o Ennio, sino con la inspiración como motivo, que quizá encuentra sus antecedentes en estos tres autores y, para la época del satirista, estaría asentado como un mito creativo con Ennio como su principal referente.

Persio rompe con el mito de la inspiración poética no sólo en el tratamiento que les da a los elementos que lo constituyen: la fuente, la locación y el sueño, sino indicando a quiénes les deja el mito:⁵¹

Heliconiadasque pallidamque Pirenen
illis remitto quorum imagines lambunt
hederae sequaces; ipse semipaganus
ad sacra vatium carmen **adfero** nostrum. (Pers. *prol.* 4-7)

Dejo las helicónidas y la pálida Pirene para aquellos cuyas estatuas lamen las hiedras trepadoras; yo, en cambio, semipagano, llevo mi poema a los ritos de los poetas.

Al decir esto el poeta traza una línea entre los poetas inspirados —y por lo tanto su poesía— y él mismo. El contraste entre estas dos partes se acentúa tanto por la distinción entre poesía inspirada y no inspirada, como por la oposición entre el estatismo de las representaciones de los otros poetas, cubiertas de hiedra, y el dinamismo que evoca la imagen de él, como *poeta semipaganus*, en movimiento para llevar su obra a los *sacra vatium*, que pueden entenderse, de acuerdo con Dolç, como las fiestas de los poetas⁵² o, más en general, como la tradición poética que ya está establecida y que puede pensarse que surgió de aquellos poetas a los que refiere en el verso 5.

La referencia a la hiedra resulta relevante porque es el elemento que define el estatismo de la poesía de la que reniega Persio. Plinio el Viejo comenta que la hiedra es una planta que, además de estar presente en los sepulcros, era utilizada para hacerle coronas a los poetas.⁵³ La imagen a la que

⁵¹ La señalización de Ennio y las palabras de Apolo en el poema de Propertio hacen pensar que el mito de la inspiración poética, para el s. I d.C. pertenecía al género épico. Esta percepción se ve reforzada por la correspondencia con el género de la *Teogonía*. No obstante, los *Aitia* de Calímaco y la referencia que hace Lucrecio a Ennio vinculan el mito con la poesía didáctica y elegíaca. Horacio, por su parte, en su oda 3, 4 presenta una escena que recuerda al prólogo de la *Teogonía*, pues la musa Calíope le cuenta el mito de su infancia. El pasaje, a pesar de que es distinto a las escenas de inspiración referidas hasta el momento, presenta el encuentro con la naturaleza como forma de inspiración poética que quizá podría relacionarse con la poesía lírica (vid. Pi. *O.* 6 para la fuente de la escena en Horacio y Nisbet-Rudd 2004, p. 54 para el desglose de lugares en los que se relaciona la naturaleza con la inspiración poética). Es necesario, entonces, entender el mito de la inspiración poética, en un sentido más amplio, como la atribución de las cualidades poéticas a factores externos que permiten una vinculación con la tradición poética.

⁵² Cf. Dolç 1949, p. 266.

⁵³ Vid. Plin. 16, 144 y Juv. 7, 27-29 (agradezco el acercamiento a este último *locus* a la lectura del trabajo de Daniel Navarrete).

recurre Persio, estatuas (*imagines*) consumidas por la hiedra, trae a cuenta estos aspectos de la hiedra identificables en Plinio, pues, por una parte, se entiende que aquel poeta digno de una estatua es el encumbrado; el que participa de los *sacra vatum*. Sin embargo, la presencia de hiedra en una estatua también es una forma sutil de designar el paso del tiempo y, en ese sentido, la muerte o el carácter obsoleto de la propuesta poética. Por otra parte, la imagen podría sugerir el peso inmovilizador de la poesía, ya que, si se tiene en cuenta la utilización de la hiedra como forma de coronación poética, las *imagines* que ésta envuelve podrían ser poetas que quedaron petrificados en su afán de pertenencia a la tradición.⁵⁴

Frente al estatismo implicado por las estatuas y la hiedra, el poeta se representa a sí mismo en movimiento (*adferens ad...*). El hecho de que Persio se imagine llevando (*adfero*) su poesía *ad sacra vatum* supone que la reconoce como algo ajeno a la tradición. En ese sentido, puede pensarse que la concibe como un género nuevo, o, al menos, no encumbrado como la poesía de altos vuelos; aquella que hace a alguien digno de una estatua al tiempo que lo petrifica. La representación del poeta en movimiento, en los términos que propone Persio, es poderosa en la medida en que sugiere la renovación de la poesía, pues la referencia a la obra como *carmen nostrum*, en el entendido de que su obra no pertenece a la tradición y por eso no participa en los *sacra vatum*, permite pensar que es el propio poeta quien le atribuye dignidad a su obra, al tiempo que ironiza la imagería que rodea a la poesía encumbrada. La utilización de un verbo como *adfero* en primera persona refuerza esta idea, ya que la incorporación al canon depende de la agencia de la voz poética.⁵⁵ Al no ser poesía inspirada, no es estática, lo cual supone que tampoco es un género encumbrado en el canon y que está en las manos del poeta incorporar este nuevo tipo de poesía a éste. Además de esto, si se entiende el estatismo en términos de tradición, podría entenderse que no tiene referentes tan estrictos, lo cual resulta ser cierto para la sátira, pues este género es considerado completamente romano y, amén de las posibilidades de relación con otras formas de poesía invectiva como la comedia griega o el yambo arcaico, su tradición se reduce a Lucilio y Horacio, lo cual es poco en materia de poesía antigua.

⁵⁴ Con relación a la hiedra, Navarrete coincide en apuntar al hecho de que Persio utiliza la imagen para distinguirse de la tradición poética “mitológica, helenizante y grandilocuente” (Navarrete 2018, p. 40).

⁵⁵ La lectura de las sátiras programáticas de Horacio invita a pensar que la disposición de Persio frente a la sátira responde, en buena medida, a la valoración que tiene Horacio de la sátira dentro de su obra. Frente a la consideración de Horacio de la sátira como algo más cercano a la conversación, las elecciones de Persio podrían considerarse una forma de hacer de la sátira poesía.

Por otra parte, resulta también muy sugerente el uso del adjetivo *semipaganus* para definirse a sí mismo. Nikitinski señala que el adjetivo opone a Persio, como un hombre del campo, a los poetas. El adjetivo, en tanto que acerca al poeta al campo, supone que éste no participa de la inspiración infundida en los poetas, ni de los vicios de la ciudad. Quizá sea por esta característica que el poeta se considera digno de llevar su poesía *ad sacra vatum*.⁵⁶ Sobre este término, Kissel comenta que funciona, por oposición a *vates*, para negar cualquier clase de inspiración, educación o erudición propia de un *poeta doctus*;⁵⁷ el énfasis del pasaje, entonces, reside en la declaración de estar ganando un lugar en la poesía elevada, sin servirse de ninguna de las estrategias que la definen.

La relación del adjetivo *semipaganus* con el campo hace pensar de nuevo en el prólogo de la *Teogonía*. Las musas, luego de enseñarle a Hesíodo a cantar dicen: ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον (Hes. *Th.* 26).⁵⁸ El hecho de que las musas se refieran así a Hesíodo tiene algunas consecuencias relevantes para la consideración del adjetivo *semipaganus* en Persio. De acuerdo con Stoddard, las Musas, al identificar a los pastores con ganado mediante el adjetivo ἄγραυλοι,⁵⁹ colectivizan a los hombres y los presentan en una posición intermedia entre los dioses y las bestias, y, al definirlos como vientres, se distinguen de su necesidad de satisfacer sus necesidades. La síntesis de esos dos señalamientos es, entonces, κάκ' ἐλέγχεα. La designación de los hombres en el verso 26 establece una distinción entre las divinidades y los hombres que enfatiza su condición humana y su inferioridad, al indicar las actividades que realizan. Son estas actividades las que los posicionan en un lugar intermedio entre los dioses y las bestias, pues los humanos, al igual que los dioses, pueden hablar y razonar, sin embargo, como los animales, tienen una existencia sujeta a la enfermedad y a la muerte, además de que está condenada a servir a la necesidad de alimentarse.⁶⁰ La distinción establecida funciona al interior del prólogo de la *Teogonía* para presentar la potestad de las Musas y definir el papel que ocupa el poeta inspirado en relación con esta potestad; es decir, qué puede o no cantar y cuánto de eso le debe a las Musas.

Así pues, es la inspiración poética la que permite al poeta ocuparse de lo divino. Frente a este hecho, el que Persio se declare como *semipaganus* sugiere no sólo una ruptura fuerte con la tradición poética y con el mito de la inspiración, sino la reivindicación, mediante la imagen del

⁵⁶ Cf. Nikitinski 2002, p. 48-49.

⁵⁷ Cf. Kissel 1990, pp. 86-87.

⁵⁸ “Pastores salvajes, terrible desgracia, vientres tan solo”.

⁵⁹ Para la composición del adjetivo y su relación con el ganado, vid. Rodríguez Alfageme 2017, p. 14.

⁶⁰ Cf. Stoddard 2004, p. 74-75.

pastor/campesino como poeta, de una poesía centrada en asuntos terrenales. Esta consideración obliga a pensar los términos en los que Persio piensa en el campo. No parece plausible, bajo la línea propuesta, que a través del adjetivo *semipaganus* Persio busque relacionarse con la poesía bucólica, pues ésta también participa de la inspiración divina —piénsese en la *silvestrem Musam* de la Égloga 1 de Virgilio—. ⁶¹ Parecería, más bien, alineándose con la interpretación que propone Stoddard y la dicotomía *semipaganus-vates* de Kissel, que Persio busca reivindicar al poeta del campo en la atribución de éste como algo bajo o, al menos, ajeno a las Musas. Aun cuando quizá no sea demostrable una relación lineal entre los coliambos y la *Teogonía*, la existencia de una señalización de esta naturaleza en un texto como la *Teogonía* permite pensar en el establecimiento de un tópico en el que se asocie el campo con lo bajo. Los elementos presentes en los coliambos, por su parte, permiten pensar que Persio se mueve en este terreno, pues se presenta a sí mismo llevando su poesía *ad sacra vatum*. Dicho esto, se amplía el sentido “las fiestas de los poetas”, pues no sólo se piensa en la poesía encumbrada sino en los mecanismos empleados para llegar a ésta y en su relación —al menos en un nivel declarativo— con la divinidad, encarnada en las Musas.

Los usos del adjetivo *paganus* en la literatura latina lo relacionan claramente con el campo. En *Dom.* 28, 74 Cicerón lo emplea para referirse a los habitantes de los suburbios, es decir de campos aledaños a una urbe y Plinio en *Ep.* 7,25,6, designa con la expresión *cultu pagano* la apariencia de rusticidad. El pasaje de Plinio es importante porque da cuenta de la posibilidad de encontrarse con hombres cultos que viven más tranquilamente apartados de la ciudad. En ese sentido, la declaración de Persio puede comprenderse también como la reivindicación de un tipo de vida alejada de la urbe, más que como una reivindicación absoluta del campesino como poeta. El prefijo *semi-*, entonces, daría cuenta de la identificación de un proceso similar al que señala Plinio, en el que la cultura se descentraliza y, por lo tanto, los *pagani* ganan posibilidades como poetas. La implicación de la sátira con su contexto y su carácter invectivo, así como el binomio urbe-campo que sugiere Plinio, invitan a pensar que el adjetivo *semipaganus* refiere a un rompimiento con la ciudad y con sus vicios a nivel literario y moral. La segunda parte del prólogo se ocupa del rompimiento con la poesía contemporánea y con las estrategias de las que ésta se servía. Al margen de esta discusión, es posible concluir respecto al adjetivo *semipaganus* que, a través de él, Persio se posiciona frente a la tradición y a la poesía de su época, al renegar de la inspiración y reivindicar formas de poesía

⁶¹ *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui Musam meditaris avena* (Verg. *Ecl.* 1, 1-2) [Títilo, tú ensayas recostado al cobijo de la amplia haya el género pastoril con una delgada flauta].

ajenas a ésta; y al distanciarse de la ciudad, comprendida como el espacio de cierto tipo de poesía y de ciertos vicios.

La segunda parte del prólogo (vv. 8-14) critica a los poetastros que escriben esperando una recompensa y la relación de la poesía con el lucro:

Quis expedit psittaco suum 'chaere'
picamque docuit nostra verba conari? (Pers. *prol.* 8-9)

¿Quién proporcionó su *hello* (χαῖρε) al perico y enseñó a la urraca a balbucear nuestro idioma?

Lo primero que llama la atención de estos versos es la identificación que Persio hace de los poetas con aves: *psittacus*, *pica* y *corvus* (v. 10).⁶² El contexto de aparición de las tres aves en el corpus latino hace manifiesta la relación entre éstas y el lenguaje humano que expresa Persio.⁶³ De esta revisión se puede concluir que para el siglo I d.C. las tres aves eran identificadas por su capacidad de emular el lenguaje humano, al menos en un nivel fónico. Persio se refiere a ellas precisamente aludiendo al hecho de que sus contemporáneos no hacen sino replicar lo que aprendieron. En ese sentido, los versos se consolidan como una crítica a la repetición, posible gracias a que en la literatura argétea la enseñanza a los animales de actividades humanas refleja cualidades o valores morales.⁶⁴ Este señalamiento se ve asentado no sólo porque las aves a las que refiere son identificadas con esta “habilidad”, sino por los elementos mediante los que designa esto. En primer lugar, está: *Quis expedit psittaco suum 'chaere' ...?*⁶⁵ La construcción oracional supone que el perico (*psittacus*) no tiene agencia, pues la capacidad que tiene de emitir un saludo, que además está en griego, depende de su entrenador, un *quis*, que se la proporciona. Por otra parte: *picamque*

⁶² La relación entre las aves y la poesía en un sentido positivo es un tópico presente en la literatura grecolatina desde la época arcaica que encuentra su mejor representante en Alcman. De acuerdo con Delgado (2017), los filólogos han considerado como un tópico la filiación entre las aves y la poesía; sin embargo, sólo Alcman reconoce como origen de su técnica poética la melodía de las aves. Además de esto, Delgado señala que Ovidio en los *Fastos* (1, 441) vincula las aves con la sabiduría divina y las dota, como Alcman, de una voz (*lingua/γλωσσο*) (cf. Delgado 2017, pp. 98-101). El hecho de que exista una relación positiva entre las aves y la poesía se plantea como un motivo atractivo para interpretar el hecho de que Persio se refiera a sus contemporáneos como aves y se explica en la medida en la que el autor se desmarca de la poesía contemporánea. Como poeta *semipaganus* se puede deducir que Persio no consideraría su poesía como proveniente de las aves.

⁶³ Si bien las referencias a estas aves son más, se consignan sólo las apariciones que son relevantes por la relación que tienen con la capacidad de hablar de estas aves. Para *psittacus* vid. Ov. *Am.* 2, 6, 38, 57; Plin. *Nat.* 10, 117, 1; Stat. *Silv.* 2, 4; Apul. *Fl.* 12; Mart. 10, 3; 14, 73. Para *pica* vid. Plin. *Nat.* 10, 118, 1; Petr. 37, 7, 2; Mart. 7, 87; 9, 54; 14, 76. Para *corvus* vid. Ov. *Met.* 2, 535, 596; Plin. *Nat.* 10, 121; Mart. 14, 74.

⁶⁴ Vid., por ejemplo, Marcial (*Sp.* y libro I).

⁶⁵ “¿Quién proporcionó su *hello* (χαῖρε) al perico?”.

docuit nostra verba conari?,⁶⁶ supone lo mismo: la nula agencia de la urraca (*pica*) y añade, como contraposición, el hecho de que el esfuerzo, infructuoso, sea por hablar en latín (*nostra verba conari*). De esta contraposición entre el tipo de discurso que pretenden emular las aves es posible señalar un aspecto de la crítica de Persio que se verá desarrollado en la sátira 1: la crítica a una poesía que además de ser helenizante, no le hace justicia a la lengua latina.

De este modo, se observa que la identificación con aves no es fortuita, pues sirve para destacar las características que Persio critica en la poesía. Las tres aves son lo suficientemente inteligentes para emular el discurso humano, ya sea al aprender un saludo en griego, o intentar hablar en latín, y la referencia al lucro que hay en el verso 12 deja en claro que eran aves atraídas por los objetos brillantes.⁶⁷ Al identificar a los poetas con aves, Persio critica la reducción de la labor poética a la repetición y, además, traza el camino de los vicios en los que incurre esta poesía. La relación que se establece entre los poetas y las aves hace pensar que la estrategia que describen Barchiesi y Conte —en la que la innovación en los textos atiende a un estrecho diálogo con la tradición—, la misma en la que se inscribe el propio Persio desde el primer verso de sus coliambos, no estaría en su mejor forma para la época del poeta, pues, como las aves, los poetas contemporáneos merecedores de la crítica no hacían otra cosa más que repetir, es decir, imitar sin el sentido productivo que se le adjudica a los términos *imitatio* o *aemulatio*. La crítica, entonces, no es a la estrategia productiva, sino a su explotación.

Los versos siguientes, aprovechando la relación establecida entre la poesía contemporánea y las aves, plantean una crítica al hábito de sus contemporáneos de repetir vana e interesadamente, como lo haría un ave a la espera de un premio, el tipo de poesía que señaló que él no haría en los versos anteriores; poesía que imite los lugares comunes, como el mito de la inspiración poética, sin ningún sentido productivo.⁶⁸ Además de esto, en relación con la crítica a lo helenizante y la relación de

⁶⁶ “¿y enseñó a la urraca a balbucear nuestro idioma?”.

⁶⁷ La *Aulularia* de Plauto ejemplifica bien la relación entre las *picae* y la riqueza: *Picis divitiis, qui aureos montes colunt, / ego solus supero* (Pl. *Aul.* 8, 701) [Solamente yo supero en riquezas a las urracas, que amasan montañas de oro]. La entrada del Lewis & Short (cf. L&S s.v. *picus*) y la traducción de Mercedes González-Haba entienden *picis* como un dativo plural masculino de *picus*: pájaro carpintero o grifo. No hay, sin embargo, ninguna razón en el pasaje para no pensar que éste se refiriera a las *picae*. En cualquier caso, ambas palabras hacen referencia a aves y el diccionario las emparenta con la raíz de *pingo*.

⁶⁸ La identificación de los rivales poéticos con aves también es un tópico desde época arcaica. Píndaro en la segunda Olímpica, en un pasaje que usualmente se ha interpretado como una declaración del público de su poesía, señala la actitud de los cuervos ante el águila, divina ave de Zeus: [...] *κόρακες ὡς ἄκραντα γαρυέτων / Διὸς πρὸς ὄρνιθα θεῖον* (Pi. *O.* 2, 87-88) [Graznen en vano como un par de cuervos contra la divina ave de Zeus]. El escolio a Píndaro identifica a estos cuervos con los poetas Simónides y Baquilides, enemigos de Píndaro: A <κόρακες> οἶον, ὡς κόρακες πρὸς ἀετὸν ἀντιβοῶντες, οὕτως οἱ μαθόντες πρὸς τὸν φύσει σοφόν. αἰνίττεται Βακχυλίδην καὶ Σιμωνίδην, ἑαυτὸν λέγων

esto con el afeminamiento —que se verá ampliamente desarrollada en la sátira 1—, la identificación de *poetridas picas*, además de denunciar el carácter vano y repetitivo de la poesía, podría ser una forma de censurar lo que Persio identifica como afeminamiento al vincularlo con aves que emplean mal el latín y cuyo género gramatical es el femenino:

magister artis ingenique largitor
venter, negatas artifex sequi voces.
quod si dolosi spes refulserit nummi,
corvos poetas et poetridas picas
cantare credas Pegaseium nectar. (Pers. *prol.* 10-14)

El vientre, maestro de las artes y escanciador del ingenio, hábil en seguir las voces negadas. Pues, si la esperanza del engañoso dinero reluce, uno podría creer que, como poetas y poetisas, cantan cuervos y urracas el néctar de Pegaso.

Persio aduce como razón al comportamiento de estas aves el *venter*. La relación entre la poesía y la alimentación —o, en un sentido metonímico, el lucro— es un aspecto que se desarrolla ampliamente en la sátira 1 y supone un indicador del tipo de prácticas que envolverían a la poesía para la época de Persio, con las cuales él no está de acuerdo. La identificación que hace Persio del *venter* como *magister artis* y *largitor ingeni* recuerda al prólogo de la *Teogonía* en el que las Musas se refieren a los hombres como *γαστερές* porque, a diferencia de ellas, éstos viven para satisfacer sus necesidades. La denuncia de Persio recupera la necesidad de alimentarse como motor y se concentra en el hecho de que con el fin de satisfacer sus necesidades uno puede aprender *ars* e *ingenium*. El binomio *ars* e *ingenium* es una referencia clara a la técnica poética en la que se recuerda que ésta no sólo requiere disciplina y habilidad práctica (*ars*) sino también una cualidad innata (*in-genium*). Resulta, entonces, una paradoja que alguien que ve en la poesía un medio para satisfacer su *venter* pueda ser un buen poeta. De este modo, se explica que la última referencia al *venter* sea *negatas artifex sequi voces*, pues es la necesidad de alimentarse la que obliga al ejercicio

ἀετὸν, κόρακας δὲ τοὺς ἀντιτέχνους (Schol. in Pi. O. 2, 157a) [A <cuervos> como los cuervos que graznan ante el águila, así los pupilos ante el que es sabio por naturaleza. Refiere veladamente a Baquilides y Simónides, llamándose a sí mismo águila y cuervos a sus rivales]. Al margen de la discusión que propone Most respecto a la correcta interpretación del público al que alude Píndaro y el sentido de Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον, es relevante señalar que el propio autor comenta que el pasaje fue entendido por Teócrito “erróneamente” y “en un modo típicamente alejandrino”, pues ve en él rivalidad entre poetas: καὶ Μοισᾶν ὄρνιχες ὅσοι ποτὶ Χίον ἀοιδόν / ἀντία κοκκύζοντες ἐτώσια μοχθίζοντι (Theoc. 7, 47-48) [Como tantas aves de las musas que se esfuerzan en vano en cacarear contra el aedo de Quíos] (cf. Most 1986, p. 314, n. 60). Sin el ánimo de contravenir el juicio de Most, interesa señalar que el hecho de que existiera esta interpretación del pasaje desde la Antigüedad es un elemento que permite aventurar que, así como existía una identificación positiva de las aves, como la que se señaló para el caso Alcmán, las mismas características que critica Persio de sus contemporáneos podrían haber sido motivo de oprobio al menos desde época helenística.

de la poesía que, en la medida que no tiene *ars* e *ingenium* genuinos, es algo negado: *negatas voces*. Esta última designación también recupera la relación entre las aves y los poetastros, pues si se entiende que la destreza de las aves está limitada a la repetición de algo que aprendieron, las *negatas voces* se refieren a la imposibilidad de las aves de hablar de verdad, lo cual en este contexto equivaldría a hacer poesía.

De la mano de esta relación con la comida, está la posibilidad de lucro, que también explota un lugar común en torno a las aves. La *spes dolosi nummi* es la posibilidad de obtener una recompensa por decir que es poesía aquello que no es más que el graznido de un ave. La calificación de *nummus* como *dolosus* recuerda el reproche a los hombres de vivir para satisfacer sus necesidades vanas; *dolosus*, en este contexto, debe de entenderse como una hipálage, pues su sentido corresponde a *spes*, no a *nummus*. Si bien se puede observar una valoración negativa de la avaricia dentro del imaginario literario romano del s. I d.C., vinculable quizá con la asimilación de discurso filosófico por parte de la literatura, en el caso de Persio no es el dinero en sí mismo lo que resulta falso, sino la expectativa de obtenerlo la que es fraudulenta, pues desvía a los hombres de ocuparse de cosas que realmente importan para la voz poética, como la persecución de la frugalidad y el mejoramiento moral.⁶⁹

Las prácticas que denuncia Persio no conciernen únicamente a la producción de poesía, sino también a su consumo, pues tanto los poetas —que podían ser los propios aristócratas o algún cliente de éstos—⁷⁰ como su público son objeto del reproche de Persio a lo largo de la sátira 1. Así pues, el pasaje cobra un nuevo sentido por su ambivalencia, pues el *venter* y la *spes dolosi nummi* pueden entenderse tanto como el provecho que puede sacar un poeta por escribir poesía que satisfaga la exigencia de su público ajustándose a los vicios que critica Persio; como también pueden entenderse como la satisfacción de las necesidades como resultado de la adulación, pues con la mediación del lucro uno podría creer que el ruido que hacen los poetas-ave es *Pegaseium nectar*. Esta interpretación se ve sustentada en la crítica que hace Persio en la sátira 1 a aquel que

⁶⁹ Como se comentará más adelante, varios preceptos de la filosofía encontraron su lugar en la sátira como lugares comunes (vid. *infra* p. 162 ss.). Para la cuestión en torno al enriquecimiento, basta comentar que existe en las sátiras de Persio una denuncia a la vanidad y al estilo de vida de sus contemporáneos, alejado de los valores estoicos que el poeta designa como correctos. Los ejemplos más pertinentes para el reproche a la búsqueda de la riqueza quizá sean la sátira 3, la 5 y la 6.

⁷⁰ Para la definición de quiénes producían poesía y quiénes la consumían puede pensarse en los vv. 53-57 de la sátira 1 de Persio, en los que el reproche es al aristócrata que le pide que sea crítico a alguien a quien le ha servido de comer; o en la figura del declamador, comentada más abajo, que hace lo posible por agradar a los aristócratas. La cena de Trimalción, por otra parte, es una excelente representación de las prácticas en torno a la poesía, pues resulta claro que el papel de emisor y receptor oscila.

sirve la mesa y pide que sean críticos con su poesía y supondría que las aves criticadas no son un grupo indefinido de poetas, sino los aristócratas que declamaban en los banquetes ante un público cautivo. En cualquier caso, la concepción de los poetas como aves, que repiten un tipo de poesía ante la posibilidad de lucrar, así como su designación como *poetridas picas* puede pensarse en relación con el ambiente muelle, representado en la sátira 1, en el que la poesía tomaba lugar y los vicios que este ambiente le acarrea a la poesía, según el juicio de Persio.

En los coliambos, Persio se posiciona frente a la poesía inspirada, canónica y estática; y, además critica a los poetas de su época que, como aves, reproducen mal este tipo de poesía, como se entiende a partir de la identificación con el “néctar de Pegaso” (*prol.* 14) —que trae de vuelta el tópico de la inspiración poética—. En medio de esta crítica, Persio también denuncia las prácticas de producción y consumo que envolvían a la poesía; los poetastros graznan un tipo de discurso que ellos, por una parte, consideran *Pegaseium nectar* porque lo repiten en la búsqueda de inscribirse en la tradición de “aquellos cuyas estatuas lame la hiedra trepadora” (*prol.* 5-6) y porque además les ofrece la posibilidad de lucro, y que alguien más, por otra parte, podría considerar a ese graznido también poesía, si ve la oportunidad de salir beneficiado. Es precisamente contra los excesos a los que ha sido llevado este tipo de poesía contra lo que Persio se posiciona.⁷¹

A partir de esto, se pueden deducir como características deseables en la poesía según el programa poético de Persio: el que no esté inspirada; que participe, al menos parcialmente, de lo *paganum*,⁷² es decir de lo opuesto a la ciudad; que no sea helenizante o que haga justicia a la lengua latina; y que no sea motivada por el lucro.

SÁTIRA 1

Tal como señala Cucchiarelli, existe una relación entre los dos textos que sirven de prólogo, pues las características presentadas en los coliambos se ven desarrolladas a lo largo de la sátira 1 e

⁷¹ El propio Persio ofrece en la sátira 1 un ejemplo de los excesos a los que había llegado la poesía en su época. Considero también que los versos de Propertio (3, 3) citados con motivo de los primeros versos de los coliambos indican el camino de la poesía contra la que se posiciona Persio. La apelación al mito de la inspiración poética a través de una alusión mitológica y la aliteración en *r* de los primeros cinco versos son los dos rasgos que saltan a la vista y que podrían ponerse en relación con los vv. 99-102 de la sátira 1, comentados más adelante.

⁷² Lo *paganum*, en tanto que refiere al campo, se puede entender también como un llamado nostálgico a las raíces de la romanidad campesina. La sátira 6 de Persio, por ejemplo, permite pensar en la importancia de trabajar la tierra. En la sátira 3 y 5 se hace patente la crítica al comercio, que puede entenderse como una actividad urbana, podría pensarse, en ese sentido, que el adjetivo refiere a la sencillez.

incluso, mediante la crítica o la alusión explícita, se agregan otras características y se ahonda en aspectos fundamentales para la definición de un programa poético.

La sátira 1 es un texto que presenta una unidad compleja entre crítica y programa poético. Lo primero que llama la atención, y en lo que se distingue del prólogo —además de la forma—, es el dinamismo con el que se presentan los contenidos, pues, a diferencia de lo que sucede con los coliambos, en los que la crítica la efectúa una voz poética única y bien definida, en la sátira 1 Persio realiza buena parte de la crítica mediante la representación de una discusión entre la voz poética e interlocutores a los que ésta da forma.⁷³ La variedad de voces, las interrupciones abruptas y la complejidad de las imágenes representadas intrincan las características programáticas identificadas en los coliambos con una crítica contundente contra las prácticas poéticas de su época. Es por esto que, para la definición de un programa poético, es fundamental comprender los aspectos que Persio critica de su época. En un sentido general, podría considerarse que el punto central de la crítica reside en la denuncia contra un tipo de poesía inflada que surge como resultado de una crisis de valores; el amaneramiento, la vanidad y el gusto filohelénico degeneran en un tipo de poesía que busca la aprobación externa, el lucro y el deleite.

El principio de la sátira sirve para plantear la distinción entre la poesía que complace el gusto de Roma y la que le interesa producir a Persio:

O curas hominum! o quantum est in rebus inane!
'quis leget haec?' min tu istud ais? nemo hercule. 'nemo?'
vel duo vel nemo. 'turpe et miserabile.' quare?
ne mihi Polydamas et Troiades Labeonem
praetulerint? nugae! non, si quid turbida Roma
elevator, accedas examenve inprobum in illa
castiges trutina nec te quaesiveris extra.
nam Romae quis non – a, si fas dicere – sed fas: (Pers. 1, 1-8)

—Oh, preocupaciones de los hombres, oh, cuánto hay de vano en sus asuntos.
—¿Quién leerá esto?
—¿Me dices a mí? Nadie, por Hércules.
—¿Nadie?
—O dos o nadie.
—Vergonzoso y miserable.

⁷³ La capacidad del diálogo en Persio de configurar interlocutores y las consecuencias estructurales y poetológicas que esto tiene se revisarán más adelante pues ante la diversidad de voces surgen preguntas: ¿quién afirma lo que se afirma y cuál es la relación entre los enunciados, la postura del autor y la sátira como conjunto? La dificultad al identificar claramente quién es el interlocutor, por ejemplo, ha suscitado diversas interpretaciones para los primeros versos de la sátira. Solamente para los 12 primeros, Kissel refiere 15 interpretaciones distintas de la correspondencia de los diálogos a la voz poética o al interlocutor (cf. Kissel 1990, p. 107).

—¿Por qué? ¿Acaso Polidamante y las troyanas no preferirán a Labeón que a mí? ¡Tonterías! Si la agitada Roma valora algo, no te acercará, ni corregirá la falsa aguja en aquella balanza, tampoco te busques fuera. Pero en Roma ¿quién no?, —ah, si fuera lícito decirlo—, pero lo es.

Persio da inicio a su sátira con una admonición general que alude, de acuerdo con el escolio, a Lucilio.⁷⁴ La disposición inmediata ante esta advertencia asienta la línea de acuerdo con la cual se desarrollará la sátira, pues, si bien la alusión a Lucilio y la naturaleza del primer verso puede entenderse como una reprimenda a la vanidad humana —lo cual no resulta discordante con la naturaleza de la sátira—, la interrupción inmediata de una voz que cuestiona el auditorio de poesía como la del primer verso pone en cuestión la crítica a la audiencia. Los versos siguientes se ocupan de este tema mediante la presentación de dos imágenes. La primera es la alusión a los jueces de la *Ilíada*: Πουλυδάμας y Τρωάδας ἐλκεσιπέπλους como arquetipos de severidad;⁷⁵ la segunda es la balanza desequilibrada como metáfora del juicio en Roma. Respecto a la primera imagen, Bramble analiza un aspecto que se establecerá, de igual modo, como constante en la crítica de Persio: el afeminamiento.⁷⁶ Según este autor, la comparación con los orígenes troyanos mediante la utilización de un apelativo en femenino supone un cuestionamiento —como el *poetridas* del v. 13 de los coliambos—, por parte de Persio, a la virilidad de sus contemporáneos.⁷⁷ De acuerdo con Bramble, la pregunta *nam Romae quis non?* es un mecanismo que permite a Persio desarrollar su argumento en contra del juicio de los romanos, pues los rechaza como un auditorio incapaz de apreciar la naturaleza correctiva de su sátira, e incapaz de redimirse de sus preferencias literarias.⁷⁸ El posicionamiento contra el juicio de sus conciudadanos, además, funciona como una declaración de autosuficiencia que permite el desarrollo de la crítica y del programa poético a lo largo de la sátira.⁷⁹

⁷⁴ Cf. Bramble 1974, p. 67; Nikitinski 2002, p. 53-54.

⁷⁵ Cf. Hom. *Il.* 22, 100 y 105.

⁷⁶ El análisis de Bramble en torno a la sátira 1 (Bramble 1974, p. 67-142) se concentra, en buena medida, en identificar la perversión sexual como motivo de la sátira. Para esto, Bramble identifica elementos a lo largo de la sátira que dejan en claro que parte de la crítica de Persio reside en la hipocresía de sus contemporáneos, pues pretenden vivir bajo premisas de virilidad que se ven desmontadas en sus actitudes y en el léxico que Persio emplea para describirlos. Bramble señala que esta disposición está condensada en *nostrum istud vivere triste* (v.9) (cf. Bramble 1974, p. 71). La importancia que Bramble identifica en estos elementos reside en el hecho de que, de acuerdo con su análisis: “literature suffers from contact with that homosexuality which Persius has detected behind white-haired severity” (Bramble 1974, p. 72).

⁷⁷ Cf. Bramble 1974, p. 69.

⁷⁸ Cf. Bramble 1974, p. 70.

⁷⁹ Cf. Bramble 1974, pp. 69-70. El inicio de la sátira, en el cuestionamiento respecto a la posibilidad de emitir una crítica contra el juicio en Roma, implícito en el verso 8, y el cuestionamiento respecto a quién leerá el texto (v. 2) plantea lo que Cucchiarelli llama una *crisis de comunicación* (cf. Cucchiarelli, p.65). Este aspecto será abordado más adelante.

A lo largo del texto se desarrollan las cosas que Roma prefiere, o, más bien, las prácticas poéticas que son convencionales, y se hacen señalamientos que distinguen la poesía deseable de ésta. La sátira se vuelve, entonces, el desarrollo del planteamiento de estos primeros versos, pues las prácticas que denuncia Persio pueden pensarse como el resultado de “buscarse afuera” (v.7).

La poesía que critica Persio puede identificarse con la expresión *grande aliquid quod pulmo animae praelargus anhelet* (Pers. 1, 14).⁸⁰ La identificación de lo “grande”, como señala Navarrete en su tesis, no supone únicamente lo sublime, sino que hace referencia a una literatura que habla de cosas indigeribles, ya sea que pertenezca, o no, a los grandes géneros.⁸¹ Esto que Navarrete identifica como indigerible es precisamente el tipo de poesía contra la que Persio se posiciona en los coliambos: el remedo de poesía canónica y estática, que colige fama para el autor y se instituye como lección en las escuelas (vv. 28-30). El problema que identifica Persio con la poesía no está, entonces, en los modelos que deciden adoptarse, sino en la interacción de la poesía con el ámbito en el que se produce y ejecuta. Ilustra bien esto la representación del declamador:

scilicet haec populo pexusque togaque recenti
et natalicia tandem cum sardonyche albus
sede leges celsa, liquido cum plasmate guttur
mobile collueris, patranti fractus ocello.
hic neque more probo videas nec voce serena
ingentis trepidare Titos, cum carmina lumbum
intrans et tremulo scalpuntur ubi intima versu.
tun, vetule, auriculis alienis colligis escas,
articulis quibus et dicas cute perditus 'ohe'? (Pers. 1, 15-23)

Sin duda leerás esto desde un lugar alto, peinado, pálido, con toga nueva y por fin con tu anillo de cumpleaños, luego de que hayas humedecido tu ágil garganta con modulaciones continuas, debilitado por una mirada lasciva. En ese punto, podrías ver temblar a los grandes Titos, cuando los poemas entran en sus genitales y con verso tembloroso les producen comezón en las partes íntimas. Tú, vejete, reúnes comida para oídos ajenos, a los que dirás “basta”, vencido e impotente.

La representación del declamador ejemplifica la mezcla de la crítica moral y literaria, pues su aspecto y la forma en que se expresa apela a un bagaje de imágenes que sirven para criticar el estilo.⁸² El comentario de Nikitinski respecto a *pexus* señala que el adjetivo se ocupa para referir al

⁸⁰ “Algo grandioso, para que el pulmón hinchado de aire lo exhale”.

⁸¹ Cf. Navarrete 2018, p. 16.

⁸² El amaneramiento como categoría de la crítica literaria y las imágenes a las que ésta apela es material de discusión del capítulo IV, no obstante, me parece importante plantear desde ahora la medida en la que la figura del declamador apela a estas imágenes para plantear la crítica en la sátira 1.

cuidado excesivo del cuerpo.⁸³ En la misma línea, el autor consigna un fragmento de Séneca que plantea una relación entre la apariencia física y el amaneramiento estilístico:⁸⁴ *nosti comptulos iuvenes, barba et coma nitidos, de capsula totos: nihil ab illis speraveris forte, nihil solidum. Oratio cultus animi est: si circumtonsa est et fucata et manu facta, ostendit illum quoque non esse sincerum et habere aliquid fracti* (Sen. Ep. 115, 2).⁸⁵ Se entiende, a partir de la cita de Séneca y del comentario de Nikitinski, la asociación negativa entre el cuidado de la apariencia y el estilo. Kissel coincide en señalar que el adjetivo refiere al cuidado excesivo del cabello y lo relaciona igualmente con el pasaje de Séneca en el que se aborda la relación entre apariencia y estilo.⁸⁶ Bramble, en la misma línea, entiende el término en función de la relación entre los rizos y la afectación del estilo.⁸⁷ Además de esto, señala que la misma metáfora puede tener un sentido opuesto, pues el pelo sin arreglar es símbolo de lo anticuado o poco cultivado.⁸⁸

Los otros elementos de la descripción del declamador pueden entenderse en relación con la metáfora del cuidado del cuerpo como indicador de la afectación en el estilo; su toga impecable y el anillo son reflejo de la vanidad y del lujo que son criticados a lo largo de la sátira. Los elementos que corresponden en concreto a la declamación: *sede leges celsa* [...], [...] *liquido cum plasmate guttur / mobile collueris, patranti fractus oculo* son todos elementos que hacen alusión a una recitación afectada o al traslado de ésta al universo de alusiones sexuales que critica la hipocresía de sus contemporáneos.

De acuerdo con Bramble, *sede...celsa* sería un espacio de declamación que corresponde con la idea de grandilocuencia implicada en el tipo de poesía que critica Persio: *grande aliquid*.⁸⁹ Sobre *liquido plasmate* Kissel, Nikitinski, Bramble y Dolç coinciden en señalar que hace referencia a una solución empleada para “suavizar” la voz.⁹⁰ Al respecto Dolç comenta: “plasma es vocablo griego derivado de *πλάττειν* [φωνήν], ‘formar’, el arte de la voz ejercitándola con modulaciones

⁸³ *hoc ad nimium cultum corporis pertinet* (Nikitinski 2002, p. 59) [Esto se refiere al cuidado excesivo del cuerpo].

⁸⁴ Los elementos que menciona Séneca en esta cita serán desarrollados en el capítulo IV, so pretexto de la relación entre su epístola 114 y la sátira 1 de Persio.

⁸⁵ “Conoces a los jóvenes extravagantes, notables por su barba y su cabello, excesivamente cuidadosos; de ellos no esperes nada vigoroso ni sólido. El estilo es la apariencia del alma, si es elaborado, embellecido y artificial, revela que ésta tampoco es sincera y que tiene algo frágil”.

⁸⁶ Cf. Kissel 1990, pp. 132-133.

⁸⁷ Vid. D. H.. *Comp.* 25, p. 133, 5.; Cic. *Orat.* 78; de *Orat.* 3, 100.

⁸⁸ Cf. Bramble 1974, p. 74, vid. Tac. *Dial.* 20.3; Quint. 12, 10, 47.

⁸⁹ Cf. Bramble 1974, p. 75.

⁹⁰ Cf. Kissel 1990, pp. 135-136, Nikitinski 2002, p. 60, Bramble 1974, pp. 76-77, Dolç 1949, p.79.

oratorias”.⁹¹ Quizá el aspecto más relevante del señalamiento sea la referencia a Quintiliano que consignan Kissel, Bramble y Dolç:

Sit autem in primis lectio virilis et cum sanctitate quadam gravis, et non quidem prorsae similis, quia et carmen est et se poetae canere testantur, non tamen in canticum dissoluta nec plasmate, ut nunc a plerisque fit, effeminata” (Quint. 1, 8, 2)

Sea la lectura, ante todo, viril y seria, pero con una especie de suavidad; distinta a la lectura de prosa, porque también [la poesía] es una canción y los poetas demuestran saber cantar, sin embargo, no debe ser disuelta en una cantinela, ni afeminada por las modulaciones (*plasmate*) como se ha hecho ahora por muchos.⁹²

Se entiende, a partir de esto, que la pronunciación afectada contribuye a la definición del declamador como un afeminado. Esta forma de pronunciación encuentra su correspondencia en la expresión *patranti fractus ocello* que, de acuerdo con el escolio que consigna Nikitinski se refiere a la consumación del acto sexual.⁹³ Bramble, al respecto, señala: “Literary-critical metaphors, where a dissolute effeminate style was commonly described by *fractus* or *infractus*, no doubt generated the image”.⁹⁴ De acuerdo con Bramble ésta es una estrategia para trasladar la crítica literaria a una crítica moral, pues la pronunciación afectada, que concierne al ámbito literario, se vuelve una expresión lasciva que expone la hipocresía de los Titos. El adjetivo *fractus*, por su parte, en tanto que refiere al ablandamiento o debilitamiento, acentúa la falta de virilidad del declamador al presentarse en conjunto con una referencia al placer carnal (*patranti ocello*).⁹⁵

La última parte del fragmento citado es la más problemática porque presenta un problema textual en el verso 23. A pesar de que el manuscrito transmite *auriculis*, la enmienda, *articulis*, propuesta por Madvig está apoyada por Housman, y Clausen, Bramble y Kissel optan por imprimirla.⁹⁶ Bramble presenta la discusión de estas dos lecturas de manera pormenorizada desarrollando para cada una las consecuencias de las posibles interpretaciones según la puntuación.⁹⁷ Para este autor la lectura de *auriculis* en el verso 23, si se sustenta únicamente en el énfasis, es insuficiente y, si

⁹¹ Cf. Dolç 1949, p. 78.

⁹² Hay un juego de palabras intraducible con *carmen* en su acepción de poesía y canción.

⁹³ *patratio est rei venereae consummatio* (Nikitinski 2002, p. 60) [*patratio* es la consumación del acto sexual].

⁹⁴ Bramble 1974, p. 76.

⁹⁵ Cf. Bramble 1974, pp. 76-77.

⁹⁶ Cf. Kissel 1990, pp. 142-143.

⁹⁷ Vid. Bramble 1974, pp. 79-99.

pretende explicarse en relación a los otros elementos que constituyen la imagen, resulta problemática.

El comentario de las lecturas *auriculis* y *articulis* está en estrecha relación con la expresión *et cute perditus* como el antecedente de la expresión de saciedad que supone *ohe*. Bramble entiende *cute perditus* a partir de Hor. *Sat.* 2, 5, 96 como una expresión de saciedad ante la adulación.⁹⁸ Con estos elementos en cuenta, Bramble hace una exploración exhaustiva de las posibilidades combinatorias de *auriculis* y *articulis* (ya sea que correspondan con *et cute perditus* o sean el referente de *quibus*) de la que concluye que no hay elementos suficientes para aceptar que el declamador esté harto de los aplausos, como se interpreta si se adopta la lectura convencional del *auriculis* del verso 23 en relación a *quibus*; por otra parte, Bramble propone una extensa discusión a partir de la adopción de la enmienda *articulis* en el verso 23 coordinada con *cute perditus* (*articulis... et cute perditus*). Ya sea que *quibus* se refiera a *auriculis* (v. 22) o a *escas* (v. 22), en ambos casos la imagen tiene una fuerte dimensión sexual, consecuente con el análisis propuesto por Bramble hasta el momento. En el primer caso, de referir *quibus* a *auriculis*, se comprende que el declamador es incapaz de satisfacer las exigencias de su público por estar *articulis... et cute perditus*. Esta lectura es consecuente con el debilitamiento planteado en la forma de declamación (*patranti fractus ocello*). De acuerdo con Bramble: “Persius embodies the wreckage of style in the figure of the degenerate performer, who now stands as an outward symbol of literary depravity, a concrete image translated from metaphor”.⁹⁹ La expresión *articulis...perditus*, entonces, refiere a una enfermedad o debilitamiento ocasionado por las prácticas sexuales del declamador que tiene su epítome en comprensión de *cute perditus* como una alusión a la impotencia: “Physical impotence may well have been chosen as a parallel to intellectual and moral sterility: in telling the reciter that he cannot meet the requirements of his audience, Persius suggests that his type of literature is so jejune as to be incapable of imparting anything of value”.¹⁰⁰ A partir del señalamiento acerca de la improductividad/impotencia, Bramble interpreta los versos siguientes como imágenes que también aluden a la esterilidad literaria y sexual.¹⁰¹

⁹⁸ Cf. Bramble 1974, p. 80. [...] *donec 'ohe iam' / ad caelum manibus sublatis dixerit* (Hor. *Sat.* 2, 5, 96-97) [Hasta que diga “ya basta” tras levantar las manos al cielo].

⁹⁹ Bramble 1974, p. 87.

¹⁰⁰ Bramble 1974, p. 89.

¹⁰¹ Cf. Bramble 1974, p. 93.

Por otra parte, en caso de referir *quibus* a *escas*, se entiende que el declamador exclama *ohe* porque es incapaz de experimentar el deleite al que induce su literatura.¹⁰² En este caso, *articulis...et cute perditus* implican una disminución en su capacidad pasiva de disfrute que trae a cuento el imaginario en torno a las prácticas homosexuales pasivas y, en última instancia, supone una advertencia moral al tipo de poesía que propone, por las consecuencias negativas que tuvo para el declamador, sin embargo, Bramble señala respecto a esta lectura que la evidencia está en contra de relacionar *quibus* a *escas*, por lo cual la mejor interpretación es la que vincula *quibus* con *auriculis*.¹⁰³

La voz poética al interior de la sátira da forma al que será su interlocutor mediante una descripción que refiere el histrionismo del personaje; la vestimenta cuidada como para un acto solemne, los ejercicios de dicción, la mirada lasciva y la voz afectada provocan la excitación de los grandes Titos, representantes de la romanidad.¹⁰⁴ Todos estos elementos intrincan la crítica moral y literaria a través de la señalización ambivalente de vicios. La imagen se cierra con el declamador pidiendo clemencia porque no es capaz de satisfacer las exigencias de su público. A través de una serie de elementos que aluden al afeminamiento del declamador, Persio plantea una crítica moral y literaria en la que se observa que ese tipo de poesía es un producto perverso que satisface el gusto hipócrita de sus contemporáneos. La denuncia al contexto de producción y consumo de poesía explica la admonición del principio y la crítica al juicio de los romanos. Frente a los problemas que presenta la poesía y el juicio en Roma se entiende que la admonición del principio: [...] *nec te quaesiveris extra* (1, 7), no sólo es un llamado a la autosuficiencia en términos críticos, sino que también supone una invitación para el lector al tipo de poesía que hace Persio.

La figuración del declamador abre la discusión en la que Persio denuncia los excesos en torno a la literatura que reproducía su época: la expectativa de erudición (vv. 24-25); la búsqueda de reconocimiento (vv. 28-30); la representación exagerada de la poesía (vv. 30-36); la mediocridad del juicio popular (vv. 44-52); la relación con el poder que lleva a la adulación (vv. 53-57); la

¹⁰² Cf. Bramble 1974, p. 96.

¹⁰³ Cf. Bramble 1974, pp. 97-98.

¹⁰⁴ Sobre el desgaste de las costumbres, Bramble señala que en la sátira 1 hay una evocación constante a la juventud de Roma como un momento de inocencia, perturbado por las costumbres contemporáneas. Esto se observa en el hecho de que las alusiones al pasado troyano y a Roma aparecen en contextos “bajos”, es decir, en contextos en los que la dignidad de la alusión contrasta con la situación en la que se alude, esto se observa en sat. 1: *Troadas* (4), *ingentes trepidare Titos* (20), *Romulidae saturi* (31), *assensere viri* (36), *crudi... procures* (51-52), *heroas* (69), *unde Remus sulcoque terens dentalia, Quinti* (73), *trossulus exultat... levis* (82), *an, Romule, ceves?* (87), *arma virum* (96). Las referencias al pasado no sólo suponen un medio para contrastar los valores y denunciar a la sociedad contemporánea, sino que también plantean una vía para criticar la relación con la literatura (cf. Bramble 1974, pp. 31-32).

valoración de la prodigalidad técnica (vv. 63-66); la preferencia de temas elevados (vv. 67-69) y los problemas en la educación de los jóvenes (vv. 70-79).¹⁰⁵ Esta presentación general de las prácticas o problemáticas que envolvían a la poesía cierra diciendo:

hos pueris monitus patres infundere lippos
cum videas, quaerisne unde haec sartago loquendi
venerit in linguas? unde istud dedecus, in quo
trossulus exultat tibi per subsellia levis? (Pers. 1, 79-82)

Cuando ves que los padres infunden a sus hijos estos consejos cegadores ¿en serio te preguntas de dónde llegó a la lengua esta revoltura del discurso? ¿De dónde ese deshonor por el cual un señorito rasurado salta por ti en las tribunas?

Dentro del binomio *sartago loquendi-dedecus* puede comprenderse que el primer término se refiere a la crítica literaria, mientras que el segundo corresponde a la crítica moral. La revoltura del discurso es resultado de las prácticas que Persio ha denunciado hasta el momento en la sátira y está íntimamente ligada con el comportamiento del *trossulus*, que, en la medida que trae de vuelta el imaginario de correspondencias entre la apariencia y el estilo, refleja la perversión de las costumbres, pues, como se observó en el caso de los *Titi* en el verso 20, esa clase de poesía ocasiona un placer hipócrita, ya que apela a las pasiones de jueces que se juran severos. El señalamiento de Persio retoma, mediante el verso 82, la imagen de los Titos excitados ante la declamación y dirige la atención de la crítica, del contexto en el que se ejecutaba la poesía, a la lengua, o más bien, a la medida en que estas prácticas afectaban a la poesía en sí misma, que, de acuerdo con el juicio del autor, es un *sartago loquendi*, en lo que respecta al ámbito literario, y un *dedecus*, en lo referente a las costumbres.¹⁰⁶

Si bien algunas de las problemáticas que Persio identifica en los versos previos a esta conclusión suponen una relación con la poesía en sí misma, como la pronunciación afectada (vv. 33-36 y v.

¹⁰⁵ Las problemáticas que refiere Persio no son exclusivas de su época, sino que refieren a prácticas presentes en la literatura grecolatina. Séneca en *De brevitate vitae* (*Dial.* 10, 13, 2) denuncia la obsesión por las minucias como una propia de los griegos y popularizada entre los romanos. La epístola 114 y los fragmentos atribuidos a Mecenas que se analizarán más adelante dan cuenta también de algunos excesos que coinciden con los que denuncia Persio.

¹⁰⁶ A pesar de que la sátira encuentre su origen, al menos etimológico, en la idea de mezcla en una bandeja o plato (*satura lanx*) (vid. *supra* pp. 19-20) no parece que Persio se refiera aquí a la mezcla que posibilitó el género que escribe, sino más bien a la mezcla de elementos que considera reprochables y que encuentran un correlato en la poesía de su época. Bartsch en su estudio sobre Persio rastrea las imágenes culinarias a lo largo de la sátira y propone que existe una relación entre la poesía y la comida, de tal suerte que *sartago loquendi* es una forma de expresión de esta metáfora, en la que el lenguaje culinario sirve para denunciar la mala poesía (cf. Bartsch 2015, p. 127; *passim*). La discusión en torno al binomio *sartago loquendi* y *dedecus* se retomará más adelante, so pretexto de la comparación con la epístola 114 de Séneca.

51), o la elección de temas elevados —o formas elevadas para abordarlos—(v. 31 y vv. 67-68), es a partir del verso 82 que la crítica se vuelca a la poesía.

El primer señalamiento relativo a la poesía sucede cuando, con motivo de una situación legal, la voz poética hace burla de los excesos en los aspectos formales de un texto frente a su objetivo práctico (vv. 83-87); Persio, en lugar de simplemente defenderse ante una acusación, se esfuerza por hacer gala de sus habilidades retóricas. La imagen que presenta Persio no sólo sirve para denunciar la preferencia de la forma sobre el contenido, es decir, de la preocupación por aspectos formales sobre la posible utilidad del texto, sino que retoma la cuestión de la búsqueda de aprobación, un elemento muy presente en distintos puntos de la sátira 1. El segundo señalamiento es la exigencia de verdad en el ejercicio de la poesía: [...] *verum nec nocte paratum/ plorabit, qui me volet incurvasse querella!* (1, 90-91).¹⁰⁷ El interlocutor de Persio ofrece el siguiente señalamiento: *Sed numeris decor est et iunctura addita crudis* (1, 92).¹⁰⁸ Tras presentar ejemplos de finales de hexámetro que a su juicio son ejemplo de *decor* y *iunctura*, la misma voz emite un juicio contra Virgilio: *arma virum, nonne hoc spumosum et cortice pingui / ut ramale vetus vegrandi subere coctum?* (vv. 96-97).¹⁰⁹ Al ser esta voz representante de los gustos de la época se puede pensar que, a pesar de que la elección de temas está relacionada con autores canónicos, el problema real para Persio es que el gusto poético de la época habría llevado estos temas a un extremo en su realización, como lo ejemplifican los siguientes versos:

'torva Mimalloneis inplerunt cornua bombis,
et raptum vitulo caput ablatura superbo
Bassaris et lyncem Maenas flexura corymbis
euhion ingeminat, reparabilis adsonat echo.' (Pers. 1, 99-102)

“Llenaron los cuernos salvajes con ruidos bacanales y Basaris que habría de llevar la cabeza arrancada al orgulloso ternero y la ménade con la intención de dirigir al lince con los Pámpanos dobla el evohé, resuena el eco repetido”.

Los versos que la voz utiliza como ejemplo de lo que vale la pena leerse son fuertemente criticados por Persio:

haec fierent si testiculi vena ulla paterni

¹⁰⁷ “Llorará algo verdadero, no preparado durante la noche, quien quiera conmovirme con su lamento”.

¹⁰⁸ “Pero se han agregado elegancia y orden a los versos inmaduros”.

¹⁰⁹ “Las armas y el hombre ¿no es esto espumoso y está consumido por gruesa corteza, como la vieja rama por abundante corcho?”.

viveret in nobis? summa delumbe saliva
hoc natat in labris, et in udo est Maenas et Attis (Pers. 1, 103-105)

¿Sucederían estas cosas si alguna vena de los testículos paternos viviera en nosotros? Esto, ablandado por la saliva, flota entre los labios y la ménade y Atis están en el flujo.

La crítica de Persio apunta al “amaneramiento” de su época, al referir la falta de nervio respecto a sus antepasados y las características de la recitación de los versos elegidos por la voz que se le opone.¹¹⁰ Se entiende, además, que este amaneramiento está ocasionado por la cercanía con el universo griego, pues los versos citados hacen referencia al culto a Dioniso y las palabras elegidas son, en su mayoría, grecismos.¹¹¹ Se puede, entonces, entender este “amaneramiento” como una serie de elecciones léxicas, temáticas y estilísticas representantes de la molición que Persio veía en su época como resultado de una ruptura con los valores de sus antepasados, es decir, los valores típicamente romanos.¹¹²

Ya se señaló, con motivo del declamador, la medida en la que el amaneramiento encuentra una representación física. Los versos 99-102, de este modo, son la correspondencia estilística de un declamador como el que fue descrito. La expresión [...] *summa delumbe saliva / hoc natat in labris, et in udo est Maenas et Attis* podría hacer referencia al aspecto performativo de la poesía, pues la crítica es a la dimensión fónico-fonológica de los versos y a la forma de recitarlos. *in udo est*, así como la expresión articulada en torno a *natat* pueden encontrar su explicación en el hecho de que las consonantes que aliteran en el verso eran conocidas como líquidas.¹¹³ La crítica a estas formas

¹¹⁰ La elección del verbo *nato* y la expresión *et in udo est Maenas et Attis* para criticar la forma en que los versos son dichos sugieren una relación con el hecho de que los cuatro versos presentan aliteraciones en consonantes líquidas, el primero presenta cinco, el segundo y tercero cuatro y el cuarto tres. Sobre estas consonantes en griego Dionisio Tracio dice: Ἀμετάβολα τέσσαρα· <λ> <μ> <ν> <ρ>. ἀμετάβολα δὲ λέγεται, ὅτι οὐ μεταβάλλει ἐν τοῖς μέλλουσι τῶν ῥημάτων οὐδὲ ἐν ταῖς κλίσεσι τῶν ὀνομάτων. τὰ δὲ αὐτὰ καὶ ὑγρά καλεῖται (D.T. 1, 1, 14) [Cuatro son invariables: λ, μ, ν, ρ. Son llamadas invariables porque no cambian en el futuro de los verbos, ni en las declinaciones de los nombres. A éstas también se les llama líquidas (húmedas)]. La elección de las expresiones apela a la denominación de las consonantes para proponer una imagen relacionada con el agua que denota el empleo excesivo de la aliteración en consonantes laterales y vibrantes en la recitación.

¹¹¹ *Mimallones*-Μιμάλλονες; *bombus*-βόμβος; *Bassaris*-Βασσαρίς; *Maenades*-Μαινάδες; *corymbus*-κόρυμβος; *echo-ήχω*. Sobre *ehion* Dolç comenta: “Εὐῖος es un epíteto de Baco, invocado con el grito εὐοῖ, εὐά” (Dolç 1949, p. 104).

¹¹² El inicio de la sátira 6 ejemplifica, en el ámbito literario, la “romanidad” buscada por Persio. Persio da inicio a su sátira alabando la labor poética de Cesio Basio, de ella comenta: *mire opifex numeris veterum primordia vocum / atque marem strepitum fidis intendisse Latinae, / mox iuvenis agitare iocos et pollice honesto / egregius lusisse senex* [...] (6, 2-6) [Artífice admirable por haber adaptado a la métrica antigua los orígenes de nuestra lengua y el viril sonido de la lira latina y también por tratar las chanzas juveniles y, siendo un venerable anciano, bromear con decoro]. Persio alaba el cuidado de la latinidad (*primordia vocum* y *marem strepitum*) en la adaptación métrica y la posibilidad de mantener el decoro al ocuparse de *iuvenis iocos*. Por contraposición al amaneramiento, la romanidad deseable parece tener que ver con el cuidado del léxico y con ciertas estrategias identificadas como viriles (*mas*).

¹¹³ Vid. n. 109 de la página anterior.

afectadas de declamación encuentra una correspondencia, no sólo con la figura del declamador, sino con la descripción que hace Persio en los vv. 32-35, en los que se describe:

hic aliquis, cui circum umeros hyacinthina laena est,
rancidulum quiddam balba de nare locutus
Phyllidas, Hypsipylas, vatium et plorabile siquid
eliquat ac tenero subplantat verba palato. (Pers. 1, 32-35)

Entonces alguno, que tiene lana color jacinto sobre los hombros, diciendo algo rancio con voz gangosa, recita Filidas, Hipsípilas y cualquier cosa lamentable de los poetas. También altera palabras con su paladar suavemente.

Se entiende que la apariencia de este personaje es exagerada, a partir de la descripción de la prenda con la que cubre sus hombros. De acuerdo con Bramble, el principio de correspondencia entre los hombros y el estilo posibilita que el personaje porte un símbolo—la púrpura— de su manierismo estilístico.¹¹⁴ La crítica a su estilo se observa en el señalamiento *balba de nare* que se refiere a una forma de recitación afectada, signo de afeminamiento.¹¹⁵ De igual manera, *Phyllidas, Hypsipylas*, además de que refiere al abordaje de temas griegos en la poesía, supone parte de la identificación del afeminamiento y de la crítica a la recitación, pues estas palabras griegas presentan tres veces la grafía *y*, que representa el sonido de la *v* y sirve como un ejemplo de la degradación de la poesía por culpa de la adopción de grecismos, en este caso en el nivel fonológico. Por último, [...] *et plorabile siquid/ eliquat ac tenero subplantat verba palato* son alusiones a una forma de pronunciación afectada, ya que, de acuerdo con Nikitinski *eliquat* se refiere a forma de recitación lenta basada en una metáfora del colado del vino: *verba quasi stillatim (metaphoram enim de vino sumpsit quod per collum transfundebatur) semiclauso ore enuntiat*¹¹⁶ y *subplantat...tenero palato* se refiere a una alteración en la pronunciación que por la presencia del adjetivo *tener* hace alusión al afeminamiento.¹¹⁷ De este modo, los versos criticados en 99-102 podrían encontrar su correspondencia performática con la descripción de la declamación que hace Persio en los versos 32-35.

¹¹⁴ Cf. Bramble 1974, p. 102.

¹¹⁵ Cf. Bramble 1974 p. 103 n. 4.

¹¹⁶ “Como si las palabras cayeran gota a gota (ciertamente tomó la metáfora del vino que se pasaba por un colador) las dice con la boca medio cerrada”.

¹¹⁷ Nikitinsky 2002, p. 67. Para la misma discusión, vid. Bramble 1974, p. 103.

Es precisamente en la reproducción de versos que le parecen reprobables y en la crítica posterior a estos que considero que la crítica se funde con el programa poético. En primer lugar, porque las características señaladas en los coliambos están representadas, y desarrolladas, en los aspectos de la crítica que hasta ahora se han señalado respecto a la sátira 1: la carencia de inspiración de la poesía se puede asociar tanto con la crítica a la elección de temas y formas rebuscadas, como a la exigencia de verdad; la participación de lo *paganum* se puede entender relacionada a la negación de las prácticas poéticas comunes a su época, pues éstas están asociadas con la perversión de las costumbres y de la literatura comunes en el ámbito urbano; la comparación de sus contemporáneos con aves, en tanto que refiere al uso de helenismos, a un manejo pobre de *nostra verba* —es decir, de la lengua latina— y sugiere una identificación con las *poetridas picas*, se puede pensar en función de la crítica al amaneramiento; y, finalmente, la sanción de la relación entre poesía y lucro puede leerse en relación a la expectativa que Persio tiene sobre la poesía.

La expectativa que el autor tiene sobre la poesía se puede deducir a partir de señalamientos concretos en la sátira 1 que, más que presentarse como críticas, se introducen como características positivas que responden a los aspectos criticados a lo largo de la sátira. Puesto que estos aspectos están estrechamente relacionados, considero más apropiado señalar el primero y ver cómo se relacionan. El primer señalamiento de esta índole se desprende de la admonición presente en el verso 7, [...] *nec te quaesiveris extra* (1, 7). La petición de no buscarse fuera responde al ansia de aprobación externa que se representa en la sátira 1. La voz poética aplica esta admonición en dos sentidos, en el primero, censura de su interlocutor la necesidad de destacar ante los demás tras llenarse de conocimiento:¹¹⁸

'quo didicisse, nisi hoc fermentum et quae semel intus
innata est rupto iecore exierit caprificus?'
en pallor seniumque! o mores, usque adeone
scire tuum nihil est nisi te scire hoc sciat alter? (Pers. 1, 24-27)

¹¹⁸ La imagen presentada en estos versos parte de la comprensión del hígado (*iecur*) como sede de las pasiones. Al respecto, Nikitinski remite a una cita de San Jerónimo en la que dice: *voluptas et concupiscentia iuxta eos qui de physicis disputant consistit in iecore* (Hier. epist. 64, 1, 3 apud Nikitinski 2002, p. 64). Bramble, por su parte, remite al escolio en el verso 12 de la sátira 1, en el que igualmente se señala que los hombres ríen con el bazo (*splen*), se enojan mediante la hiel (*fel*) y aman con el hígado (*iecur*) (cf. Bramble 1974, p. 90). A partir de eso, señala que tanto *rupto iecore* como *fermentum* tienen una implicación sexual que en conjunto con la alusión al cabrahígo (*caprificus*) sugiere esterilidad sexual y literaria, pues el árbol en cuestión era conocido en la Antigüedad por esta característica (Juv. 10, 145 y Plin. *Nat.* 15, 79 ss.) La comprensión de esta imagen sugiere que el declamador se traiciona a sí mismo al sugerir que su interés es destacar mediante una imagen que alude a la esterilidad. (cf. Bramble 1974, pp. 91-94) De este modo, a la censura de la voz poética del verso 27, se le agrega la ironía de que su interlocutor pretenda probar un punto con una imagen que en realidad lo contradice.

—¿Por qué haber aprendido, si este fermento y el cabrahígo que ha nacido dentro no salen, una vez roto el hígado?

—¡Oh, palidez y vejez! ¡Oh, costumbres! ¿A tal punto nada es tu saber, si no sabe otro que lo sabes?

En el segundo, señala:

Quisquis es, o modo quem ex adverso dicere feci,
non ego cum scribo, si forte quid aptius exit,
quando haec rara avis est, si quid tamen aptius exit,
laudari metuam; neque enim mihi cornea fibra est.
sed recti finemque extremumque esse recuso
'euge' tuum et 'belle.' nam 'belle' hoc excute totum:
quid non intus habet? [...] (Pers. 1, 44-50)

—Quienquiera que seas, a quien apenas hice responder lo contrario, yo cuando escribo, si acaso sale algo decente, cuando se presenta esa ave rara, si en verdad sale algo decente, no temeré ser elogiado, pues tampoco tengo entrañas tan duras, pero rechazo que sea límite y culminación de lo bueno tu “bravo” y tu “qué bonito”. Examina este “qué bonito” por completo ¿Qué no incluye?

La crítica a que la aprobación del público sea la máxima expectativa del poeta revela una disposición frente a la poesía muy distinta a la de su época. La imagen planteada en los versos 24 y 25 ejemplifica la dirección que tendría la poesía contemporánea a Persio; una poesía vanamente erudita que vale en tanto que la pueden apreciar otros, pero que no ofrece ningún provecho como el cabrahígo estéril en medio de un paisaje agreste.¹¹⁹ La elección de Persio, en cambio, no se guía

¹¹⁹ Además de los aspectos ya señalados, sobre *caprificus*, Dolç comenta: “la levadura de la sabiduría, comparada audazmente con el cabrahígo, estéril, que crece entre rocas y las quiebra para abrirse paso” (Dolç 1949, p. 81). Más allá de la vinculación convencional del cabrahígo con la esterilidad, en su artículo, Navarrete discute ampliamente el significado de *caprificus* dentro de las metáforas alimenticias. El empleo en el v. 25 de *iecore* y *caprificus* remite al *iecur ficatum*, un platillo equivalente al actual *foie gras*. La lectura del fragmento con relación a las metáforas literarias y la poesía *grandilocuente* que propone Navarrete indica una comparación entre los romanos y las aves de corral, pues ambos son engordados; en el caso de los comensales, con poesía indigerible. La ineptitud del poetaastro como huésped y poeta se observa en el hecho de que les haya dado a sus comensales un *iecur ficatum* cebado con *caprifici*, una variante no comestible del higo, que representa a la poesía *grandilocuente*. Las consecuencias de esto, como bien expone Navarrete, son la palidez y la decrepitud, ambas síntomas de la indigestión literaria (cf. Navarrete 2018, pp. 64-66). Por último, con relación al cabrahígo, me gustaría recuperar la nota en la que Navarrete apunta, gracias a la orientación del Dr. Bernardo Berruecos Frank—a quien también yo he de agradecerle infinitamente su cuidadoso apoyo y asesoría—: “La higuera podría ser un símbolo del que Persio se vale para representar veladamente un género de poesía grandilocuente, la elegía, que le ha acarreado indigestión a los romanos” (Navarrete 2018, p. 65, n. 81). La representación velada de la elegía se debe al hecho de que en la Grecia arcaica existía un género elegíaco trenodico llamado la “tonada de la higuera” (νόμος κράδισας) (cf. Navarrete 2018, p. 65, n. 81).

por las expectativas externas, sino que parece hacer de la poesía un ejercicio con provecho a nivel privado.¹²⁰

Cucchiarelli señala que la sátira 1 se inicia planteando una crisis de comunicación.¹²¹ Esta crisis, además de plantear el problema de la libertad en el discurso, como señala este autor, supone, por el hecho de que en el verso 2 se plantee el cuestionamiento de quién va a leer la obra, que la preocupación por la aprobación del auditorio queda en segundo plano. Este aspecto ya se comentó en los ejemplos señalados, sin embargo, se ve enfatizado por el interlocutor de la sátira — presuntamente el declamador— que hacia el final dice:

'sed quid opus teneras mordaci radere vero
auriculas? vide sis ne maiorum tibi forte
limina frigescant [...] (Pers. 1, 107-109)

Pero ¿por qué es necesario ofender las delicadas orejas con verdad mordaz? Cuídate de que no se te vayan a enfriar las puertas de los mayores.

La preocupación por el interlocutor de la voz poética de que ésta se gane la antipatía de los poderosos deja en claro el desinterés de Persio en ese sentido y, por lo tanto, la ruptura con la apreciación de la poesía en términos de erudición, prodigalidad técnica o las demás cosas que denuncia a lo largo de la sátira. Esta última intervención del interlocutor también señala la finalidad de la poesía de Persio: [...] *teneras mordaci radere vero / auriculas* [...] (1, 107-108).¹²² La invectiva en aras de corregir vicios mediante la verdad es un elemento propio de la sátira. Persio deja eso en claro al introducir, pocos versos después, las figuras de los escritores satíricos que lo precedieron:

[...] secuit Lucilius urbem,
te Lupe, te Muci, et genuinum fregit in illis.
omne vafer vitium ridenti Flaccus amico
tangit et admissus circum praecordia ludit,

¹²⁰ Además de esto, el fragmento señalado emplea *aptius* para referirse a aquello que satisface tanto al público como al poeta. El uso de este término puede explorarse en relación con el estoicismo, pues De Lacy señala la importancia que atribuían los estoicos a la armonía de los elementos en la música como una característica necesaria para obtener la disposición positiva del auditorio, pues está asociada con la belleza. El mismo autor considera hacer extensiva esa cualidad a la poesía, sobre todo en lo que concierne a la métrica (cf. De Lacy 1948, pp. 246-248).

¹²¹ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 65.

¹²² La utilización del adjetivo *mordax* para calificar *verum* encuentra un correlato sugerente al interior de la obra del propio Persio: *Stoicus hic aurem mordaci lotus aceto* (Pers. 5, 86) [...aquí el estoico de oído lavado con mordaz vinagre]. La utilización de la misma imagen con una referencia explícita a los estoicos en la sátira 5 sugiere que la vía en la que Persio está pensando para corregir los vicios es la filosofía estoica. Al respecto se ahondará más adelante.

callidus excusso populum suspendere naso. (Pers. 1, 114-118)

Lucilio fustigó a la ciudad, a ti, Lupo, a ti, Mucio, incluso se rompió los dientes en ellos. El hábil Flaco toca todo vicio de su amigo mientras éste ríe y, admitido en el pecho, bromea, experto en suspender al pueblo de su nariz dilatada.

EXPECTATIVAS DE LA POESÍA: LA POÉTICA DE LO *DECOCTIUS*

La vinculación con el género explica en su aspecto más general las características del programa poético de Persio, sin embargo, el señalamiento de las particularidades de los otros dos escritores satíricos —la dureza de la invectiva de Lucilio y la afabilidad de la crítica de Horacio— hace pensar que el autor busca distinguir su producción de la de éstos. El aspecto particular, o al menos el que resalta por estar inmediatamente después de estos versos, es lo que Cucchiarelli considera una paradoja: la verdad crítica que enuncia Persio no es una que se pueda decir abiertamente, tal como se señala desde el principio de la sátira. Es por esto que el autor prefiere pronunciarla en una trinchera; sin embargo, el hecho de que sea un libro el elemento representativo genera una paradoja, pues lo que considera que no puede decirse está en un libro y, por lo tanto, en un medio de difusión para la época:¹²³

me muttire nefas? nec clam? nec cum scrobe? nusquam?
hic tamen infodiam. vidi, vidi ipse, libelle:
auriculas asini quis non habet? hoc ego opertum,
hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi vendo
Iliade [...] (Pers. 1, 119-123)

¿Está prohibido que yo murmure? ¿Ni en secreto? ¿Ni a una trinchera? ¿En ningún lado? Sin embargo, aquí lo enterraré. Lo vi, yo mismo lo vi, librito. ¿Quién no tiene orejas de burro? Yo, este secreto, este reír mío, que es tan poco, no te lo vendo por ninguna *Iliada*.

Se entiende, entonces, que parte de la expectativa de Persio respecto a su poesía reside en que esta sea un ejercicio privado, que no se produzca en función del gusto de la época y, por lo tanto, que no sea servil a la aprobación. En torno a este aspecto Bartsch comenta que el uso del diálogo interno en conjunto con la necesidad de superación moral de la voz poética recuerda a los ejercicios de reflexión estoicos y a la conversación con interlocutores imaginarios.¹²⁴

¹²³ Cf. Cucchiarelli 2005, pp. 63-68.

¹²⁴ Cf. Bartsch 2012, p. 226.

Otro aspecto que interesa señalar respecto a la expectativa del autor sobre su obra es por lo que considera digno que ésta se lea:

[...] audaci quicumque adflato Cratino
iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles,
aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis. (Pers. 1, 123-125)

Quienquiera que seas, inspirado por el audaz Cratino, pálido por estudiar al iracundo Eupolis con el venerable anciano, también mira esto, por si acaso escuchas algo más denso.

Después de trazar el perfil del lector que espera, Persio lo exhorta a acercarse a su poesía para que vea si hay algo *decoctius*. La discusión en torno a este término ha ocupado a la crítica, pues es la única referencia que Persio hace de su obra, en la sátira 1, a la que califica con un adjetivo. Considero que la elección de Persio de este adjetivo en grado comparativo para su obra resulta fundamental por dos razones.¹²⁵ La primera es que traza el camino para la identificación de las particularidades de su poética, porque propone una metáfora que las agrupa. Bramble y Bartsch entienden el término como un elemento que participa de una metáfora culinaria, al oponer la parquedad de la mesa estoica a los excesos de la época,¹²⁶ y médica, al considerar las cualidades curativas que se le atribuían a la poesía.¹²⁷ Además de esto, el término en sí mismo es empleado para referir procesos tanto culinarios como médicos. El hecho de que Persio emplee un término médico-culinario para calificar a su propia obra asienta un espectro de imágenes y procedimientos implicados en su obra. Podría objetarse que es excesivo pretender articular la poética de un autor en función de una alusión única a un procedimiento, sin embargo, la presencia constante de imágenes culinarias en la obra de Persio, la relación de la alimentación con la medicina en la Antigüedad y el derrotero que toma la crítica de Persio permiten pensar en esta referencia como una forma de condensar estos procedimientos. Es este último aspecto, el carácter correctivo y la disposición de Persio ante el estoicismo, lo que incorpora la filosofía a la metáfora que señala Bartsch.

¹²⁵ La elección de interpretar lo *decoctius* como un adjetivo en grado comparativo atiende a que con esta comprensión no sólo se establece un correlato más claro con la genealogía del género propuesta por Horacio, sino a que el adjetivo funciona como metáfora del rompimiento con la poesía que Persio critica y con su antecesor (vid. *infra* n. 158).

¹²⁶ “Normally used of boiling down or cooking, *decoquere* describes the refined density of Persius’ manner, the opposite of the undigested style —the *crudum* or *turgidum*— of his opponents” (Bramble 1974, p. 179).

¹²⁷ “The medical analogies upon which Persius relies here had a long history in philosophy, where they were elaborated on beyond the common notion that philosophy was the healer of the soul” (Bartsch 2012, p. 230).

De acuerdo con Bramble,¹²⁸ el empleo de este término supone una respuesta a la poesía de la época de Persio y, además, abre vías para explicar su poesía. Cucchiarelli, a pesar de que considere que el término plantea fundamentalmente una relación con la comedia griega,¹²⁹ presenta un ejemplo de la medida en que la relación con el estoicismo abre vías para explicar la poesía de Persio, pues a partir de la identificación de la influencia estoica, propone una relación entre las decisiones poéticas de Persio y aspectos lingüísticos del estoicismo. De acuerdo con Cucchiarelli uno de los principios que subyace a la representación en la comedia es la correspondencia entre la expresión lingüística y la naturaleza del hablante. El autor considera que en Persio este principio confluye con un aspecto del abordaje estoico del lenguaje, según el cual había una conexión directa y natural entre las palabras y las cosas. Las consecuencias de la confluencia de estos componentes culturales se observan, entonces, en la adopción de una cierta “violencia lingüística” —observable en la dificultad del modo de expresarse— para representar y exponer el estado deformado y antinatural de la sociedad romana.¹³⁰ A partir del señalamiento de Cucchiarelli, se abren posibilidades de comprensión de la relación con el estoicismo, más allá de la metáfora médico-culinaria, o la invitación a la simpleza; lo *decoctum* puede entenderse como un principio estético basado en el estoicismo, en la medida en que este movimiento filosófico exige una correspondencia entre el pensamiento y la expresión.

Respecto a la relación de Persio con el estoicismo Bartsch señala que sólo en Persio, entre los escritores satíricos, el filósofo estoico no es objeto de burla, sino portador de sabiduría.¹³¹ Más allá de los contenidos que la sátira como género pudo haber incorporado,¹³² los aspectos en torno a los que se articulan las particularidades del programa poético de Persio sugieren una relación más estrecha con el movimiento filosófico. Al respecto Mayer señala que la relación de Persio con el estoicismo no se observa únicamente en el plano ético, sino que su estilo poético adopta elementos de la teoría estoica sobre el uso del lenguaje.¹³³

¹²⁸ Cf. Bramble apud Bartsch 2012, p. 231.

¹²⁹ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 68.

¹³⁰ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 72.

¹³¹ Cf. Bartsch 2012, p. 218.

¹³² “In effect, satire is always defining itself against older, alternative discourses (both literary and intellectual), which it may either reject or appropriate by cannibalization. So Greek philosophy, when not openly the butt of satiric humor, has to be ingested and incorporated into the discourse of Roman satire. *Generically considered, philosophy must be transformed into satire*” (Mayer 2005, p. 149) Las cursivas son mías.

¹³³ Cf. Mayer 2005, p. 155. A pesar de que las particularidades del programa poético de Persio puedan pensarse como el resultado de una relación estrecha con el estoicismo, es complicado comprobar ese punto, pues como señala De Lacy no existe una poética estoica (cf. De Lacy 1948, pp. 241). Considero, más bien, que la relación con el estoicismo debe comprenderse sobre todo en función de la presencia de este movimiento filosófico en el contexto de Persio y las

Si se entiende lo *decoctum* como un principio estético relacionado con la densidad,¹³⁴ en oposición a los excesos de su época, el señalamiento que hace Cucchiarelli respecto a la forma de expresión también podría hacerse extensivo a este adjetivo, pues la densidad en la forma de expresión del autor —piénsese, por ejemplo, en la construcción de imágenes— representaría una forma de hacer coincidir el pensamiento y la expresión.

Un ejemplo de densidad expresiva comentado hasta el momento, podría ser la representación del declamador. Persio opta por caracterizar a este personaje a través de una selección de palabras e imágenes que reflejan una crítica a su afeminamiento y estilo. No conforme con esta caracterización, es el declamador el que se vuelve interlocutor de la voz poética, de modo que sus errores quedan en su propia voz y es la voz poética la que puede ironizar al respecto —piénsese en la alusión al cabrahígo, que, a pesar de que para el declamador es una forma de reivindicar sus elecciones poéticas, resulta ser una imagen en la que se afirma la esterilidad de estas elecciones—. La densidad se observa en el hecho de que Persio opta por apelar a un bagaje de imágenes existentes y ponerlas en acción para que quede en evidencia su ridiculez. Las respuestas de la voz poética son, precisamente, los indicadores del tipo de poesía por el que opta Persio, así como las críticas a sus contemporáneos.

A lo largo de la sátira se presentan señalamientos en los que Persio da a entender que su poesía, o la poesía que él aprueba, tiene que representar un esfuerzo tanto para el que la produce, como para el que la lee. Da ejemplo de esto en la respuesta al declamador: *nec pluteum caedit nec demorsos sapit ungues* (1, 107)¹³⁵ y, hacia el final de la sátira, cuando señala lo que espera que le suceda a su lector: *inde vaporata lector mihi ferveat aure* (1, 126).¹³⁶ De este modo, lo intrincado en la poesía del autor se volvería una forma de representar la densidad que se espera de la poesía y una forma de obligar al lector a participar en un proceso de curación.

Se observa, entonces, que la expectativa del autor respecto a la poesía gira en torno a que ésta sea un ejercicio que rinda provecho a nivel privado, al exigir, por su densidad, un esfuerzo del lector para desentrañarla y, por lo tanto, para aprovechar la crítica. Esta expectativa se entreteje

posibilidades de diálogo con los preceptos satíricos y literarios vigentes para el autor. La posible influencia de aspectos doctrinales en la poética del satirista se discutirá más adelante (vid. *infra* pp. 177 ss.).

¹³⁴ Entiendo la densidad como la intrincación, mediante elecciones léxicas, estilísticas y de imágenes, de un tipo de poesía que afirma la sencillez, la vinculación con la realidad y los valores convencionales. La apuesta por la densidad puede entenderse como una forma de respuesta a los vicios estilísticos (y morales) de la época, así como un ejercicio terapéutico. La elección de este principio, además, plantea una posible relación principios de representación estoicos.

¹³⁵ “Pues no golpea el escritorio, ni sabe a uñas mordidas”.

¹³⁶ “Hierva entonces por mí el lector con orejas humeantes”.

con una fuerte crítica a su época que producía una poesía opuesta a la que él propone como ejercicio introspectivo, pues estaba centrada en el deleite y la aprobación externa.

Además de la posibilidad de identificar las particularidades de la poética de Persio en función de lo *decoctum*, considero que la elección del adjetivo *decoctius* para referir a su propia obra es fundamental porque, en la medida que refiere a un procedimiento —la reducción de un líquido luego de someterlo al hervor—, creo que sintetiza bien el proceso compositivo de Persio y la posible complejidad de su poesía, ya que las particularidades de ésta son el resultado de la interacción de distintas esferas discursivas: los preceptos de la sátira, representados por Horacio, el bagaje de imágenes propio de la crítica literaria, las tendencias de la literatura en la época y los tipos de discurso empleados por la filosofía para la corrección moral son algunos de los elementos que mezclados y *decocti* dan como resultado la poesía de Persio.

A partir de la crítica y de los señalamientos que Persio hace sobre su expectativa en torno a la poesía es posible describir el programa poético de este autor. Si bien los aspectos más generales, como el carácter crítico o la relación con la realidad, están determinados por el género en que escribe —y dentro del que se reconoce—, la particularidad de este autor es que plantea su obra como un espacio de resistencia a los excesos que percibe en su época. Persio busca hacer de su obra un ejercicio privado que resulte provechoso para sí mismo y para quien esté dispuesto a acercarse.¹³⁷ El provecho que persigue es la moralización en función de valores opuestos a los vicios de su época. En respuesta a las convenciones literarias contemporáneas y como medio de curación, procura un estilo denso que atienda a la realidad tanto en contenidos como en estilo. El análisis del programa poético de Persio sugiere la condensación como el principio que articula los distintos elementos que confluyen en él. Considero que son tres los aspectos en los que se puede dividir esta confluencia: tradición satírica, relación con la literatura contemporánea y relación con el estoicismo. El objetivo de los siguientes apartados será desarrollar estos aspectos en función de grupos textuales que faciliten su análisis como aspectos.

¹³⁷ La relación de Persio con su auditorio y la medida en que su poesía es un ejercicio pensado para el aprovechamiento individual están desarrolladas en el primer apartado del capítulo IV.

III. TRADICIÓN SATÍRICA

En la introducción ya se ha hecho un esbozo del desarrollo de la sátira latina. Sabemos que los orígenes de la *satura* se pueden rastrear hasta Ennio, pero que el desarrollo de lo que Quintiliano considera como un género completamente romano tiene su precursor en Lucilio y su desarrollo en Horacio, Persio y Juvenal. Como bien menciona Kissel respecto a la relación de Persio con sus predecesores literarios, el satirista no ocupa un lugar especial en la literatura en la antigüedad, caracterizada por la *imitatio* y la *aemulatio*. En él se observan adopciones de Horacio, de Lucilio, de la comedia latina antigua, o de las sátiras menipeas de Varrón que no esperaban de los lectores una erudición particular, pues apelaban a un bagaje conocido. La importancia de la figura de Horacio en Persio, además, debe de valorarse teniendo en cuenta que la mayoría de las raíces de la sátira de Persio son inaccesibles para la filología moderna; el mimo está completamente perdido y el conocimiento de Lucilio —cuya lectura claramente influyó a Persio (*Vita* 51-56)— es fragmentario y en buena parte sólo accesible a través de Horacio.¹³⁸ A pesar de esto, por ser Horacio el referente inmediato, considero que algunos aspectos de la sátira de Persio pueden analizarse en función de las rupturas con Horacio, por ello a lo largo del capítulo se comentarán, a partir de los textos programáticos de Persio y Horacio, las características generales de la sátira con el objetivo de señalar los aspectos de la poética de Persio que se explican como rupturas con los preceptos en torno a la sátira que establece Horacio en sus textos programáticos (*Sat.* 1, 4; 1, 10 y 2, 1), pues, como se comentó en el capítulo pasado, se entiende que el programa poético de Persio adquiere sus particularidades a través del diálogo con tres elementos: tradición satírica, relación con la poesía contemporánea y relación con el estoicismo. También se abordarán algunos aspectos en los que Horacio comprende la sátira de Lucilio, sólo en la medida en que ayuden a aclarar la poética de Persio y su ruptura con Horacio, su antecesor directo.

Ya se ha comentado, como parte de la introducción, la importancia de la imagen de la mezcla dentro del género satírico. Esta imagen resulta sugerente en un trabajo que pretende analizar la poética de un autor en función de la confluencia de distintos aspectos, pues la definición de sátira como mezcla acerca, desde su planteamiento, a la definición de texto que ofrece Kristeva, que permite explorar relaciones intertextuales que excedan la copresencia. La sátira latina como la

¹³⁸ Cf. Kissel 1990, pp. 13-14.

conocemos, es decir, la propuesta por Lucilio, Horacio, Persio y Juvenal, es un ejercicio profundamente intertextual, pues es un tipo de discurso que está enfocado a otro tipo de discurso,¹³⁹ no sólo por las estrategias generativas en las que se inserta la literatura antigua, sino porque es una palabra de doble orientación, pues “va dirigida, como cualquier palabra, al objeto del discurso, pero también a la otra palabra, al otro discurso”.¹⁴⁰ La crítica que realiza la sátira está orientada a otro discurso, en primer lugar, porque necesita de la existencia de éste para criticarlo. Si bien muchas veces la crítica se efectúa contra vicios representados en acciones, la sátira 1 deja bien claro que, de acuerdo con Persio, existe una relación estrecha entre el estilo y las personas que permite que los personajes afectados por los vicios enarboleden un tipo de discurso que corresponda con esos vicios. En segundo lugar, la crítica literaria que llega a realizar la sátira también es discurso doblemente orientado, pues adopta elementos del tipo de discurso que critica para resignificarlos y hacer funcionar la sátira.

A partir de la discusión respecto a la poética de Persio se puede definir ésta como una que busca un tipo de poesía que rompe con la poesía inspirada, canónica y estática, sobre todo por los excesos a los que sus coetáneos habían llevado ciertas características. Entre estos excesos de los que participaría la poesía contemporánea, estrechamente ligados a la depravación de la ciudad, el poeta denuncia el amaneramiento, entendiéndolo como el carácter helenizante y su desapego de las formas de expresión más latinas; la retorización, señalando la falta de verdad y la búsqueda de temas; y la relación entre poesía y lucro. Persio, además, entreteje la crítica a la poesía de su época con su expectativa respecto a la producción poética. De acuerdo con ésta, la poesía debe de ser un ejercicio que rinda provecho a nivel privado, por lo cual no necesita de la aprobación externa, ni echa mano de los recursos tan socorridos por sus contemporáneos por ser estos representantes de vicios. El provecho que rinde la poesía surge tanto de la dimensión crítica de ésta, como del esfuerzo que hace el lector por desentrañarla.

La valoración del género, la disposición ante el auditorio y la elección de lo *acer* como categoría estética son los elementos en los que se distingue la poética de Persio de la de su antecesor. Es en función de estas características distintivas que los rasgos propios del género encuentran

¹³⁹ Al respecto, Coviello hace una anotación relevante cuando señala: “Así, la sátira, como género literario de debate social, al ser un espacio textual de convivencia conflictiva entre dos códigos, también puede plantearse como género de fronteras entre la intertextualidad y la interdiscursividad” (Coviello 2006, p. 123). Donde la intertextualidad se refiere al espacio de encuentro de dos o más textos literarios y el interdiscurso a la relación de prácticas textuales no literarias.

¹⁴⁰ Bajtín 2012b, p. 341.

manifestaciones distintas, obligadas no sólo por las premisas compositivas de la poética de la mimesis —en la que la imitación es una condición intrínseca que, al tiempo que vincula con el género, permite la innovación en relación con el modelo—, sino también por la diferencia del contexto en el que se produjeron los textos. De acuerdo con Rosen todos los escritores de sátira buscan provocar o ser cómicos, o declaran instruir y edificar, pero la forma de hacerlo responde no sólo al gusto literario de la época, sino a la tolerancia del público ante el antagonismo satírico.¹⁴¹ El señalamiento de Rosen es fundamental, sobre todo, para comprender las diferencias en la disposición hacia el auditorio y plantea una vía interesante para la explicación de lo *decoctum* que se discutirá más adelante.

HORACIO

Más allá del carácter intertextual de la sátira como género, es fundamental reconocer la importancia de Horacio en Persio y su poética, a partir de la relación que establecen los textos programáticos de ambos autores, ya que considero que las particularidades del programa poético de Persio surgen, en buena parte, del diálogo con la tradición satírica, representada por Horacio. Esta consideración ya se había esbozado mediante el señalamiento que hace Cucchiarelli respecto al diálogo que establecen los textos programáticos de Persio con lo satírico en Horacio, entendiendo esto último en un sentido amplio que también abarca la producción yámbica.

Las sátiras 1, 4; 1, 10 y 2, 1 de Horacio han sido consideradas por los estudiosos como sus sátiras programáticas.¹⁴² De la misma manera que lo hace Persio, Horacio dispone de estas sátiras para

¹⁴¹ Cf. Rosen 2012, p. 20.

¹⁴² Algunos ejemplos son Freudenberg, quien en su libro *The walking Muse: Horace on the theory of the satire* aborda, sobre todo, las sátiras del libro 1; Moralejo, quien en su introducción se refiere a ellas como las sátiras literarias (cf. Moralejo 2008, p. 17); Rosen, que se ocupa de ellas en su análisis de la sátira en época republicana y Coviello, quien dedica un apartado a cada una de ellas en su trabajo. Si bien las distinciones del trabajo en hexámetros de Horacio son, hasta cierto punto, artificiales, pues *sermones*, la forma en la que Horacio lo designa, engloba tanto a las sátiras como a las epístolas, no me ocuparé del análisis de las *Epístolas* porque, aun cuando representen un aspecto de lo satírico en Horacio, considero que su composición atiende a un momento distinto en la obra poética de Horacio, pues según sus propias palabras el libro de *Epístolas* marca un momento más reflexivo: *nunc itaque et versus et cetera ludicra pono: / quid verum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum:* (Hor. *Ep.* 1, 10-11) [De este modo, ahora, también dejo los versos y demás bagatelas; qué es lo verdadero y apropiado, eso busco y sobre eso me cuestiono, a eso estoy entregado por completo]. Es en las llamadas sátiras programáticas en donde Horacio se ocupa de definir su posición respecto a Lucilio y de anunciar la orientación de la parte de sus composiciones hexamétricas que corresponde con el carácter invectivo que se desarrolla en el género satírico, de modo que me limitaré a servirme de éstas para el análisis con relación a Persio, pues creo que es una muestra lo suficientemente clara y trabajada para definir el tenor de la relación entre estos dos autores. Sin duda sería un acierto abordar la relación de lo satírico entre ambos autores desde

hablar del género, sus antecedentes, su función y sus límites. Buena parte del programa poético de Horacio tiene que entenderse con relación a su papel frente al género. Coviello resume dicho papel al decir que mientras Lucilio fue el *inventor* de la sátira romana hexamétrica, Horacio fue su canonizador, pues delineó los márgenes que Lucilio le concedió para que la sátira ganara un espacio entre los géneros reputados del momento.¹⁴³ Queda claro, por su presencia explícita en las tres sátiras programáticas, que la figura de Lucilio representa la convención en torno al género satírico con la que Horacio se vio obligado a dialogar. De acuerdo con Coviello, la búsqueda de Horacio por sistematizar el género se observa tanto en la reflexión explícita y programática del género,¹⁴⁴ como en la definición de rasgos que, para la época de Persio, serían constitutivos de la sátira como la adopción del hexámetro dactílico, que, aun cuando fue propuesta por Lucilio, se volvió la única vía hasta Horacio;¹⁴⁵ o en las elecciones estilísticas que, para Horacio, definen el género como *sermo* y, para Persio, parecen ser más problemáticas —como se señalará a continuación—; e incluso en la restricción de la *libertas* que, en buena medida, determina la disposición ante el auditorio. Estos elementos, que en la sátira de Horacio son una resolución que permite la canonización de la sátira como género, son precisamente los aspectos con los que Persio rompe en su programa poético.

El reconocimiento que hace Persio de Horacio y Lucilio en su sátira 1 es el punto de partida que me gustaría recuperar para un análisis sobre algunos de los aspectos de su poética y su vinculación con sus antecesores, pues, además de que supone un señalamiento explícito que lo vincula con ellos y, por lo tanto con la tradición —a pesar de que la relación con el género exista en otros aspectos, léxicos, métricos o temáticos que aparecen antes de la mención—, plantea, mediante la descripción de sus antecesores, una suerte de descripción general de las funciones de la sátira.

Persio dice:

una perspectiva amplia que deje a un lado las distinciones convencionales, sin embargo, no creo disponer de las herramientas necesarias, ni es mi interés concentrarme en la relación de estos dos autores.

¹⁴³ Cf. Coviello 2006, p. 128.

¹⁴⁴ Cf. Coviello 2006, p. 129.

¹⁴⁵ La adopción del hexámetro en la sátira fue una innovación de Lucilio, como lo señala Horacio en *Sat.* 2, 1, 28-29 y lo comentan Rosen (2012, p. 22), Coviello (2006, p. 84 n. 90) y Ferris-Hill (2015, p. 8). A pesar de esto, Lucilio experimentó con otros metros, como indica Horacio en *Sat.* 1, 4, 7 y lo comenta Ferris-Hill (cf. Ferris-Hill 2015, p. 8). La experimentación métrica en la que incursionó Lucilio revela que para su época el género debió de haber seguido en formación. Ferris-Hill propone una relectura interesante del *locus classicus: satura quidem tota nostra est* (Quint. 10, 1, 93), pues propone que *tota* no se refiere a *nostra*, sino a *satura*, lo cual transformaría la comprensión de la cita de la sátira es enteramente nuestra a algo como la sátira es, como conjunto, nuestra (cf. Ferris-Hill, pp. 1-3). Esta propuesta interpretativa enfatiza en carácter misceláneo al que se alude en la definición del género de Diomedes y explica el hecho de que el género, para la época de Lucilio, siguiera en proceso de definición.

[...] *secuit* Lucilius urbem,
te Lupe, te Muci, et genuinum *fregit* in illis.
omne vafer vitium ridenti Flaccus amico
tangit et *admissus* circum *preacordia* *ludit*,
callidus excusso *populum suspendere* *naso* (Pers. 1, 114-118).

Lucilio fustigó a la ciudad, a ti, Lupo, a ti, Mucio incluso se rompió los dientes en ellos. El hábil Flaco toca todo vicio de su amigo mientras éste ríe y, admitido en el pecho, bromea, experto en suspender al pueblo de su nariz dilatada.

Las acciones que le atribuye a sus antecesores, mediante los verbos: *secuit*, *tangit* [*omne vitium*], *fregit*, *ludit* y el adjetivo del que depende un infinitivo *callidus suspendere* hacen entender que la sátira es un tipo de poesía que, mediante la amonestación de los vicios, plantea vías para la moralización. Las menciones que hace Horacio de Lucilio en sus sátiras literarias operan de manera similar, ya que el autor, al igual que Persio un poco más adelante (1, 123-125), señala la relación del género con la comedia griega, pues denunciaban los vicios, es decir, tenían un carácter moralizante.

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae
atque alii quorum comoedia prisca virorum est,
si quis erat dignus describi, quod malus ac fur,
quod moechus foret aut sicarius aut alioqui
famosus, multa cum libertate notabant.
hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus
mutatis tantum pedibus numerisque; facetus,
emunctae naris, durus componere versus. (Hor. *Sat.* 1, 4, 1-8)

Los poetas Eupolis, Cratino, Aristófanes y los demás a los cuales pertenece la antigua comedia, si alguien era digno de ser representado, por ser malo o ladrón; por adúltero o asesino; o infame por alguna otra razón, lo censuraban con mucha libertad. De aquí pende por completo Lucilio, que a estos siguió cambiando sólo metros y pies, elegante, de nariz perspicaz, rudo al componer versos.

A diferencia de Persio, Horacio utiliza verbos con una carga semántica mucho menos hostil y, en ese sentido, menos ligada a las funciones inyectivas de la sátira y opta en su lugar por utilizar el verbo *notabant*, que remite más bien a una amonestación. A pesar de esto, la riqueza de adjetivos y sustantivos que presenta el pasaje, *malus*, *fur*, *moechus*, *sicarius* cumple la función de dejar en claro que lo que se amonesta son cualidades negativas.

Llama la atención que ambas vinculaciones incluyan menciones de la nariz. Esto sirve para destacar el carácter burlón del género y también la disposición del autor frente a su audiencia. De

acuerdo con Puig, hay en el fruncimiento de la nariz una significación de desagrado. En su artículo, enlista una serie de gestos hechos con la nariz y señala la importancia comunicativa de éstos a partir de textos antiguos. El caso concreto de fruncir la nariz puede rastrearse en Quintiliano como indicador de burla, *derisus*; desdén, *contemptus*; o descontento, *fastidium*.¹⁴⁶ La cercanía entre la burla y el disgusto a la que remite el gesto con la nariz se corresponde con el carácter crítico de la sátira, pues puede pensarse que los autores satíricos, ante una circunstancia que les genera disgusto por contravenir sus valores morales, optaran por censurarla mediante la burla.¹⁴⁷

Más allá del establecimiento del carácter invectivo de la sátira, el pasaje de Horacio no sólo resulta relevante porque tiene la función análoga al de Persio de vincularse con sus referentes, sino que arroja información respecto a la relación con esos referentes, la cual resulta relevante para la comprensión de las características del género con las que dialoga Persio. En primer lugar, llama la atención la alusión explícita a la comedia griega antigua. Ya se había sugerido la importancia de la comedia griega en la sátira romana so pretexto de la cita de Diomedes, sin embargo, la información que ésta aporta al respecto se limita a vincular el carácter invectivo de la sátira con el de la comedia en lo que parece ser un abordaje puramente léxico. En una línea similar, Rosen presta atención a la relación de dependencia que establece Horacio entre Lucilio y los comediógrafos griegos a partir de la expresión *multa cum libertate notabant*. De acuerdo con este autor, Horacio reprocha a Lucilio en esos versos el hecho de seguir a los griegos en la forma de señalar los vicios; bajo esta lógica *multa cum libertate* es una forma de indicar que para el juicio de Horacio la comedia griega era quizá demasiado dura en sus reproches.¹⁴⁸

A pesar de que la voluntad de mesura puede rastrearse a lo largo del programa poético de Horacio y puede entenderse con relación al señalamiento de Rosen respecto a las posibilidades de la sátira según el contexto,¹⁴⁹ el señalamiento de Horacio respecto a la *libertas*, en la medida en que Lucilio es el padre de la sátira, se ha leído como la importación del carácter invectivo desde la comedia griega. No obstante, para Ferris-Hill, la relación con la comedia excede la actitud crítica

¹⁴⁶ Cf. Puig 2007, p. 72. *Naribus labrisque non fere quicquam decenter ostendimus, tametsi derisus contemptus fastidium significari solet* (Quint. 11, 3, 80) [Con la nariz y los labios difícilmente expresamos algo decente, sin embargo, con ellos suelen mostrarse la burla, el desdén o el descontento].

¹⁴⁷ Puig establece una relación entre la referencia a la nariz que hace Persio respecto a Horacio (*suspendere naso*, Pers. 1, 118) y la que éste, a su vez, hace respecto a Lucilio (*emunctae naris*, Hor. Sat. 1, 4, 8) y plantea entre ellas una equivalencia semántica que interpreta el gesto de limpiarse o de expirar por la nariz como una alusión a la burla y al disgusto, actitudes estrechamente ligadas con la concepción de la sátira como un género que amonesta los vicios mediante la burla (cf. Puig 2007, pp. 73-74).

¹⁴⁸ Cf. Rosen 2012, p. 29.

¹⁴⁹ Cf. Rosen 2012, p. 20.

convencional, según la cual Horacio defiende la teoría de la “broma liberal” de Aristóteles frente a la invectiva de la comedia antigua o del yambo arcaico. La autora propone que la referencia a los comediógrafos va más allá de la presentación de la genealogía del género y de las características que éste importó de la comedia. Al mover la atención de la *libertas* a *notabant*, Ferriss-Hill identifica una sugerencia más profunda de relación entre Horacio y la comedia griega antigua, pues, de acuerdo con la autora, *notabant* era el verbo empleado para la actividad de los censores romanos. Esta relación no sólo supone la romanización de los autores griegos —identificable con la labor de Horacio para el yambo y la lírica— sino que sugiere una equivalencia entre la sátira romana y la comedia griega antigua. El hecho de que la poesía de Lucilio, y por lo tanto el género, dependiera directamente de los comediógrafos, así como el que Horacio les adjudique la labor de censores — que entre otras responsabilidades tenían la de supervisar la labor de *scriba*, a cargo de Horacio (*Sat.* 2, 6, 36)— lleva a Ferriss-Hill a concluir que Horacio sugiere que su labor satírica tiene como supervisores a los tres comediógrafos.¹⁵⁰

No es el objetivo rastrear hasta las últimas consecuencias la importancia de la relación entre sátira y comedia antigua; Ferriss-Hill, en su libro, plantea un estudio pormenorizado de este asunto. Interesa, sin embargo, señalar que, de acuerdo con la autora, Horacio entiende la sátira de Lucilio y la suya como las herederas latinas de la comedia antigua. Esta premisa tiene consecuencias importantes en la definición del canon genérico, pues la genealogía que presenta Horacio en 1, 4 se reduce a los tres comediógrafos griegos y a Lucilio, su antecesor directo. La autora destaca la ausencia de Ennio, Pacuvio y Varrón y la explica con el hecho de que estos tres autores se dedicaron, más que a la sátira en verso, a la sátira menipea.¹⁵¹ En última instancia, la construcción del género tiene que ver con las declaraciones programáticas de Horacio quien estaría pensando en un tipo de sátira relacionada directamente con la comedia griega antigua.¹⁵²

¹⁵⁰ Cf. Ferris-Hill 2015, pp. 5-7.

¹⁵¹ Cf. Ferris-Hill 2015, pp. 10-11.

¹⁵² Respecto a la vinculación de Lucilio con la comedia antigua y con el yambo arquiloqueo, más allá de la vinculación que se puede establecer gracias a Horacio, Ferriss-Hill refiere dos fragmentos de Lucilio: fr. 1122: <nosce> *archaeotera <illa> unde haec sunt omnia nata* [conoce aquellas cosas antiquísimas [comedia griega antigua] a partir de las cuales surgió todo] y fr. 732: <anti> *quo ab Arciloco excido* [desciendo del antiguo Arquíloco] (cf. Ferris-Hill 2015, pp. 12-13). Por otra parte, Ferris-Hill señala que esta vinculación con la comedia que Horacio establece, fuera del verbo *notare*, la realiza a través de Lucilio (*inventore minor*, *Sat.* 1, 10, 48 [inferior que su inventor]; *nostrum melioris utroque*, *Sat.* 2, 1, 29 [mejor que ambos de nosotros]; *infra Lucili censum ingeniumque*, *Sat.* 2, 1, 75 [por debajo de Lucilio en bienes e ingenio]; *me pedibus delectat claudere verba / Lucili ritu*, *Sat.* 2, 1, 28-29 [Me complace concluir las palabras con metros al modo de Lucilio] (cf. Ferris-Hill 2015, p. 13).

Respecto a la relación entre Lucilio y Horacio, como ya se comentó, Coviello propone que este último tuvo la tarea de delinear los márgenes que su antecesor estableció y, para ello, se sirvió del rompimiento en el abordaje de características clave como la *libertas* o la *varietas* —este último rompimiento en la distinción de su antecesor mediante la denominación de su sátira como *sermo*—. ¹⁵³ Sin embargo, la autora comenta que una vez planteada la ruptura, Horacio traza una línea de continuidad al decir: *me pedibus delectat claudere verba / Lucili ritu*, (Hor. Sat. 2, 1, 28-29). ¹⁵⁴ De acuerdo con esta interpretación, el rompimiento explícito, que se observa tanto en la sátira 1, 4, 6-8 —en los adjetivos que elige Horacio para definir a Lucilio— como en 1, 10 —en cuyo inicio Horacio señala las carencias de Lucilio—; además del rompimiento implícito y en los aspectos que señala y analiza Coviello a lo largo de su trabajo, encuentran una resolución en el hecho de que Horacio declare escribir a la manera de Lucilio. Esta reconciliación, que se observa también en las referencias a este autor que Ferris-Hill identifica como vinculaciones, no resulta sorprendente, pues la figura de Lucilio es un referente obligado, como lo es Horacio para Persio, de tal modo que, aun cuando haya diferencias en el abordaje de ciertos aspectos, la decisión de escribir cierto género implica algún grado de aprobación del autor que lo representa.

Dentro de las sátiras programáticas de Horacio existe otra referencia a la comedia antigua: [...] *ridiculum acri / fortius et melius magnas plerumque secat res. / illi scripta quibus comoedia prisca viris est/ hoc stabant, hoc sunt imitandi* [...] (Hor. Sat. 1, 10, 14-17). ¹⁵⁵ Ferris-Hill comenta que esta identificación supone una elaboración de las características de la comedia que deben ser imitadas, las cuales, según la autora, fueron enlistadas en los versos anteriores:

ergo non satis est risu diducere rictum
 auditoris (et est quaedam tamen hic quoque virtus):
 est brevitae opus, ut currat sententia, neu se
 impediatur verbis lassas onerantibus auris;
 et sermone opus est modo tristi, saepe iocoso,
 defendente vicem modo rhetoris atque poetae,
 interdum urbani, parentis viribus atque

¹⁵³ Cf. Coviello 2006, pp. 131-135. El análisis que propone Coviello parte del hecho de que Horacio eligió referirse a sus sátiras como *sermo* —a excepción de Sat. 2, 1, 1 donde se refiere a su obra como *satura* para dar cuenta de la crítica—. Si bien es cierto que desde la antigüedad Lucilio es considerado el precursor de la *satura*, no se conserva ninguna alusión a su propia obra en sentido literario con este nombre —se refiere a ella como *poemata*, *versus*, *ludus ac sermones* (1039 M = 982-983 K) y *schedium* (1279 M = 1296 K)—. El título *Saturarum libri*, probablemente fue elección de los gramáticos (cf. Von Albrecht 1997, p. 254).

¹⁵⁴ “Me complace concluir las palabras con metros al modo de Lucilio”. Cf. Coviello 2006, p. 183.

¹⁵⁵ “Por lo general, lo divertido censura las grandes cuestiones con más vehemencia y mejor que lo agudo. En ese aspecto persistían y han de ser imitados los hombres por quienes fue escrita la comedia antigua”.

extenuantis eas consulto [...] (Hor. *Sat.* 1, 10, 7-14).

No es suficiente modificar el semblante del auditorio con la risa (aunque en esto también hay cierto mérito); es necesaria la brevedad, de modo que el pensamiento fluya y no embrolle las orejas cansadas por las palabras fatigosas, también es necesario que el discurso sea a veces triste y a veces divertido, manteniendo alternadamente la manera del rétor y del poeta, e incluso del hombre ingenioso que modera sus facultades o las agota según su criterio.

Cambiar con la risa la expresión del oyente, la brevedad que permita el flujo del discurso y no agobie al auditorio, y la posibilidad de que el discurso oscile entre lo serio y lo risible son las características que Horacio define como deseables. Ferriss-Hill señala que en los términos *tristi* y *iocosos* se encuentra implícita la alusión a lo *σπουδογέλοιοιον*, característica de la comedia que recupera en relación a la corrección a través del humor.¹⁵⁶ La autora agrega que el carácter agónico es otra característica que Horacio recupera de la comedia griega antigua y concluye señalando que las relaciones con la comedia antigua y con Lucilio no se reducen a las comentadas para las sátiras programáticas, sino que se aprecian a lo largo de toda la obra satírica de Horacio.¹⁵⁷

La importancia de la comedia griega antigua en Persio, más allá de la relación genealógica y compositiva que propone Horacio, estriba en el hecho de que Persio recomienda buscar algo *decoctius* en su poesía a alguien con conocimiento de la comedia: [...] *audaci quicumque adflante Cratino / iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles, / aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis. / inde vaporata lector mihi ferveat aure* (1, 123-126).¹⁵⁸ Este señalamiento puede comprenderse como Ferris-Hill quien señala que Persio plantea la comedia griega antigua como una forma de articular las cualidades deseables en su auditorio y alertar a éste de las cualidades de

¹⁵⁶ Cf. Ferris-Hill 2015, p. 15. Los versos que discute la autora (Hor. *Sat.* 1, 10, 14-15) son del interés del presente trabajo, pues Persio establece un diálogo con ellos, de modo que se volverá a ellos más adelante. No obstante, parece prudente señalar por ahora que las características que Horacio define como deseables encuentran un interlocutor en Persio. La preocupación en torno al lenguaje y la relación con el auditorio son preceptos propios del género satírico con los que Persio rompe, como se verá más adelante.

¹⁵⁷ Cf. Ferris-Hill 2015, p. 17.

¹⁵⁸ “Quienquiera que seas, inspirado por el audaz Cratino, pálido por estudiar al iracundo Eupolis con el venerable anciano, también mira esto, por si acaso escuchas algo más denso. Hierva entonces por mí el lector con orejas humeantes”. A diferencia de la opinión de Ferris-Hill, según la cual la comedia antigua contribuye a configurar el auditorio de Persio, Navarrete sostiene que este pasaje no constituye la definición del auditorio de Persio, sino una crítica a aquellos que están indigestados por el consumo de poesía *grandilocuente*. Sustenta su opinión señalando la cercanía semántica entre el adjetivo *adflante* con las exhalaciones del poetaastro del verso 14, la referencia a la palidez, síntoma de la indigestión literaria, y el hecho de que *praegrandi cum sene*, dados todos los usos de adjetivos derivados de *grandis* en Persio, no puede ser una identificación positiva de Aristófanes, sino que es una alusión al poetaastro que ha sido el interlocutor a lo largo de la sátira 1 (cf. Navarrete 2018, pp. 70-74). Aun cuando la propuesta interpretativa de Navarrete me parece sumamente estimulante y bien argumentada, me ceñiré a la lectura convencional de la crítica sobre este pasaje, que comprende la alusión como una condición para el auditorio, por ser la que establece un correlato más claro con Horacio.

la vieja comedia de su sátira,¹⁵⁹ o simplemente como una forma en la que Persio invita alguien interesado en la sátira —cuya vinculación con la comedia griega estableció Horacio— a prestar atención a su propuesta.

Mediante el señalamiento al carácter invectivo de la sátira y la referencia a sus antecesores, Horacio y Persio realizan una vinculación explícita con el género. Las cualidades que le asignan a sus antecesores y las características genéricas que se desprenden de esta relación tienen consecuencias mucho más amplias que las que se pueden observar en la vinculación explícita, pues encuentran resoluciones que varían en cada uno de los autores, según las posibilidades que les confería el contexto, la relación con sus antecesores e incluso sus premisas compositivas. Ninguno de los autores asume explícitamente las cualidades que le asignan a sus antecesores, sin embargo, comprueban la relación con éstas a través de su obra.

Como ya se señaló previamente, es la vinculación con el género la que explica buena parte de las características del programa poético. La sátira es un género que se sirve de la invectiva para corregir los vicios, por lo tanto, las innovaciones que se pueden observar en la poética de Persio tienen que pensarse en función de las características del género. Es por ello que no parece necesario hacer una lista muy exhaustiva de los aspectos en los que Persio coincide con Horacio, pues la coincidencia en la concepción de la sátira obliga varias concurrencias; el carácter preceptivo (Hor. *Sat.* 1, 4, 18; 25), la comprensión general de la sátira como un ejercicio a nivel privado (1, 4, 73), las exigencias léxicas (1, 10, 7-14) o la comprensión de la obra como un recipiente de los secretos (1, 4, 137-139)¹⁶⁰ son aspectos que están presentes en la preceptiva de Horacio respecto a la sátira porque están íntimamente ligados con su carácter invectivo y moralizante, de modo que igualmente tienen una representación en la poética de Persio. Interesa, más bien, distinguir en qué aspectos difiere la poética de ambos autores, ya que considero que es precisamente a través de estas diferencias que Persio establece un diálogo con Horacio y, por lo tanto, son esos los términos de la intertextualidad los que me parecen más sugerentes.

¹⁵⁹ Cf. Ferris-Hill 2015, p. 19.

¹⁶⁰ Horacio, en su sátira 1, 4 declara con relación a su actitud crítica: [...] *haec ego mecum / compressis agito labris; ubi quid datur oti, / illudo chartis* [...] [En mi fuero interno a estas cosas les doy vuelta con los labios cerrados y en cuanto tengo algún tiempo libre, me entretengo escribiendo] (137-139). Su conclusión respecto a la labor satírica como la traslación de sus consideraciones privadas en momentos de ocio encuentra un paralelo en la tensión presente a lo largo de la sátira 1 de Persio entre hablar y no hablar. Cucchiarelli apunta a esta característica como una paradoja, que será comentada con más detenimiento en el capítulo siguiente, y comenta que la metáfora de la trinchera a la que acude Persio en el v. 119, hace de su obra un recipiente de secretos (cf. Cucchiarelli 2005, p. 66).

Resulta útil para esta discusión recurrir a la tipología de Bajtín. Dentro de los discursos volcados a otros discursos, el autor ruso hace una distinción entre aquéllos que entran en conflicto con la palabra ajena y los que no.¹⁶¹ Dentro de la primera categoría incluye a la parodia, señalando al respecto: “En la parodia la situación es distinta [...] el autor habla mediante la palabra ajena pero, a diferencia de la estilización,¹⁶² introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesta a la orientación ajena, entra en hostilidades con el dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos”.¹⁶³ La consideración de Bajtín respecto a la parodia ayuda a pensar en dos elementos de interés para el análisis de la poética de Persio; el primero, que no concierne a este apartado, es el uso de la segunda persona como medio de representación de ideas con las que se pretende discutir. El diálogo es una forma socorrida por la sátira, como bien lo muestra Horacio, de representar y discutir con otros tipos de discurso.

El segundo elemento de interés estriba en la posibilidad de hablar mediante la palabra ajena. Hay en la recuperación de léxico, estructuras e imágenes de otro autor una forma de diálogo que resignifica el texto y mediante una referencia explícita desata una serie de implicaciones implícitas y, a veces, conflictivas —en el sentido de que el nuevo sentido rompe con el de la referencia explícita—. Si bien se reconoce desde ahora que Persio no hace una parodia de Horacio, se propone el análisis a partir de este término porque supone la recuperación del discurso ajeno con una orientación distinta para transmitir propósitos que, hostiles o no, son distintos de los del tipo de discurso que se está recuperando. En términos del propio Bajtín: “Las palabras ajenas introducidas en nuestro discurso ineludiblemente asumen una nueva comprensión, que es la nuestra y una nueva valoración, es decir, se vuelven bivocales”.¹⁶⁴

Muy cercana a la parodia, por pertenecer también a este tipo de discurso que está en conflicto con la palabra ajena, está la polémica oculta. Esta categoría me interesa, sobre todo, porque supone una variante en la que la palabra ajena no está dentro del discurso del autor de forma explícita, pero sí se ve reflejada en el texto la conciencia de ella y a ella se remite:¹⁶⁵ “En la polémica oculta, el discurso autoral va dirigido a su objeto, al igual que en cualquier otro discurso pero, al mismo

¹⁶¹ Cf. Bajtín 2012b, p. 354.

¹⁶² El reconocimiento y reproducción de un conjunto de procedimientos del discurso ajeno (cf. Bajtín 2012b, p. 348).

¹⁶³ Bajtín 2012b, pp. 354-355.

¹⁶⁴ Bajtín 2012b, p. 357.

¹⁶⁵ Cf. Bajtín 2012b, p. 357.

tiempo, cada aserción acerca del objeto se construye de tal manera que, aparte de su sentido referencial, entra polémicamente en conflicto con el discurso ajeno sobre el mismo tema”.¹⁶⁶

Un ejemplo sugerente del tipo de relación que establece Persio puede comentarse a partir del tipo de poesía que aprueba. Luego de criticar los versos que agradan a su interlocutor y señalar la medida en que estos son el resultado de la perversión de las costumbres, dice: *nec pluteum caedit nec demorsos sapit unguis* (Pers. 1, 106).¹⁶⁷ Horacio, hablando de la posibilidad de las correcciones que Lucilio habría implementado a su propia obra de estar vivo, dice: [...] *et in versu faciendo / saepe caput scaberet vivos et roderet unguis* (Hor. Sat. 1, 10, 70-71).¹⁶⁸ La imagen de Lucilio que presenta Horacio es una de dificultad compositiva, en la que rascarse la cabeza (*scaberet*) y comerse las uñas (*roderet*) son señales de las dificultades creativas que median en la composición de un verso decente; Persio, a través de la formulación *demorsos unguis*, recupera la imagen del poeta luchando por obtener un buen verso y la aplica como criterio de lo deseable en la poesía. Se puede observar de esta relación que Persio recupera la palabra ajena y la moldea según sus intereses, pues, lo que en Horacio es una situación hipotética propuesta con relación a la actitud de un autor representado frente a su poesía, en Persio se vuelve una cualidad deseable, ausente en la poesía de su época. No hay en este ejemplo la dimensión conflictiva que Bajtín sugiere para la polémica oculta, pues las categorías que propone Bajtín me interesan para establecer una pauta que permita analizar la recuperación y resignificación de la palabra ajena, sin embargo, la dimensión conflictiva puede observarse en otro ejemplo.

En la sátira 5, en boca de Cornuto, Persio presenta como condición para la poesía: *verba togae sequeris iunctura callidus acri* (Pers. 5, 14).¹⁶⁹ Esta declaración establece un diálogo con el *Arte Poética*: *dixeris egregie, notum si callida verbum / reddiderit iunctura novum* [...] (Hor. A.P. 47-48).¹⁷⁰ Persio recupera la noción de composición (*iunctura*) y la transforma según sus preferencias estilísticas, pues para él lo deseable no es *callida iunctura*, como lo era para Horacio, sino *iunctura callidus acri*. Las implicaciones de esta ruptura se abordarán más adelante en este capítulo, sin embargo, por ahora me interesa destacar que este ejemplo presenta la clase de complejidades que considero se pueden abordar a través de la polémica oculta. Si bien la relación con Horacio se

¹⁶⁶ Bajtín 2012b, p. 358.

¹⁶⁷ “Pues no golpea el escritor ni sabe a uñas mordidas”.

¹⁶⁸ “Y, al componer versos, a menudo se rascaría la cabeza y se dejaría las uñas en carne viva”.

¹⁶⁹ “Seguirás la lengua de la toga versado en la composición incisiva”.

¹⁷⁰ “Te expresarás de manera excelente si una combinación ingeniosa convierte en nueva alguna palabra sabida”, la traducción es de Moralejo.

establece mediante la presencia explícita de la palabra ajena, las consecuencias son conflictivas porque suponen una discusión que trae a cuento elementos implícitos, como se verán más adelante. Otro ejemplo de polémica oculta, mucho más apegado a la definición de Bajtín, podría ser la definición que Persio adopta de poesía como *carmen*, frente a la elección de Horacio, *sermo*, que abordaré a continuación.

Considero que la relación de Persio con Horacio, al menos en lo que respecta a su sentido poetológico, puede analizarse según estas herramientas teóricas, pues los rompimientos que se identifican respecto a la preceptiva satírica suponen la recuperación y discusión con el texto horaciano.

Ahora bien, respecto a las diferencias en la preceptiva de ambos autores, la primera que se identifica reside en la disposición hacia el género que tiene cada uno. Como ya se señaló en el análisis de los coliambos, el hecho de que Persio se imagine a sí mismo llevando su poesía *ad sacra vatum* (*prol.* 7) hace pensar que entiende ésta como algo novedoso, o al menos digno de ocupar un lugar distinto al que ocupaba antes. La valoración que tiene Horacio del género sugiere que éste ocuparía un lugar distinto al que ocupa para Persio:

[...] aedum pauca accipe contra.
primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis,
excerpam numero. neque enim concludere versum
dixeris esse satis; neque si qui scribat, uti nos,
sermoni propiora, putes hunc esse poetam.
ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os
magna sonaturum, des nominis huius honorem. (Hor. *Sat.* 1, 4, 38-44)

Ahora escucha una breve respuesta. Primero me excluiré del número de aquellos a los que les concedí ser poetas, pues no dirás que es suficiente con componer un verso, ni pensarás que es un poeta aquél que, como nosotros, escriba cosas más apropiadas para una charla. A quien tenga ingenio, una mente más inspirada y una voz que cante grandes cosas, le darás el honor de ese nombre.

Horacio, en respuesta a una crítica de ser muy severo, responde *pauca contra*. En su respuesta parece apartarse del grupo de los poetas, pues le concede a su interlocutor que no es suficiente con escribir en verso, ni abordar cosas *sermoni propiora* (1, 4, 42) para ser considerado poeta; es necesario, en cambio, tener *ingenium*, *mens diviniior* y *os magna sonaturum*. Una primera lectura lleva a pensar que Horacio no considera el género como poesía. Sin embargo, la lectura integral del pasaje matiza esa afirmación, pues parece que para Horacio el énfasis está en señalar que la sátira es un género menor, ya que es un tipo de discurso *sermoni propiora* (1, 4, 42). En ese sentido,

las condiciones que define para considerar a alguien como poeta, podrían comprenderse como una crítica a la imposición de los mismos estándares para distintos géneros. Si se piensa su separación del grupo de poetas a la luz de estas observaciones, se puede concluir, más bien, que el juicio respecto a la sátira no es absoluto. Es decir, no es que Horacio no considere que la sátira no es en absoluto poesía, pues la escribe y la sitúa dentro de la tradición, más bien se sirve de la distinción con otro tipo de poesía para destacar algunas características esenciales de la sátira, como son el empleo de un lenguaje sencillo, o el abordaje de temas cotidianos, pues, a fin de cuentas, para operar, la crítica requiere estar contextualizada.

Para sostener esta lectura, es fundamental atender al señalamiento de Freudenburg respecto a estos versos. En la declaración *pauca accipe contra* el autor identifica que Horacio está concediéndole un lugar a la crítica de sus adversarios, más que verdaderamente reconocer que lo que escribe no es poesía —lo cual estaría fuera de lugar de acuerdo con el *Arte Poética* del propio Horacio y casi toda la teoría poética desde Aristóteles—. ¹⁷¹ Sobre los mismos versos, Coviello, a diferencia de Freudenburg, considera que Horacio, en la medida en que busca la canonización del género, en un gesto que oscila entre la falsa modestia y la ironía, concede el ser separado de los poetas, para destacar las características del género que está abordando y demostrar que éste definitivamente es poesía. ¹⁷²

Coviello sugiere que la elección de *sermo* por parte de Horacio, más que la depreciación del género forma parte, en primera instancia, de la voluntad de ruptura con Lucilio. La autora discurre a lo largo de su capítulo sobre la elección de *sermo* como categoría de ruptura con su predecesor y como estrategia de inserción en el canon por parte de Horacio, pues la comprensión de la sátira como *sermo* no la opondría a los géneros canónicos, sino que abriría un abanico de posibles comparaciones que permitirían al género su establecimiento en el canon. ¹⁷³ De acuerdo con esta autora, el *sermo* por el que opta Horacio es un *sermo poeticus* que permite la delimitación de los elementos que incorporó Lucilio, al mismo tiempo que integra la sátira a los géneros canonizados. ¹⁷⁴ La distinción con *carmen*, entonces, es en términos estilísticos, no formales: “mientras que *sermo* referiría, en principio, a un estilo llano, conversacional, *carmen*, según *Sat.* 1,

¹⁷¹ Cf. Freudenburg 1993, pp. 119-123.

¹⁷² Cf. Coviello 2006, p. 141.

¹⁷³ Cf. Coviello 2006, p. 134-135.

¹⁷⁴ Cf. Coviello 2006, p. 138.

4, 39-44, haría uso de un estilo elevado (*os magna sonaturum*), ya fuera en verso o en prosa. En este caso, el criterio de diferenciación es el estilo”.¹⁷⁵

A partir de esta voluntad de contraste y posicionamiento en el canon que identifica Coviello, se entiende que la poesía con la que Horacio contrasta la sátira es aquella que se ocupa de las cosas divinas y los grandes hechos, como también se intuye de otra de sus sátiras literarias:

aut si tantus amor scribendi te rapit, aude
Caesaris invicti res dicere, multa laborum
praemia laturus.’

‘cupidum, pater optime, vires
deficiunt. neque enim quivis horrentia pilis
agmina nec fracta pereuntis cuspide Gallos
aut labentis equo describit volnera Parthi.’ (Hor. *Sat.* 2, 1, 10-15)

—O, si te posee un deseo tan grande de escribir, arriésgate a contar las hazañas del invicto César, que habrás de obtener una gran recompensa a tus labores.

—Ilustre padre, las fuerzas le fallan al deseo, pues no cualquiera describe las formaciones imponentes por sus lanzas, ni a los galos que mueren por el dardo quebrado, ni las heridas del parto que cae de su caballo.

La recomendación que Horacio pone en boca de Trebacio ayuda a definir lo que los detractores del autor entienden como poesía; las cosas *magna* de la sátira 1, 4 podrían corresponder, entonces, al género épico por las referencias a la guerra a través de la mención de indumentaria bélica y de enemigos proverbiales. En último término, las cosas *magna* se refieren a los géneros mayores. Es a estos géneros a los que les corresponde el *ingenium*, una *mens diviniior* y una *os magna sonaturum*. De este modo, la crítica que Horacio concede con ironía tiene como trasfondo la distinción entre géneros mayores y géneros menores. Acerca de esta distinción, Coviello comenta que la relación entre lo sublime y los géneros elevados —la épica, la lírica, la tragedia— es una valoración construida por grupos sociales determinados y legada a la comunidad, de tal suerte que se promueve, o no, la producción de cierto tipo de literatura.¹⁷⁶ La autora, además, recupera el juicio de Brink en torno a esto para enfatizar la labor de Horacio respecto a la sátira: “Horacio adopta otra distinción tradicional en el campo de los ‘géneros’ literarios —me refiero a la distinción entre poesía mayor y menor. [...] Mucho hemos oído sobre los méritos de la poesía mayor y menor.

¹⁷⁵ Coviello 2006, p. 146.

¹⁷⁶ Cf. Coviello 2006, p. 147.

Horacio no pudo haber ignorado que, en cierto sentido, esa distinción era inverosímil porque la esencia de toda auténtica poesía era la misma”.¹⁷⁷

De acuerdo con Coviello, además de la ruptura con Lucilio, la elección de *sermo*, en la medida en que no alude a un género poético, le abre a Horacio la posibilidad de contrastar el género con los géneros mayores, pues se destacan sus características —como la posibilidad de referirse al contexto en un registro llano—; y con géneros menores, frente a los que la sátira o *sermo* demuestra ser poesía, a pesar de las objeciones de sus detractores.

Los versos que siguen al fragmento compuesto por 1, 4, 38-44, ayudan a definir las características que Horacio les adjudica a los géneros mayores, mismas con las cuales propone un contraste:

idcirco quidam comoedia necne poema
esset quaesivere, quod acer spiritus ac vis
nec verbis nec rebus inest, nisi quod pede certo
differt sermoni, sermo merus. [...] (Hor. *Sat.* 1, 4, 45-48)

Por eso, algunos se cuestionaron si la comedia era o no un poema, pues ni en los versos ni en el asunto hay inspiración impetuosa ni fuerza y de no ser porque difiere de una charla por un metro determinado, es, en verdad, una charla.

De acuerdo con esta cita y lo señalado previamente, parece que una condición intrínseca para la poesía, según la crítica que Horacio les concede a sus adversarios, es que tenga *acer spiritus ac vis*, lo cual no es sino la definición de las características que deben de tener las cosas *magna* señaladas en 1, 4, 44. A partir de los versos citados puede deducirse que una de las condiciones de los géneros mayores —con los que Horacio en este ejemplo contrasta la comedia— son “inspiración poderosa y fuerza” en sus palabras y asuntos, como opta por traducir Moralejo. La identificación de Horacio con la comedia y el contexto en el que se insertan estos versos permiten señalar que este juicio pertenece a los adversarios de Horacio que consideran carentes de fuerza los abordajes léxicos y temáticos que no sean los de los géneros mayores. El uso de *acer* en las sátiras programáticas, al margen de las concesiones que Horacio hace a la crítica, sirve para distinguir las características de la sátira frente a otros géneros. En ese sentido se relaciona con las posibilidades de contraste que comenta Coviello y se vuelve una característica definitoria de la poesía de Horacio con la que Persio establece un diálogo, como se verá más adelante.

¹⁷⁷ Brink 1963, p. 176 apud Coviello 2006, p 147, n. 204. La traducción es de Coviello.

Es así que la consideración de la sátira como algo *sermoni propiora* y la concesión que hace Horacio a la crítica de sus adversarios sirven, como ya se señaló, para distinguirse de Lucilio mediante la adopción de un término único, así como para plantear algunas de las características del género, como una suerte de *captatio benevolentiae*, pues Horacio está fijando estrategias genéricas —como la utilización de un metro propio de géneros inspirados para abordar asuntos prosaicos con un léxico común— con la finalidad de colocar un género relativamente nuevo dentro del canon.

La identificación de este rompimiento con el uso convencional del hexámetro y las valoraciones en torno a los géneros que comenta Coviello pueden contribuir a explicar por qué Horacio anticipa, mediante concesiones en su sátira, la resistencia de sus detractores a considerar poesía a la sátira, como sugiere el siguiente fragmento de la sátira 1, 4:

[...] ergo
non satis est puris versum perscribere verbis,
quem si dissolvas, quivis stomachetur eodem
quo personatus pacto pater. his, ego quae nunc,
olim quae scripsit Lucilius, eripias si
tempora certa modosque, et quod prius ordine verbum est
posterius facias praeponens ultima primis,
non, ut si solvas ‘postquam Discordia taetra
Belli ferratos postis portasque refregit’,
invenias etiam disiecti membra poetae. (Hor. *Sat.* 1, 4, 53-62)

Por lo tanto, no basta escribir un verso con palabras simples, de modo que, si lo deshaces cualquiera se moleste tal como el personaje del padre. Si a esto, que ahora yo y en su momento escribió Lucilio, le quitas el metro y el ritmo establecido, y haces que la palabra que estaba antes en el orden vaya después, anteponiendo lo último a lo primero, no encontrarás los miembros del poeta descuartizado, como lo harías si deshicieras: “Luego de que la abominable Discordia rompió las jambas de hierro y las puertas de la Guerra”.

Coviello comenta que detrás de estos versos se esconde un debate de teorías composicionales.¹⁷⁸ Al respecto, Freudenburg señala que en los vv. 53-62 Horacio representa una crítica anticomposicional, según la cual la disposición de las palabras no es suficiente para hacer de algo poesía, sino que se requiere de talento natural (*ingenium*), de temas apropiados (*magna*) y de una dicción correcta (*os sonaturum*).¹⁷⁹ El autor sostiene que, aun cuando en los vv. 58-59 el argumento que reproduce Horacio pretende demostrar que la disposición de los versos no es fundamental y

¹⁷⁸ Cf. Coviello 2006, p. 152.

¹⁷⁹ Cf. Freudenburg 1993, p. 146.

que las cualidades de la buena poesía, representadas en los vv. 60-62, prevalecen como *disiecti membra poetae*, incluso si se deshace el verso, la realidad en torno a estos versos es que exponen la importancia de la disposición a través de la sintaxis de los vv. 58-59, pues ésta ejemplifica las posibilidades retóricas de la disposición: “We note that Horace has placed ‘the word earlier in line’ (*quod prius ordine verbumst*) in front of the ‘later’ word (*posterius*), just as his meaning suggests, only to reverse the arrangement as the metathesis (*praeponens*) is carried out at the end of line 59, placing ‘last things’ (*ultima*) before ‘first’ (*primis*) in the actual configuration of the line”.¹⁸⁰ Freudenburg concluye que la disposición de los vv. 58-59 contrasta con el argumento anticomposicional que los engloba, de tal suerte que termina por subvertirlo.¹⁸¹ Por otra parte, el mismo autor observa que la formulación *disiecti membra poetae* esconde una metáfora que comprende al poema como una unidad o un ser vivo, lo cual, en último término abona a la teoría composicional. De acuerdo con Coviello, Freudenburg demuestra que “la elección de los términos y el tema no bastan en la composición de un buen poema, porque es necesario que la disposición y la combinación de las palabras esté formalmente trabada, de manera tal que nadie pueda cambiar el orden elegido por el poeta sin que ello implique un desmembramiento”.¹⁸²

De seguir a Coviello en su propuesta interpretativa, según la cual Horacio adopta el *sermo* como estrategia de contraste con otros géneros, el hecho de que haya logrado versificar la conversación supone un esfuerzo poético destacable, pues los versos de sus sátiras, a diferencia de los versos que cita, los cuales se distinguen por tener un registro más elevado —asociable con los géneros mayores—, prueban como se vio en los vv. 58-59 la importancia de la composición en la creación poética sobre otros aspectos que señalan sus detractores. La afirmación del *sermo* como género poético no excluye las condiciones necesarias para otros géneros como el ingenio, los temas elevados o el léxico poético, sino que prueba sus propias características frente a posibles objeciones que se concentren sólo en ciertas exigencias de la poesía. Por otra parte, la discusión que refiere Freudenburg sobre la teoría composicional contribuye a entender la pertenencia de la sátira al canon como un paso natural en el desarrollo del género. La labor que define Coviello es, sobre todo, de delimitación, de tal suerte que las objeciones que Horacio concede son una forma irónica de destacar las características del género que está instituyendo.

¹⁸⁰ Freudenburg 1993, p. 147.

¹⁸¹ Cf. Freudenburg 1993, p. 148.

¹⁸² Coviello 2006, p. 152.

Se puede concluir, a partir de la discusión de los fragmentos citados, que el abordaje de la sátira que propone Horacio en sus textos programáticos se debe fundamentalmente al afán de delimitación de la labor de Lucilio. La identificación de la sátira como *sermo* distingue la sátira de Horacio de la *satura* y abre un abanico de posibilidades de contraste con los géneros mayores y menores, lo cual cumpliría con la función de posicionar la sátira como género. En este proceso, Horacio hace algunas concesiones a los argumentos de sus detractores que posicionan en un segundo plano de lectura su disposición real ante la sátira. Declarativamente, parece que Horacio reconoce la sátira como un tipo de discurso que por su léxico y abordaje temático no es poesía, pues ésta, según la postura que asume Horacio, ha de tratar temas elevados como las grandes personalidades, la guerra o los dioses —de acuerdo con la respuesta que da la voz poética de Trebacio—; sin embargo, la realidad es que Horacio asume estas posturas quizá para abrir la discusión con géneros encumbrados en el canon, como propone Coviello, o quizá como una forma de precaución ante las reservas que podría suscitar su elección por escribir sátira, en el entendido de que Lucilio no terminó de definir el género. En cualquier caso, la adopción de estos argumentos expone una serie de contrastes interesantes entre el tipo de poesía que Horacio está escribiendo y los géneros mayores.

Ahora bien, a la luz de la discusión en torno a las sátiras programáticas de Horacio, la diferencia principal respecto a Persio estriba en la valoración de la sátira. La elección de Persio de denominar su poesía *carmen nostrum* (prol. 7) y su inclusión entre los vates, revela una disposición distinta frente a los géneros canonizados, pues Horacio, a pesar de que sí considera poesía la sátira, se encarga de hacer una distinción en términos estilísticos en la que *carmen* correspondería a abordajes léxicos y temáticos propios de los géneros mayores —como la épica, la lírica o la tragedia—. Para Horacio, la sátira parece ser un género menor, pues emplea un léxico común y se ocupa de temas poco elevados en un metro recién establecido. Ya sea que esta distinción es resultado de su labor frente al género, o de un recato que buscara la venia de su auditorio, no es una distinción que adopte Persio. A partir de estas consideraciones, la imagen de Persio llevando su poesía *ad sacra vatum* (prol. 7) podría comprenderse como una referencia a la labor de Horacio; referencia en la que Persio cumple con la sátira una labor de incorporación al canon análoga a la que Horacio implementó respecto a la sátira de Lucilio. La elección de denominar la sátira como *carmen*, entonces, supondría la comprensión de la sátira ya no sólo como un género menor, sino a

la altura de los géneros canonizados.¹⁸³ De esto se sigue que las condiciones que Horacio define para distinguir el *sermo* de otros géneros, al menos para Persio, ya no son condiciones válidas, probablemente por los excesos a los que se habrían orillado los géneros mayores.

La disposición de Horacio frente a la sátira tiene consecuencias que distinguen su poética de la de Persio. Para Horacio la sátira parece una forma de entretenimiento de la que no puede escapar (2, 1, 24-34), como se sugiere al principio de la sátira 2, 1 y en esta afirmación presente en la sátira 1, 4: [...] *ubi quid datur oti, / illudo chartis. hoc est mediocribus illis / ex vitiis unum* [...] (1, 4, 138-140).¹⁸⁴ La valoración del género como un *vitium* es consecuencia de la comprensión de éste como un género menor y puede entenderse también como una forma de anticipar la venia de su auditorio, ya sea por su labor de posicionamiento del género dentro del canon, o porque las posibilidades de criticar estaban, en su momento, ligadas a cierta urbanidad que se veía reflejada en la valoración señalada.

En el mismo sentido, el señalamiento de Persio en la descripción que hace de Horacio en su sátira 1 hace pensar que el ánimo de anticipar la venia de su auditorio podría entenderse como una característica del autor: *omne vafer vitium ridenti Flaccus amico / tangit et admissus circum praecordia ludit, / callidus excusso populum suspendere naso* (Pers. 1, 116-118).¹⁸⁵ El hecho de que Horacio sea definido como alguien capaz de amonestar sin generar animadversión hace pensar en la afabilidad como una característica importante en la sátira de este autor y explica, en cierta medida, que admita su ánimo admonitorio como un vicio. El propio Horacio señala la importancia de esta característica en varios lugares de sus sátiras literarias.¹⁸⁶ Se entiende, entonces, que la referencia a la sátira mediante el sustantivo *vitium*, más que animadversión al género, refleja la cautela con la que lo abordaba Horacio, pues veía en él una forma de censurar a su círculo cercano:

[...] neque enim, cum lectulus aut me
porticus exceptit, desum mihi. 'rectius hoc est;
hoc faciens vivam melius; sic dulcis amicis
occurram; hoc quidam non belle: numquid ego illi

¹⁸³ Como ya se comentó para los coliambos, la imagen de Persio, *semipaganus*, llevando su poesía (*carmen*) *ad sacra vatum* podría considerarse como un abordaje irónico. No obstante, no considero que la referencia a la propia obra como *carmen nostrum* busque ironizar el contenido de su poesía, más bien lo que se ironiza es la imagería que rodea a la poesía encumbrada para denunciar su carácter estático y se recuperan las posibilidades que tiene un tipo de poesía gestada al margen de ese carácter.

¹⁸⁴ "En cuanto tengo algún tiempo libre, me entretengo escribiendo. Es este uno de aquellos vicios tolerables".

¹⁸⁵ "El hábil Flaco toca todo vicio de su amigo mientras éste ríe y, admitido en el pecho, bromea, experto en suspender al pueblo de su nariz dilatada".

¹⁸⁶ Hor. *Sat.* 1, 4, 33-38, 63-85, 103-108, 129-131; 1, 10, 84-90; 2, 1, 39-46, 74-79.

inprudens olim faciam simile?' haec ego mecum
conpressis agito labris [...] (Hor. *Sat.* 1, 4, 133-138).

Y es que tampoco, cuando me acoge mi lecho o un pórtico, me abandono: “Esto es más apropiado; haciendo eso viviré mejor; así aconsejaré a mis agradables amigos; no estuvo bien eso que hizo; ¿acaso yo, sin saberlo, alguna vez haré algo similar?”. En mi fuero interno a estas cosas les doy vuelta con los labios cerrados.

La afabilidad como característica de la poética de Horacio es quizá la diferencia más importante con Persio, pues gracias a ella es posible explicar, en parte, la diferencia en la disposición frente al género y sus consecuencias. Hay en la poética de Persio un rompimiento con esta característica, en primer lugar, en la valoración del género, como ya se señaló. Sin embargo, hay otros elementos presentes en los textos programáticos de Persio que permiten entender este rompimiento.

El uso del adjetivo *semipaganus* para definirse, (*prol.* 6) por ejemplo, supone, como ya se señaló, un posicionamiento frente a la tradición y a la poesía de su época, pues mediante él reniega de la inspiración y deja en claro que no participa de los vicios que identifica en la ciudad. Si se piensa el adjetivo en relación con los textos programáticos de Horacio, puede observarse que éste, en tanto que supone un rompimiento con la ciudad, también rompe con el tipo de sátira que escribe Horacio; una sátira que cuida las formas de civilidad, como se observa entre los versos 78 y 90, en los cuales, para objetar que no escribe de mala fe, señala la hipocresía de aquel que es aprobado por su interlocutor y termina señalando al respecto:

hic tibi comis et urbanus liberque videtur
infesto nigris; ego si risi, quod ineptus
pastillos Rufillus olet, Gargonius hircum,
lividus et mordax videor tibi? [...] (Hor. *Sat.* 1, 4, 90-93)

Éste, a ti que eres hostil a los malvados, te parece amigable, ingenioso y franco; yo, en cambio, si reí porque el bruto de Rufilio huele a pastillas y Gargonio a axila, ¿te parezco malicioso y mordaz?

De estos versos llama la atención, sobre todo, la utilización del adjetivo *urbanus*, pues en éste se condensan el tipo de relaciones deseables entre las élites romanas. Al poner en cuestión el juicio de su supuesto interlocutor, Horacio destaca las características valoradas en su medio y se defiende de la acusación de haberlas transgredido. Es esta actitud la que Horacio defiende en varios lugares y a la que se refiere Persio cuando dice que Horacio es capaz de amonestar los vicios mientras su amigo ríe.

Contraria a esta disposición es la de Persio, pues, como ya se señaló, no declara tener un interés por la aprobación externa; la poesía que él considera es aquella que exige un esfuerzo al lector y hace hervir los oídos de quien lo lea. Se oponen, de este modo, la densidad de Persio y la civilidad de Horacio. Esta oposición ocasiona que algunos aspectos en los que aparentemente coinciden en su poética se tengan en cuenta por razones distintas. Un ejemplo de esto es el hacer de la sátira un ejercicio privado. En el caso de Horacio puede pensarse que su declaración de que la sátira no está pensada para un público amplio es una forma de afabilidad, como la valoración del género como un *vitium* o no-poesía:

non ego sim Capri neque Sulgi: cur metuas me?
nulla taberna meos habeat neque pila libellos,
quis manus insudet volgi Hermogenisque Tigelli,
nec recito cuiquam nisi amicis, idque coactus,
non ubivis coramve quibuslibet. (Hor. *Sat.* 1, 4, 70-74)

No sería yo como Caprio ni como Sulgio; ¿por qué me temerías? Ninguna tienda tendría mis libros, ninguna columna ¿qué manos del pueblo o de Hermógenes Tigelio los sudarían?; tampoco se los recito a nadie, sólo a mis amigos y eso obligado, no donde sea, ni en público, ni a cualquiera.

Persio, por su parte, también entiende su poesía como un ejercicio privado, pero no como una forma de cautela, sino como consecuencia de su comprensión de la sátira como un ejercicio curativo.

Es importante señalar que las diferencias en la poética de estos autores responden en buena medida al contexto en el que escribieron. Como bien señala Rosen, la escritura de sátira requería ajustar las demandas del género a las condiciones políticas, de modo que existe una distinción entre los cuatro escritores satíricos relacionada con las condiciones de libertad de expresión de su contexto.¹⁸⁷ La afabilidad de Horacio y la densidad de Persio, como características, encuentran explicación en las posibilidades de la crítica en su contexto. La aparente libertad con la que Horacio criticaba a sus contemporáneos, lo que Persio señala como *callidus excuso populum suspendere nasso*, se ve limitada por la actitud que tiene que tomar el autor respecto a su crítica. Por su parte, la densidad en Persio puede entenderse como una forma de escapar a la censura. Se puede observar esto en el señalamiento que se hace en la *Vita Persi*:

sed mox ut a schola magistrisque devertit, lecto Lucili libro decimo vehementer saturas componere instituit. cuius libri principium imitatus est, sibi primo, mox omnibus detrectaturus cum tanta recentium poetarum et oratorum insectatione, ut etiam Neronem illius temporis principem inculpaverit. cuius versus

¹⁸⁷ Cf. Rosen 2012, p. 20.

in Neronem cum ita se haberet: ‘auriculas asini Mida rex habet’, in eum modum a Cornuto, ipse tantummodo, est emendatus: ‘auriculas asini quis non habet?’ ne hoc in se Nero dictum arbitraretur. (M. Valerius Probo, *Vita Persi*, 10)

Pero, en cuanto se apartó de la escuela y de los maestros, decidió, con entusiasmo, componer sátiras luego de leer el libro décimo de Lucilio, de cuyo libro imitó el principio. Tenía tal intención de rebajarse en primer lugar a él mismo y enseguida a todos demás con la enorme censura a los poetas y oradores contemporáneos que incluso reprochó a Nerón, el emperador de aquel entonces. Un verso suyo contra Nerón, puesto que decía “El rey Midas tiene orejas de burro”, fue modificado por Cornuto, solamente ése, de esta forma: “¿Quién no tiene orejas de burro?”, para que Nerón no pensara que se escribió contra él.

El señalamiento que hace el biógrafo deja en claro que, si bien la crítica de Persio era considerada vehemente, éste no tenía la posibilidad de hacerla abiertamente. Este señalamiento recuerda lo que Cucchiarelli señala como “la paradoja de la trinchera”, es decir, una tensión entre lo que se quiere decir y las posibilidades de hacerlo.¹⁸⁸

LO ACER

La importancia que le atribuye Horacio al concepto de *acer* como una categoría definitoria para la poesía hace pensar que Persio establece un diálogo con ésta. Si bien no es un adjetivo con el que Persio describa su obra, como *decoctius*, el análisis en relación con la preceptiva de Horacio hace pensar que hay cierto nivel de diálogo con esta categoría.¹⁸⁹

Hasta el momento se definieron la diferencia en la disposición hacia el género y la diferencia en la disposición al auditorio —que se definió como afabilidad— como los elementos distintivos entre la preceptiva de ambos autores. Considero lo *acer* como el concepto que engloba estas diferencias y por el que opta Persio como categoría estética distintiva de Horacio.

El punto de partida para la definición de esta categoría en Horacio parte del carácter curativo y terapéutico que se le atribuye a la sátira en ambos autores. En el caso de Horacio, esto se observa en la sátira 1, 10, 3 con el empleo de *sale* en conjunto con *defricuit*: [...] *quod sale multo/ urbem*

¹⁸⁸ Vid. *supra* p. 54.

¹⁸⁹ Bartsch (2015, p. 141 ss.) coincide en identificar lo *acer* como un punto de ruptura entre Horacio y Persio y como un elemento fundamental en el estética de este último. Para la autora, que centra su análisis en las metáforas alimenticias y la dimensión médica de éstas, lo *acer* se contraponen a lo dulce y representa el gusto desagradable de las medicinas. Además de esto, señala que, como medicina, está relacionado con los problemas digestivos (cf. Bartsch 2015, p. 145). Sobre la identificación de la sátira de Persio como un proceso curativo vid. *infra*, pp. 162 ss.

defricuit [...] (1, 10, 3).¹⁹⁰ Al margen de que este señalamiento se haga en referencia a Lucilio y, por lo tanto, como una forma de definición de las funciones del género, es destacable que el binomio *sale defricuit* remite a una labor purgativa que también se observa en el señalamiento de Persio hacia el final de su primera sátira: *sed quid opus teneras mordaci radere vero / auriculas?* [...] (Pers. 1, 107-108)¹⁹¹ en donde su interlocutor le pregunta por qué insiste en ofender las delicadas orejas con verdad mordaz. Tanto *defricare* como *radere* hacen referencia a la acción de restregar, la cual tiene el inconveniente de ser molesta y, sin embargo, es necesaria, de acuerdo con la normativa habitual de los procesos curativos. El resultado de esto, que se hace explícito sólo en el texto de Persio, es que el lector participe de un proceso de curación resultado de la lectura de la obra: *inde vaporata lector mihi ferveat aure* (Pers. 1, 126).¹⁹² La cualidad curativa de la sátira, común para ambos autores, tiene vías distintas determinadas por las diferencias en su preceptiva; Persio elige la densidad ante la civilidad de Horacio. Es precisamente esta elección la que concierne a lo *acer*, pues como se observa en las sátiras literarias de Horacio esta categoría es ambivalente; por una parte, tiene una aplicación a la poesía y, por otra, a las personas.

En el caso de los géneros literarios el adjetivo supone una cualidad positiva cuando se refiere a la poesía épica, o de altos vuelos, porque refiere a la fuerza de la poesía en los medios de expresarse (forma) y en los asuntos a tratar (contenido), como ya se señaló en la utilización del adjetivo en 1, 4, 45-47¹⁹³ y como se observa en 1, 10, 43-44: [...] *forte epos acer / ut nemo Varius ducit*[...].¹⁹⁴ De estos usos se deduce que la sátira es más cercana a la comedia y a la comedia le hace falta *acer spiritus ac vis*. La posición del adjetivo sugiere que *acer* es una cualidad que sintetiza el binomio *forte epos* gracias a la cual Vario puede ocuparse del género. Esto sitúa la utilización del adjetivo con relación a la declaración de *Sat.* 1, 4 en donde *acer spiritus* es la cualidad del género épico de la que carece la comedia y, por lo tanto, la sátira. Esta valoración tiene que matizarse con el hecho de que los versos señalados forman parte de una concesión irónica a la crítica, de modo que no se puede afirmar con vehemencia que la comedia careciera de estas características. Sin embargo,

¹⁹⁰ “Porque restregó la ciudad con mucha sal”. El sustantivo *sal* tiene un sentido que lo liga con el ingenio. Vid. Lewis & Short s.v. *sal* II.

¹⁹¹ “Pero ¿por qué es necesario ofender las delicadas orejas con verdad mordaz?”.

¹⁹² “Hierva entonces por mí el lector con orejas humeantes”.

¹⁹³ *idcirco quidam comoedia necne poema / esset quaesivere, quod acer spiritus ac vis / nec verbis nec rebus inest, nisi quod pede certo / differt sermoni, sermo merus* [...] (Hor. *Sat.* 1, 4, 45-47) [Por eso, algunos se cuestionaron si la comedia era o no un poema, pues ni en los versos ni en el asunto hay inspiración impetuosa ni fuerza y de no ser porque difiere de una charla por un metro determinado, es, en verdad, una charla].

¹⁹⁴ “El firme poema épico lo construye Vario, impetuoso como ninguno”.

puesto que los argumentos que refiere Horacio surgen de una valoración exclusiva de ciertos tipos de discurso como poesía, sí se puede pensar que éstas fueran las características definitorias del género épico, en el entendido de que es el género que sirve como referente de los géneros mayores y, por lo tanto, con el que Horacio contrasta las características de la sátira.

Por otra parte, el adjetivo aplicado para la sátira parece tener un sentido negativo, como se observa en 1, 10, 14: [...] *ridiculum acri / fortius et melius magnas plerumque secat res*.¹⁹⁵ Este sentido puede comprenderse mejor con relación a la impresión de dureza excesiva que se deduce de su aplicación a personas y se discutirá a continuación.

Horacio propone lo *acer* como una vía alterna a lo *ridiculum* para el tratamiento satírico (*secare res*). Es posible, por ello, pensar que la sátira tiene dos vías, lo *acer*, que podría pensarse como la invectiva que critica de manera directa, y lo *ridiculum*, que hace lo mismo de manera velada, al punto que el objeto de la crítica puede aceptarla y reírse de ella. Esta distinción de términos que propone Horacio, además de encajar muy bien con su disposición frente a la sátira previamente descrita, tiene un eco en el cierre de la sátira 1 de Persio: *omne vafer vitium ridente Flaccus amico / tangit [...]* (Pers. 1, 116).¹⁹⁶ Pues es la descripción del autor satírico que opta por lo *ridiculum* en vez de lo *acer*, como es el caso de Horacio.¹⁹⁷

La presencia en disyuntiva de estos términos ayuda a comprender la elección poetológica de Persio; lo *acer* como categoría de la sátira no es invento de éste, sino que supone el énfasis de una característica propia del género, previamente descrita por Horacio y que incluso puede intuirse en las referencias a Lucilio.

El empleo que Horacio hace en 1, 10, 43-44 es a todas luces distinto al del verso 14, pues hace referencia al género épico, o a las condiciones necesarias para su producción. Esto refuerza la idea previamente señalada de que la sátira, al menos a nivel discursivo, es algo poco épico. Sobre todo,

¹⁹⁵ “Por lo general, lo divertido censura las grandes cuestiones con más vehemencia y mejor que lo agudo”.

¹⁹⁶ “El hábil Flaco toca todo vicio de su amigo mientras éste ríe”.

¹⁹⁷ Existe otra posibilidad de lectura del binomio *ridiculum/acer* que Coviello refiere: “*ridiculum* y *acri* de v. 14 refieren no a tipos de humor, como demasiado frecuentemente se supone, sino a dos modalidades de discurso, i. e., estilo elevado y estilo llano” (Freudenburg “Horace’s Satiric Program and the Language of Contemporary Theory in Satires 2.1,” *AJPh* 111, 1990, p. 191 apud Coviello 2006, p. 169). Esta interpretación parte de la aplicación del adjetivo *acer* como cualidad positiva para la épica o los géneros mayores y, si bien abre un espectro de posibilidades, no se desarrollará en el presente trabajo porque el análisis del empleo del adjetivo en distintos contextos y la distinción del sentido del adjetivo según lo que califica permite explicar la apropiación que Persio hace del adjetivo. No me parece viable la recuperación por parte de Persio en el sentido de estilo elevado, pues es precisamente de la poesía elevada —aquella que para Horacio sería *carmen*— de la que Persio parece renegar.

si se considera que la disposición de Horacio hacia el género que se intuye del uso de verbos como *ludo* (1, 10, 37), o con la identificación de la escritura de este género como un *vitium* (1, 4, 140).

En el caso de su aplicación a las personas —más allá del empleo en Vario, en el que el adjetivo funciona como una condición necesaria para abordar el género épico—, se observa la primera aparición en la definición de Sulgio, (1, 4, 65) donde Horacio utiliza la figura de dos jueces, o abogados, para cuestionar a quienes lo acusan de ser muy duro. Esto hace pensar que, en el caso de personas, el adjetivo también se emplea para quien emite un juicio malicioso, o es demasiado duro en sus juicios. Este uso se refuerza en 2, 1, 1, donde Horacio hace referencia al juicio de algunos de sus detractores respecto a sus sátiras. A pesar de que lo *acer* tenga implicaciones negativas no aparece, en este sentido, tan estrechamente ligado a la sátira, pues en los versos 78-85 describe las verdaderas características negativas de un escritor de sátiras,¹⁹⁸ *comis* y *urbanus* (1, 10, 65) son los adjetivos ligados a la sátira dentro de la concepción de Horacio, en tanto que esta es un género “urbano”, es decir, aceptable entre las élites; *lividus et mordax* (1, 10, 93), por su parte, son los adjetivos opuestos a *comis* y *urbanus*.

Aun cuando esta acepción que remite a la dureza parezca ser exclusiva de las personas, considero que es en ese sentido en el que Persio recupera el adjetivo como categoría estética, pues este autor opta por renunciar a los códigos de civilidad en aras de hacer de su poesía algo provechoso, al menos para algunos. Incluso cuando ambos autores reniegan del juicio público, Persio se puede permitir hacer de su poesía algo mucho más incisivo que Horacio porque no tiene que cuidar de sus relaciones políticas, o al menos no de manera explícita.

La decisión de hacer de su poesía *aliquid decoctius* es la aplicación de lo *acer*, con el sentido de la dureza en los juicios, a la poesía. Es bajo esta premisa que cobra sentido el señalamiento que Cornuto hace al principio de la sátira 5: *verba togae sequeris iunctura callidus acri* (Pers. 5, 14),¹⁹⁹ donde se aprecia que el adjetivo *acer* está empleado como una característica positiva para la poesía. La admonición de Cornuto, además, establece un diálogo con el *Arte Poética*: *dixeris egregie, notum si callida verbum / reddiderit iunctura novum* [...] (A.P. 47-48).²⁰⁰

La formulación de Persio no sólo recupera lo *acer* como una característica positiva de la poesía, sino que recupera el adjetivo *callidus* al aplicarlo a la voz poética. De acuerdo con Brink, para el

¹⁹⁸ Cf. Brown 1993, p. 134.

¹⁹⁹ “Seguirás la lengua de la toga versado en la composición incisiva”.

²⁰⁰ “Te expresarás de manera excelente si una combinación ingeniosa convierte en nueva alguna palabra sabida”, la traducción es de Moralejo.

caso del *Arte Poética*, el término *callida* podría entenderse en un sentido positivo como habilidad, o su resultado. La expresión *callida iunctura*, de acuerdo con este autor, es una adaptación al hexámetro hecha por Horacio de nociones de retórica que se remontan a la σύνθεσις ὀνομάτων. Es decir, es un concepto que engloba la preocupación de Horacio por la disposición de los elementos en el verso —relacionable con la discusión en torno a la teoría composicional comentada previamente—. En concreto, en este contexto, la expresión se refiere a la posibilidad de actualizar el sentido de una palabra común mediante la disposición hábil de su contexto. El término *iunctura* se ve recuperado por Persio no sólo en este pasaje, sino también en 1, 65 y 92. Además también Quintiliano y Séneca lo recuperan con el sentido en el que lo emplea Horacio.²⁰¹

La recuperación del adjetivo por parte de Persio supone la vinculación con la idea de habilidad en la composición o ingenio —como opta por traducir Moralejo— aplicada a la característica compositiva que decide implementar para su poesía, lo *acer*. Esto supone que Persio no sólo está consciente de las exigencias en materia compositiva, sino que a éstas les agrega el requisito de que sean composiciones incisivas (*iunctura acri*). A partir de esto, se puede deducir que, si bien los preceptos compositivos de Horacio no estarían obsoletos, pues Persio los recupera en mayor o menor medida, hay una actualización implicada en esta recuperación que permite la innovación del género en función de su contexto. Ya se comentó que Persio y Horacio se distinguen fundamentalmente en su disposición hacia el género, que implica una conciencia de sus innovaciones, y en su disposición hacia el auditorio, que supone posibilidades distintas de composición según el contexto. La adopción de lo *acer* como categoría estética engloba estas distinciones que se construyen en relación con la tradición satírica y plantea las posibilidades de innovación que Persio le inserta a la sátira en materia compositiva. El contexto en el que se inserta esta relación con Horacio resume bien esta labor de innovación del género a la que se aboca Persio:

'quorsum haec? aut quantas robusti carminis offas
ingeris, ut par sit centeno gutture niti?
grande locuturi nebulas Helicone legunto,
si quibus aut Procnes aut si quibus olla Thyestae
fervebit saepe insulso cenanda Glyconi.
tu neque anhelanti, coquitur dum massa camino,
folle premis ventos nec clauso murmure raucus
nescio quid tecum grave cornicaris inepte
nec stloppo tumidas intendis rumpere buccas.
verba togae sequeris iunctura callidus acri,

²⁰¹ Cf. Brink 1971, pp. 138-139.

ore teres modico, pallentis radere mores
doctus et ingenuo culpam defigere ludo.
hinc trahe quae dicis mensasque relinque Mycenis
cum capite et pedibus plebeiaque prandia noris.' (Pers. 5, 5-14)

—¿ Y esto para qué? ¿Cuántos pedazos de un sustancioso poema te zampas para que el esfuerzo sea comparable al de cien bocas? Quienes pretenden decir algo grande han de recoger las nubes desde el Helicón, si para ellos hierve Procne, o la olla de Tiestes que ha de ser cenada por el siempre insípido Glicón. Tú, en cambio, mientras el metal se funde en el horno, no exprimes los vientos con el resoplante fuelle, ni ronco con un murmullo quedo graznas no sé qué cosa solemne contigo mismo, ni te esfuerzas en romper con un golpe las mejillas hinchadas. Seguirás la lengua de la toga versado en la composición ingeniosa, templado con voz moderada, experto en lacerar las pálidas costumbres y en fijar la culpa con ingenioso juego. Saca de aquí qué decir; abandona las mesas de Micenas con su cabeza y sus pies y conoce las comidas del pueblo.

Cornuto no sólo alude a algunas exigencias del género como emplear un léxico común, a diferencia del de géneros como la tragedia (*verba togae; mensasque relinque Mycenis; plebeiaque prandia Noris*), el carácter invectivo (*pallentis radere mores*) o la dimensión lúdica (*culpam defigere ludo*), sino que recupera los aspectos propios del programa poético de Persio. Mediante tres imágenes refiere a la poesía de la época de Persio y, en último término, a sus vicios; el soplar con el fuelle, el murmullo como graznido y las mejillas hinchadas son imágenes que aluden a los vicios de la poesía de la época de Persio, su grandilocuencia, mediante la imagen del fuelle, su carácter intrincado, mediante el murmullo como graznido, y su vacuidad, mediante las mejillas.²⁰² Cornuto, en su advertencia, censura la poesía contra la que se posiciona Persio en la sátira 1 y da indicaciones a su pupilo que pueden pensarse en relación con su programa poético, la medida en la composición, anverso de la poesía de su época (*ore teres modico*) y la adopción del léxico común en la composición ingeniosa (*verba togae sequeris iunctura callidus acri*). Esta última indicación establece un diálogo con Horacio que, mediante el adjetivo *acer*, se vincula con una ruptura en el abordaje de la sátira; la composición para Persio no sólo tiene que ser hábil, sino también ingeniosa. Es precisamente ese ingenio, lo *acer*, el carácter distintivo que identifiqué con lo *decoctius* y que se abordará en el siguiente capítulo.

²⁰² Cf. Dolç 1949, p. 195-196; Nikitinskty 2002, pp. 202-203.

IV. EL CONTEXTO LITERARIO Y LA CONFIGURACIÓN DE IMÁGENES

LO *DECOCTIUS*

A pesar de que las particularidades en la obra de Persio pueden abordarse según distintas perspectivas como lo demuestran Bartsch o Cucchiarelli, lo *decoctius*, por ser la categoría con la que el propio autor nombra su obra, parece la adecuada como punto de partida.

En este apartado se pretenden discutir los aspectos de la crítica de Persio y de su poética que parecen particularidades y, sin embargo, a mi juicio, son más bien el resultado de la interacción con distintas esferas de su contexto cultural. Las principales esferas que, considero, pueden ayudar a explicar las particularidades de la poética de Persio son su contexto literario y su relación con el estoicismo.

Con el objetivo de guiar este análisis partiré de la lectura de la epístola 114 de Séneca, a fin de plantear las líneas generales del contexto literario a partir de la crítica que hace el filósofo en su texto; esta crítica resulta relevante porque coincide con la que hace Persio en su sátira 1. Una vez hecho esto, con la finalidad de señalar aspectos particulares de su poética que podrían explicarse a partir de características generales de su época, me serviré del análisis de fragmentos de la *Farsalia*, el *Satiricón* y el *Tiestes*.

Ya se discutió, al momento de definir la poética de Persio, el derrotero que tomaría el análisis de lo *decoctius*. La expectativa de Persio respecto a la poesía gira en torno a que ésta sea un ejercicio que rinda provecho a nivel privado, sin producirse en función de la aprobación externa o el deleite, como el grueso de la poesía en su época. La poesía que aprueba Persio exige, por su densidad, un esfuerzo del lector para desentrañarla y, por lo tanto, para aprovechar la crítica que termina por ser un remedio moral que plantea frente a los vicios de su época. Es a partir de este planteamiento que se entiende lo *decoctum* como un principio estético que recurre a la densidad como forma de respuesta a los vicios de su época; congruente, además, con la expectativa que enuncia el autor respecto a la poesía.

En lo *decoctius* como categoría estética encuentran cabida los aspectos de la poética de Persio que escapan de la catalogación dentro de la tradición satírica, pues, como ya se señaló, el carácter invectivo, el metro, la atención al lenguaje, o la consideración de la sátira como un ejercicio privado, son elementos que pertenecen al género y, por lo tanto, las rupturas e innovaciones presentes en la obra de Persio tienen que entenderse con relación a Horacio, más que a la época.

Los aspectos que interesa señalar dentro de lo *decoctius* son los que los estudiosos destacan como particularidades en la obra de Persio. Cucchiarelli, por ejemplo, considera que los elementos en pugna en la obra de Persio son la relación con Horacio y el estoicismo e, incluso,²⁰³ identifica la trinchera (*scrobis*) y lo *decoctius* como los símbolos fundamentales en su obra.²⁰⁴ Si bien para Cucchiarelli la trinchera y lo *decoctius* son elementos separados, considero que, al ser ambos particularidades, entre ellos existe una relación mucho más estrecha que permite comprenderlos en una relación de mutua causalidad.

Para Cucchiarelli la trinchera es un símbolo fundamental de la voluntad expresiva de la sátira en tensión con la libertad de expresión que le habría dado el contexto a Persio. Este símbolo está presente a lo largo de toda la sátira 1 como la resolución a una oposición entre lo *fas* y lo *nefas* que se introduce en las primeras líneas del poema mediante *si fas dicere* (8) y se recuerda con *muttire nefas* en la línea 119. La alternativa a no poder decir es enterrar el secreto en una trinchera (*cum scrobe*). El libro (*libellus*), en ese sentido, se vuelve la trinchera porque es el receptor de los secretos que se dicen abiertamente (“¿Quién no tiene orejas de burro?”, 121), que en el verso 8 parecieron quedar pendientes de enunciación. (“Pero en Roma quién no...”, 8).²⁰⁵ La trinchera, símbolo del libro, de acuerdo con este autor, es una posibilidad expresiva paradójica. Esta posibilidad, además, es consecuente con la disposición que muestra Persio hacia su público. Como ya se señaló so pretexto de lo *acer* y de la resignificación de esta categoría presente en Horacio, Persio opta por aplicar a la sátira una categoría que la haría más difícil para su audiencia y, con ello, reniega de la posibilidad de tener un auditorio amplio. La resolución de enterrar lo que quiere decir en una trinchera da fe de la naturaleza de su obra y de las posibilidades de difusión que identifica para ésta; la expectativa de audiencia por parte de Persio es limitada, pero existe.

Hay en el símbolo de la trinchera alcances que tienen una relación directa con lo *decoctius*, si se considera el contexto en el que escribió Persio, pues las posibilidades de crítica en la época de Nerón se encontrarían mermadas por ser éste un dirigente sensible a la crítica y a la competencia en el ámbito literario.²⁰⁶ Es evidente, en este sentido, que la sátira de Persio se vio obligada a responder a las condiciones de su contexto; Persio ajusta las premisas con las que produjeron

²⁰³ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 63.

²⁰⁴ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 64.

²⁰⁵ Cf. Cucchiarelli 2005, pp. 65-66.

²⁰⁶ Respecto a la figura de Nerón y su relación con la literatura, vid. Dinter, Martin T., “Introduction: The Neronian Literary ‘Renaissance’”, en Buckley, E. y Dinter, M. (eds.), *A Companion to Neronian Age*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, p. 1-14.

discurso sus antecesores, para poder cumplir con las exigencias críticas de la sátira como género. Es en este sentido que el símbolo de la trinchera es una innovación respecto a sus antecesores, quienes tenían la posibilidad de ejercer su crítica más abiertamente, pues Persio se ve obligado a encerrar su crítica en un diálogo con su *libellus*.²⁰⁷

Lo *decoctius*, como categoría articulada en torno a la condensación, es causa y consecuencia de la elección de hacer una trinchera y confiarle los secretos, pues la voluntad de condensación, al tiempo que obliga a velar la crítica ante un sistema opresor, o una sociedad superflua e indispuesta —lo cual reduce el auditorio a quienes están dispuestos a hacer de la lectura un ejercicio de mejoramiento— es el resultado de un contexto que obliga a esto. No habría necesidad de condensar en un contexto amigable para la crítica, como lo fue en el caso de Horacio.

Si bien la complejidad de lo *decoctius* no se reduce a una correlación con el contexto, es de este modo que se explica este concepto en relación con lo que Cucchiarelli plantea como la paradoja de la trinchera, un autor que escribe un género enfocado en la corrección de vicios no puede hablar con libertad, de modo que, para cumplir con las exigencias genéricas, opta por un estilo condensado. La sátira, que en época de Lucilio y de Horacio parece haber sido un género con posibilidades de apertura expresiva, se encuentra mermada en época de Persio.

La identificación que el mismo autor hace con el mito del rey Midas refuerza la relación de lo *decoctius* y la trinchera como una necesidad para cumplir con el aspecto censor de la sátira,²⁰⁸ pues, siguiendo la pauta que establece este mito, lo que se le cuenta a un trinchera tiene la posibilidad de brotar y difundir el secreto, como si fuera una semilla. Esta relación cobra sentido teniendo en cuenta la identificación que Persio hace entre el libro y la trinchera:

me muttire nefas? nec clam? nec cum scrobe? nusquam?
hic tamen infodiam. vidi, vidi ipse, libelle:
auriculas asini quis non habet? hoc ego opertum,
hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi vendo
Iliade [...] (Pers. 1, 119-123)

¿Está prohibido que yo murmure? ¿Ni en secreto? ¿Ni a una trinchera? ¿En ningún lado? Sin embargo, aquí lo enterraré. Lo vi, yo mismo lo vi, librito. ¿Quién no tiene orejas de burro? Yo, este secreto, este reír mío, que es tan poco, no te lo vendo por ninguna *Iliada*.

²⁰⁷ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 66.

²⁰⁸ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 66.

La relación entre estos elementos evidencia el papel—quizá modesto, porque el grueso de la población no tendría acceso a ellos— de los libros en la época de Persio como medios de difusión de las ideas. Bajo esta línea, Cucchiarelli plantea la posibilidad de una lectura política de Persio en relación con la imposibilidad de decir, constante en su obra.²⁰⁹ Esta posibilidad, además, se ve reforzada por el comentario de la *Vita Persii* en torno al verso 121 de la sátira 1, donde se consigna que Cornuto modificó el verso con el objetivo de hacerlo más llevadero para el régimen.²¹⁰ Aun cuando el propio Cucchiarelli sospecha de la anécdota, precisa respecto a su existencia que, independientemente de su veracidad, su circulación, probablemente contemporánea a la publicación del libro 1, es un testimonio de la legibilidad abierta del texto de Persio, pues la supuesta alusión a Nerón y la necesidad de intervenir el texto habrían hecho de Persio un opositor al régimen.²¹¹ El comentario de este autor pone sobre la mesa el hecho de que la anécdota en sí pone en cuestión que el texto de Persio tiene una dimensión política sujeta a su auditorio, pues la anécdota da testimonio de la interpretación que le dieron los lectores contemporáneos, o posteriores. Esto resulta importante porque supone el reconocimiento de la relevancia del receptor en la definición del texto.

Hasta el momento se ha hablado de lo *decoctius* sólo como una categoría que, primando la condensación, pudo haber sido una respuesta al contexto en el que Persio escribió sus sátiras. Ahora bien, los elementos que configuran lo *decoctius*, en rasgos muy generales, podrían identificarse en torno a tres ejes: el diálogo con la tradición satírica, la relación de Persio con el estoicismo y la adopción de preceptos estéticos de la época.

En torno al primer eje, ya se han comentado los aspectos en los que Persio rompe con Horacio. Como se señaló más arriba, lo *acer*, como elección de estética satírica, supone el rompimiento principal con este autor y un elemento fundamental en la relación con lo *decoctius*. Para Cucchiarelli, Horacio y el estoicismo son los elementos principales en la construcción de las particularidades de la obra de Persio, pues, de acuerdo con él, el escritor de sátira post-horaciano encontró en el estoicismo los medios tanto para innovar y revalorar los elementos estoicos —que hasta ese momento en la sátira se encontraban sujetos a la visión, en general negativa, de Horacio—, como para superar los criterios estéticos de su referente.²¹²

²⁰⁹ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 76.

²¹⁰ Vid. *supra* p. 81; M. Valerius Probo, *Vita Persi*, 10.

²¹¹ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 77.

²¹² Cf. Cucchiarelli 2005, p. 71-75.

De acuerdo con Cucchiarelli en el desarrollo de la poética de lo *decoctius* confluyen la exigencia de brevedad y el principio de correspondencia en la representación, vigente para la comedia.²¹³ La combinación de estos dos componentes culturales tiene por consecuencia la disposición satírica de Persio, su forma “violenta” de expresarse sirve para exponer el estado deforme y antinatural de la sociedad romana.²¹⁴ Bartsch, por su parte, coincide con Cucchiarelli en reconocer la relación del término con el estoicismo, sin embargo, ve en él una triple analogía en la que confluyen sátira, filosofía y medicina.²¹⁵

Si bien los tres ejes identificados para la configuración de lo *decoctius* como categoría estética están en una relación constante y estrecha, me parece importante señalar el último como un eje por separado para analizar dinámicas que exceden a las señaladas en la relación con la tradición satírica.

Lo *decoctius* es una categoría necesariamente intertextual, ya que supone un diálogo con la tradición, no sólo porque establece una relación con Horacio y con el estoicismo, sino porque en la mediación de este diálogo necesariamente intervienen tendencias propias de la literatura contemporánea. Cucchiarelli coincide con esto, al señalar que es al interior de la escena poética “moderna”, en la que se encontraban presentes elementos de la literatura augustea profundamente alterados, donde se puede observar el ideal concreto de condensación que subyace a lo *decoctius*.²¹⁶ Me parece importante reconocer los elementos de la época que pueden encontrar lugar en Persio, para analizar cómo participan en la “condensación poética”, pues en la obra de Persio se condensan y actualizan preceptos satíricos horacianos y estoicos, además de las premisas de la época augustea, a las condiciones y sensibilidad de la época neroniana.²¹⁷

Cucchiarelli plantea el derrotero de la relación de estos ejes al decir:

²¹³ Cucchiarelli refiere este principio como “a basic principle of comic representation, already widely used and explicitly theorized in ancient comedy, according to which there should exist a precise correspondence between linguistic expression (especially in poetry) and the nature of the individual speaker” (Cucchiarelli 2005, p. 72). En la nota, Cucchiarelli refiere a Aristófanes, quien dice: ὁμοια γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει (Ar. *Th.* 167) [Es necesario crear cosas similares a la naturaleza]. El principio, como señala Cucchiarelli, es el mismo que articula la epístola 114 de Séneca: *talis hominibus fuit oratio qualis vita* (Sen. *Ep.* 114, 1)[El estilo de los hombres es tal cual fue su vida], el cual se discutirá más adelante (cf. Cucchiarelli 2005, p. 72, n. 22).

²¹⁴ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 72.

²¹⁵ Cf. Bartsch 2012, p. 230.

²¹⁶ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 72.

²¹⁷ A lo largo del capítulo empleo el término *sensibilidad* como una forma de referirme al gusto literario de la época en relación con sus referentes. En un sistema como el grecolatino en el que la imitación es condición fundamental no sólo para la creación, sino para la lectura (Conte-Barchiesi 1989, p. 82) puede pensarse que la relación de imitación, a pesar de que se mantuviera como principio, se pudo haber visto modificada por cambios en el gusto ocasionado por la canonización de textos, la innovación genérica o las discusiones entre escuelas. La riña entre asianismo y aticismo puede pensarse como un ejemplo de esto último.

The term “expressionistic” has been used with good reason to describe Persius’ peculiar style. His is a satiric language that strengthens and intensifies the means of expression already tested by the Augustan poets. Stoic presuppositions motivate this particular expressionism, making it into a game of discovery: strained connections between words stimulate reflexion, causing the reader to negotiate the difficult path that goes from things to words, and vice versa. Related to this is the phenomenon so frequent in Persius of his “showing” us images that seem abrupt and riddling because heavily burdened by background content that is suppressed. The result is a style that one might call “conceptual”.²¹⁸

La discusión de lo *decoctius* continuará en torno a los preceptos estéticos de la época, partiendo de la crítica de Séneca en la epístola 114, para situar en su época la crítica de Persio. Además de esto, se analizarán fragmentos de la *Farsalia*, el *Satiricón* y el *Tiestes* para definir, a partir de autores contemporáneos, las características que Cucchiarelli identifica como expresionismo y un estilo conceptual.

CONTEXTO LITERARIO: LA CRÍTICA DE SÉNECA EN LA EPÍSTOLA 114

La epístola de Séneca resulta de interés para la comparación con Persio porque la premisa que la articula: *talis hominibus fuit oratio qualis vita* (Sen. *Ep.* 114, 1)²¹⁹ es un principio que opera también en la crítica de la sátira 1, sobre todo en la descripción del declamador de los vv. 15-23.²²⁰ El principio de representación no resulta sorprendente, pues corresponde a los principios representativos de la poética de la mimesis,²²¹ sin embargo, la coincidencia en la crítica al

²¹⁸ Cucchiarelli 2005, pp. 74-75.

²¹⁹ “El estilo de los hombres es tal cual fue su vida.”

²²⁰ Bramble identifica la relación de la premisa con la sátira 1 de Persio, al señalar que tanto éste como Séneca relacionan la decadencia de la literatura con la de la época y que, a partir del principio teórico referido, Persio propone imágenes que apelan a la vida y a la literatura (cf. Bramble 1974, p. 18 ss.). Kenney identifica igualmente la premisa como principio de la crítica en la sátira 1, probablemente siguiendo a Bramble (cf. Kenney 2012, p. 114).

²²¹ La *mimesis* es un principio representativo fundamental en la Antigüedad que encuentra sus orígenes, al menos como abstracción, en Platón y Aristóteles. Aunque ambos autores coinciden en entender la *mimesis*, entre otros valores conceptuales más complejos, como la imitación de la acción de los hombres (vid. Arist., *Po.*, 1448a 1 y Pl., *R.*, 603c 4-5) —y, además, la valoración de Platón en torno a la *mimesis* es negativa (vid. Pl. *R.* 603a 10-b 2)—, lo que interesa señalar es que en la imitación de las acciones de los hombres hay un valor de correspondencia entre lo que se representa y la forma en que se representa. Más allá de las exigencias concretas, (vid. Arist. *Po.*, 1454a 16-1454b 18) la representación que propone Aristóteles es una en la que existe una correspondencia entre el personaje y sus características. Esta relación de correspondencia es análoga a la que subyace en la premisa *talis hominibus fuit oratio qualis vita*, con la diferencia de que en la segunda afirmación hay una correspondencia no sólo representativa, sino ética, que Aristóteles no refiere. De acuerdo con Bramble el concepto detrás de la afirmación de Séneca encuentra su primera formulación en Platón: Τί δ' ὁ τρόπος τῆς λέξεως, ἢν δ' ἐγώ, καὶ ὁ λόγος; οὐ τῶ τῆς ψυχῆς ἦθει ἔπεται;(Pl. *R.* 400d 5-6) [¿Acaso no la forma de la frase y el discurso —dije— no siguen el carácter del alma?] (cf. Bramble 1974, p. 23 ss.). Esta premisa tiene una recepción que se puede rastrear desde Aristófanes, como señala Cucchiarelli (vid. Ar. *Th.*, 167, cf. Cucchiarelli 2005, p. 72, n. 22), hasta Menandro (vid. Men., fr. 143 K) y más tarde Terencio (vid. Ter. *Hau.*, 384) y Cicerón (vid. Cic. *Tusc.*, 5, 47).

afeminamiento en la literatura contemporánea que hacen ambos autores sugiere una forma de intertextualidad en la que no median textos literarios concretos, sino un contexto cultural e ideológico que funciona como texto, de acuerdo con la propuesta teórica de Bajtín y Kristeva. Además de esto, el mismo contexto, que ampara la coincidencia en ambos autores, revela dinámicas de incorporación del discurso filosófico a la vida cotidiana que permiten matizar la presencia del estoicismo en Persio.

Además de que plantea la posibilidad analizar una relación que excede la copresencia, el texto de Séneca resulta de interés porque el perfil de este autor dentro de la literatura ayuda a definir el contexto intelectual en el que escribió Persio y a tender un puente con el tipo de estoicismo con el que pudo haber convivido este autor, ya que, aun cuando Séneca no fue maestro de Persio, es el autor representativo de la filosofía en época de Nerón.

Como ya se ha señalado, la importancia de considerar la filosofía, concretamente el estoicismo, en este trabajo atiende al papel que Persio le confiere en sus sátiras a los filósofos. A pesar de que puedan cuestionarse los mecanismos de representación del filósofo dentro de la sátira y la adhesión de Persio a los principios estoicos, es innegable que para el momento en el que vivió Persio la escuela fue importante en la vida cultural, sobre todo para las élites. Al respecto Bryan, refiriendo a Griffin, comenta que el estoicismo se volvió una de las escuelas filosóficas más importantes a principios de época imperial. De acuerdo con Griffin, la popularidad de la escuela filosófica se explica, entre otras cosas, porque el énfasis estoico en la virtud pudo haber ofrecido un refugio para la incertidumbre moral o la inestabilidad política de la época, o, simplemente, porque el énfasis en la moral de la escuela filosófica encajó relativamente bien con la “sensibilidad” romana.²²²

La valoración de la filosofía como un posible refugio moral plantea una confluencia muy productiva con la sátira, pues ésta, como género, también atiende a la moral al censurar los vicios. En torno a esta relación, Mayer señala que la filosofía se incorporó a la sátira como un motivo de burla porque era griega y porque el género velaba fundamentalmente por la *mos maiorum*.²²³ El autor agrega que gradualmente la filosofía fue incorporándose al mundo romano, al grado que se encontraron formas de conciliar, sobre todo en el plano ético, las premisas filosóficas con las costumbres cuidadas por la sátira.²²⁴

²²² Cf. Griffin, Miriam T. y Barnes, Jonathan (eds.), *Philosophia Togata: Essays on Philosophy and Roman Society*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 8 apud Bryan 2013, p. 135.

²²³ Cf. Mayer 2005, p. 146.

²²⁴ Cf. Mayer 2005, pp. 148-149.

El fenómeno descrito por Mayer puede pensarse no como uno exclusivo para la sátira, sino como un mecanismo en el que gradualmente el discurso filosófico de distintas escuelas fue encontrando su lugar en diversos géneros. La definición concreta de este fenómeno para cada uno de los autores depende tanto de su contexto como de las exigencias y posibilidades que le brinda el género que decide escribir. En el caso de Persio y de Séneca la similitud de sus contextos permite pensar que ambos autores estuvieron sujetos a influencias semejantes, o al menos cercanas. Este vínculo permite plantear una relación entre sus textos, aun cuando ésta no sea la relación directa entre un texto A y otro B, pues se observa, gracias a la coincidencia en la crítica de ambos autores, que existe un tipo de discurso común por su contexto, que de alguna forma encuentra representación en dos textos concretos.

Bryan resume en líneas la concepción de la filosofía en esa época que se tiene en los estudios, según la cual la filosofía de la época es dominada por un estoicismo enfocado a la ética, con una aparente falta de innovación doctrinal y una tendencia al eclecticismo; es decir a aprovechar elementos de otras doctrinas a conveniencia.²²⁵ En la disposición de Séneca como filósofo se observa el énfasis en la ética descrito para la época lo cual no resulta sorprendente si se considera, como indica Bryan, la importancia de este autor para definir la filosofía de época neroniana.²²⁶ Al respecto, Mannering comenta que el interés de Séneca no sólo está en la ética, sino en la aplicación de preceptos filosóficos a la vida cotidiana como parte de un proyecto de auto análisis y mejoramiento moral.²²⁷ La crítica de la epístola 114 ha de entenderse, en función de estos señalamientos, como una respuesta a la voluntad de Séneca de incorporar consideraciones éticas a sus textos, de tal modo que estos sirvan para la moralización del auditorio.

Si se considera, además, la opinión de Griffin de la filosofía como refugio y el interés por preservar la *mos maiorum*, que se ejemplificó con el caso de la sátira —que bien puede hacerse extensivo a otros tipos de discurso por la actitud nostálgica hacia el pasado que tienen los autores al hablar de costumbres—, no es sorprendente que el énfasis de la filosofía de la época neroniana y, en concreto de Séneca, esté en el aspecto ético, ni que la adopción de premisas filosóficas esté sujeta a éste, de tal suerte que se permita el “eclecticismo” que señala Bryan.

²²⁵ Cf. Bryan 2013, p. 134.

²²⁶ Bryan considera que, por ser éste el autor del que se conserva un mayor corpus, las observaciones respecto a la filosofía en la época de Nerón tienden a ser generalizaciones sobre su obra. La conservación de textos de Cornuto y Musonio Rufo provee elementos para pensar en la filosofía en la Roma neroniana que serán analizados un poco más adelante. (cf. Bryan 2013, p. 134).

²²⁷ Cf. Mannering 2013, p. 190.

El hombre es su estilo

El principio que identifica Bramble para la sátira 1 le otorga a la crítica que esgrime la posibilidad de intrincarse con el programa poético, pues los vicios que son sancionados corresponden a la forma de vida y acciones de los individuos, y además encuentran una representación en el tipo de discurso que enuncian estos individuos; es decir, la relación persona-discurso que subyace en las palabras de Séneca implica que los principios que modelan a una persona se ven reflejados en su forma de construir discurso y, por lo tanto, que, por oposición, a partir de la crítica a esos principios pueden extraerse algunas consecuencias poetológicas, tal como sucede en el caso de Persio, quien plantea una unidad compleja de crítica y programa poético entre su sátira 1 y sus coliambos.²²⁸

La epístola 114 de Séneca, en general, se centra en el desarrollo de la premisa previamente señalada. Ante la pregunta de Lucilio respecto a las diferencias estilísticas según la época, Séneca responde que el estilo varía en función de los hombres y se da a la tarea de desarrollar ese planteamiento a partir del ejemplo de Mecenas. La indicación temporal con la que inaugura el texto es ambigua, *quibusdam temporibus* (Sen. Ep. 114, 1), quizá porque Séneca pretende establecer un principio general de representación que explique no sólo la producción de su época, sino que ponga a la escritura en relación con la vida, en consonancia con su programa filosófico. Bajo esta lógica, no es de extrañarse que aduzca ejemplos cercanos, pues el ejercicio de mejoramiento moral es válido en tanto que apele a un auditorio que pueda sacar provecho de él.

Tanto la crítica de Persio como la de Séneca se centran en los excesos. Para Persio la poesía de su época surge como resultado de una crisis de valores que se ve reflejada en el amaneramiento — una serie de elecciones léxicas, temáticas y estilísticas, que reflejan el estilo de vida muelle de sus contemporáneos— y en la búsqueda de aprobación externa. Esta crisis tiene como consecuencia una serie de excesos que Persio enuncia entre los vv. 24 y 79 de su sátira 1. La poesía que critica Persio, en sus propias palabras, sería *grande aliquid quod pulmo animae praelargus anhelet* (Pers. 1, 14),²²⁹ considerando lo “grande” no como un atributo positivo, sino como el resultado de los vicios de su época y de la disposición de sus contemporáneos ante la literatura.²³⁰

²²⁸ Vid. *supra* pp. 25 ss.

²²⁹ “Algo grandioso, para que el pulmón hinchado de aire lo exhale”.

²³⁰ Vid. *supra* p. 42. Para un análisis más profundo de las consecuencias de lo *grande* en la poesía de Persio, vid. Navarrete 2018.

Para Séneca el discurso perturbado también se manifiesta mediante los excesos. Desde el comienzo de su carta califica la *explicatio* como *inflata e infracta...ducta in morem cantici* (Sen. *Ep.* 114, 1).²³¹ Estos dos adjetivos funcionan para ejemplificar los distintos vicios en los que puede incurrir la expresión. Las expresiones ampulosas y las amaneradas, como opta traducir Roca, son parte del mismo fenómeno que describe Persio a lo largo de su sátira 1 como *sartago loquendi* (Pers. 1. 80), pues en ambos casos los autores se refieren al uso excesivo de estrategias discursivas.

A pesar de que parezca, por la indeterminación temporal con la que inicia, que Séneca pretende partir de una crítica general para enfocarse después en la crítica de su época, los vicios que señala son todos propios de su época, la expresión ampulosa, amanerada por parecerse a las canciones de la comedia; las sentencias tajantes y ambiguas en las que había que entender más de lo que se escuchaba; o el uso desmedido de la metáfora,²³² son los vicios que encuentran representación en la figura de Mecenas. Séneca establece la relación entre las costumbres públicas y la escritura cuando dice:

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. (Sen. *Ep.* 114, 2)

Efectivamente, en la medida en que las acciones de cada uno son similares a lo que dice, así la forma de expresión a veces imita las costumbres públicas, si la disciplina de la ciudadanía ha padecido y se ha entregado a los placeres. Prueba de la depravación pública es la voluptuosidad del estilo, si no sólo ha sucedido en uno o en otro, sino que ha sido bien aprobada y recibida.

Como se puede observar, Séneca articula la crítica de su época en torno a la *lascivia* y opta por representar ésta a través de la figura de Mecenas. Para esto se encarga de presentarlo como un individuo entregado a los lujos y a un género de vida reprobable, lo cual, por gracia de una forma de representación que busca la correspondencia, impacta en sus palabras:

Quomodo Maecenas vixerit notius est quam ut narrari nunc debeat quomodo ambulaverit, quam delicatus fuerit, quam cupierit videri, quam vitia sua latere noluerit. Quid ergo? non oratio eius aeque soluta est quam ipse discinctus? non tam insignita illius verba sunt quam cultus, quam comitatus, quam domus, quam uxor? Magni vir ingenii fuerat si illud egisset via rectiore, si non vitasset intellegi, si non etiam in oratione diffluet. (Sen. *Ep.* 114, 4)

²³¹ “Una expresión ampulosa/una expresión amanerada [...]compuesta a modo de cantinela”.

²³² He optado por seguir los términos que propone Roca para la traducción de conceptos de la epístola de Séneca porque creo que su experiencia como traductor de este autor le permite identificar mejor, según el contexto, los matices de los términos empleados.

Es bien sabido, como para tener que narrarlo, cómo vivía Mecenas, cómo caminaba, cuán afeminado era, cuánto deseaba ser visto, cuán poco le importaba ocultar sus vicios. Entonces, ¿no es su estilo descuidado como él mismo disoluto? ¿No son tan peculiares sus palabras como su apariencia, como su séquito, como su casa, como su esposa? Habría sido un hombre de gran talento si lo hubiera conducido por una vía más recta, si no hubiera evitado ser entendido, si no se hubiera desviado en su estilo.

Séneca no se detiene demasiado en describir el género de vida al que se habría entregado Mecenas; queda claro a lo largo de la epístola que se refiere a uno en el que la riqueza gradualmente va empujando a los hombres a una mayor cantidad de lujos y de excesos que terminan por permear en la forma de expresarse.²³³

Es este “afeminamiento”, observable en el estilo de vida de Mecenas y en las formas en que se refiere Séneca sus vicios y maneras de expresarse, el mismo proceso que Persio identifica y representa en la descripción de su declamador y crítica a lo largo de la sátira 1:

scilicet haec populo pexusque togaque recenti
et natalicia tandem cum sardonyche albus
sede leges celsa, liquido cum plasmate guttur
mobile collueris, patranti fractus ocello.
hic neque more probo videas nec voce serena
ingentis trepidare Titos, cum carmina lumbum
intran et tremulo scalpuntur ubi intima versu.
tun, vetule, auriculis alienis colligis escas,
articulis quibus et dicas cute perditus ‘ohe’? (Pers. 1, 15-23)

Sin duda leerás esto desde un lugar alto, peinado, pálido, con toga nueva y por fin con tu anillo de cumpleaños, luego de que hayas humedecido tu ágil garganta con modulaciones continuas, debilitado por una mirada lasciva. En ese punto, podrías ver temblar a los grandes Titos, cuando los poemas entran en sus genitales y con verso tembloroso les producen comezón en las partes íntimas. Tú, vejete, reúnes comida para oídos ajenos, a los que dirás “basta”, vencido e impotente.

La descripción que hace Persio de su declamador dibuja un perfil que es criticado y aludido en distintos sitios de su sátira. Como ya se comentó en el segundo capítulo del presente trabajo, el declamador ejemplifica la mezcla de la crítica moral y literaria, pues, a partir del análisis de los elementos que se emplean para caracterizar a este personaje y su aplicación como términos de la crítica literaria, se puede identificar la medida en que Persio relaciona la apariencia física con el

²³³ Cf. Sen. *Ep.* 114, 9. Otro ejemplo relativamente contemporáneo de esta crítica es la figura de Trimalción, en la novela de Petronio, sobre la que más adelante se comentarán algunas cosas.

amaneramiento —una serie de elecciones estilísticas, léxicas y métricas que derivan de la adopción de lujos—. ²³⁴

De acuerdo con lo comentado para la sátira 1, muy cercanas al género de vida, o como parte de él, están las características físicas de los individuos que incurren en estos vicios. La descripción de Séneca al respecto es la siguiente:

iracundi hominis iracunda oratio est, commoti nimis incitata, delicati tenera et fluxa. Quod vides istos sequi qui aut vellunt barbam aut intervellunt, qui labra pressius tondent et adradunt servata et summissa cetera parte, qui lacernas coloris improbi sumunt, qui perlucentem togam, qui nolunt facere quicquam quod hominum oculis transire liceat: irritant illos et in se avertunt, volunt vel reprehendi dum conspici. Talis est oratio Maecenatis omniumque aliorum qui non casu errant sed scientes volentesque. (Sen. *Ep.* 114, 20-21)

El estilo del hombre iracundo es iracundo, del apasionado es precipitado, del afeminado laxo y delicado. El cual, como puedes ver, persiguen esos que se depilan la barba completa o por partes, los que se rasuran los labios cuidadosamente y se afeitan, pero conservan y recortan otra parte, los que visten mantos de colores indignos y togas transparentes, los que se niegan a hacer cualquier cosa que pueda pasar de largo a los ojos de los hombres: los provocan y los vuelcan hacia sí mismos y quieren incluso ser reprendidos mientras sean vistos. Tal es el estilo de Mecenas y de todos los otros que no yerran accidentalmente, sino con conocimiento y voluntad.

Séneca hace una identificación de la búsqueda de un tipo de *oratio tenera y fluxa* por los *delicati*, que se comprenden como afeminados por su propensión a los lujos, entendida por la vinculación con Mecenas, y por su excentricidad, descrita en el pasaje. La descripción que hace Séneca de estos personajes coincide con la del declamador que describe Persio tanto en su vestimenta excéntrica, como en su actitud afectada a la expectativa de atención. La coincidencia en la crítica permite pensar que en el caso de ambos autores se denuncia un fenómeno concreto de su época.

El amaneramiento como categoría de la perversión de las costumbres no se reduce a la descripción de personajes afectados, sino que también tiene que ver con el léxico que se emplea para describir a estos personajes, así como con aquél que se ocupa con motivo del tipo de discurso que éstos usan. En el caso de Persio está por una parte la descripción del declamador, que personifica una disposición ante la poesía ejemplificada en los vv. 99-102 y el juicio que emite respecto a la poesía y género de vida en los vv. 80-82. Además de estos ejemplos, a lo largo de la sátira 1 Persio define mediante otros sustantivos y adjetivos el fenómeno aquí descrito como

²³⁴ Vid. *supra* pp. 42 ss.

amaneramiento: *cirratorum* (v. 29),²³⁵ por ejemplo, es utilizado por el interlocutor con el que discute al principio la voz poética para referirse a los jóvenes de manera irónica. La relación de los rizos con el fenómeno descrito se observa también como parte de la crítica a la figura de Mecenas, pues, de acuerdo con Suetonio, el propio Augusto habría criticado en Mecenas sus *myrobrechis cincinnos* (Sue. *Aug.* 86, 3). De acuerdo con André en la asociación entre un sustantivo latino (*cincinnati*) que refiere a los “rizos” y un adjetivo griego (μυροβρεχής) que significa “impregnado de aceite perfumado” (un rasgo de decadencia griega u oriental) se representan no sólo las licencias léxicas y sintácticas presentes en el estilo de Mecenas, sino su “mal gusto”, que ejemplifica el amaneramiento que censuran Persio y Séneca. Además, en el hecho de que el adjetivo griego sea un rasgo de decadencia revela la relación vigente para el siglo I d.C. entre lo griego y el afeminamiento, así como la relación que se establece entre esto y los rizos, concretadas en la figura de Mecenas.²³⁶

Otras designaciones que emplea Persio en la sátira para definir el fenómeno del afeminamiento son: *Troiades* (v. 4), *eliquat ac tenero subplantat verba palato* (v. 35),²³⁷ *Quis populi sermo est? quis enim nisi carmina molli / nunc demum numero fluere, ut per leve severos / effundat iunctura unguis? [...]* (vv. 63-65),²³⁸ y *trossulus levis* (v. 82). El primer ejemplo denuncia el afeminamiento mediante la designación con un sustantivo femenino, lo cual recuerda al *poetridas picas* (v. 13) de los coliambos. Los siguientes dos ejemplos restringen su crítica al ámbito de la poesía —el primer ejemplo refiere a una forma de recitación afectada y el segundo al gusto popular—. Se debe señalar de ellos que los adjetivos empleados para describir “lo amanerado” forman parte del campo semántico de lo suave o delicado (*tener, mollis*). Esta asociación se observa también en el léxico que emplea Séneca para describir a Mecenas o su producción: *infractus* (1), *effeminatus* (3), *mollitia* (3), *delicatus* (4 y 21), *mollis* (8), *enervatus* (8), *tener* (21) y *fluxus* (21), y explica que la designación mediante un sustantivo femenino pueda ser una denuncia del amaneramiento.

Respecto a *trossulus levis*, Nikitinski y Dolç coinciden en que el término se refirió, en un principio, a una familia ecuestre, pero más tarde se adaptó como forma peyorativa de designar a

²³⁵ Respecto a esta palabra, Bramble comenta al respecto “the curly hair of line 29, *cirratorum*, points again to effeminity” (Bramble 1974, p. 100). Nikitinski, por su parte, comenta que se refiere a los jóvenes en edad escolar que usaban el pelo largo hasta cierta edad (cf. Nikitinski 2002, p. 65). Para la relación entre la apariencia y el amaneramiento estilístico, vid. *supra* pp. 42 ss.

²³⁶ Cf. André 1983, p. 1766.

²³⁷ “También cambia palabras con su paladar suave”.

²³⁸ “¿Cuál es la opinión de la gente? ¿Cuál, sino que el poema, precisamente ahora, fluye con un metro agradable de modo que la unión permite deslizarse levemente a las uñas exigentes?”.

los jóvenes delicados; *levis*, por su parte, es un adjetivo empleado para referir la cualidad de imberbe y, en ese sentido, de afeminado. Los mismos autores lo ponen en relación con *levigatus*, un adjetivo que, de igual forma, hace referencia a la falta de vello como cualidad del amaneramiento.²³⁹ Resulta interesante observar que Séneca hace referencia a la depilación del rostro como característica de afeminamiento cuando dice: *qui aut vellunt barbam aut intervellunt, qui labra pressius tondent et adradunt servata et summissa cetera parte* (Sen. Ep. 114, 21).²⁴⁰ La asociación de una práctica concreta con la descripción de los personajes que incurren en los vicios que condenan Persio y Séneca, ya sea porque son afines a ese tipo de discurso, como los *trossuli leves*, o porque lo producen, como aquellos que señala Séneca, refuerza la relación de la crítica que presentan estos autores con su contexto.

Aun cuando Séneca no haga un señalamiento explícito al amaneramiento, se entiende por el léxico que emplea que parte de la perversión de las costumbres tiene que ver con ese fenómeno; un fenómeno ligado con la adopción de lujos que implicaría una pérdida de virilidad respecto a los antepasados. Persio resume muy bien esta cuestión cuando, ante los ejemplos que su interlocutor aduce como buenos, se pregunta: *haec fierent si testiculi vena ulla paterni / viveret in nobis?* [...] (Pers. 1, 103-104),²⁴¹ donde *testiculi paterni* es una alusión a la hombría o la virilidad sustentada en la fisonomía masculina y *vena ulla* refiere, metafóricamente, a una pequeña cantidad.²⁴²

Son estos individuos los que encarnan el género de vida que pervierte las formas de expresión. Las consecuencias que Séneca identifica de esto son precisamente la posibilidad de incurrir en vicios por llevar a un extremo una estrategia discursiva, tal como ejemplifica Persio con la figura de Pedio en los vv. 83-87, la cual aprovecha para hacer burla de los excesos en los aspectos formales de un texto frente a su objetivo práctico. En el caso de la epístola, como consecuencia del género de vida que invita al fasto, presenta una gama de faltas claramente identificables con las que señala al principio:

Cum adsuevit animus fastidire quae ex more sunt et illi pro sordidis solita sunt, etiam in oratione quod novum est quaerit et modo antiqua verba atque exoleta revocat ac profert, modo fingit †et ignota ac† deflectit, modo, id quod nuper increbruit, pro cultu habetur audax translatio ac frequens [...] Itaque

²³⁹ Cf. Nikitinski 2002, p. 83-84 y Dolç 1949, p. 98-99.

²⁴⁰ “Esos que se depilan la barba completa o por partes, los que se rasuran los labios cuidadosamente y se afeitan, pero conservan y recortan otra parte”.

²⁴¹ “¿Sucederían estas cosas, si alguna vena de los testículos paternos viviera en nosotros?”.

²⁴² Cf. Kissel 1990, p. 248-249.

ubicumque videris orationem corruptam placere, ibi mores quoque a recto descivisse non erit dubium.
(Sen. *Ep.* 114, 10-11)

Cuando el ánimo se ha acostumbrado a despreciar las cosas habituales y, aunque le son conocidas, las tiene por vulgares, entonces también busca lo nuevo en el estilo. Así, a veces, recupera y promueve palabras antiguas y obsoletas; otras veces, crea palabras desconocidas o varía sus formas; e incluso —lo que recientemente se ha hecho frecuente— se tiene por ornamento una metáfora audaz y repetida [...] Por lo tanto, donde sea que veas que gusta el estilo corrupto, ahí tampoco cabrá duda de que las costumbres se han desviado del camino recto.

La conclusión del filósofo, además de que termina por vincular las costumbres al tipo de discurso, asienta la crítica a su época, pues previamente en la carta ha señalado ya la medida en la que el discurso de Mecenas, a pesar de ser vicioso, es aceptado. Bajo la premisa de que el gusto de un discurso corrupto supone la desviación de las costumbres, se puede concluir que la crítica a Mecenas es un medio para advertir a su auditorio sobre un fenómeno vigente, al tiempo que lo critica.

La representación del declamador en los vv. 15-23 de la sátira 1 de Persio no sólo activa el principio que refiere Séneca, *talís hominibus fuit oratio qualis vita*, y sus consecuencias, sino que dibuja un personaje equivalente al Mecenas de Séneca y lo pone en acción como interlocutor de la voz poética. Lo que en Séneca es una descripción de los vicios de Mecenas y la denuncia de sus versos, en Persio es una representación que pone en acción esos mismos vicios. Los vicios en torno a la literatura que señala Persio tienen consecuencias en la forma de expresión, tal como se observa en su conclusión:

hos pueris monitus patres infundere lippos
cum videas, quaerisne unde haec sartago loquendi
venerit in linguas? unde istud dedecus, in quo
trossulus exultat tibi per subsellia levis? (Pers. 1, 79-82)

Cuando ves que los padres infunden a sus hijos estos consejos cegadores ¿en serio te preguntas de dónde llegó a la lengua esta revoltura del discurso? ¿de dónde ese deshonor por el cual un señorito rasurado salta por ti en las tribunas?

La conclusión de Persio se divide en dos aspectos, *sartago loquendi* y *dedecus*, la primera se refiere al ámbito del lenguaje y la segunda a las costumbres. Por ello es posible establecer una relación con la conclusión de Séneca cuando dice: *Itaque ubicumque videris orationem corruptam placere*,

ibi mores quoque a recto descivisse non erit dubium (Sen. *Ep.* 114, 11).²⁴³ La revoltura en el discurso y el deshonor están ligados por el principio de representación que señala Séneca al principio de la epístola. A pesar de esta coincidencia, por razones que atienden principalmente al género en el que escribe cada uno de los autores, la crítica sucede de maneras distintas; en el caso de Séneca ésta se conduce a través de la demostración de opiniones generales mediante ejemplos concretos, en un tono serio pero afable en sus pretensiones didascálicas. Esta estrategia no resulta sorprendente si se piensa en la naturaleza de las epístolas y en el plan literario-filosófico que se presentó poco antes. Persio, por su parte, se sirve de estrategias de representación propias de la sátira, pues realiza la crítica a través del diálogo con un interlocutor que él configuró mediante exageraciones e ironías que ponen en manifiesto su ánimo invectivo.

Los fragmentos de Mecenas

Jean-Marie André hace un repaso de la figura de Mecenas a partir de los fragmentos que se conservan, nueve en prosa y ocho de poesía.²⁴⁴ El artículo de André es muy ilustrativo respecto a la figura de Mecenas y su contexto intelectual y literario, pues se da a la tarea de leer los fragmentos conservados a la luz de consideraciones que exceden la crítica que hacen de ellos figuras como Séneca o Quintiliano. La identificación de influencias de otros autores como Horacio, Virgilio o Catulo; la cercanía con el epicureísmo y las consecuencias de éste en la disposición vital y poético-literaria de Mecenas; el contexto literario determinado por su época y la tensión patente entre el clasicismo y el asianismo²⁴⁵ son algunos de los factores considerados por el autor que ayudan a matizar las críticas a Mecenas y que, además, contribuyen a explicar un fenómeno que es definido por Séneca y por Persio como la propensión a los lujos. La aproximación general de André a la

²⁴³ “Por lo tanto, donde sea que veas que gusta el estilo corrupto, ahí tampoco cabrá duda de que las costumbres se han desviado del camino recto”.

²⁴⁴ Cf. André 1983, p. 1767. A pesar de que André sigue la edición de Riccardo Avallone, *Mecenate* (1962), Berti y Evenopoel coinciden en señalar como referente para la edición de Mecenas el trabajo de Paulus Lunderstedt, *De C. Maecenatis Fragmentis* (1911). En el recuento que hace Berti al inicio de su artículo sobre la transmisión de los fragmentos de Mecenas en la epístola 114 se entiende que, si bien el título atribuido, *Maecenas de cultu suo*, es una interpolación, los fragmentos son auténticos. La existencia de la interpolación— resultado probable de la glosa de un copista o lector antiguo que tuvo la necesidad de aclarar a qué obra pertenecían los fragmentos subsecuentes— es un primer indicador para considerar su autenticidad. No encontré bibliografía reciente que discutiera en torno a esto, probablemente porque es un asunto zanjado por la valoración de las citas de Séneca en la edición de Lunderstedt. Lamentablemente me fue imposible consultarla para comprobar esto último.

²⁴⁵ Cf. André 1983, pp. 1765-1783.

figura de Mecenas está condensada en la siguiente afirmación: “Le mauvais goût dans la création n’exclut pas une aspiration idéale au bon goût, un effort louable pour se mettre à l’école”.²⁴⁶

La crítica que hace Séneca, como ya se comentó, se concentra en la figura de Mecenas, sin embargo, la presentación que hace el filósofo expone una visión parcial, útil, sobre todo, para comprobar la premisa que articula la epístola 114. Séneca cita siete fragmentos en prosa de Mecenas a través de los cuales lo exhibe como el representante de la perversión de las costumbres:

Quid turpius ‘amne silvisque ripa comantibus’? Vide ut ‘alveum lyntribus arent versoque vado remittant hortos’. Quid? si quis ‘feminae cinno crispant et labris columbatur incipitque suspirans, ut cervice lassa fanantur nemoris tyranni’. ‘Inremediabilis factio rimantur epulis lagonaque temptant domos et spe mortem exigunt.’ ‘Genium festo vix suo testem.’ ‘Tenuisve cerei fila et crepacem molam.’ ‘Focum mater aut uxor investiunt.’. (Sen. *Ep.* 114, 5)

¿Qué hay más escandaloso que: “como cabello en la orilla luciendo el río y el bosque”? Mira esto: “surcan con barcas el cauce y, tras volver el fondo, traen de vuelta los jardines” ¿Qué [hay peor que] si alguien “alborota a una muchacha con un guiño, lanza besos cual paloma y comienza a suspirar como los monarcas del bosque que se exaltan con sus cuellos fatigados”? “La turba implacable persigue los banquetes, agita las moradas con el vidrio y precipita su muerte en la esperanza”. “Un genio por testigo del festín apenas suyo”. “Un tenue filamento de cera y crujiente harina”. “La madre o la esposa adornan el hogar”.

El juicio que merecen las palabras de Mecenas, de acuerdo con Séneca, es:

Haec verba tam inprobe structa, tam negligenter abiecta, tam contra consuetudinem omnium posita ostendunt mores quoque non minus novos et pravos et singulares fuisse. Maxima laus illi tribuitur mansuetudinis: pepercit gladio, sanguine abstinuit, nec ulla alia re quid posset quam licentia ostendit. Hanc ipsam laudem suam corrupit istis orationis portentosissimae delicis; apparet enim mollem fuisse, non mitem. (Sen. *Ep.* 114, 7)

Estas frases tan mal dispuestas, arrojadas con tanto descuido, construidas tan contrariamente a cualquier uso exhiben que sus costumbres tampoco fueron menos inusuales, viciosas y peculiares. Se le atribuye un enorme elogio por su gentileza: prescindió de la espada, se abstuvo de la sangre y no mostró de qué era capaz en otra cosa más que en la libertad. Ese mismo elogio lo anuló con los refinamientos de su tan portentoso estilo; se vuelve evidente que fue afeminado, no gentil.

Gracias a expresiones como *inprobe structa*, *negligenter abiecta* y *contra consuetudinem omnium posita* se puede afirmar que la crítica que hace Séneca a Mecenas se centra en la disposición de las palabras. Hay otra serie de vicios —de carácter más general, como se intuye por la forma en la que inicia la epístola— que también es objeto de reproche por parte del filósofo: *explicatio*

²⁴⁶ Cf. André 1983, p. 1776.

inflata/infracta... ducta in morem cantici (Sen. *Ep.* 114, 1),²⁴⁷ *sensus audaces et fidem egressi* (1),²⁴⁸ *abruptae sententiae et suspiciosae, in quibus plus intellegendum esset quam audiendum* (1),²⁴⁹ y *aliqua aetas fuerit quae translationis iure uteretur inuerecunde* (1).²⁵⁰ Estas expresiones son las que inauguran la carta y de las que se concluye que lo que Séneca identifica como problema es el abuso de ciertas estrategias discursivas. El juicio de Séneca respecto a los fragmentos de Mecenas (*improbe structa, neglegenter abiecta y contra consuetudinem omnium posita*) debe leerse a la luz de la identificación de vicios con la que abre la epístola, pues estos se ven ejemplificados en los fragmentos en prosa, como se comentará a continuación.

Los vicios que señala al iniciar la epístola son fundamentalmente los excesos en la forma de expresarse, que podrían pensarse como usos de léxico nuevo, antiguo o de grecismos, y el abuso de licencias sintácticas que oscurecería la comprensión del texto. La crítica a Mecenas se comprende, tanto por la disposición de las palabras, que podría entenderse como una correspondencia con los vicios que Séneca señala como abusos sintácticos, como por una crítica a la forma de expresión, reflejada en lo que Séneca considera una *oratio soluta* (4) —estilo descuidado— e *insignita verba* (4) —palabras peculiares—.

Billerbeck en su artículo hace una revisión sugerente de la formación intelectual de las élites romanas en el primer siglo del imperio, concentrándose, sobre todo, en el *curriculum* de los emperadores. Lo que más incumbe de su artículo para la discusión presente es la descripción que hace de un contexto cultural complejo en el que la formación retórica confluía con el conocimiento sobre filosofía y literatura. Billerbeck presenta un repaso de algunas tendencias surgidas de este contexto, que precisamente Séneca y Persio enuncian como vicios, como la sintaxis descolocada y la disposición descuidada, que es motivo de oprobio en Mecenas, además del uso de expresiones extravagantes, explicadas por la confluencia de palabras nuevas y obsoletas, grecismos, expresiones familiares manadas del léxico “vulgar” y licencias gramaticales.²⁵¹ André, respecto a los fragmentos de Mecenas en prosa, señala que dan cuenta de preocupaciones rítmicas, pero, de acuerdo con el juicio quisquilloso de Séneca y Quintiliano, también dan cuenta de una especie de ebriedad sintáctica y un salto desordenado en la composición.²⁵²

²⁴⁷ “Una expresión ampulosa/una expresión amanerada y compuesta a modo de cantinela”.

²⁴⁸ “Pensamientos audaces y paradójicos”.

²⁴⁹ “Sentencias tajantes y ambiguas en las que había que entender más de lo que se escuchaba”.

²⁵⁰ “Alguna generación que usaba sin mesura el derecho a la metáfora”.

²⁵¹ Cf. Billerbeck 1990, p. 191-197.

²⁵² Cf. André 1983, p. 1767.

Summers coincide con Billerbeck y André en que la crítica a Mecenas de afectado, licencioso y afeminado se vería reflejada en su osado uso de las palabras y de la forma de disponerlas.²⁵³ Para sustentar este juicio, además de los fragmentos que cita Séneca, el autor refiere la crítica que hace Quintiliano sobre otros fragmentos de Mecenas (Quint. 9, 4, 26-29). La crítica de Quintiliano, a pesar de que refiere fragmentos en verso, va en la misma línea que la de Séneca, los recursos retóricos son aceptables, siempre y cuando se empleen con moderación, pues el autor comenta que, aunque se debe procurar terminar las oraciones con los verbos, el hipérbaton es aceptable: *Sine dubio erit omne quod non cludet hyperbaton, sed ipsum hoc inter tropos vel figuras, quae sunt virtutes, receptum est.*²⁵⁴ Sin embargo, algunas transposiciones van demasiado lejos, como en los fragmentos de Mecenas quien además incurría de manera deliberada en esas faltas.²⁵⁵

Summers ahonda en lo que André llama “preocupaciones rítmicas”, al señalar que, a pesar de los problemas textuales presentes en los textos de Mecenas,²⁵⁶ los fragmentos citados por Séneca —al menos los primeros tres, según este autor— contienen series de créticos. La identificación de estas series, aunada a las “preocupaciones rítmicas” que observa André en los fragmentos de Mecenas contribuyen a comprender lo que Séneca señala como *in morem cantici ducta* (Sen. Ep. 114, 1), pues este señalamiento se refiere a la adopción de preocupaciones rítmicas en un tipo de discurso en el que son impropias. El hecho de que los fragmentos de Mecenas reflejen un esfuerzo por adoptar recursos de la poesía explica el señalamiento de Séneca como una crítica a la atención excesiva de estos aspectos en la prosa. Más allá de la identificación concreta de cadencias rítmicas, que, de acuerdo con Summers ejemplifica *in morem cantici ducta*,²⁵⁷ los fragmentos sí dan fe de esta atención tanto en el léxico, como en la adopción de licencias que no serían sorprendentes en un texto poético.

La crítica general de Séneca a los fragmentos de Mecenas estriba en la disposición de las palabras, como ya se había comentado, sin embargo, más allá de este juicio, hay algunos aspectos

²⁵³ Cf. Summers 1908, p. 173.

²⁵⁴ “No hay duda de que todo verbo que no cierra [una oración] da lugar a un hipérbaton. No obstante, éste se encuentra admitido entre los tropos o figuras que son virtudes”. (Quint. 9, 4, 26-27).

²⁵⁵ Cf. Quint. 9, 4, 28-29. Los fragmentos con los que Quintiliano ejemplifica su crítica son: *‘sole et aurora rubent plurima’*; *‘inter sacra movit aqua fraxinos’*; *‘ne exequias quidem unus inter miserimos viderem meas’* (*quod inter haec pessimum est, quia in re tristi ludit compositio*). [“Muchas cosas enrojecen con el sol y con la aurora”; “Sagrada entre fresnos corre el agua”; “No vea yo, único entre los más miserables, mis propias exequias” (el cual es el peor entre estos, porque la composición se entretiene con un asunto sombrío)]. Summers coincide en considerar a Mecenas ejemplo del uso desmedido del hipérbaton (cf. Summers 1908, p. 173).

²⁵⁶ Cf. Summers 1908, pp. 170-172.

²⁵⁷ Cf. Summers 1908, p. 174.

que llaman la atención, porque acercan la crítica de Séneca a la crítica de Persio al reflejar otras tendencias estilísticas a las que Séneca no atiende explícitamente en la epístola. Estas tendencias apuntan, más bien, a las consideraciones que Séneca tiene al principio de la carta, las particularidades léxicas, el interés en el ritmo, los abusos sintácticos y el uso excesivo de metáforas.

Respecto al primer fragmento: *amne silvisque ripa comantibus*,²⁵⁸ Billerbeck señala que hay una búsqueda rítmica en el orden de las palabras y un osado ἀπὸ κοινοῦ con *comantibus*.²⁵⁹ Siguiendo esta propuesta de lectura, se explica la posición de *ripa* respecto a los ablativos, pues la frase queda dividida en dos secciones; por una parte, *amne silvisque* y, por otra, *ripa comantibus*. El uso de *-que* sugiere que los elementos coordinados, en este caso ablativos, son conceptualmente cercanos, de tal suerte que funcionan como una sola unidad que es adjetivada por *comantibus*. Berti, por su parte, sugiere una lectura en la que *amne silvisque...comantibus* son un ablativo absoluto y *ripa* un ablativo locativo que elide la preposición *in*. El autor explica su lectura como una alusión al reflejo de las hojas en el agua o a la hierba que crece en el borde del río.²⁶⁰

Del segundo fragmento: *alveum lyntribus arent versoque vado remittant hortos*,²⁶¹ llama la atención *remittant hortos*, pues parece que Mecenas se sirve de una metáfora para referir el fondo del río a través del término *hortus*, usualmente utilizado para designar jardines o plantas, sin embargo, es más clara la interpretación de Berti quien sugiere que el fragmento alude a una ilusión óptica mediante la cual la tierra firme parece acercarse y alejarse.²⁶² Si se atiende únicamente a la disposición de las palabras, no queda bien claro por qué Séneca cita este fragmento, sin embargo, puede señalarse el uso de *hortus* como un ejemplo de un “uso desmesurado del derecho a la metáfora” (*translationis iure uteretur inverecunde*). Además, se puede pensar que la primera parte del fragmento *alveum lyntribus arent* utiliza un léxico más bien propio de la poesía, lo cual correspondería con la crítica de Séneca a los abusos de licencias léxicas.

El fragmento tres: *feminae cinno crispat et labris columbatur incipitque suspirans, ut cervice lassa fanantur nemoris tyranni*,²⁶³ expone una forma de expresión más extravagante, pues tanto el

²⁵⁸ De seguir la lectura de Billerbeck, la traducción sería: “Con el río la rivera y los bosques melencidos”; de seguir a Berti: “Como cabello en la orilla luciendo el río y el bosque”. Me inclino por la primera porque me parece que la osadía del uso del ablativo absoluto sugiere una imagen poética más sólida que en el primer caso, donde hay una explicación menos clara a nivel semántico.

²⁵⁹ Billerbeck 1990, p. 192.

²⁶⁰ Cf. Berti 2014, pp. 230-231.

²⁶¹ “Surcan con barcas el cauce y, tras volver el fondo, traen de vuelta los jardines”.

²⁶² Cf. Berti 2014, p. 231.

²⁶³ “Alborota a una muchacha con un guiño, lanza besos cual paloma y comienza a suspirar como los monarcas del bosque que se exaltan con sus cuellos fatigados”.

léxico como el símil con el que cierra pueden pensarse como un abuso de estrategias discursivas. Berti coincide con Billerbeck en el abordaje de las dificultades del fragmento. La autora, respecto al último símil, comenta que no se sabe con certeza el significado de *nemoris tyranni*. Según esta autora, Büchler —a quien se le debe la interpretación del fragmento— considera que alude a ciervos o algún otro animal del bosque, mientras que Norden, por su parte, piensa en los *galli* referidos por Catulo en su poema 63.²⁶⁴ En lo que respecta a las particularidades léxicas, la autora comenta que *fanantur* es un verbo cuyo uso se atestigua sólo en otro pasaje de la literatura y ahonda al respecto en una nota: “*fanantur* Varro, L. 6.54 ‘*quod sacrificio quodam fanatur*’,²⁶⁵ where the verb means ‘dedicate’, ‘devote’. The sense implied here is, however, found in the use of the adjective *fanaticus*, which is regularly used of the ecstatic behaviour of the *galli*”.²⁶⁶ La autora agrega que *cinnus* es una palabra vulgar, al igual que *columbatur*, que además es un ἄπαξ.²⁶⁷ Respecto a *cinno*, Billerbeck añade en una nota: “*cinno* Cf. Fulg. Serm. ant. 46 ‘*nictare enim dicimus cinnum facere*’. On the ablative *cinno* (construed with *crispat*) see Norden (n. 14), p. 293, n. 6, who, however, conjectures *cincinno*”.²⁶⁸ Estas características, bajo la lupa de la crítica de Séneca, hacen el fragmento destacable sobre todo por sus particularidades léxicas, sin embargo, la alusión a los ciervos podría poner el fragmento en relación con el universo místico que se sugiere también en los vv. 99-102 de la sátira 1 de Persio y, en esa medida, el fragmento también da fe del afeminamiento por la adopción de costumbres y creencias griegas.

Del cuarto fragmento: *inremediabilis factio rimantur epulis lagonaque temptant domos et spe mortem exigunt*,²⁶⁹ es destacable, en primer lugar, la concordancia *ad sensum* de *factio* con los verbos en tercera persona del plural, lo cual no resulta tan sorprendente si se piensa que el sustantivo tiene una idea de colectividad. Por otra parte, en *lagonaque temptant domos* se observa una metonimia oscura en la que no queda claro si *lagona temptare* se refiere al barullo armado por una borrachera. Berti comenta que la explicación tradicional, que se remonta a Lipsio y es aceptada por la mayoría de los estudiosos, identifica el *inremediabilis factio* con un montón de informadores,

²⁶⁴ Cf. Billerbeck 1990, p. 192 y Norden 1898, p. 293, n. 1. Billerbeck refiere, a través de la edición de las epístolas de Séneca de Hense (Leipzig, 1914) a la obra de Büchler, *Thesaurus phrasium poeticarum*.

²⁶⁵ “Aquello que se consagra [*fanantur*] con algún sacrificio”.

²⁶⁶ Billerbeck 1990, p. 201, n. 15.

²⁶⁷ Cf. Billerbeck 1990, p. 192.

²⁶⁸ Billerbeck 1990, p. 201, n. 16. Norden, por su parte dice: “*cinno* die Hss. woraus andere auch *cirro* machen; auf keinen Fall darf man *cincinnos* (*cirros*) schreiben: in dem an *labris* angeglichenen Ablativ liegt eben eine Verwegenheit”. (Norden 1995, p. 293, n. 6). La aclaración de Norden es relevante porque supone una de las lecturas de la que parte la interpretación del pasaje.

²⁶⁹ “La turba implacable persigue los banquetes, agita las moradas con el vidrio y precipita su muerte en la esperanza”.

que asisten a banquetes (*rimantur epulis*), para intentar arrancar declaraciones comprometedoras a los anfitriones, incluso con la ayuda del vino. Sin embargo, él considera que el fragmento puede explicarse mejor identificando *factio inremediabilis* con un grupo de parásitos, que malgastan su vida yendo de casa en casa con la esperanza de recibir una invitación. El autor explica el fragmento como un abordaje del tópico νεκρὸς βίος en el que se juega con el sentido de la expresión *vitam exigere* (pasar la vida).²⁷⁰

El quinto fragmento: *genium festo vix suo testem*,²⁷¹ a pesar de ser breve, ejemplifica bien la experimentación con la disposición de las palabras que Séneca critica, pues el fragmento resulta una construcción aérea; un sustantivo y su adjetivo en acusativo envuelven una estructura similar en dativo que, a su vez, rodea a un adverbio.

Billerbeck, a diferencia de la edición aquí utilizada, lee los últimos dos fragmentos como uno solo: *tenuisve cerei fila et crepacem molam y focum mater aut uxor investiunt*.²⁷² De este fragmento la autora destaca el uso de *investire* y lo que, siguiendo a Norden, considera un uso del llamado acusativo griego respecto a *fila* y *molam*.²⁷³ Sea, o no, un acusativo griego, el uso del verbo *investire* está poco atestiguado, de modo que se puede pensar que Séneca cita el fragmento por el uso de una palabra rara o anticuada, por la transgresión sintáctica en la construcción con este verbo, o por ambos motivos. Además de esto, en torno a *fila* y *molam* se observan razones que podrían merecer la crítica de Séneca. En primer lugar, en *tenuisve cerei fila* hay una hipálage, pues, a menos de que el sentido de *tenuis* aluda a la sensación de la cera al tacto, resulta más convincente pensar que, en realidad, la imagen que pretende evocar Mecenas es la de un filamento delgado de cera. La utilización de este recurso podría hacerse acreedora de la crítica del filósofo por aplicar a la prosa un recurso de la poesía. Bajo esta misma línea, la elección de los adjetivos para *cerei* y *molam*

²⁷⁰ Cf. Berti 2014, pp. 234-236.

²⁷¹ “Un genio por testigo del festín apenas suyo”.

²⁷² “Un tenue filamento de cera y crujiente harina” y “La madre o la esposa adornan el hogar”.

²⁷³ Cf. Billerbeck 1990, p. 192. A pesar del señalamiento de Billerbeck los acusativos no parecen explicarse como un acusativo griego. La nota en la que Norden lo identifica dice: “Eine unerhörte Verwendung des sog. Accus. graccus”. (Norden 1995, p. 294, n. 4). El análisis se limita a ese señalamiento y a la indicación de que el verbo *investire* está mal empleado “*investiunt καταχρηστικῶς*” (Norden 1995, p. 294, n. 4), de modo que no queda bien claro cuál sería el sentido de esos acusativos griegos en relación con el verbo. La traducción de Billerbeck, por otra parte, ni siquiera refleja la convención respecto al acusativo griego “with wicks of thin wax and crackling groats mother or wife deck out the hearth” (Billerbeck 1990, p. 192). Con el riesgo de errar, me gustaría pensar que es un doble acusativo dependiente del verbo *investire*, como una suerte de objeto secundario que completa la idea de aquello con lo que se está alimentando el fuego. Independientemente de ser esto un fragmento, con acusativo griego o no, se entiende el porqué de la crítica de Séneca.

podría parecer excesiva; *tenuis* por formar parte de una hipálage o por apelar de forma osada al sentido del tacto y *crepax* por lo inusitado, ya que el adjetivo es un ἄπαξ.

A la luz de estas observaciones, queda claro que los vicios que Séneca enlista al principio encuentran cabida en la prosa de Mecenas; las expresiones ampulosas, los pensamientos audaces, la ambigüedad en las oraciones y el uso desmesurado de metáforas²⁷⁴ son —como se puede observar en los fragmentos citados— el resultado de abusos en licencias sintácticas, léxicas o semánticas. Los primeros fragmentos destacan ya sea por sus peculiaridades léxicas, o por apelar a alusiones o metáforas muy intrincadas.

El juicio con el que André concluye la consideración de los fragmentos en prosa de Mecenas contribuye a posicionar estas particularidades, a las que Séneca no atiende explícitamente en su juicio respecto a los fragmentos de Mecenas, en relación con el personaje y el contexto en el que escribió estos fragmentos, pues el autor comenta que los fragmentos en prosa rítmica no son tan particulares, sino que denotan, a la manera preciosista de los *neōteroi*, un esfuerzo por seguir los modelos virgilianos y por apaciguar el estilo afectado. Además de esto, André menciona que la insolencia sintáctica que señala Quintiliano debe reducirse a su justa proporción, pues los fragmentos exigen su lectura desde las exigencias del estilo poético, no la elocuencia.²⁷⁵ En los fragmentos de *De cultu suo* se representa un afán de exploración afín al personaje y a la época en la que escribió. La consideración de estos elementos permite una vía de acercamiento al personaje de Mecenas distinta de la que plantean sus detractores.

Se puede observar un fenómeno similar al que ocurre en torno a los fragmentos de Mecenas en los versos que tiene por referente el interlocutor de Persio en su sátira 1:

‘torva Mimalloneis inplerunt cornua bombis,
et raptum vitulo caput ablatura superbo
Bassaris et lyncem Maenas flexura corymbis
euhion ingeminat, reparabilis adsonat echo.’ (Pers. 1, 99-102)

“Llenaron los cuernos salvajes con ruidos bacanales y Basaris que habría de llevar la cabeza arrancada al orgulloso ternero y la ménade con la intención de dirigir al lince con los Pámpanos dobla el evohé, resuena el eco repetido”.

²⁷⁴ Cf. Sen. *Ep.* 114, 1.

²⁷⁵ Cf. André 1983, pp. 1779-1780.

Como ya se señaló en el segundo capítulo, la explicación que aduce Persio a la existencia de estos versos es el amaneramiento. Los vv. 99-102 son la correspondencia estilística de un personaje de la naturaleza del declamador, lo cual no resulta sorprendente si se tiene en cuenta la correspondencia moral-estilística que se desprende de la premisa: *talis hominibus fuit oratio qualis vita*. Respecto a los versos en cuestión, ya se comentó que Persio los emplea como ejemplo del amaneramiento pues el abordaje temático es reprobable por aludir al universo griego; el léxico, por la cantidad de grecismos, y el estilo, por la aliteración en consonantes líquidas y por la recitación implícita en los versos.²⁷⁶ Además de esto, la rima alterna entre los cuatro versos da cuenta del abuso de estrategias poéticas, pues la rima no era un recurso muy socorrido de la poesía en la Antigüedad y aquí representa un preciosismo vano que busca reforzar la idea del eco que cierra los versos.

Los elementos que Persio identifica como reprobables coinciden con los vicios que Séneca señala al principio de su epístola, con las precisiones y salvedades necesarias por el hecho de que Persio refiere a poesía y Séneca a prosa. Los abusos léxicos y métricos, las licencias sintácticas y los excesos en la utilización de figuras retóricas pueden observarse, también, en los aspectos que Persio identifica para apuntar al amaneramiento. Por otra parte, ambos autores coinciden en condenar las licencias léxicas; en el caso de Séneca parece ser que el motivo de reproche en Mecenas son las palabras extravagantes, ya sea por pertenecer a léxico vulgar, por ser palabras poéticas utilizadas en contextos impropios o por ser inusitadas. Para Persio, el principal motivo de reproche parece residir en el uso desmedido de grecismos. Respecto a la crítica por la adopción de estrategias impropias o exageradas, podría pensarse que la crítica de Persio a la aliteración en consonantes líquidas es equivalente a la crítica que hace Séneca a que las expresiones estén *in morem cantici ducta*, pues en ambos casos se observa que el motivo de reproche es el uso exagerado de estrategias existentes. Por último, la utilización de *ehion* como sustantivo y la adopción de la declinación griega de *echo* (ἤχώ, ἤχοῦς) podrían leerse como excesos morfosintácticos, además del uso de los participios que, por la información que le aportan a los versos podría comprenderse como una adopción de los participios griegos.²⁷⁷

²⁷⁶ Vid. *supra* pp. 48 ss.

²⁷⁷ El fragmento 3 de Mecenas sugiere una coincidencia temática con los versos que cita Persio que no puede descartarse como motivo de reproche. El léxico de los vv. 99-102, además de ser griego en su mayoría, tiene un significado profundamente órfico-dionisiaco. No sólo las alusiones explícitas al séquito del dios: *Mimalloneis bombis* y *Maenas*, sino los elementos aludidos en los versos, atributos del dios o elementos propios de sus rituales: *torva cornua*, *raptum vitulo caput*, *corymbis*, *ehion* y *echo*, hacen evidente que los versos refieren a ritos dionisiacos. La

La consideración de este “amaneramiento”, fuera del juicio que de él hacen autores como Séneca, o Persio, la acerca más a la propuesta de André como una búsqueda por conciliar la tendencia contemporánea de los *neōteroi* con los referentes de poesía existentes. La voz que representa el gusto contemporáneo en la sátira de Persio, al referir los versos 99-102 como ejemplo de poesía, pone en manifiesto la primacía de ciertas estrategias que, aunque existían como recursos poéticos desde la generación anterior, no eran explotadas como en el ejemplo; el léxico helenizante, la aliteración y el tema elegidos para estos versos, son sorprendentes no tanto en sí mismos —pues tanto Catulo como Horacio y Virgilio habrían jugado con estos elementos—, sino por el abuso que supone la presentación en conjunto de estos elementos. El testimonio del declamador sobre Virgilio pone en cuestión la tensión existente con la poesía augustea: *arma virum, nonne hoc spumosum et cortice pingui / ut ramale vetus vegrandi subere coctum?* (vv. 96-97).²⁷⁸ La alusión al corcho hace pensar que, de acuerdo con el gusto del enunciador, hay algo exagerado en la poesía virgiliana que se ve refinado al echar mano de los recursos que a Persio le parecen excesivos. En los versos que Persio cita en su sátira 1 hay un fenómeno análogo al que expone Séneca al citar los fragmentos de Mecenas, pues ambos, al tiempo que sirven como ejemplo para señalar los excesos estilísticos con los que tanto Persio como Séneca están en desacuerdo, son testimonio de fenómenos literarios sincrónicos.

Los versos que expone Persio, a diferencia de los fragmentos de Mecenas, no pueden ser reconsiderados en su justa medida, pues no son una cita real, sino un artificio literario del que se sirve el satirista para presentar excesos criticables. Tanto los versos, como la figura del declamador, son el resultado de una forma de representación que según Auerbach es producto de una conciencia histórica limitada. El señalamiento de Auerbach se refiere a los géneros que buscaban representar

escena que presenta Persio hace pensar en un momento extático en el que se ofrecería una víctima. El fragmento de Mecenas, por su parte, en la medida en que se lea en relación con Catulo 63, como sugieren Norden y Billerbeck (vid. *supra* p. 107), establece una relación con el universo ritual griego que en último término refiere a rituales místicos. La ausencia de distinciones claras entre los cultos órfico-dionisiacos (cf. Jiménez 2008, p. 705) y su relación con la religión olímpica —que de acuerdo con Eliade, al menos para el culto dionisiaco: “Se trataba, en definitiva, de una amenaza a la supremacía de la religiosidad olímpica y sus instituciones” (Eliade 1999a, p. 455)— explica que para la época imperial, a los ojos de críticos como Séneca y Persio que parecen haber estado resueltos a preservar la *mos maiorum*, estas prácticas religiosas hubieran representado el colmo del afeminamiento, no sólo por ser cultos de importación griega, sino porque sus prácticas no estaban institucionalizadas, apartaban a los individuos de los rituales públicos y estaban ligadas a las mujeres. Para un acercamiento general al tema de los cultos dionisiacos y órficos, vid. Eliade 1999. Respecto a las diferencias entre orfismo y dionisismo, vid. Jiménez 2008. El libro en el que se inscribe este capítulo, Bernabé-Casadesús 2008, es un abordaje más exhaustivo concentrado en las distintas aristas de la tradición órfica.

²⁷⁸ “Las armas y el hombre ¿no es esto espumoso y está consumido por gruesa corteza, como la vieja rama por abundante corcho?”

la vida cotidiana. La limitación que el autor identifica reside en que el “realismo” en la Antigüedad no tenía más estrategias para representar la vida cotidiana en toda su complejidad más que “el estilo bajo, cómico o, en último caso, idílico, ahistórico y estático”.²⁷⁹ De esto se sigue que la presentación exagerada de los elementos que Persio identifica como vicios responde a una forma de representar propia de la sátira, en la que el material que aporta el contexto está encaminado a la crítica de algo ridículo o vicioso. De acuerdo con Auerbach, es en las circunstancias económicas y espirituales donde se encuentra la complejidad de los cambios cotidianos y estas circunstancias no son referidas en la literatura antigua, aun cuando tuviera afanes realistas.²⁸⁰ Si se considera este señalamiento para abordar la figura del declamador y la de Mecenas —por la que André clama justicia—, puede comprenderse que la atención a sus vicios corresponde a esta limitación en la representación que identifica Auerbach.²⁸¹ La representación es limitada en la medida en que no presenta las fuerzas sociales que constituyen la base de las circunstancias que se presentan, pues los personajes no abandonan el terreno de lo cómico y sus relaciones con la colectividad no son sino una singularización grotesca y reprobable. El individuo “realista” nunca tiene razón frente a la sociedad, que aparece como una institución dada. Para la literatura realista antigua la sociedad no existe como problema histórico, sino en todo caso como problema moral y la moralidad se refiere más al individuo que a la sociedad.²⁸²

Si bien la representación de Mecenas no es cómica, ni se inserta en un género cercano, al menos en los afanes y estrategias representativas como la sátira, sí refleja lo que Auerbach considera una conciencia histórica limitada,²⁸³ pues Séneca denuncia al personaje como representante de los vicios sin otorgarle a esos vicios un lugar como fenómeno histórico/literario. Además de esto, Mecenas se ve reducido a sus vicios y se le confronta, en ese entendimiento, al juicio de Séneca que juega el papel de lo que Auerbach señala como una institución dada. Los señalamientos que hace André, de alguna forma, les conceden a los fragmentos de Mecenas un lugar dentro de un fenómeno histórico/literario. No obstante este señalamiento, es importante tener en cuenta que

²⁷⁹ Cf. Auerbach 2014, p. 39.

²⁸⁰ Cf. Auerbach 2014, pp. 39-46.

²⁸¹ La nota 245 del presente capítulo plantea los aspectos generales respecto a la representación en la Antigüedad que explican por qué son posibles las representaciones de Mecenas y el declamador. La cita de Auerbach, si bien asume esos aspectos generales como premisa para plantear los límites de las estrategias representativas según las cuales se configuran los dos personajes, no se aborda con el objetivo de problematizar los principios de representación en la Antigüedad, sino con el afán de señalar una posible limitación que ayude a comprender las elecciones de Persio y Séneca.

²⁸² Cf. Auerbach 2014, pp. 37-38.

²⁸³ Cf. Auerbach 2014, p. 39.

Mecenas no podía ser representado de otra forma, por las mismas razones que señala Auerbach. Las figuras tanto de Mecenas como del declamador condensan los vicios de tal suerte que funciona la premisa que articula toda la epístola o que pone en movimiento la representación y ridiculización en la sátira.

Tanto la crítica de Persio, que se concentra en el “amaneramiento”, como la de Séneca, que hace énfasis en la disposición de las palabras, son testimonios de la corrupción estilística como resultado de la corrupción de las costumbres. A pesar de que se puedan pensar relaciones entre los vicios que denuncian los autores y una idea de corrupción estilística, el objetivo no es señalar las coincidencias entre los vicios, sino el hecho de que los vicios que encarnan los personajes señalados tengan consecuencias textuales. Esta característica en la representación coincide con la premisa que Séneca señala al principio: *talis hominibus fuit oratio qualis vita*.

Hoc istae ambages compositionis, hoc verba transversa, hoc sensus miri, magni quidem saepe sed enervati dum exeunt, cuivis manifestum facient: motum illi felicitate nimia caput. Quod vitium hominis esse interdum, interdum temporis solet. (Sen. *Ep.* 114, 8).

Esto hacen evidente a cualquiera la oscuridad de esta composición, las palabras inesperadas, los periodos extraños, que, aunque a menudo son elevados, en cuanto se formulan resultan afeminados: su cabeza se perturbó por tanta felicidad. Esto suele ser a veces vicio propio de un hombre, a veces de una época.

De manera similar a lo que hace Séneca, Persio se sirve de la figura de su interlocutor para ejemplificar cómo los vicios que él encarna son los vicios de su época.²⁸⁴

La crítica a la época que hacen ambos autores se completa con la crítica al auditorio que aprueba la producción de los personajes que encarnan los vicios. Como se observa en la epístola, Séneca coincide con Persio en dudar del criterio de su auditorio: *Mirari quidem non debes corrupta excipi non tantum a corona sordidiore sed ab hac quoque turba cultiore; togis enim inter se isti, non iudicis distant* (Sen. *Ep.* 114, 12).²⁸⁵ La explicación de Séneca, similar a la que esgrime Persio, reside en que la norma del estilo es mutable porque está sujeta al juicio público, que es falible: *Adice nunc quod oratio certam regulam non habet: consuetudo illam civitatis, quae numquam in eodem diu stetit, versat* (13).²⁸⁶ La falibilidad del juicio público llega al grado que se hace ejemplo

²⁸⁴ Cf. Pers. 1, 80-82; 103-105.

²⁸⁵ “Así pues, no debe sorprenderte que las cosas corruptas hayan sido acogidas no sólo por la vulgar turba, sino también por una multitud de gente más culta, pues estos se distinguen entre sí por las togas, no por los juicios”.

²⁸⁶ “Añade, ahora, que el estilo no tiene una norma determinada; los hábitos de la ciudadanía, que nunca permanecen en el mismo sitio, lo modifican”.

del vicio, como se observa que le sucede al interlocutor de Persio en su sátira que parece ejemplificar las palabras de Séneca: *Vides autem quid sequatur ubi alicui vitium pro exemplo est* (18).²⁸⁷

La relación entre el espíritu (*animus*) y el estilo con la que Séneca cierra su epístola abre posibilidades de resignificación a la sátira de Persio, ya que ésta resulta de provecho no sólo porque censura los vicios de manera explícita, sino porque es una exhortación a la adopción de un estilo más vigoroso que, bajo la premisa que articula toda la epístola de Séneca, puede tener la función medicinal que Persio le aduce a su obra²⁸⁸ y que Bramble y Bartsch reconocen.²⁸⁹

Hacia el final de la epístola Séneca, mediante un símil con el consumo de alcohol, comenta que la ebriedad en el discurso (*orationis ebrietas*) surge de un mal en espíritu y no es un problema a menos de que lo arruine. Señala además que éste debe cuidarse porque gracias a él surgen los pensamientos, las palabras, el aspecto, el carácter y el andar. Concluye diciendo: *Illo [animo] sano ac valente oratio quoque robusta, fortis, virilis est: si ille procubuit, et cetera ruinam sequuntur* (Sen. Ep. 114, 22).²⁹⁰ El estilo, en tanto que es un reflejo del *animus*, debe ser cuidado, pues es la principal herramienta de interacción con la realidad. Si bien esta razón no es explícita en Persio, abre un camino atractivo para pensar su crítica y para comprender las particularidades de su poética, sobre todo si se piensa que en su texto subyace la misma premisa de representación que articula la epístola 114. El análisis propuesto hasta ahora buscaba definir la crítica presente en la sátira 1 y en la epístola 114 como el producto de un contexto semejante y, en ese sentido, buscaba señalar que la coincidencia en los aspectos criticados surgía de la interacción con un texto común — entendiendo este texto en su sentido amplio como un producto cultural, más que como un texto concreto—. ²⁹¹

²⁸⁷ “Ves, entonces, qué sucede cuando alguien toma el vicio por ejemplo”.

²⁸⁸ Cf. Pers. 1, 107-108.

²⁸⁹ Cf. Bartsch 2012, p. 230.

²⁹⁰ “Estando sana y con fuerza el espíritu, el estilo también es firme, fuerte y viril; en cambio, si languidece, también las otras cosas se precipitan a la ruina”.

²⁹¹ Tal como señala Kristeva, el texto es el resultado de la confluencia de actos de habla procedentes de otros textos. La definición de Kristeva no reduce la utilización del término texto a las prácticas textuales, sino que propone el texto como un espacio de interacción de distintos enunciados, provenientes o no de la literatura, a través del término ideograma. El ideograma, como marco de relaciones, posibilita la resignificación de prácticas extratextuales, o textos generales, en función de un arreglo de enunciados; es decir, la cultura o las condiciones sociohistóricas se cruzan con un arreglo de enunciados para conformar el texto (cf. Kristeva 1980, p. 36-37). De esto se sigue que las críticas de Séneca y Persio, entendidas como textos, se ven atravesadas por un principio de representación común que establece una correspondencia entre moral y estilo. Este principio, de acuerdo con la propuesta de Kristeva, podría comprenderse como una práctica extratextual, o un texto general, que, en relación con un arreglo de enunciados, conforma un texto: la sátira 1 y epístola 114, respectivamente. La distinción entre textos generales y texto es difusa aun en Kristeva, sin

La vinculación más inmediata en la crítica de Persio y Séneca sucede en torno a un principio representativo: *talis hominibus fuit oratio qualis vita* (Sen. *Ep.* 114, 1), que parece tener más que ver con las convenciones literarias en la Antigüedad que con la adscripción a alguna escuela filosófica producto del contexto en el que se desarrollaron ambos autores. A pesar de esto, los vicios que censuran ambos en su texto no son generalidades, sino que responden a su contexto cultural. Es por ello que considero que no es la premisa de la epístola 114 lo que podría tener un corte estoico, sino la disposición que identifica los excesos estilísticos y tiene expectativas que se pueden deducir en contraposición a éstos. En este sentido, las expectativas en torno a la escritura, en conjunto con los principios representativos, podrían funcionar como un intertexto.

Tanto la crítica de Persio como la de Séneca se centran en los excesos de las formas de expresión, existentes desde antes y popularizadas en su época, a partir de la consolidación de una cultura helenística. Cada uno atiende a las manifestaciones de estos excesos pertinentes para el tipo de discurso en que escribieron. Es por ello que la crítica en los aspectos concretos, al menos en la inmediatez del texto, no coincide. Séneca critica de Mecenas sobre todo el abuso del hipérbaton y de las metáforas, mientras que Persio critica los abusos formales de la poesía de su época. Hay, no obstante, una coincidencia en la representación de las figuras que encarnan los vicios, porque tanto Mecenas, como el declamador, son el ejemplo de un fenómeno más amplio, la perversión de las costumbres y la afectación en el estilo como consecuencia. Ambos autores coinciden en que el problema trasciende a los individuos que encarnan los vicios, y más bien tiene que ver con la adopción de formas viciosas como norma. La crítica, entonces, es una crítica tanto al gusto de su época, como a la modificación de las costumbres que, según el juicio conservador de Persio y Séneca, pervirtió el estilo.

La denuncia del amaneramiento en el ámbito literario pone en cuestión una expectativa por la medida que revela una tensión con lo que, a los ojos de un crítico, parecen excesos. El fenómeno que ambos autores rechazan, privado de los juicios de valor y de la expectativa que ellos tienen como estoicos —o simplemente como romanos bien educados y afines a las formas literarias de la generación que los precedió y a sus valores—, se puede identificar como el momento de transición entre el Imperio y la República, no en términos históricos, sino en lo que concierne a la sensibilidad.

embargo, me interesa en la medida en que permite relaciones que exceden la copresencia. La posibilidad de pensar en la premisa de representación como parte de un texto general; es decir como el resultado de condiciones sociales, históricas y culturales, común para ambos autores es lo que, en último término, permite la relación descrita a lo largo del apartado (vid. *supra* pp. 14 ss).

La pertenencia de los autores a la élite romana y la cercanía de ambos al estoicismo —sobre todo si se considera el enfoque en la ética que tenía esta escuela en el s. I. d.C.— hace pensar que la percepción de costumbres viciosas y los términos en los que se entienden estos vicios podrían tener que ver con esta escuela. Al ser Séneca el máximo representante de la filosofía en su época, aun cuando no fue maestro de Persio, el análisis de la crítica que comparten resulta productivo para encausar la búsqueda de principios filosóficos en la crítica de Persio y en sus decisiones estéticas. A pesar de esto, es importante considerar que hay convenciones culturales y literarias que restringen esta hipótesis, como se observa en el principio de representación que da lugar tanto a la epístola como a la sátira. No puede, entonces, entenderse el estoicismo como la única explicación del juicio que ambos autores tienen sobre su época, ni puede concluirse que la identificación de ciertas actitudes como vicios sea producto de la adscripción a una escuela filosófica. Parece más convincente pensar que es la confluencia de varias circunstancias la que lleva a que dos autores distintos esgriman una crítica similar; es precisamente esto lo que considero el contexto literario.

LITERATURA NERONIANA

Ya se ha señalado la medida en la que la crítica hecha por Persio y Séneca ofrece información respecto al contexto literario en el que ambos autores escribieron. La crítica a los excesos por la que optan Séneca y Persio no sólo sirve para delinear el contexto literario, sino que supone un posicionamiento respecto a vicios generales —que ellos consideraban acentuados en su época—, que quizá revela más de su perfil como autores que de la literatura en sí misma, pues la crítica se centra en lo que de acuerdo con su gusto y sus expectativas tendría que ser la prosa y la poesía. Sin embargo, la existencia de textos como los que critican da fe del gusto literario de la época, al cual el empleo de estos recursos no le parecería excesivo.²⁹² A pesar de que ambos hayan identificado afectaciones en el gusto y en el estilo de su época causadas por una serie de vicios — los cuales, aunque no son exclusivos de su época, pues atienden a actitudes generales criticables según los estándares morales romanos y la vocación filosófica de Persio y Séneca, se consolidan en época imperial como resultado de la adopción de costumbres y gustos helénicos, facilitada por la consolidación y fortalecimiento del Imperio—, estos vicios no determinan en su totalidad las características de la poesía de mediados del s. I d.C. Esta consideración es relevante para completar

²⁹² Vid. *supra* pp. 102 ss.

la definición del contexto literario discutida en el apartado pasado, pues el diálogo de los autores con su contexto no se restringe a lo que ellos critican o reproducen de manera voluntaria, sino que muchas veces atiende a circunstancias históricas y culturales que determinan rasgos generales que en cada autor encuentran formas distintas de desarrollo.

Si bien es cierto que muchas veces la identificación de rasgos generales atiende más a la necesidad de ordenamiento por parte de los críticos o historiadores que a su trascendencia real en los textos agrupados, me parece que no es demasiado arriesgado optar por la definición y el análisis de estos rasgos para el abordaje de textos pertenecientes a una época o contexto determinado. Sobre todo, si se tiene en cuenta que no son categorías prescriptivas, sino más bien características útiles para la comprensión de las particularidades de los textos. Es por ello que, para la presente discusión sobre la “literatura neroniana”, partiré tanto de la categoría como de los rasgos generales que propone Dinter a lo largo de su capítulo, la utilización de la paradoja y la hipérbole, el espectáculo como tópico y el uso de lenguaje asociado al cuerpo e imágenes relativas a éste. La adopción de dichas características, comunes en el análisis de textos de la época, puede consolidarse como una herramienta de utilidad, sobre todo si el contexto cultural permite y promueve relaciones intertextuales, como en el caso de la literatura latina de segunda mitad del s. I d.C.

En este apartado se pretende completar la definición del contexto literario de Persio a través del análisis de las características que propone Dinter, presentes en textos de distintos géneros que pueden agruparse, al igual que las sátiras de Persio, dentro de la llamada literatura neroniana.²⁹³ La elección de distintos géneros atiende al interés de explorar las particularidades del programa poético de Persio en relación con la literatura de su época, más allá del tipo de poesía que el autor denuncia en su programa poético. Los textos que adoptaré para la discusión son pasajes de la *Farsalia*, el *Tiestes* y el *Satiricón*, elegidos en la medida que puedan ejemplificar o contribuir a la discusión de los rasgos de la literatura neroniana que propone Dinter. No es mi ánimo ser exhaustivo en el desarrollo e implicaciones de cada uno de los rasgos en los tres textos a analizar, me interesan, más bien, en la medida en que contribuyen a delinear el contexto literario en el que escribió Persio.

El análisis de la epístola 114 de Séneca sirvió para presentar la relación explícita del autor con su época, sin embargo, los textos con los que se pretende hacer la relación en este apartado no

²⁹³ Si bien es cierto que tanto Persio como Séneca pertenecen a la “literatura neroniana” y, en ese sentido, la división del análisis de la sátira 1 y de la epístola 114 podría parecer arbitraria, la división, adoptada de la propuesta de Dinter, es útil para abordar características que los autores no enuncian en la crítica común, analizada en el apartado previo.

corresponden con la crítica que hacen Persio y Séneca, sino que encarnan características generales de la literatura de la época, en función de las cuales podrían explicarse algunos aspectos de la poética del autor, como su densidad semántica, que se refleja en su preferencia por la condensación, o la elección de ciertas imágenes y metáforas, como las relacionadas con el cuerpo.

Tal como señala Bramble —y como se mencionó al principio de este trabajo— la originalidad en la literatura antigua sólo existe en relación con la tradición; el escritor, como individuo, modifica y altera una serie de elementos convencionales del género a fin de presentar un producto que de alguna forma resulte innovador,²⁹⁴ es decir, que aporte algo al género. Es al interior de esta dinámica de innovación que deben entenderse las características literarias generales, pues no supeditan la producción, como sí lo hacen las exigencias genéricas. Las características literarias identificadas para el caso de la literatura neroniana tienen que ver, más bien, con el diálogo —mediado por herramientas comunes, aportadas por el contexto literario y la educación— que se da entre los modelos literarios establecidos en la generación anterior y las innovaciones contemporáneas.

En lo que respecta al contexto que posibilita la categoría de “literatura neroniana”, Dinter menciona que ésta es una categoría artificial —útil en la medida en que se reconozca su provisionalidad pues atiende a la necesidad de periodización— que supone un esfuerzo por comprender un bloque de la experiencia humana que funciona, sobre todo, porque la literatura producida en esta época se ha leído usualmente en relación con la figura de Nerón. El mismo autor enfatiza que la figura del emperador a la que tenemos acceso es una construcción literaria,²⁹⁵ por lo cual es necesario matizar los juicios respecto a él que aporta la Antigüedad. A pesar de ello, de la información que conservamos, es destacable que Nerón le prestó mucha atención a la cultura y que las élites de su época estaban sujetas a una formación y ambiente literarios similares—si no es que iguales—. Es en este ambiente y bajo la influencia de una figura filohelénica como la de Nerón que se precipitó la consolidación de una cultura helenística, que ya se perfilaba gracias a la estrecha relación que guardaba Roma con Grecia desde antes de la época imperial.²⁹⁶ Los excesos estilísticos que denuncian Séneca y Persio forman parte de una serie de recursos que ya existía en

²⁹⁴ Cf. Bramble 1974, p. 6.

²⁹⁵ Cf. Dinter 2013, p. 1-2.

²⁹⁶ Cf. Dinter 2013, p. 4.

el mundo romano, como resultado de la relación comentada, pero fueron retomados y desarrollados en el ambiente literario promovido por Nerón.²⁹⁷

La adopción de la categoría de literatura neroniana parece adecuada porque la consideración del contexto cultural y de la disposición del emperador frente a la cultura, más allá de la comprensión de la literatura en función de su figura, dibuja un contexto que ayuda a entender y delinear características independientes del desarrollo genérico.²⁹⁸

Ya se ha comentado parcialmente cuál era la relación de Persio con la literatura en su época. La crítica que subyace en su sátira 1 es fundamentalmente una crítica a los excesos estilísticos adoptados debido a lo que el autor considera la depravación de las costumbres. En lo que respecta a la relación de Persio con Nerón, ya se ha comentado también que quizá la alusión a las orejas de asno (Pers. 1, 121) sea una forma en que sus editores pudieron haber velado una alusión directa al emperador y que la imposibilidad de decir que atraviesa la sátira 1 permite una lectura política.

Tanto la actitud que se deduce de su obra, como la biografía que se conserva de Persio, nos permiten saber que el poeta no era parte del círculo íntimo de Nerón, sin embargo, es un hecho que era consciente de los movimientos culturales de su época. Al respecto, Dinter menciona que, de acuerdo con un comentador antiguo de Persio, el poeta era consciente del tipo de producción del círculo de Nerón al grado de citarlo. De acuerdo con el escoliasta, cuatro versos y algunos fragmentos y medias líneas insertadas en la obra de Persio (1, 93-5 y 99-102) derivarían directamente de Nerón. Si bien es poco probable que los versos sean de Nerón, su presencia como parodia demuestra que Persio conocía bien la moda literaria de su época.²⁹⁹

El comentario de Dinter refiere los aspectos de la cultura literaria con los que Persio pudo haber establecido una relación explícita debido a su identificación como vicios. De seguir la sugerencia de Dinter, según la cual los vv. 99-102 son una parodia, el estilo neroniano identificado por Persio sería el responsable de versos como los que el interlocutor de la sátira 1 declara preferir. A partir

²⁹⁷ Persio y Séneca aluden en sus críticas al abuso de recursos, aceptables e incluso deseables en su justa medida (cf. Quint. 9, 4, 26-29). Ambos atribuyen parte de los excesos criticados a la influencia griega, como ya se ha discutido arriba. (vid. *supra* pp. 95 ss.). La helenización estilística, producto de la helenización de la vida cotidiana, está relacionada con la intensificación de relaciones con el mundo griego y se puede atestiguar, de acuerdo con Billerbeck, en la adopción de léxico desde la época de Lucilio. La autora, además, refiere a una resistencia a estas incorporaciones desde la época de Tiberio, que no resulta nueva a la luz de las observaciones que el propio Augusto habría hecho a Mecenas sobre sus *myrobrechis cincinnos* (cf. Billerbeck 1990, pp. 196-197; vid. *supra* p. 99). En suma, al menos la crítica de Persio y Séneca a la adopción de recursos léxicos y sintácticos helenizantes se enmarca en una serie de críticas puristas que no resulta sorprendente en su contexto, debido a la creciente helenización de la vida pública — encabezada por el emperador—.

²⁹⁸ Cf. Dinter 2013, p. 5

²⁹⁹ Cf. Dinter 2013, p. 5

de los excesos que Persio expone en estos versos podría decirse que el estilo neroniano identificado por el autor era uno “amanerado” tanto en sus formas, como en sus temas.³⁰⁰ Por su parte, la crítica que propone Séneca, que es más general, supone que el estilo neroniano incurriría en excesos léxicos, estilísticos, e incluso sintácticos.³⁰¹ A pesar de que estas características pertenezcan a la cultura literaria de su época, son sólo las características que merecen su crítica. Considero que las características que menciona Dinter, utilización de la paradoja y la hipérbole, el espectáculo como tópico y el uso de lenguaje e imágenes relativos al cuerpo, son también características de la literatura neroniana que, a pesar no son objeto de una interacción explícita en el programa poético de Persio, se encuentran presentes.

Dinter reconoce que hay dificultades al pretender adoptar la categoría de literatura neroniana, como el hecho de que hay problemas de datación y de autoría en torno a algunos textos; o que hay obras que fueron importantes en su momento y ahora no conservamos. No obstante, considera que la cercanía entre los autores, así como la coincidencia en preocupaciones, recursos adoptados y representación de la realidad permiten emplear esta categoría.³⁰²

Para este autor, Lucano, Séneca —en las tragedias— y Petronio son la triada representativa de la literatura neroniana, pues le parece que comparten temas, motivos y metáforas.³⁰³ Quizá el aspecto más importante de la relación, que Dinter no menciona explícitamente como una característica de la literatura neroniana, reside en que los textos de los tres autores reflejan una voluntad de superación de la tradición.³⁰⁴

El inicio de la *Farsalia*, *bella per Emathios plus quam civilia campos* (Luc. 1, 1)³⁰⁵ puede considerarse una declaración programática de rompimiento con Virgilio. En *Tiestes*, la declaración de Atreo de querer cometer un crimen más grande puede entenderse como un afán programático de superación:

{AT.} Nescioquid animus maius et solito amplius
supraque fines moris humani tumet
instatque pigris manibus – haud quid sit scio,

³⁰⁰ Vid. *supra* pp. 50 ss. y 110 ss.

³⁰¹ Vid. *supra* pp. 102 ss.

³⁰² Cf. Dinter 2013, p. 6.

³⁰³ Cf. Dinter 2013, p. 6.

³⁰⁴ La particularidad que me interesa destacar de la literatura neroniana es que, más allá de los mecanismos convencionales, como la *imitatio* o la *aemulatio*, parece tener una intención explícita de rompimiento que se ve reflejada en la conciencia de la relación productiva con el canon literario vigente.

³⁰⁵ “Guerras, más que civiles, en las llanuras de Ematia”.

sed grande quiddam est. ita sit. hoc, anime, occupa
(dignum est Thyeste facinus et dignum Atreo,
quod uterque faciat): vidit infandas domus
Odrysia mensas – fateor, immane est scelus,
sed occupatum: maius hoc aliquid dolor
inveniat [...]. (Sen. *Thy.* 267-275)

[Atreo:] Mi alma se hincha con algo —no sé que es— más grande e impetuoso que lo normal, más allá de los límites de las costumbres humanas y alienta a mis manos perezosas. No sé que sea, pero ciertamente es poderoso. Así sea. Tómalo, alma mía, (es una villanía digna de Tiestes y de Atreo, para que cualquiera de los dos lo cometa). La casa odrysia conoce mesas abominables. Lo confieso, es un crimen enorme, sin embargo, ya ha sido empleado. Encuentre mi resentimiento algo más grande que éste.

En el caso del *Satiricón*, la superación podría entenderse encausada más bien a los excesos; la cena que encabeza Trimalción es un ejemplo de eso, pues no sólo se observa un despliegue de extravagancia en la sucesión de platillos que raya en el mal gusto, sino que ésta se ve acompañada por la actitud grandilocuente de su anfitrión y desplantes poéticos ocasionales que exponen vicios muy cercanos —si no es que los mismos— a los que denuncia Persio. Si bien la reflexión que hace Eumolpo en torno a la poesía en 118 no es concluyente como declaración programática de superación, sí pone en cuestión la importancia de tener en cuenta la tradición en la labor poética:

‘multos’, inquit Eumolpus ‘o iuvenes, carmen decepit. nam ut quisque versum pedibus instruxit sensumque teneriore verborum ambitu intexuit, putavit se continuo in Heliconem venisse.[...] refugiendum est ab omni verborum, ut ita dicam, vilitate et sumendae voces a plebe semotae, ut fiat “odi profanum vulgus et arceo”. praeterea curandum est ne sententiae emineant extra corpus orationis expressae, sed intexto vestibus colore niteant. Homerus testis et lyrici Romanusque Vergilius et Horatii curiosa felicitas. ceteri enim aut non viderunt viam qua iretur ad carmen, aut visam timuerunt calcare. (Petr. 118, 1-5)

La poesía —dijo Eumolpo— ha engañado a muchos, jóvenes. Pues en cuanto uno provee a un verso de su ritmo y entreteje su sentido con el giro más delicado de las palabras, considera inmediatamente que ha llegado al Helicón [...] Es necesario rehuir de toda vulgaridad en las palabras, por así decirlo, y tomar expresiones lejanas de la plebe, para que se cumpla: “odio a la vulgar multitud y me aparto”. Además se ha de cuidar que las opiniones emitidas no sobresalgan al cuerpo del discurso, sino que reluzcan con su color incorporado a los ropajes. Testigo de esto es Homero, los líricos, el romano Virgilio y la diligente riqueza de Horacio. Los demás, o no vieron una vía por la cuál acercarse a la poesía o, a pesar de haberla visto, temieron pisarla.

La conciencia de la tradición poética para su superación o para la vinculación con ella mediante algún tipo de alusión ejemplifica una estrategia de producción de textos fincada en el conocimiento de los textos precedentes —lo que Conte y Barchiesi nombran “economía del arte alusiva”—. Si bien esta estrategia pertenece a lo que hasta ahora hemos discutido como poética de la mimesis,

que Conte y Barchiesi, con las debidas precisiones, abstraen como *imitatio* y *aemulatio*, es una estrategia equiparable con la intertextualidad, pues, a pesar de que esta última es una categoría contemporánea, ambas se articulan en torno a la relación de textos.³⁰⁶ Es a partir de estas precisiones que es posible comprender las estrategias de producción de textos en la Antigüedad como “estrategias intertextuales”.³⁰⁷

Resulta interesante que tanto Littlewood como Bartsch, en su extenso trabajo sobre Persio, coinciden en comprender la intertextualidad mediante la metáfora del canibalismo en que los referentes literarios son la carne devorada que más tarde regurgitan los autores con formas nuevas. Littlewood, hablando en concreto del mito de Itis, lo resume al comentar que los actos homólogos de canibalismo e incesto sirven como metáforas trágicas de la digestión y concepción de nuevos cuerpos textuales.³⁰⁸ Bartsch, por su parte, siguiendo el hilo planteado por Bramble,³⁰⁹ comprende esta metáfora como un elemento fundamental del imaginario de Persio y ahonda al respecto a lo largo de su libro.

Es en torno a la intertextualidad como estrategia productiva que me interesa comprender los rasgos de la literatura neroniana que señala Dinter, pues considero que son desarrollos del “canibalismo” al que apuntan Bartsch y Littlewood. Dinter identifica la conciencia literaria como el eje en torno al que se articulan las características de la literatura neroniana y apunta a la intertextualidad como estrategia productiva cuando señala:

Metatheatrical, metapoetic or metaliterary comments signpost for the reader what the poet’s aims are and what he does to achieve them as imperial Latin literature finds ways to communicate how it means to function. Often these comments help to define a poet’s place in the literary tradition by illustrating his awareness of influence, his consciousness of the burden of the past. Accordingly, the desire of the Neronian poets to outdo their literary predecessors is often written into their output.³¹⁰

³⁰⁶ Coviello, siguiendo a D’Ippolito, precisa que los conceptos de mimesis e intertextualidad “no son superponibles”. A pesar de esto, en la medida en que ambos conceptos se ocupan de la relación entre textos e interpretaciones de éstos, la intertextualidad, como la proponen Mattioli y D’Ippolito, puede confrontarse con la poética de la mimesis, si se despoja al término antiguo de las connotaciones románticas negativas de copia. (cf. Coviello 2006, 111-112; D’Ippolito, G. “Il Concetto di Intertestualità nel pensiero degli Antichi,” en Bécares et al. (eds.), *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000, p. 15 apud Coviello 2006, p. 111 y Mattioli, “Presentazione,” *Studi di estetica* 21, n. 7/8, 1993, pp. 6. apud Coviello 2006, p. 112.

³⁰⁷ Acerca de la importancia de la intertextualidad en la literatura imperial, Littlewood incluso llega a considerarla como un elemento clave en la construcción de la historia, pues ésta en buena medida surge de la representación de la vida política en la literatura (Littlewood 2017, pp. 132).

³⁰⁸ Cf. Littlewood 2017, p. 134.

³⁰⁹ Cf. Bramble 1974, pp. 45-56.

³¹⁰ Dinter 2013, p. 7.

La metatextualidad es una herramienta que funciona como forma de vinculación y de superación en la medida en que la alusión a los textos precedentes no sólo sirve para posicionar al poeta dentro de la tradición literaria, sino que también presenta los límites que se transgreden en el texto, generando así algo innovador.³¹¹ Es este fenómeno el que lleva a la literatura neroniana a parecer mucho más osada en sus estrategias de representación que sus referentes augusteos, pues se construye a partir del diálogo y la disrupción con éstos.³¹² Cucchiarelli señala este aspecto en relación con Persio, al considerar que la categoría de expresionismo podría describir bien su estilo, debido a la intensificación de los medios de expresión con los que ya habían experimentado los poetas augusteos.³¹³ El mismo autor considera la presentación de imágenes que pueden parecer abruptas en relación con este fenómeno, ya que, al presentarlas, se asume el conocimiento de ciertos referentes y, por lo tanto, se eliden ciertos elementos dando como resultado un estilo “conceptual”.³¹⁴

Ahora bien, las características concretas que identifica Dinter pueden ayudar a comprender los términos en los que Persio se relaciona con su antecesor inmediato, Horacio, y a identificar la

³¹¹ Entiendo lo metatextual como las indicaciones dentro de los textos que abren un espacio para la reflexión sobre la producción y lectura del mismo texto (vid. *supra* p. 9). En el caso de la literatura antigua, en la medida en que las relaciones con la tradición son parte de procesos de producción y lectura de textos, las indicaciones a estos tienen un carácter metatextual, pues son estos textos condiciones que preconstruyen la producción y la lectura. Pensemos, por ejemplo, en la formulación de Persio comentada previamente (vid. *supra* pp. 70 y 84 ss.) *verba togae sequeris iunctura callidus acris* (Pers. 5, 14) [Seguirás la lengua de la toga versado en la composición ingeniosa]. A través del segundo hemistiquio del hexámetro, Persio hace una alusión a elementos presentes en Horacio. Esta alusión genera significado, pues el público para el que Persio pensó sus sátiras necesariamente conocía a Horacio. Si bien es cierto que no todas las alusiones tienen un carácter metatextual, considero que los pasajes que se discutirán so pretexto de la literatura neroniana sí atienden a las condiciones que comenta Beristáin.

³¹² La diferencia entre las formas de diálogo con la tradición se puede observar en la disposición de Horacio y de Persio frente al género satírico. La labor de Horacio, como ya se discutió, fue la de posicionar el género en el canon mediante la fijación de aspectos propuestos por Lucilio. En ese sentido, a pesar de que Horacio dialoga con Lucilio y, en ese diálogo, toma decisiones distintas a las de su antecesor, no hay un rompimiento como el de Persio respecto a Horacio. Las elecciones de Persio no son, como las de Horacio, parte de un proceso de canonización en el que la elección respecto a las posibilidades ofrecidas por su antecesor no es sino la fijación; Persio adopta principios que deliberadamente rompen con aspectos que Horacio había fijado en torno al género.

³¹³ Cucchiarelli, respecto a este asunto, alude en su nota a la relación entre *ore teres modico* (Pers. 5, 15) y *os/magna sonaturum* (Hor. *Sat.* 1, 4, 43-44); *tumido [...] ore* (Hor. *AP*, 94) y *ore rotundo/ [...] loqui* (Hor. *A.P.* 323-324) (Cucchiarelli 2005, p. 74, n. 26). El ejemplo concreto al que remite el autor es el señalamiento de Cornuto en torno al tipo de poesía al que debe dedicarse su alumno. Persio establece un diálogo con el uso de *os* de Horacio en el que la relación que Horacio forjó con el término, mediante la que refiere a los géneros mayores, la grandilocuencia y la destreza retórica, le sirve a Persio para hablar del tipo de poesía que él prefiere. Este diálogo supone la intensificación de medio de expresión, no sólo porque se aprovecha un término cargado de significado, sino porque se acompaña por un léxico distinto, lo cual supone una ruptura o innovación. La conciencia de Persio respecto a las estrategias de Horacio y su preferencia por unas sobre otras —por ejemplo lo *acer* sobre lo *ridiculum* discutida previamente (vid. *supra* pp. 81 ss.)— ejemplifica bien lo que Cucchiarelli refiere como la intensificación de medios de expresión con los que ya habían experimentado los poetas augusteos.

³¹⁴ Cf. Cucchiarelli 2005, pp. 74-75.

medida en la que ciertos aspectos de su programa poético se explican en función de fenómenos literarios de su época.³¹⁵

La primera característica de la literatura neroniana que identifica Dinter es el lenguaje distinguido por la paradoja y la hipérbole. El autor relaciona esta característica con la conciencia de los autores respecto a la tradición y con la metatextualidad como estrategia representativa que logra romper con sus precedentes. Es en este sentido que esta característica se relaciona con la representación más allá del realismo de algunas escenas de la época.

La segunda característica que identifica Dinter es el espectáculo como tópico: “A prominent and recurrent topos in these three Neronian authors is that of spectacle, of seeing and being seen”.³¹⁶ Esta característica se apoya en la primera, pues, al exagerar elementos en ellas, la paradoja y la hipérbole permiten que las narraciones cobren autonomía y, en ese sentido, que se presenten como un espectáculo del que se da cuenta.³¹⁷ El espectáculo, por su autonomía del contexto en el que se inserta, permite abrir espacios metatextuales que ponen en entredicho el contexto en el que se sitúan o posibilitan la transgresión. Además de esto, resulta interesante que Dinter relacione la importancia que tendría la representación en la época con la figura de Nerón, pues es proverbial de este personaje su relación con los espectáculos y la medida en que estos atravesaron su vida.

La tercera característica puede pensarse igualmente en relación con las dos anteriores. El uso del lenguaje asociado al cuerpo y de imágenes relativas a éste supone una vía a través de la cual se pueden concretar metáforas que apelen a consideraciones metatextuales, ya sea mediante el lenguaje en sí mismo o mediante la presentación de imágenes espectaculares en las que el lenguaje asociado al cuerpo y las expresiones hiperbólicas juegan un papel constitutivo.

La señalización por separado de las características que identifica Dinter atiende a una voluntad de abstracción que permite relacionarlas más fácilmente con Persio. La observación de éstas en los textos concretos requiere, por supuesto, matices, ya que estas características no tienen una representación equitativa, es decir, no hay un pasaje paralelo en los distintos autores a partir del cual se puedan discutir las características; más bien son, como se mencionó al principio de este apartado, generalidades que facilitan la aprehensión de un fenómeno y el establecimiento de relaciones en los textos.

³¹⁵ Cf. Dinter 2013, pp. 7-10.

³¹⁶ Dinter 2013, p. 8.

³¹⁷ Esta relación queda bien ejemplificada con la narración del mensajero en Tiestes, vid. *infra* pp. 138 ss.

La Farsalia

En el caso de Lucano, el primer episodio relevante para esta discusión es en el que Vulteyo se suicida con sus hombres. Dinter se sirve de este episodio para ejemplificar la importancia del espectáculo en la literatura neroniana,³¹⁸ pues ante su inminente muerte al verse rodeados de enemigos Vulteyo, jefe de una embarcación del bando de César, exhorta a sus hombres a sentar ejemplo de bravura luchando hasta el límite de sus fuerzas y suicidándose después. En medio de su arenga dice:

nos in conspicua sociis hostique carina
constituere dei; praebebunt aequora testes,
praebebunt terrae, summis dabit insula saxis,
spectabunt geminae diverso litore partes. (Luc. 4, 492-495)

Los dioses nos han colocado en una nave visible para aliados y rivales; el mar y la tierra brindarán testigos, los dará la isla con sus altos peñascos. Ambas partes verán desde distintas orillas.

El reconocimiento de su muerte como un espectáculo se identifica a partir de un léxico asociado con la observación como *conspicua*, *testes* y *spectabunt*. Además, la concepción del episodio como espectáculo, sugerida por los elementos léxicos, se ve reforzada por la abstracción que hace Vulteyo de su muerte y la de sus soldados como un ejemplo de virtud, pues esta abstracción posiciona su muerte como algo digno de ser visto —o al menos recordado y relatado— por hacer visibles en acciones las cualidades abstractas de un valor.

non tamen in caeca bellorum nube cadendum est
aut cum permixtas acies sua tela tenebris
involvent. conferta iacent cum corpora campo,
in medium mors omnis abit, perit obruta virtus. (Luc. 4, 488-491)

No obstante, no ha de caerse en la ciega nube de las guerras; cuando las lanzas envuelven con tinieblas a los frentes entremezclados o cuando los cuerpos yacen amontonados en el campo, la muerte se desvanece completamente en la indiferencia, la virtud parece sobrepasada.

La conciencia de Vulteyo de que su muerte no será una más de las muertes que se suscitan en la guerra, aunada al léxico e incluso a la situación, pues él y sus hombres se encuentran situados en medio del mar, a los ojos de sus aliados y enemigos, hace del episodio una representación al interior

³¹⁸ Cf. Dinter 2013, pp. 8-9.

del texto que tiene la posibilidad de volverse una herramienta metatextual, pues, en relación con la trama de la *Farsalia* y con la representación de César por la que opta Lucano, la reflexión en torno a la *virtus* opera como una unidad que se relaciona con la obra como un todo. Esto, en último término, posibilita la reflexión respecto a las condiciones de lectura o producción del texto, pues la *virtus*, en el sentido en que la plantea Vulteyo, tiene que leerse en relación con otros textos en los que se representa, a fin de comprender qué es lo que la hace destacable.

Por otra parte, hay en la actitud de Vulteyo y en su disposición a la muerte, así como en la narración de su suicidio, un ejemplo del uso de hipérbolos que Dinter identifica, pues, entre tantos episodios bélicos que presenta el género épico, Vulteyo considera que el suyo tiene algo nuevo que aportar: *nescio quod nostris magnum et memorabile fati / exemplum, Fortuna, paras [...]* (Luc. 4, 496-497).³¹⁹ Episodios como el de Esceva (Luc. 6, 138-262), o el de Ericto (Luc. 6, 420-830), de igual manera ponen en cuestión los elementos aquí discutidos y presentan con mayor claridad una relación con las metáforas del cuerpo.

En el caso de Esceva, de manera similar al episodio de Vulteyo, Lucano, mediante la narración de la voz poética, abre un espacio para representar el valor guerrero. En buena medida el episodio puede considerarse como una *aristía*, pues presenta las hazañas bélicas de un solo héroe y, en ese sentido, no habría que entender la narración como una escenificación que abre las puertas a la metatextualidad. Sin embargo, el final de la narración abre esta posibilidad, pues la voz poética señala que todo el valor de Esceva fue desperdiciado por no atender a la causa correcta:

non tu bellorum spoliis ornare Tonantis
templa potes, non tu laetis ululare triumphis.
infelix, quanta dominum virtute parasti! (Luc. 6, 260-262)

Tú no puedes adornar el templo del Tonante con expolios de guerras, ni tú cantar tus alegres triunfos, desdichado, con cuánta virtud obtuviste un amo.

La intervención de la voz poética permite pensar que la *aristía* es entendida como un elemento propio de la épica para exaltar la virtud de un héroe. Con esta comprensión del episodio como elemento constitutivo del género se propone una relación con la trama del poema y con la figura de César moldeada a lo largo de éste; el desplante de valor de Esceva es vano porque contribuye a erigir un tirano. Es en este sentido que la narración adquiere un matiz metatextual, pues el

³¹⁹ “Desconozco, Fortuna, qué ejemplo grande y memorable preparas con nuestros destinos”.

señalamiento en torno a la *virtus* supone un rompimiento que, además de ayudar a la caracterización de la figura de César, exige la conciencia de otros textos con episodios similares, en relación con los cuales da a entender que la guerra civil, como es terrible, no es digna de los episodios heroicos convencionales, o no tiene las posibilidades de dignificar a los héroes.

La utilización de hipérbolos, al igual que el lenguaje e imágenes asociadas al cuerpo, está presente al interior de la narración y contribuye a hacer de ésta un espectáculo. La voz poética enaltece a Esceva como guerrero al grado que lo compara con todas las fuerzas que participan en una batalla: *parque novum Fortuna videt concurrere, bellum / atque virum [...]*. (Luc. 6, 191-192).³²⁰ Por otra parte, las imágenes relacionadas con el cuerpo están fuertemente implicadas en la guerra, pues es la narración de la interacción de armas y cuerpos la que posibilita la descripción de un combate. Si bien la definición del papel del cuerpo en el género épico es un tema que exige un abordaje detallado a partir de otros textos y consideraciones, es posible señalar que, al menos en la narración de combates, el cuerpo es la herramienta principal mediante la cual se realizan las acciones heroicas.³²¹ A partir de esto, resulta más complicada la identificación de imágenes, como la de Esceva, más allá de esta función descriptiva y de las posibilidades hiperbólicas relacionadas con esta descripción:

ille moras ferri nervorum et vincula rumpit
adfixam vellens oculo pendente sagittam
intrepidus, telumque suo cum lumine calcat. (Luc. 6, 217-220)

Aquél rompe los ligamentos nerviosos, obstáculos del hierro, al arrancar la flecha de su ojo, ahora colgante e impávido pisa el dardo con su ojo.

³²⁰ “La Fortuna ve enfrentarse a un nuevo par: la guerra y un solo hombre”.

³²¹ El capítulo de Douka-Kabitoğlu aborda el papel del cuerpo en la épica griega y esboza una respuesta a la pregunta de qué papel juega el cuerpo dentro del género épico. El autor comenta que el cuerpo heroico tiene una presencia física fuerte, además de vitalidad, sobre todo en escenas de batalla en las que estos atributos destacan mediante el combate (cf. Douka-Kabitoğlu 2009, p. 20). La explicación que Douka-Kabitoğlu ofrece estriba en la comprensión del cuerpo como una unidad indisoluble a la vida. Las descripciones gráficas y la participación de los cuerpos en la batalla, de acuerdo con este autor, atienden a la búsqueda de una muerte gloriosa que logre inmortalizar el momento de vigor y juventud en el que se encontrarían los cuerpos, paradójicamente, a través de la muerte (cf. Douka-Kabitoğlu 2009, p. 20). La explicación a esto reside en el hecho de que en la cultura griega arcaica la vida se entiende en función de los otros, de tal modo que la muerte real no sucede en con la muerte física, sino con la desaparición de la memoria popular. Frente a esto una muerte gloriosa garantiza esa fama (cf. Douka-Kabitoğlu 2009, p. 22). Si bien no se puede asegurar que la relación con el cuerpo fuera la misma para Homero y para Lucano, sí es posible pensar que en las *aristías*, puesto que son pasajes propios del género épico en los que se presentan las hazañas de un solo héroe, la relación con el cuerpo es más cercana a la que describe Douka-Kabitoğlu, pues estas escenas glorifican el cuerpo de los héroes.

La imagen de Esceva arrancándose el ojo para después pisarlo contribuye a la exaltación de su valor, pues presenta una figura cuyo ímpetu ha trascendido a tal punto que el dolor es irrelevante. Si bien esto puede entenderse como parte de una dinámica propia del género épico en la que las escenas bélicas sirven para glorificar el cuerpo de los héroes y, de esa forma, conferirles fama, la exaltación de estas imágenes logra hacer de las escenas presentadas algo terrible y, en ese sentido, logra volverlas un espectáculo que corresponde con las características que Dinter identifica.³²²

El episodio de Ericto es destacable, porque, además de que es útil para discutir las tres características que Dinter identifica —pues es el epítome de lo hiperbólico y consigue mediante la descripción de prácticas terribles en las que está implicado el cuerpo representar un espectáculo que puede tener consecuencias metatextuales— presenta otra característica de la literatura neroniana que Dinter no identifica, al menos de manera explícita.

La voluntad de conocimiento que orilla a Sexto a consultar a Ericto, y por lo tanto que motiva el episodio, es transgresora, ya que surge del deseo de conocer el futuro por medio de una vía que no es lícita:

qui stimulante metu fati praenoscere cursus,
inpatiensque morae venturisque omnibus aeger,
non tripodas Deli, non Pythia consulit antra,
nec quaesisse libet primis quid frugibus altrix
aere Iovis Dodona sonet, quis noscere fibra
fata queat, quis prodat aves, quis fulgura caeli
servet et Assyria scrutetur sidera cura,
aut siquid tacitum sed fas erat. ille supernis
detestanda deis saevorum arcana magorum
noverat [...] (Luc. 6, 423-432)

Él, por el miedo que orilla a conocer el curso del destino, harto de demoras y ansioso por todo lo que vendría no consulta los trípodas de Delos, ni las cuevas pitias, ni le place inquirir primero qué sonidos emite Dodona, rica en frutos, con el bronce de Júpiter; ni quién pueda conocer el destino con las vísceras, ni quién explique el vuelo de las aves; ni quién observe los brillos del cielo y examine los astros con cuidado asirio o si había algo secreto, pero lícito. Éste conocía las prácticas, abominables para los dioses, de los crueles magos.

³²² El tópico del espectáculo podría subdividirse en dos abordajes, el primero, una escenificación explícita al interior del texto cuyo principal elemento el léxico que alude a la observación, como en Luc. 4, 492-495; el segundo, escenas en las que se apela a lo sensible mediante alusiones al cuerpo para representar escenas, como en Luc. 6, 217-220 o en la batalla naval de Luc. 3, 567-751, donde la descripción de la batalla es explícita en sus detalles, al grado que resulta confuso identificar bandos en medio de señalamientos tan precisos de cuerpos mutilados y, más bien, se representan ante los ojos del lector/espectador los horrores de la guerra. Ambas subdivisiones tienen posibilidades de establecer diálogos metatextuales, como se seguirá discutiendo.

La forma de calificar la vía para conocer el futuro: *detestanda arcana* (6, 431) y el contraste que establece la voz poética con las prácticas adivinatorias consideradas lícitas (*fas*) revelan el carácter ilícito de la práctica a la que recurre Sexto, pues el verbo *detestor*, que tiene el sentido de abominable, dado que se compone del prefijo *de-* y del verbo *testor* puede comprenderse como algo que resulta abominable porque se rehúsa a atestiguar o porque se invoca a una divinidad a que sea testigo de algo que resulta abominable.³²³ Además de esto, la consulta de oráculos, la observación de fenómenos meteorológicos, el examen de las entrañas, el análisis del vuelo de las aves y el conocimiento en torno a los astros, eran formas de adivinación que la voz poética califica de *fas*, es decir, son formas conocidas, narrables y piadosas.

La distinción entre formas convencionales y formas no convencionales de adivinación cabe dentro de la discusión que se ha sostenido hasta el momento en relación con el afán de superación y el aprovechamiento de recursos ya existentes para esto. En ese sentido, el carácter hiperbólico que subyace en toda la narración de Ericto puede entenderse como el esfuerzo de transgresión de los antecedentes concretado en el ejemplo de la magia, sin embargo, hay otro aspecto que es importante para la consideración de este episodio, cuya presencia, además, podría hacerse extensiva para la literatura neroniana.

Hardie, so pretexto del análisis de la obra de Lucano, comenta que hay una constante en la literatura neroniana que tiene que ver con lo *nefandum*.³²⁴ Lo *nefandum* puede entenderse como aquello que por su carácter impío no debe de decirse. El planteamiento de cosas que superan en impiedad a sus antecesores es una forma en la que se hace patente el afán de superación, característica que subyace a las tres que identifica Dinter, pues supone el rompimiento con aquello que era lícito hacer o representar. La apelación a lo *nefandum*, además, supone una paradoja porque, a pesar de que se califica como indecible, se dice y se representa de manera explícita, de modo que parece volverse uno de los elementos constitutivos del carácter espectacular de la literatura neroniana.

En el caso de la adivinación, las prácticas convencionales representan la parte lícita, mientras que la figura de Ericto representa una práctica transgresora. Esta misma relación se puede pensar que se aplica en la representación. Las escenas que fueron discutidas antes no sólo aprovechan su carácter cruento y explícito como estrategia hiperbólica y de representación al interior del texto,

³²³ Vid. Lewis & Short s.v. *detestor* y Ernout-Meillet s.v. *testor*

³²⁴ Cf. Hardie 2013, p. 234.

sino que también apelan a lo *nefandum* mediante la presentación de escenas terribles como estrategia de superación y, en ese sentido, como estrategia metatextual, pues para comprender su carácter *nefandum* se deben tener en cuenta las cosas que sí se pueden narrar, lo cual supone una conciencia de las condiciones que preconstruyen la producción y la lectura y, en ese sentido, permite reflexionar respecto a ellas.

Hardie recurre a la figura de Arrunte para señalar que la problemática entre hablar o no hablar es traída a cuento por este personaje y, además, señala las posibilidades de una lectura metatextual del mismo, pues el profeta, al relacionarse con la inspiración, funciona como poeta.³²⁵ El vate realiza un sacrificio que resulta ser funesto, pues arroja entrañas desfiguradas tanto en su color, como en su configuración que auguran la guerra civil.³²⁶ Luego de que comprende el carácter de su visión dice:

[...] ‘vix fas, superi, quaecumque movetis,
prodere me populis; nec enim tibi, summe, litavi,
Iuppiter, hoc sacrum, caesique in pectora tauri
infernī venere dei. non fanda timemus,
sed venient maiora metu. di visa secudent,
et fibris sit nulla fides, sed conditor artis
finxerit ista Tages.[...]. (Luc. 1, 631-636)

Apenas me es lícito, dioses del cielo, explicarles a las personas todo lo que urden, pues no celebré en tu honor, altísimo Júpiter, este sacrificio; los dioses del infierno acudieron al pecho del toro sacrificado. Tememos las cosas inenarrables, pero vendrán cosas mayores dignas de temerse. Favorezcan los dioses las cosas vistas, y no tengan las entrañas ningún crédito, sino que Tages el fundador de esta arte las haya falseado.

Tal como señala Hardie, el episodio presenta una tensión relativa al acto de hablar, pues el carácter terrible de los augurios les confiere a las cosas venideras la característica de *non fanda*. Resulta importante, además, señalar que la construcción de lo terrible apela a imágenes del cuerpo, pues los elementos que hacen saber al vate que se avecina algo terrible son todas deformidades en los órganos de la víctima del sacrificio.³²⁷

En el caso del episodio de Arrunte, lo terrible en el sacrificio no sólo es una forma de augurar lo terrible que será la guerra civil, sino que, en una dinámica de rompimiento/superación del

³²⁵ Cf. Hardie 2013, p. 234.

³²⁶ Vid. Luc. 1, 614-629,

³²⁷ En este sentido, las imágenes relacionadas con el cuerpo tienen la posibilidad de servir como metáfora del funcionamiento de las cosas, como se verá más adelante respecto a Persio y el estudio de Bartsch.

referente virgiliano —piénsese en el principio de la *Farsalia* que puede leerse como una declaración programática—, invita a pensar que las estrategias para caracterizar lo terrible que es la guerra civil son, al mismo tiempo, las características que destacan la obra de su precedente. Las cosas *non fanda* a las que refiere Arrunte son todos los hechos que suceden en la guerra civil y que la voz poética representa a lo largo de la *Farsalia*. A pesar de que se declare que son cosas tan terribles que apenas y pueden ser comunicadas, *vix fas*, a lo largo de la obra se observa cómo estas cosas de hecho sí pueden ser narradas e incluso se expresan de modo hiperbólico y espectacular.

A partir de esto, lo que Hardie identifica como *nefandum* podría entenderse como una estrategia de transgresión en la que la alusión a la imposibilidad de narrar es una forma de referir las condiciones previas de producción y lectura, mediante la contraposición con las cosas que se pueden narrar —que son identificables con los antecedentes literarios, pues en ellos se narran esas cosas—. Además de esta referencia, hay una superación, ya que, aun cuando las cosas sean referidas como indecibles, se abordan haciendo gala de hipérbolos o resignificando elementos presentes en los antecedentes literarios. Es en este sentido que considero que lo *nefandum* funciona como una estrategia de transgresión en la que se plantea un dilema que tiene un carácter metapoético, pues sirve para presentar los elementos que han de ser transgredidos y para caracterizar la transgresión.

La tensión entre hablar y no hablar se vuelve, entonces, una forma de reconocimiento de los antecedentes literarios que obliga a una ruptura, porque las nuevas circunstancias exigen que se dé fe de lo *nefandum*. Esta tensión, además, contribuye a la consolidación del texto como espacio de representación, ya que, en la medida que se tiene que hablar de los horrores, el lector se vuelve un espectador de lo *nefandum* —en consonancia con la característica que Dinter identifica—. Al respecto Hardie comenta que así como el poema está lleno de espectadores que reaccionan de manera distinta a lo que ven, también el lector está invitado a decidir con qué grado de compromiso o desapego responde a los *espectáculos* de horror y sufrimiento presentados ante su vista.³²⁸ Hardie, además, también coincide en explicar la apelación al espectáculo como una característica relacionada con la figura de Nerón: “The *Bellum Civile*’s investment in spectacularity is in keeping with a wider Neronian fascination with shows and spectacles, encouraged by an emperor who liked

³²⁸ Cf. Hardie 2013, p. 235.

to make his own person the centre of the shows, in theater, amphitheater, and circus, which had become a central part of the way in which the ruler related to his people”.³²⁹

Con esta consideración de lo *nefandum* en cuenta, el episodio de Ericto es aún más importante, pues condensa las características de la literatura neroniana identificadas hasta el momento, al apelar a la ruptura con los precedentes mediante una escenificación que refiere a lo terrible (*nefandum*). La construcción de lo terrible se da mediante la utilización de la paradoja, la hipérbole y el aprovechamiento de imágenes relacionadas con el cuerpo.

El desarrollo de la figura de las Hemónidas como un horror que supera los precedentes sirve como forma de representación de los antecedentes que se verán superados por la figura de Ericto:

adiuvat ipse locus vicinaque moenia castris
Haemonidum, ficti quas nulla licentia monstri
transierit, quarum quidquid non creditur ars est. (Luc. 6, 435-437)

Ayuda el propio lugar y las murallas, vecinas al refugio de las Hemónidas, a las cuales no supera ninguna narración de ficciones monstruosas y cuyas artes son cualquier cosa que no creerías.

Además de este señalamiento puntual que las asocia con lo monstruoso, la descripción se ve enfatizada por la lista de prácticas de las Hemónidas que deja en claro que parte de su potestad es causar cosas imposibles (*ἀδύνατα*). El empleo de *ἀδύνατα* para poner en manifiesto las consecuencias que tienen hechos terribles en el medio es un elemento que también está presente en *Tiestes* de Séneca, cuando el mensajero describe el sacrificio que hace Atreo de su propia sangre (vv. 641-788). En el caso de *Tiestes*, las imágenes relacionadas con el cuerpo sirven como metáfora de lo terrible, al grado que causan perturbaciones en el medio. El espacio, al verse alterado por los horrores, se niega a ser espectador y partícipe de los hechos que son narrados, como se observa también en el episodio de Ericto. Es destacable también que estos eventos sean presentados sólo como una narración; así como el mensajero en *Tiestes* es quien informa de todos los horrores acontecidos en la casa de Atreo, la narración de los *ἀδύνατα* en Lucano sucede en relación con la potestad de las Hemónidas. No es una narración que de hecho esté sucediendo, como sí lo es la narración en la que Ericto resucita a un soldado.

Las descripciones de los *ἀδύνατα* son poderosas porque, al servirse de un imaginario bien conocido como son los fenómenos naturales y los animales que habitan en la naturaleza, invitan al

³²⁹ Hardie 2013, p. 235.

lector a imaginar la alteración de cosas bien conocidas y estables. Su poder reside en que son una forma de hacer aprehensible el carácter horrible de las cosas que se narran, pues éstas son perturbadoras al grado en el que se establece un correlato con la naturaleza en el que las alteraciones que ésta sufre son una forma de representar lo oneroso de la narración. En ese sentido, las narraciones se consolidan como espacios de representación del desorden al interior del texto; espacios de los que el lector se vuelve un espectador de horrores que son capaces de perturbar la naturaleza y que escapan de lo verosímil. El desorden, por su parte, en tanto que es el resultado de prácticas que son horribles porque superan a sus precedentes, es indicador de un nuevo orden y supone la ampliación de las posibilidades de representación de la literatura; lo terrible o grotesco, en la medida en que desfigura un precedente, es una forma de representación que puede entenderse en relación con el afán de superación que es identificado como característica rectora de la literatura neroniana. Esta forma de representación oblicua —porque apela a una narración que funciona para enmarcar la trama—, como ya se señaló con relación a lo *nefandum*, aprovecha elementos y estrategias representativas convencionales para ampliar los límites de lo que es lícito representar, es decir, de aquello que se había representado hasta el momento.

La figura de Ericto es el clímax del espectáculo que plantea Lucano, pues es transgresora aun con relación a las Hemónidas y la descripción de su potestad:

hos scelerum ritus, haec dirae crimina gentis
effera damnarat nimiae pietatis Erictho
inque novos ritus pollutam duxerat artem. (Luc. 6, 507-509)

Estos ritos de lo impío, estos crímenes salvajes de pueblos crueles Ericto los había culpado de demasiada piedad y hacia nuevos ritos había conducido su corrupta arte.

El hecho de que Ericto conduzca su *artem in novos ritus* es consecuente con el afán de superación propio de la literatura neroniana, sobre todo si se piensa que los *ritus scelerum* aludidos previamente se refieren al repaso de lugares comunes asociados con la figura de las brujas y, por lo tanto, pueden entenderse como representantes de la tradición literaria.

La descripción de los hábitos de Ericto apela a lo grotesco, no sólo porque rompe con el referente planteado en la descripción de los poderes de las Hemónidas al superarlo y porque apela a lo exótico e inverosímil, *huc quidquid fetu genuit natura sinistro / miscetur* (6, 670-671),³³⁰ sino también

³³⁰ En este punto, mezcla todo lo que la naturaleza engendra con dañino parto.

porque supone la transgresión de normas y la exaltación de la impiedad al decir: *nec superos orat nec cantu supplice numen / auxiliare vocat nec fibras illa litantis / novit [...]* (Luc. 6, 523-525).³³¹

El episodio de Ericto es consecuente con su planteamiento, ya que, tal como se señaló con relación a la búsqueda de Sexto, la información que aporta la bruja se obtiene por vías que no son lícitas, pues no están relacionadas con los dioses del cielo, sino del inframundo, tal como señala Arrunte (vv. 631-636). Los elementos relativos al cuerpo, como ya se señaló, están presentes a lo largo de toda la narración como un elemento más en la construcción de las imágenes que apelan a lo grotesco, sin embargo, en el episodio de Ericto es posible entender estas imágenes como una metáfora de la transgresión/superación, ya que la usurpación del cuerpo del soldado romano se describe como un horror sin precedentes que rompe con el orden establecido para poder aportar información. Es de este modo que la transgresión adivinatoria de la que se sirve Ericto puede entenderse como un correlato de las estrategias que operan a nivel textual; en este correlato la transgresión es la apelación a un lenguaje e imágenes hiperbólicas y terribles que rompen con las estrategias de representación de los antecesores, en este caso, Virgilio. El hecho de que el episodio de Ericto concluya con una profecía relativa a la guerra civil centra la atención en ésta, como si fuera el colofón de los horrores.³³²

Es fundamental precisar, a partir del señalamiento respecto a la relación de Lucano con Virgilio, que si bien los elementos analizados hasta el momento se discuten con el afán de delinear características generales de la literatura neroniana, el aprovechamiento de estas características y su presencia real en los textos atiende a las particularidades de cada autor y a las posibilidades que confiere el género que escriben. La comprensión de Lucano de la guerra civil, por ejemplo, explica en cierta medida que en los medios de los que se sirve para representarla se vea destacado el carácter grotesco/hiperbólico, pues como señala Hardie es una forma de empatar la expresión con el tema del poema: “Lucan’s hyperbole, also much criticized in the past, is a use of language that attempts to match the inexpressibly great and horrendous subject matter of the poem”.³³³

³³¹ No acude a los dioses del cielo, ni con canto suplicante pide auxilio a la divinidad, ni conoce los sacrificios favorables.

³³² Respecto a esta relación Hardie comenta: “For Lucan civil war not only throws into reverse the engine of Virgilian providential history, it also subverts the value system on which the progress of Roman history is based” (Hardie 2013, p. 229).

³³³ Hardie 2013, p. 238.

Tiestes

En el caso de Séneca, el episodio que resulta más interesante para hacer una breve anotación respecto a las tres características que identifica Dinter es la narración del asesinato de los hijos de Tiestes a manos de Atreo. Ya se comentó respecto a este pasaje la medida en que la narración del mensajero se construye como un espacio de escenificación al interior del texto, pues tanto los elementos explícitos de los que se sirve el narrador para describir el asesinato de los sobrinos de Atreo, como los ἀδύνατα, que aterrizan en perturbaciones concretas de un medio estable lo terrible de la escena que tiene lugar, contribuyen a escenificar la narración, más allá de sólo dar cuenta de ella.³³⁴ La narración del mensajero busca dar fe de aquello que no se puede representar porque resulta terrible.³³⁵ A pesar de que esto sea terrible, el hecho de que suceda en la realidad del texto, mediante los ἀδύνατα e incluso mediante la propia narración, trae nuevamente a cuento la paradoja respecto a lo *nefandum*.³³⁶

Como característica de la literatura neroniana, lo *nefandum* puede entenderse como el planteamiento de una tensión paradójica frente a un suceso o una narración, pues, al tiempo que se declara no poder o querer decir algo, porque resulta impío o terrible, se encuentra la forma de decirlo, o de representarlo, de manera explícita a través de recursos con alcances metatextuales como las narraciones, las descripciones o la creación de espacios de representación al interior de las secciones narrativas. Considero que esta característica, identificada por Hardie, es una suerte de síntesis de los aspectos que señala Dinter pues, por una parte, lo que subyace en esta tensión es el afán de superación; por otra, los medios empleados para la resolución de esta paradoja son la utilización de la paradoja y la hipérbole, las escenas de representación al interior del texto y las imágenes relacionadas con el cuerpo.

Ahora bien, en el caso concreto de la narración del mensajero, se puede observar en primer lugar el cumplimiento de la voluntad de superación que Atreo enuncia en los vv. 267-275:

³³⁴ Vid. *supra* pp. 132 ss.

³³⁵ Es muy habitual en la tragedia griega que las escenas más fuertes sean narradas por algún personaje y no representadas miméticamente. Aristóteles apunta a la provocación de temor y compasión (τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεινὸν) — característica fundamental de la tragedia— a través de la estructura de los hechos como una cualidad de un mejor poeta y de una mejor obra e incluso refiere como ejemplo la historia de Edipo (vid. Arist. *Po.* 1453b). Sobre la representación de hechos terribles señala: τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν (1453b 7-8) [Representar estos hechos en escena demuestra poca habilidad y requiere de una abundancia de recursos].

³³⁶ Vid. *supra* pp. 131-132.

{NVNTIVS} Quis me per auras turbo praecipitem vehet
 atraque nube involvet, ut tantum nefas
 eripiat oculis? o domus Pelopi quoque
 et Tantalos pudenda! {CHO.} Quid portas novi?
 {NVN.} Quaenam ista regio est? Argos et Sparte, pios
 sortita fratres, et maris gemini premens
 fauces Corinthos, an feris Hister fugam
 praebens Alanis, an sub aeterna nive
 Hyrcana tellus, an vagi passim Scythae?
 quis hic nefandi est conscius monstri locus? (Sen. *Thy.* 623-632)

[Mensajero:] ¿Qué torbellino me arrastrará por los aires y me envolverá en una nube negra para arrancar este crimen indecible de mis ojos? ¡Oh, casa vergonzosa para Pélope e incluso para Tántalo!

[Coro:] ¿Qué novedades traes?

[Mensajero:] ¿Qué región es esta? ¿Argos o Esparta, a la que fueron asignados hermanos devotos; o Corinto que comprime las fauces del mar gemelo; acaso es el Istro que ocasiona la huida de los fieros alanos, o la tierra hircana bajo la nieve eterna; es acaso la de los escitas que vagan sin rumbo? ¿Qué lugar es éste, cómplice de una monstruosidad indecible?

El mensajero se presenta en escena declarando el deseo de que *tantum nefas* se aparte de sus ojos. Esta formulación da cuenta de la realización del afán de superación que Atreo enuncia en vv. 267-275: *supraque fines moris humani* (Sen. *Thy.* 268)³³⁷ y *maius hoc aliquid dolor / inveniat* (vv. 274-275).³³⁸ La correspondencia entre la voluntad de Atreo y la narración del mensajero no se limita al atestiguamiento de *tantum nefas*, hechos que, por ser sacrílegos y más allá de lo humano, corresponden con la voluntad de Atreo, sino que encuentra confirmación en la alusión explícita a mitos relacionados con la antropofagia: *vidit infandas domus / Odrysia mensas* (vv. 272-273)³³⁹ haciendo referencia a la ingesta de Itis, por parte de Tereo, su padre; y *o domus Pelopi quoque / et Tantalos pudenda* (vv. 625-626)³⁴⁰ aludiendo al desmembramiento de Peleo por parte de su padre. Ambas alusiones se plantean como referentes del crimen cometido por Atreo, la primera en la casa Odirisia, en Tracia, y la segunda de la propia casa de los atridas. Al ser ambas alusiones a la antropofagia, pueden comprenderse de manera metatextual como la indicación de los referentes que se han de superar —de manera similar al caso de Ericto y las prácticas adivinatorias—. La

³³⁷ “Más allá de los límites de las costumbres humanas”.

³³⁸ “Encuentre mi resentimiento algo más grande que éste [sc. crimen]”.

³³⁹ “La casa odirisa conoce mesas abominables”.

³⁴⁰ “¡Oh, casa vergonzosa para Pélope e incluso para Tántalo!”

confirmación de la expectativa de superación de esos referentes se observa en la pregunta del coro: *Quid portas novi?* (v. 625).³⁴¹

El planteamiento de esta superación tiene consecuencias metatextuales en la medida en que, mediante la vinculación con un universo mítico, asentado en la literatura, se abre la posibilidad de reflexionar sobre las estrategias de producción y de lectura de los textos mediante las narraciones que posibilitan estas referencias, la posibilidad de superarlas y las consecuencias de esto. Si bien el tema de la tragedia no es nuevo, sí puede pensarse que la presentación de los motivos —y, por lo tanto, la superación— sucede en función de las características de representación con las que contaba Séneca, modeladas, en cierta medida, por su contexto cultural y literario, la utilización de la paradoja y la hipérbole, el espectáculo como tópico y el uso de lenguaje asociado al cuerpo e imágenes relativas a éste.³⁴²

La narración del mensajero da inicio en el v. 641 y se extiende hasta el v. 788. En los 147 versos que la comprenden se puede observar cómo interactúan las características que Dinter identifica por separado. El pasaje demuestra que dichas características están trabadas, pues la narración del mensajero se sirve de elementos que le aportan las tres para representar lo *nefandum* del episodio. Lo terrible (*nefas*) en la narración del sacrificio de los hijos de Tiestes no sólo tiene que ver con los hechos en sí mismos, como lo son el derramamiento de la propia sangre y su ofrecimiento al padre como banquete; sino también con que la naturaleza de éstos tiene una correspondencia con la forma de ejecutarlos. Atreo dispone del altar y de sus sobrinos como si se tratara de un sacrificio lícito (*fas*). La transgresión de estrategias conocidas puede observarse también en el método adivinatorio que emplea Ericto³⁴³ y abre la posibilidad de interpretar en estas transgresiones no sólo la superación, sino la resolución del dilema que plantea lo *nefandum*; las cosas terribles (*nefas*) se representan enmarcadas en la transgresión de estrategias conocidas y lícitas (*fas*).

A partir de esto, se puede pensar que la superación se consigue partiendo de una estrategia conocida, lo cual, a la luz de las declaraciones metatextuales explícitas, permite establecer un paralelismo entre la interrupción de lo *fas* y las estrategias textuales. En este paralelismo se reconoce que los antecedentes literarios, es decir lo que equivale a lo *fas* porque alude a las estrategias

³⁴¹ “¿Qué novedades traes?”

³⁴² Respecto a la superación de los precedentes literarios, para el caso de Séneca Dinter añade: “Seneca thematizes this methodology of improving on previous writers at length in a letter to Lucilius (Letter 79) where he concludes that only pure wisdom cannot be bettered but poetry can” (Dinter 2013, p. 8).

³⁴³ Vid. *supra* pp. 133 ss.

conocidas, se ven superados por un texto que depende de ellos, pero tiene alguna innovación con un carácter disruptivo (*nefas*). De acuerdo con esta interpretación, lo *nefandum* podría entenderse como lo que no puede decirse, no sólo porque en un nivel refiere a algo terrible, o ilícito, sino porque también, en otro nivel, supone la ruptura o innovación de los antecedentes literarios.

Ahora bien, sobre la utilización de la paradoja y la hipérbole, característica que identifica Dinter, puede decirse que los elementos de los que se sirve el mensajero para referirse a los sucesos son hiperbólicos como su deseo de apartarse de los hechos (vv. 623-624; 636-637); la afectación corporal (vv. 634-635); las alusiones constantes a lo monstruoso, horrible e ilícito del crimen de Atreo (*quis hic nefandi est conscius monstri locus?* (v. 632);³⁴⁴ *trucis / imago facti* (vv. 635-636),³⁴⁵ así como lo terrible del espacio (vv. 665, 671), las alusiones a ἀδύνατα (vv. 671-682; 696-705); y, finalmente, la descripción del sacrificio. Todos estos elementos, además de que pueden percibirse como exageraciones que buscan corresponder con los horrores que presenció el mensajero, contribuyen a generar una atmósfera en la que el crimen de Atreo no desentone —de manera similar a la sucesión de prodigios en el episodio de Ericto—. Es de este modo que se explica el abordaje hiperbólico, pues es la única forma en la que se puede narrar algo terrible. Por otra parte, lo que Dinter identifica como utilización de la paradoja se puede observar en el tratamiento de los hijos de Tiestes como víctimas sacrificiales (vv. 691-695). El hecho de que el abordaje léxico los presente como víctimas delinea lo terrible del pasaje porque va en contra del sentido, no sólo del tratamiento de un pariente, sino de los seres humanos. Es en torno a esta contradicción y en el juego con elementos que presentan las acciones de Atreo como si se trataran de un sacrificio lícito, que se construye lo terrible del pasaje.

Con relación al espectáculo se puede señalar que toda la narración se plantea como un espectáculo terrible del cual el propio mensajero reniega.³⁴⁶ Lo explícito de la narración del mensajero, aunado a indicaciones que presentan a algunos elementos de las descripciones o personajes como espectadores, hace pensar en el tópico del espectáculo al interior de los textos, que Dinter identifica. La primera indicación que llama la atención en este sentido es la figura del

³⁴⁴ “¿Qué lugar es éste, cómplice de una monstruosidad indecible?”.

³⁴⁵ “La imagen de un hecho atroz”.

³⁴⁶ Respecto a la noción de *metadrama* en la tragedia completa—común para el análisis del teatro de Séneca—, Pasillas comenta, refiriendo a Boyle, que Atreo realiza las funciones de actor, público y dramaturgo, además de las de personaje, pues *actúa* como hermano piadoso (Sen. *Thy.* 508-545), le place *contemplar* el sufrimiento de su hermano (vv. 903-909, 1005) y *planea* y *ejecuta* todo el desarrollo dramático, e incluso desea testigos (vv. 893-985, 901-902). Tiestes, por su parte, queda relegado a ser actor involuntario, espectador y destinatario de la obra de su hermano (cf. Boyle, A. J., *Roman Tragedy*, London-New York, Routledge, 2006, p. 212 apud Pasillas 2012, p. XXIX).

mensajero, quien desde el principio declara su deseo de que algo arranque de sus ojos *tantum nefas*. Más allá de que esto da cuenta del cumplimiento de la voluntad de superación que enuncia Atreo, el mensajero hace explícito su papel de espectador y, a través del léxico que emplea y de las imágenes a las que alude —como los ἄδύνατα—, concreta en un imaginario conocido el espectáculo que presencié. Además de esto, están las referencias al espectáculo como tópico que se observan tanto en la disposición de elementos dentro de la narración, como en las declaraciones de los propios personajes. La atribución del papel de espectador a un árbol en medio de la descripción del espacio donde tendrían lugar los crímenes, *despectat alte quercus et vincit nemus* (v. 656)³⁴⁷ ejemplifica la medida en la que el crimen se concibe como un espectáculo, pues incluso los objetos inanimados tienen la posibilidad de participar como espectadores. Por otra parte, en lo que concierne a los personajes, las palabras del propio Atreo dan fe de este fenómeno, pues luego de reconocer su crimen y desear el poder de retener a los dioses para que lo contemplen, se dispone a observar a Tiestes caer en cuenta de que ha devorado a sus hijos, es decir, expresa su voluntad de volverse un observador,—lo cual también puede pensarse con relación al tópico del espectáculo—: [...]*fructus hic operis mei est. / miserum videre nolo, sed dum fit miser* (Sen. Thy. 906-907).³⁴⁸

Por último, el lenguaje asociado al cuerpo y su aprovechamiento para hacer de la narración un espectáculo se observa, sobre todo, en la descripción del sacrificio que hace el mensajero, pues, a pesar de que, ante la pregunta del coro acerca del ánimo con el que el joven enfrentó la muerte, el mensajero ofrece una respuesta breve sobre el ánimo del joven a nivel abstracto que contrasta y se redefine en función de la descripción de la escena de su sacrificio y el de su hermano: *{NVN.} Stetit sui securus et non est preces / perire frustra passus [...]* (Sen. Thy. 720-721).³⁴⁹ La disposición del joven ante hechos tan atroces como los que se narran enseguida lo caracteriza a él como virtuoso, pues se mantiene templado ante los reveses del destino, y acentúa la crueldad de la escena y de Atreo. Esta descripción es explícita, quizá sirviéndose de una estrategia similar a la empleada por la épica para dignificar a sus héroes,³⁵⁰ y emplea, como es de esperarse, un buen número de referencias cruentas al cuerpo, las cuales además de cumplir con la tercera característica que señala Dinter, contribuyen a hacer del episodio un espectáculo, pues otorgan elementos para imaginarlo:

³⁴⁷ “Un roble observa desde lo alto y prevalece sobre el bosque consagrado”. *Despectare*, alude al hecho de que el árbol está “observando” de arriba abajo.

³⁴⁸ “Éste es el fruto de mi obra; no quiero verlo miserable, sino mientras se vuelve miserable”.

³⁴⁹ “[Mensajero:] Se quedó en pie tranquilo y no permitió que súplicas se gastaran en vano”.

³⁵⁰ Vid. *supra* p. 127.

in vulnere ense abscondit et penitus premens / iugulo manum commisit: educto stetit / ferro cadaver (Sen. Thy. 722-724);³⁵¹ *Phlistenem saevus trahit* (v. 726);³⁵² *colla percussa amputat / cervice caesa truncus in pronum ruit, / querulum cucurrit murmure incerto caput.* (vv. 727-729).³⁵³

De manera similar a lo que sucede con los ἀδύνατα —los cuales, mediante la apelación a un imaginario familiar de fenómenos naturales y animales, invitan a pensar en la transgresión como la alteración de estos elementos familiares y estables—, en este episodio, son las referencias al cuerpo las que permiten visualizarlo y hacen aprehensible el carácter terrible del episodio; los hijos de Tiestes son descritos por las partes de su cuerpo que se ven ultrajadas: *iugulo, cadaver, colla, cervice caesa, truncus* y *caput*.

La crueldad se entiende no sólo en función de la objetivización del cuerpo a partir del tratamiento que se le da, sino que también se observa en la actitud de Atreo: *atque ultro deos / terret minantes* (vv. 704-705);³⁵⁴ *ieiuna silvis qualis in Gangeticis / inter iuvenco tigris erravit duos [...] sic dirus Atreus capita devota impiae /speculatur irae* (vv. 707-713);³⁵⁵ {NVN.} *Silva iubatus qualis Armenia leo / in caede multa victor armento incubat / (cruore rictus madidus et pulsa fame /non ponit iras [...] non aliter Atreus saevit atque ira tumet* (vv. 732-737).³⁵⁶ Además de esto, la crueldad, y la implicación del cuerpo en su representación estriba en el hecho de que el crimen no sólo es impío en abstracto, sino que su ejecución es la tergiversación de un sacrificio:

erepta vivis exta pectoribus tremunt
spirantque venae corque adhuc pavidum salit;
at ille fibras tractat ac fata inspicit
et adhuc calentes viscerum venas notat.
postquam hostiae placuere, securus vacat
iam fratris epulis [...] (Sen. Thy. 755-760)

Los órganos arrancados del pecho, vivo todavía, tiemblan, respiran las venas y el corazón palpita aún temeroso, pero aquél manipula las entrañas e inspecciona los hados y señala las venas de las vísceras que siguen calientes. Luego de que las víctimas lo complacieran, sereno ya tiene tiempo para el banquete de su hermano.

³⁵¹ “Escondió la espada en una herida y presionando hasta el fondo unió su mano con la garganta; una vez retirado el hierro quedó en pie el cadáver”.

³⁵² “Arrastra furioso”.

³⁵³ “Corta los cuellos tras golpearlos; el tronco, una vez cortada la nuca, cayó hacia adelante. La cabeza rueda quejándose con un murmullo impreciso”.

³⁵⁴ “E incluso aterroriza a los amenazantes dioses”.

³⁵⁵ “Como la hambrienta tigresa en los bosques del Ganges vaciló entre dos novillos [...] así el detestable Atreo examina las cabezas consagradas a su ira impía”.

³⁵⁶ “[Mensajero:] Así como el león melenudo en el bosque de Armenia victorioso en medio de una gran masacre se tumba al lado de su rebaño (bañadas sus fauces en sangre y ahuyentada el hambre no deponen sus iras) [...] no de otra forma se enfurece Atreo y se hincha su ira”.

El hecho de que el léxico aplicable a una víctima sacrificial se aplique al cuerpo humano, por la aproximación al cuerpo como si fuera el de un animal, supone la representación a nivel textual de algo verdaderamente terrible y contrario a toda lógica —situación que también ejemplifica el uso de la paradoja, como se había comentado—. A esto, además, se le agrega la descripción de cómo los sobrinos son cocinados por Atreo (vv. 759-771), la cual cierra diciendo: *nec facile dicas corpora an flammae gemant* (v. 771).³⁵⁷ A partir de estos ejemplos se puede afirmar que Séneca aprovecha las imágenes relativas al cuerpo para la construcción de lo *nefandum*, pues es el carácter explícito de las imágenes relacionadas al cuerpo el que hace aprehensible lo terrible del pasaje. El crimen que narra el mensajero no sólo es terrible, sino que encuentra una forma terrible de ser representado somáticamente a través de la descripción del sacrificio y cocción de los hijos de Tiestes. La representación de lo terrible cierra con una descripción menos pormenorizada de Tiestes consumiendo, sin saberlo, la carne sus hijos, en la que se refiere la resistencia de su cuerpo a participar del banquete. Finalmente, el mensajero concluye su narración anunciando que las desgracias de Tiestes se develarán por completo.

Es un hecho que un análisis riguroso de la tragedia de Séneca requiere de otras herramientas y de otras acotaciones, por ejemplo, que el mito del que se ocupa refiere a hechos crueles y, en ese sentido, su abordaje no puede comprenderse como una innovación dentro del género adoptada por la preferencia de la literatura neroniana por este tipo de expresiones; o que la producción trágica de Séneca tiene que comprenderse dentro de un plan filosófico que busca representar las pasiones, los excesos a los que estas orillan y la exploración de los límites de ciertas virtudes, como bien señala Buckley.³⁵⁸

Si bien es cierto que estas consideraciones delimitan el alcance como herramientas interpretativas de las características de la literatura neroniana que identifica Dinter, la atención a estas últimas resulta valiosa en la medida en que se establece como un lenguaje común para la discusión con otros textos. El análisis de las características de Dinter en la *Farsalia* y en el *Tiestes* apunta a la tensión entre decir y no hacer. Lo *nefandum* parece ser una categoría que articula, en

³⁵⁷ “Uno no podría decir fácilmente si se lamentan los cuerpos o las llamas”.

³⁵⁸ Cf. Buckley 2013, p. 205. La representación “estoica” de las tragedias de Séneca puede tener que ver con lo que Bartsch comenta sobre el uso de la metáfora del canibalismo en Persio; lo grotesco y disruptivo, respecto a la estética áurea, puede ser una forma de poner a prueba los límites estéticos y representativos con un afán de admonición que responde a los ideales del estoicismo (vid. Bartsch 2015, pp. 198-208).

torno a la declaración de imposibilidad de decir algo “terrible” y la búsqueda de formas para hacerlo, la utilización de la paradoja y la hipérbole, el espectáculo como tópico y las imágenes relacionadas con el cuerpo.

El *Satiricón*

Ya se ha señalado para el caso de Petronio la medida en que éste declara mediante Eumolpo en 118 la disposición que debe de mantenerse ante los referentes literarios.³⁵⁹ El comentario de Eumolpo con relación a la tradición poética consiste en una advertencia sobre la importancia de tener en cuenta que en la producción poética no bastan las “frasecillas chispeantes”, como traduce Segura *sententiolis vibrantibus*, sino que, además de las consideraciones estilísticas hay que tener en cuenta la tradición, pues *ceterum neque generosior spiritus vanitatem amat, neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine litterarum inundata* (118, 3-4).³⁶⁰ La postura que se deduce de la declaración de Eumolpo es distinta a la de los dos autores, previamente discutidos, pues no alude a un afán de superación como el identificado para Séneca y Lucano.³⁶¹

No está en mi interés ahondar en una discusión pormenorizada sobre el *Satiricón*, pues es una obra basta y compleja cuyo estudio ha dado lugar a distintas interpretaciones y polémicas que bien refiere Sullivan en su trabajo. Por ahora basta con comentar que, a pesar de que no se observe un ánimo de ruptura en el *Satiricón*, el hecho de que uno de sus personajes aluda a esta característica a través de una crítica permite pensar que se encontraría presente en el contexto literario.³⁶² La

³⁵⁹ Vid. *supra* p. 121.

³⁶⁰ “Por lo demás, ni un espíritu más noble es afín a la vanidad, ni una mente puede alumbrar o producir un producto, a no ser que esté inundada por el ingente río de las letras”.

³⁶¹ Respecto a las diferencias con los otros autores discutidos, Sullivan apunta que el *Satiricón* es una crítica a la literatura contemporánea centrada fundamentalmente en las figuras de Séneca y Lucano. La crítica que Sullivan identifica hacia el primero tiene que ver con la apropiación de su discurso, ya sea mediante la parodia o mediante el aprovechamiento de sus propuestas filosóficas para demostrar su carácter ridículo. El autor ejemplifica esto al relacionar la epístola 47, sobre el tratamiento de los esclavos, con la participación de éstos en el banquete de Trimalción que Encolpio critica en el capítulo 71. De acuerdo con Sullivan, la crítica también tiene que ver con el aprovechamiento de elementos presentes en Séneca para la creación de imágenes. Ejemplo de esto es relación que identifica entre la representación de Mecenas y Trimalción. Sobre esto último, el autor sugiere que este tipo de relación sugiere, más que una parodia, la presencia de una fuente común. Por su parte, la crítica a Lucano se centra en el capítulo 118, pues el autor comenta que las palabras de Eumolpo se refieren a Lucano y a la ruptura de éste con los referentes, pues no sólo aborda este tema, sino que lo que sigue a este señalamiento es un poema sobre la guerra civil que satiriza la obra de Lucano (cf. Sullivan 1985, pp. 1680-1683).

³⁶² El abordaje de un texto como el *Satiricón* requiere de algunas consideraciones. La primera es que la obra, dentro de una clasificación genérica, pertenece a una tradición distinta a la de los textos que Dinter considera fundamentales para la literatura neróniana. El *Satiricón*, junto con las *Metamorfosis* de Apuleyo, forma parte de lo que se puede comprender como novela latina cuya relación de filiación más inmediata podría ser la novela helenística. Tanto ésta, como la novela en Roma del s. I d.C. son el resultado de la interacción de varios tipos de texto cuya constitución

conclusión de Sullivan respecto a la obra refleja la importancia de delimitar el contexto en el que se produjo el texto y la exigencia de una interpretación que considere esto: “The ‘Satyricon’ was a work written for the amusement of the Neronian literary circle; it pandered to the tastes and snobbisms of that group; and it relied on its literary sophistication for appreciation”.³⁶³

Ahora bien, para la discusión de las tres características que Dinter identifica, el pasaje que resulta más pertinente para analizar es el banquete de Trimalción, porque, más allá de que en él se pueden observar condensadas claramente, es un pasaje narrativo en el que el personaje que relata está al margen de los hechos. Además de esto, el pasaje ejemplifica muy bien los excesos a los que alude Persio en su sátira 1, pues retrata la degeneración de las costumbres no sólo mediante la extravagancia y los excesos alimenticios a los que se entregan los personajes, sino también a través del empleo de la literatura como un adorno vano.

En el largo relato que Petronio hace de la cena se puede apreciar una representación de los excesos y el mal gusto del ambiente cortesano, el mismo que critica Persio a lo largo de la sátira 1. Trimalción es la encarnación de un nuevo rico; un liberto que hizo fortuna invirtiendo la herencia que recibió y que busca a toda costa insertarse en las costumbres de la aristocracia, con la que puede compararse en bienes, pero no en gusto. Este personaje —de manera similar al declamador de Persio (1, 15-23), o al poetastro que pide objetividad a sus comensales tras deleitarlos (vv. 53-57)— encuentra un deleite en su grandilocuencia y en los excesos que ostenta, que además son objeto del asombro de sus comensales. En medio de un banquete en el que cada platillo y gesto del anfitrión hace gala del mal gusto por ser excesivo, la relación con la literatura no queda exenta de esta dinámica. Trimalción aprovecha cualquier oportunidad que se le presenta para buscar demostrar, sin éxito, su manejo de los textos y, en ese sentido, su pertenencia a un mundo de aristócratas letrados.

Augier-Grimaud en su artículo sobre la teatralidad en el episodio de la cena de Trimalción explica que el episodio es un documento de los espectáculos en el Imperio en el que la exageración de algunas dinámicas aceptables en un banquete se vuelve la ridiculización de las pretensiones de

implica la pluralidad de tipos de discurso —como la sátira menipea o la fábula milesia—, por ello es más complicado pensar en el afán de superación como característica del texto pues pertenece a un género definido por la pluralidad, del que, además, no conservamos demasiado. Sin duda esta consideración, e incluso la posibilidad de aplicar las consecuencias de las categorías con las que define Dinter al *Satiricón* requiere un abordaje más amplio. No obstante, el autor apunta a estas características en relación con el banquete de Trimalción, por lo que me limitaré a comentar cómo dentro de ese episodio de la novela se pueden identificar las tres características de manera similar a como se observan en la *Farsalia* o en *Tiestes*.

³⁶³ Sullivan 1985, p. 1686.

las élites.³⁶⁴ En contraste con descripciones de la época sobre las convenciones en los banquetes, el episodio resulta grotesco porque Trimalción, al ser un nuevo rico, no participa de los códigos de las élites que determinan qué es correcto y qué no. La autora identifica como aspectos fundamentales de los espectáculos presentados la música y los espectáculos populares y concluye diciendo: “Pétrone s’amuse à fonder son épisode sur le va-et-vient entre cet univers culturel déviant —où de la tentative de reproduction du code ‘distingué’ advient le vulgaire—, et les préjugés de la classe aristocratique de celui que le décrit”.³⁶⁵

Las características que hasta ahora se han discutido como propias de la literatura neroniana encuentran cabida en este episodio en primer lugar en el hecho de que Encolpio, el narrador, participa del banquete como un espectador. En relación con la figura de Encolpio, Augier-Grimaud señala que éste participa como contraparte de lo que está observando, al someter a un juicio de valor los espectáculos que observa, gracias al establecimiento de una distancia crítica e irónica.³⁶⁶ La autora identifica a Encolpio como un representante de los valores que transgrede Trimalción, es decir, los aristocráticos, pues narra el pasaje desde una distancia que le permite ironizar o emitir juicios respecto a las cosas que observa.

El papel de Encolpio como espectador y el juicio que emite a lo largo de la narración queda claro desde el primer momento en el que identifica el carácter espectacular del evento al que asiste: *ego experiri volui an tota familia cantaret, itaque potionem poposci. paratissimus puer non minus me acido cantico exceperit, et quisquis aliquid rogatus erat ut daret: **pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes.*** (31, 5-8).³⁶⁷ Respecto a la declaración de Encolpio, Augier-Grimaud

³⁶⁴ Cf. Augier-Grimaud 2011, p. 138. Más allá de la sucesión de platillos, de los juegos de palabras y de los malabaristas, recitadores, homeristas y demás personajes que hacen del banquete un espectáculo, las pretensiones de Trimalción quedan bien representadas en su entrada en el capítulo 32, pues es introducido al banquete en medio de música y sentado en una pila de cojines que suscita la risa de algunos comensales. Por si esto no fuera suficiente, el anfitrión está ataviado de forma ridícula y hace gala de sus joyas como una forma de demostrar su poder y riqueza.

³⁶⁵ Augier-Grimaud 2011, p. 152.

³⁶⁶ Cf. Augier-Grimaud 2011, p. 140

³⁶⁷ “Quise probar si toda la servidumbre cantaba, así que pedí una bebida. Me atendió un muchachito de lo más dispuesto con una canción no menos ácida. Y así, quienquiera a quien le pidieran algo; **uno habría creído que era el coro de una pantomima, no el comedor de un señor de familia**”. Augier-Grimaud analiza este pasaje con relación al papel de la música como indicador de las manifestaciones artísticas espectaculares que están presentes en el pasaje. La propuesta más sugerente del análisis de la autora reside en que identifica que la música no se encuentra circunscrita a momentos particulares, sino que está presente a lo largo de todo el banquete y, además, es indicador del gusto de Trimalción por los excesos; gusto que en último término es una forma de demostrar su poder y riqueza (cf. Augier-Grimaud 2011, p. 140-141).

señala que la analogía que plantea el narrador entre un coro de pantomima y el comedor de un señor importante establece la premisa en torno a la que se articula la teatralidad del episodio.³⁶⁸

La comparación, además, guarda una dimensión de ironía, pues de respetar las convenciones en torno a la medida, no cabría duda de que es un banquete. La insistencia en el asombro y los comentarios acerca de la dignidad del evento actualizan la ironía, pues recuerdan al lector que el espectáculo que está siendo descrito pretende ser un banquete a pesar de sus excesos. A lo largo de la narración Encolpio declara su asombro ante el banquete y busca la guía de comensales más experimentados, los cuales, al tiempo que hacen de espectadores, también forman parte de un espectáculo de adulación, motivado por el deseo de disfrutar de la dilapidación grandilocuente de Trimalción: *cum has ergo miraremur lautitias* (27, 4);³⁶⁹ *ceterum ego dum omnia stupeo, paene resupinatus crura mea fregi* (29, 1)³⁷⁰ o *damnavi ego stuporem meum et nihil amplius interrogavi, ne viderer numquam inter honestos cenasse* (41, 5).³⁷¹ En este último ejemplo el énfasis puesto en la supuesta dignidad de las costumbres hace la crítica aún más aguda, en el entendido de que Encolpio representa o conoce ciertas convenciones que se ven puestas en duda por la falsa sofisticación del banquete en el que participa. Además de esto, la actualización constante de este contraste irónico entre lo que sucede y lo que se pretende que eso sea trae a cuento en un nivel abstracto la utilización de la paradoja que Dinter identifica en la literatura neroniana.

El carácter ridículo y pretencioso que tiene toda la cena y las posibilidades que esto confiere como espectáculo encuentra su confirmación en Áscrito, quien, después de la recitación de unos versos “artificiales e insoportables”³⁷² y de un reparto de regalos acompañado por enigmas oscuros, no puede contener su risa: *ceterum Ascyltos, intemperantis licentiae, cum omnia sublatis manibus eluderet et usque ad lacrimas rideret, unus ex conlibertis Trimalchionis excanduit —is ipse qui supra me discumbebat— et ‘quid rides’ inquit ‘vervex? an tibi non placent lautitiae domini mei? tu enim beatior es et convivare melius soles* (57, 1-2).³⁷³ La reacción a la burla de Áscrito por parte de uno de los comensales pone en cuestión la tensión con los valores que Augier-Grimaud

³⁶⁸ Cf. Augier-Grimaud 2011, p. 143.

³⁶⁹ “Mientras admirábamos esos lujos”.

³⁷⁰ “Yo, por lo demás, pasmado con todo, casi me rompo las rodillas al dar la vuelta”.

³⁷¹ “Maldije mi estupidez y no pregunté nada más, no fuera a parecer que nunca había comido con hombres respetables”.

³⁷² Cf. Segura 2010, p. 83, n. 66.

³⁷³ “Cuando Áscrito, por su parte, a causa de su desenfrenado descaro, se burlaba de todo con las manos alzadas y reía al punto de las lágrimas, uno de los compañeros libertos de Trimalción se enardeció —precisamente el que se reclinaba a mi derecha— y dice: “¿De qué te ríes, imbécil? ¿Acaso no te gustan los lujos de mi señor? Seguro tú eres más afortunado y sueles celebrar mejores banquetes”.

menciona con relación a Encolpio, pues hace evidente que el banquete busca insertarse dentro de prácticas y convenciones que habían estado reservadas para los aristócratas. La conclusión del reclamo del liberto contribuye a tener en mente esta consideración, pues comenta que los verdaderos logros son hacer fortuna y por lo tanto, obtener los medios para poder participar o recrear banquetes como los de los aristócratas: *haec sunt vera athla; nam [in] ingenuum nasci tam facile est quam "accede istoc"* (57, 11).³⁷⁴

Además de que el narrador se posiciona como un espectador, la sucesión de platillos en sí misma es un espectáculo, pues no se limita a presentarlos, sino que hay elementos en ellos mismos, en su presentación, en su reparto o en el acompañamiento de su consumo que los hacen un espectáculo. A lo largo del pasaje se atestigua un banquete en el que los platillos parecen, más bien, un pretexto para probar la riqueza, el ingenio o el refinamiento del anfitrión, pues todos van acompañados por algún gesto que busca atraer la atención y probar estas características.³⁷⁵

En relación con las características de Dinter, queda claro, a partir de los elementos comentados, que en el *Satiricón* el espectáculo como tópico tiene un papel importante. Ahora bien, respecto a la utilización de la paradoja y la hipérbole, y al imaginario relacionado al cuerpo, debe de señalarse que la construcción del espectáculo en torno a la comida se sirve de estos elementos.

La utilización de la paradoja y la hipérbole está íntimamente relacionada con la cena como espectáculo. Ya se comentó la medida en que el desplante de mal gusto que supone el banquete representa una paradoja respecto a las normas y expectativas de un banquete convencional. El asombro constante de Encolpio es producto de los excesos a los que se enfrenta y de la medida en que éstos suponen una ruptura con las normas de convivencia que él conoce, además de un alarde desmedido de lujos. De este modo, todos los indicadores de sorpresa que se comentaron previamente funcionan también como indicadores de lo hiperbólico, suscitados no sólo por la naturaleza espectacular del banquete, sino también por el derroche de bienes que enmarca ese espectáculo. El epítome de lo excesivo en los platillos, al menos según el juicio de Encolpio, se observa en el juicio que hace de lo que les ofrecen en el capítulo 69: *et haec quidem tolerabilia erant, si non fer[i]culum longe monstrosius effecisset ut vel fame perire mallemus* (69, 7-8).³⁷⁶ La

³⁷⁴ "Esos son los méritos reales, pues nacer en buena cuna es tan sencillo como si te dijeran 've por ahí'".

³⁷⁵ Algunos ejemplos de esto son el plato del zodiaco en el capítulo 35, los bailarines que acompañan la comida en el 36, el juego de palabras con el nombre del escanciador, Carpe, Carpe, del 36, el jabalí-liberto del 40, el cerdo destripado del 49, los bailarines del 53 o los homeristas y la recitación del 59.

³⁷⁶ "Y estas cosas todavía habrían sido soportables, si no hubiera hecho una vulgaridad por mucho más monstruosa de modo que incluso preferiríamos morir de hambre".

declaración de que sería preferible morir de hambre, da cuenta del desagrado que suscita en el narrador el platillo que les ofrecieron, un ganso con una guarnición de pescado y otras aves que, en realidad, es todo carne de cerdo. En la valoración del platillo como *fericulum longe monstrosius* se observa no sólo el desagrado que suscita el platillo sino el hecho de que los excesos devienen en cosas monstruosas, entendiendo lo monstruoso como la valoración negativa de lo hiperbólico.³⁷⁷

En el capítulo 70, luego de que es presentado el platillo calificado como algo monstruoso, Encolpio dice: *puget referre quae secuntur* (70, 8).³⁷⁸ Este comentario, en la sucesión de eventos del texto, debe de interpretarse en relación con el hecho de que el narrador enseguida refiere que la servidumbre se había instalado en el banquete: *quid multa? paene de lectis deiecti sumus, adeo totum triclinium familia occupaverat.* (70, 11).³⁷⁹ En sí misma, la indicación de vergüenza por narrar lo sucedido del 70, 8 no puede leerse como una indicación metatextual, pues más bien es un comentario que Encolpio emite como representante de una serie de valores y convenciones aristocráticas que se rompen en el banquete que ofrece Trimalción. Sin embargo, a lo largo del pasaje, hay elementos en las intervenciones de Encolpio que permiten identificar no sólo una disposición irónica sino también crítica frente a los espectáculos que tienen lugar en el banquete. De este modo, en la medida en que algunos de estos espectáculos se relacionan con la literatura, se pueden identificar algunas consideraciones metatextuales que terminan por articularse en una crítica a la “nauseabunda jactancia” (*putidissimam eius iactationem*) de Trimalción, construida no sólo por su transgresión de las convenciones en torno a un banquete, sino por transgresiones de carácter literario.³⁸⁰

El primer indicador de esta naturaleza, que identifica Augier-Grimaud, es la presencia constante de los adjetivos *acidus* (31, 5-6) y *acutus* (41, 6).³⁸¹ Si bien la autora hace este señalamiento con relación a la música, en la medida en que la música es una constante a lo largo de todo el banquete y que además acompaña a otros espectáculos, es posible pensar estos adjetivos, en su acepción de acre, punzante o molesto, como una valoración negativa de los espectáculos que tienen lugar a lo largo del pasaje.

³⁷⁷ Lo monstruoso, como la valoración negativa de lo hiperbólico o paradójico, su cercanía a lo *nefandum* (vid. *supra* pp. 131-132) y el papel de esto en el *Satiricón* se comentarán más adelante.

³⁷⁸ “Me avergüenza narrar lo que siguió”.

³⁷⁹ ¿Qué más? Casi nos tiran de los lechos, a tal punto la servidumbre había ocupado el comedor”.

³⁸⁰ *ac ne sic quidem putidissimam eius iactationem licuit effugere* (73, 2) [Y ni así fue posible escapar de su nauseabunda jactancia].

³⁸¹ Cf. Augier-Grimaud 2011, p 143.

En relación con la literatura y su papel en la cena, queda claro que ésta es objeto de atención, pues el manejo del canon literario era parte del ambiente aristocrático en el que Trimalción buscaba insertarse. A pesar de esto, de manera similar a lo que sucede con las convenciones en torno al banquete, la relación de Trimalción con ella se basa en la pretensión y, por lo tanto, termina por ser una relación vana. Esto se puede apreciar en una alusión a la *Eneida* (2, 44) que pretende ser ingeniosa, pero que refleja la comprensión de la literatura como un accesorio: *rogo, me putatis illa cena esse contentum, quam in theca repositorii videratis? "sic notus Ulixes?" quid ergo est? oportet etiam inter cenandum philologiam nosse* (39, 3-4);³⁸² en su necesidad de dar cuenta de que posee libros: *et ne me putes studia fastiditum, II bybliothecas habeo, unam Graecam, alteram Latinam* (48, 4);³⁸³ y en los comentarios que pretenden ser alusiones ingeniosas, pero que, puesto que son confusiones, terminan por revelar su ignorancia: *et ne me putetis nesapium esse, valde bene scio, unde primum Corinthea nata sint. cum Ilium captum est, Hannibal [...]* (50, 5),³⁸⁴ donde confunde la toma de Ilión con la de Corinto y a Aníbal con Mummio;³⁸⁵ *quemadmodum Cassandra occidit filios suos* (52, 1),³⁸⁶ a Casandra con Medea y 'scitis' inquit 'quam fabulam agant? Diomedes et Ganymedes duo fratres fuerunt horum soror erat Helena. Agamemnon illam rapuit et Dianae cervam subiecit' (59, 4),³⁸⁷ donde, de acuerdo con Segura: "Otra vez se confunden los personajes mitológicos: Helena era hermana de Cástor y Pólux, y fue raptada por Paris, Diana sustituyó a Ifigenia, hija de Agamenón, por una cierva".³⁸⁸

La disposición de Encolpio ante comentarios o situaciones en los que la literatura se aborda como un accesorio, además de que revela un gusto irónico ante la estupidez del personaje, acentúa la ignorancia de Trimalción y su lejanía del universo aristocrático en el que pretende insertarse: *expectabam, ut pro reliqua insolentia diceret sibi vasa Corintheo afferri. sed ille melius* (50, 3),³⁸⁹ con relación a la presunción de los corintos verdaderos, e 'interea medium Aeneas iam classe tenebat.' *nullus sonus umquam acidior percussit aures meas; nam praeter errantis barbariae aut*

³⁸² "Me pregunto; ¿piensan que soy detenido por aquella cena, la que vieron en la fuente? ¿Así es conocido Ulises? ¿Entonces qué? También es necesario conocer de literatura **mientras se come**".

³⁸³ "Y no pienses que me desagradan los estudios; tengo dos bibliotecas: una griega, la otra latina".

³⁸⁴ "Y no pienses que soy ignorante, pues sé muy bien de dónde surgieron primero los vasos de Corinto, cuando Ilión fue tomada, Aníbal [...]".

³⁸⁵ Cf. Segura 2010, n. 56, p. 78

³⁸⁶ "Como Casandra mata a sus hijos".

³⁸⁷ "¿Sabes —dijo— qué historia representan? Diomedes y Ganimedes fueron dos hermanos cuya hermana era Helena. Agamenón la raptó y la sustituyó con una cierva para Diana".

³⁸⁸ Segura 2010, p. 87, n. 77.

³⁸⁹ "Esperaba, por su evidente arrogancia que dijera que le habían traído los vasos de Corinto, pero dijo algo mejor".

adiectum aut deminutum clamorem miscebat Atellanicos versus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit (68, 5),³⁹⁰ con relación a una recitación estridente de la *Eneida*.³⁹¹ De acuerdo con Conte, citado por Murgatroyd, Petronio vela en la ironía una crítica a la teatralidad de la cultura neroniana en la cual la literatura se vuelve elemento para la exhibición.³⁹²

La crítica de Encolpio al abordaje de la literatura que tiene Trimalción, en la medida en que surge de una disposición conservadora que espera un manejo del canon literario y un respeto a ciertas normas, se sirve de ciertos indicadores metatextuales para caracterizar al personaje como un ignorante a pesar de sus pretensiones, pues lo que resulta ridículo y risible de las intervenciones de Trimalción se apoya en el conocimiento de las referencias a las que desatiende, es decir, echa mano de un grupo de condiciones de lectura y producción de textos comunes a la época de Petronio para evidenciar las pretensiones del personaje. El hecho de que Trimalción lleve las cosas a límites ridículos y de mal gusto, y la identificación de eso por parte de un narrador al interior del texto, sólo funciona porque hay un referente de medida y buen gusto entre el público receptor del texto.

Hace falta abordar la tercera característica que enuncia Dinter, el empleo de imaginaria relacionada con el cuerpo. Lo primero que es importante señalar es que, a diferencia de los textos previamente analizados, en el *Satiricón* no hay una presencia explícita de esta característica. No hay un episodio, como los episodios bélicos o el desmembramiento de los hijos de Tiestes, en el que se hagan alusiones cruentas al cuerpo. Más bien, la realización de esta característica en el *Satiricón* tiene que ver en parte con lo escatológico, representado en torno al acto de orinar (27, 5) y a la referencia a las dificultades de defecar (47, 2), y, sobre todo, representado con la obsesión de Trimalción con la muerte, pues en las escenas e imágenes escatológicas que Trimalción construye a lo largo del texto está implicado el cuerpo. En 34, 8 se describe una calavera y, al regresar del baño, Trimalción habla de las necesidades del cuerpo, lo cual en sí mismo ya es escatológico y termina con señalar que desatender al cuerpo es una posible causa de muerte: *credite mihi,*

³⁹⁰ ““Mientras tanto, Eneas seguía con su flota un [rumbo] definido’, nunca un sonido más estridente había golpeado mis oídos, pues, además de la errática torpeza, mezclaba un grito alto o bajo con versos de atelana, de tal suerte que, por primera vez, incluso Virgilio me disgustó”. El verso que declama el esclavo es de Verg. A. 5,1.

³⁹¹ Vid. Auguier-Grimaud con relación a los sonidos agudos como indicador de la teatralidad y el mal gusto dentro del pasaje.

³⁹² Conte, Gian Biagio, *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius' Satyricon*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 69-70 apud Murgatroyd 2013, p. 245.

anathymiasis in cerebrum it et in toto corpore fluctum facit. multos scio sic periisse, dum nolunt sibi verum dicere (47, 6).³⁹³

El segundo aspecto en torno al cual puede considerarse la realización de la característica de Dinter que refiere a las imágenes relacionadas al cuerpo es en la ingesta desmedida y la sucesión incansable de comida, así como su degeneración en algo monstruoso. De manera similar a lo que sucede con la descripción del sacrificio de los hijos de Tiestes y con el aterrizaje de características de la literatura en imágenes relacionadas con la comida que se observa en Persio,³⁹⁴ la descripción de la comida en el banquete de Trimalción funciona para hacer aprehensible el carácter excesivo del banquete. La descripción de la comida es una constante en todos los capítulos que comprenden el pasaje; como es una constante el cuerpo en la *Farsalia* y en la narración de *Tiestes*. Como los cuerpos en estos pasajes, la comida en el banquete de Trimalción se ve sometida a manipulaciones que devienen en algo grotesco. En primer lugar a nivel simbólico, pues la jactancia de Trimalción tiene una realización material en la extravagancia y el carácter espectacular de los platos y, en segundo, a nivel concreto, pues para hacer de la comida un espectáculo los cocineros la utilizan como materia, dejando en segundo plano su cualidad alimenticia. La representación de otros alimentos a partir de la carne de cerdo en 69 o el cerdo en el capítulo 49 cuyas tripas eran “salchichas y butifarras” (*tomacula cum botulis effusa sunt*) son ejemplo de manipulaciones que se apoyan en lo hiperbólico y espectacular para representar algo desagradable. Al margen de la manipulación de la comida, el cuerpo está implicado todo el tiempo en el consumo de estos platos excesivos. En ese sentido, el incremento en la percepción y denuncia de los excesos, podría tener que ver a nivel simbólico con el hartazgo y el desagrado que genera comer mucho. Si bien no hay alusiones cruentas como en los otros dos textos analizados, hay una apelación al cuerpo mediante la comida en la que funciona también la acumulación como forma de ruptura.

³⁹³ “Créame, los efluvios van hacia el cerebro y causan conmoción en todo el cuerpo. Sé que muchos así han muerto, mientras no quieren decir la verdad”. El término *anathymiasis*, del griego ἀναθυμίασις, es poco común en el latín y sus usos en griego se refieren fundamentalmente a la descripción técnica de procesos fisiológicos y físicos. Quizá el uso más peculiar sea el de Heráclito con relación a las almas: ψυχαὶ ἀπὸ τῶν ὑγρῶν ἀναθυμιῶνται (B 12) [Las almas se evaporan a partir de las cosas húmedas]. El hecho de que Trimalción emplee un término técnico en un pasaje escatológico acentúa su petulancia, pues la utilización de un término griego tan específico puede leerse como un esfuerzo por dar fe de su educación y refinamiento. Además de esto, aun cuando considero difícil de demostrar una relación con Heráclito, resulta sugerente pensar en el empleo del término, mediante un verbo derivado, a las almas en relación con el pasaje, en el que Trimalción expresa sus preocupaciones en torno a la muerte. Esta coincidencia invita a pensar que las implicaciones escatológicas del pasaje pueden buscarse no sólo en el nivel narrativo, sino también en el formal.

³⁹⁴ Para un abordaje exhaustivo de estas imágenes, vid. Bartsch 2015 y Navarrete 2018.

La valoración del platillo del capítulo 69 como *fericulum longe monstrosius*³⁹⁵ es la clave para discutir el papel de lo que en los otros dos textos comentados se había abordado como lo *nefandum*. Si bien es cierto que en el *Satiricón* no hay una tensión explícita entre lo que es lícito o no contar —como sí la hay en la *Farsalia* y en el *Tiestes*— y, por lo tanto, no se puede decir que lo terrible encuentre una forma de ser representado que, por servirse de recursos con alcances metatextuales, permita una lectura que lo interprete como una representación de la transgresión de las estrategias literarias convencionales, lo monstruoso es la valoración negativa de lo hiperbólico que ocupa un lugar en el pasaje como el indicador de los excesos y es, en ese sentido, equivalente a lo *nefandum*, con la diferencia de que éste refiere a lo que no puede ser narrado y lo monstruoso es aquello terrible que se observa, sin la tensión entre contarle o no.

Esta cualidad no sólo se observa en el juicio hacia los excesos en la manipulación de los alimentos, sino que atraviesa todo el capítulo mediante el consumo desmedido y la obsesión escatológica del anfitrión, pues mantiene en una representación constante un tema incómodo, al menos para Trimalción. A diferencia del episodio adivinatorio de Ericto o de la descripción del desmembramiento y cocción de los sobrinos de Atreo, la muerte no es un tema que le parezca terrible a la voz narrativa; no obstante, su presencia constante a lo largo de la narración termina por dar lugar a una escena que sí es motivo de reproche, la representación de la muerte de Trimalción que se construye desde el capítulo 71 con la descripción de su mausoleo y el llanto generalizado ante la idea de su muerte del 72 y su epítome en el 78:

ibat res ad summam nauseam, cum Trimalchio ebrietate turpissima gravis novum acroama, cornicines, in triclinium iussit adduci, fultusque cervicalibus multis extendit se supra torum extremum et ‘fingite me’ inquit ‘mortuum esse. dicite aliquid belli’. (78, 5-6)

El asunto se tornaba de lo más desagradable, cuando Trimalción, pesado por su terrible ebriedad, ordenó que trajeran al comedor nuevos entretenimientos: cornetas y soportado por muchos cojines se extendió sobre el extremo del lecho y dijo: “Finjan que estoy muerto, digan algo bonito”.

Trimalción ordena que se represente su funeral, lo cual, de acuerdo con el juicio de Encolpio, supone que todo el asunto había sido llevado *ad summam nauseam*. La formulación del juicio es significativa porque se relaciona con el juicio que Encolpio hace de Trimalción en el capítulo 73: *ac ne sic quidem putidissimam eius iactationem licuit effugere* (73, 2).³⁹⁶ Ambos juicios se sirven

³⁹⁵ “Una vulgaridad por mucho más monstruosa”.

³⁹⁶ “Y ni así fue posible escapar de su nauseabunda jactancia”.

del desagrado como indicador de negatividad, pues tanto *nauseam* como *putidissimam* aluden al asco, el sustantivo a la sensación de asco y el adjetivo a algo que por su estado lo suscita.

La construcción de lo terrible en el episodio de la cena de Trimalción se sirve de la transgresión de las convenciones en torno al banquete. Encolpio funciona como indicador de eso al señalar de manera constante lo excesivo de las pretensiones del anfitrión. A pesar de que, en este caso, lo terrible no tenga una correspondencia con un afán metatextual y metaliterario de transgresión, sí retrata una serie de vicios o errores que rompen con las convenciones de ofrecimiento de un banquete —y con las exigencias de manejo de los textos relacionadas con ese ambiente—, a pesar de Trimalción, pues éste no busca el rompimiento, sino la inserción en esas convenciones.

Imágenes en Persio

El análisis de los tres textos, la *Farsalia*, *Tiestes* y el *Satiricón*, según las categorías propuestas por Dinter, demuestra, en primer lugar, que la conciencia de la tradición y las resoluciones que se toman en torno a ésta son lo que permite la innovación y valida el nuevo ejercicio literario frente al de sus antecesores. En ese sentido, las características que propone el autor— utilización de la paradoja y la hipérbole, el espectáculo como tópico y la imaginería relacionada con el cuerpo— son una propuesta de abordaje de las relaciones con la tradición, que responde al contexto de la segunda mitad de la época imperial y que permite abstraer conclusiones que funcionan como generalidades para un grupo de textos que comparten un contexto. La postulación de generalidades facilita la comprensión de los textos como parte de un momento concreto y de una serie de convenciones literarias compartidas, sin ocuparse del diálogo particular de los textos con su contexto —diálogo que bien puede matizar las generalidades mencionadas—.

A partir del análisis de los tres textos se puede observar un afán de superación de la literatura augustea, planteado como la tensión paradójica o simple incomodidad de dar cuenta de sucesos hiperbólicos. En el caso de la *Farsalia* y *Tiestes* se identificó esta tensión como lo *nefandum* —la declaración de no poder dar cuenta de algo y, a pesar de eso, relatarlo— y en el *Satiricón* los excesos se identificaron como algo monstruoso, sin el planteamiento explícito de una imposibilidad de dar cuenta de ello, pero con el desagrado y el asombro como indicadores de las transgresiones. La transgresión en la representación o el relato del texto llega a encarnar una ruptura en términos de las estrategias de producción o lectura de los textos, es decir, tiene posibilidades metatextuales.

El afán de transgresión identificado como característica supone la conciencia y el diálogo estrecho con la tradición literaria, pues la transgresión, como planteamiento metatextual, y su resolución sólo funcionan con respecto a un referente de representación; a algo que es lícito decir.

Para la discusión de Persio es importante resaltar, en primer lugar, que también en él se observa una tensión entre lo que es lícito decir y lo que no, relativa a lo *nefandum*. Esta tensión, además, presenta consecuencias metatextuales, pues su resolución —decir de manera velada— es una posible explicación para la adopción de la densidad como principio. La paradoja que identifica Cucchiarelli en torno a la trinchera,³⁹⁷ que se había interpretado en relación al público y a las posibilidades de crítica en el contexto del satirista, cobra una nueva dimensión en relación con lo *nefandum*, pues la paradoja de la trinchera y la tensión implícita entre decir y no decir (*fas/nefas*) no sólo interactúa con lo *decoctius* como una metáfora de la necesidad de condensar para velar la crítica ante un sistema opresor, o una sociedad vanidosa e indispuesta, sino que puede funcionar también como testimonio de lo *nefandum*, entendido como la resolución de transgredir los referentes literarios. Así como la declaración de la imposibilidad para decir algo se puede leer en correspondencia con el contexto político, también puede leerse como una indicación metatextual en la que se presenta el carácter disruptivo de la poesía respecto a sus antecedentes literarios. De este modo, lo *acer*, que se había discutido como categoría de ruptura con Horacio, podría entenderse, además, como el resultado particular del ánimo contemporáneo de ruptura, siendo lo *decoctius* la metáfora que engloba este proceso.

El análisis de textos representativos de la literatura neroniana y la discusión en torno a sus características me interesa para el abordaje de la poética de Persio porque ofrece una posibilidad de desdoblamiento de lo “condensado” en este autor. La importancia del análisis de características generales de la literatura neroniana, más allá del delineamiento preciso, que quizá es imposible —si se considera que cada texto tiene que justipreciarse en comparación con su contexto y particularidades— es útil como una clave que permite comprender las decisiones que definen las particularidades de la poética de Persio. Ya se ha comentado que en lo *decoctius* como categoría se puede observar una metáfora que agrupa las particularidades del programa poético de Persio y, además, se planteó como eje de la discusión en torno a esta metáfora y las esferas que dialogan en ella la opinión de Cucchiarelli,³⁹⁸ según la cual el término “expresionista” ha sido empleado para

³⁹⁷ Vid. Cucchiarelli 2005, pp. 64 ss.; *supra* pp. 83 ss.

³⁹⁸ Vid. *supra* pp. 87 ss.

describir el estilo de Persio, pues su lenguaje satírico fortalece e intensifica los medios de expresión ya probados por los poetas augusteos. De acuerdo con el autor, premisas estoicas motivan este peculiar expresionismo y lo vuelven un juego de relaciones entre palabras que estimula la reflexión y obliga al lector a desentrañar su significado. Además, relaciona con esto la presentación de imágenes que parecen abruptas y enigmáticas porque están fuertemente cargadas por un contenido de fondo que está suprimido, denominando al resultado estilo “conceptual”.³⁹⁹ En la categoría de expresionismo, Cucchiarelli explica la metáfora que rige la poética de Persio, lo *decoctius*. Lo conceptual a lo que refiere el autor es el resultado de la síntesis, en imágenes y en elecciones léxicas y estilísticas, del diálogo con la tradición satírica, la literatura de su época —desdoblada en las características que critica el autor y en las características generales presentes en la época— y el estoicismo.

La relación de Persio con la literatura neroniana permite explicar como parte del contexto literario algunas particularidades de su poética, pues las características que identifica Dinter suponen una oferta de imágenes y elecciones léxico-estilísticas, con las que Persio debió de haber interactuado y que, por ello, pueden ayudar a aclarar el diálogo entre las distintas esferas implicadas en la poética de Persio. Al margen de la identificación de vicios en el gusto y estilo de su época que hacen Séneca y Persio —la cual posibilita ciertas imágenes dependientes de la relación entre la apariencia y el estilo— las características de la literatura neroniana permiten aventurar explicaciones, sobre todo, en torno a la densidad de las imágenes que presenta Persio y la elección de ciertas imágenes y metáforas como las culinarias o las corporales.

No es mi afán proponer un análisis de las imágenes que presenta Persio a lo largo de su obra y, en concreto en la sátira 1; Bramble, en su extenso estudio sobre Persio, propone una tipología de imágenes que puede ser analizada bajo la lupa de las características de la literatura neroniana. A lo largo del capítulo 3 de su libro, titulado “The nature and sources of Persius’ imagery”, el autor propone que las imágenes y motivos rectores se basan en la búsqueda de metáforas que permiten un abordaje simultáneo de lo moral y lo literario. Para lograr eso el autor señala:

His solution is to rejuvenate the stylistic metaphors, by taking them back to their place of genesis in life, so reversing process which gave them birth. Actual effeminacy now corresponds to stylistic effeminacy; gluttony to turgidity; over-meticulous dress to fussy ornament in style; disease and distortion to disfigured composition. From the theoretical principle, *talīs hominibus fuit oratio qualīs vita*, and its

³⁹⁹ Cucchiarelli 2005, pp. 74-75. Esta cita también se encuentra en la p. 87. Decidí repetirla porque considero que es importante tanto para abrir, como para cerrar la discusión en torno a lo *decoctius*.

ramifications in literary-critical terminology, Persius creates a class of images which refer simultaneously to life and letters.⁴⁰⁰

Bramble propone que las imágenes y metáforas de las que se sirve Persio tienen su origen en la vida, lo cual no resulta una sorpresa a la luz de las exigencias de la sátira como género y de la admonición de Cornuto, *verba togae sequeris iunctura callidus acri* (Pers. 5, 14).⁴⁰¹

Las imágenes en las que Bramble concentra su análisis son metáforas de la crítica literaria construidas a partir de la vida cotidiana; de la existencia física y social de las personas. El autor señala que los personajes dibujados en la sátira 1 son presentados en términos que permiten establecer relaciones estilísticas y considera que mediante la encarnación de la literatura en la vida se consigue un doble objetivo, los motivos elegidos, con su alcance moral y literario, se combinan en imágenes de carácter concreto que permiten el retrato de los personajes.⁴⁰² Es precisamente este fenómeno el que se observa en la caracterización del declamador y de Mecenas, discutida previamente en este capítulo,⁴⁰³ en la que las imágenes relacionadas con la apariencia y el afeminamiento prueban sus alcances estilísticos. Bramble identifica y desarrolla cuatro motivos en la constitución de imágenes, la enfermedad, el vestido y la apariencia, la homosexualidad y el afeminamiento, y la comida y la bebida.⁴⁰⁴

El hecho de que estos cuatro motivos derivados de la vida cotidiana tengan la posibilidad de ofrecer imágenes o metáforas relacionables con el estilo está fincado en una tradición en la que los motivos e imágenes permiten estas relaciones, tal como se comentó con relación a la epístola 114 y al principio que la articula, *talis hominibus fuit oratio qualis vita*. Así pues, la construcción de estas imágenes está atravesada por relaciones con la retórica, con la filosofía, con la medicina e incluso con aspectos culturales, como las características comunes a los textos de Petronio, Séneca y Lucano.

A la luz de las características que define Dinter para la literatura neroniana y de los aspectos que las engloban, discutidos a partir de la comparación entre la *Farsalia*, el *Tiestes* y el *Satiricón*, es posible señalar que en la construcción de imágenes y en la densidad de Persio están implícitas

⁴⁰⁰ Bramble 1974, p. 20.

⁴⁰¹ “Seguirás la lengua de la toga versado en la composición ingeniosa”. Vid. *supra* p. 83. Siguiendo la línea de interpretación propuesta en el capítulo tres, según la cual *iunctura acri* es el elemento que distingue la producción de Persio de la de Horacio, podría comprenderse que ese ingenio que exige Cornuto es la densidad en las imágenes que describe Bramble.

⁴⁰² Cf. Bramble 1974, p. 34.

⁴⁰³ Vid. *supra* pp. 95 ss.

⁴⁰⁴ Cf. Bramble 1974, pp. 34 ss.

características de la época, pero puestas al servicio de la propia lógica poética de las imágenes que busca Persio. De este modo, se puede observar que lo paradójico y lo hiperbólico, el espectáculo como tópico y el imaginario relacionado con el cuerpo —e incluso con la comida, relacionada con el cuerpo mediante la ingesta y los excesos que deforman el cuerpo o son escenario de su degradación— contribuyen a construir imágenes basadas en la vida cotidiana con alcances poderosos como metáforas literarias.

Persio, por ejemplo, echa mano de una hipérbole al principio de la sátira 5 cuando dice: *vatibus hic mos est, centum sibi poscere voces, / centum ora et linguas optare in carmina centum* (Pers. 5, 1-2),⁴⁰⁵ antes de que Cornuto lo interrumpa y le señale el tipo de poesía al que tiene que dedicarse:

'quorsum haec? aut quantas robusti carminis offas
ingeris, ut par sit centeno gutture niti?
grande locuturi nebulas Helicone legunto,
si quibus aut Procnes aut si quibus olla Thyestae
fervebit saepe insulso cenanda Glyconi. (Pers. 5, 5-9)

—¿ Y esto para qué? ¿Cuántos pedazos de un sustancioso poema te zampas para que el esfuerzo sea comparable al de cien bocas? Quienes pretenden decir algo grande han de recoger las nubes desde el Helicón, si para ellos hierve Procne, o la olla de Tiestes que ha de ser cenada por el siempre insípido Glicón.

En este ejemplo se observa la participación del lenguaje relacionado con el cuerpo para crear una analogía entre el consumo de comida y el de poesía, pues lo que para Persio en los vv. 1-2 era la petición de *voces* y *linguas* para abordar un tema elevado, se ve transformado por la referencia de Cornuto a las *offas* y a banquetes caníbales en la literatura.⁴⁰⁶ La identificación de la poesía elevada

⁴⁰⁵ “Ésta es costumbre para los vates, pedir cien voces para sí, cien bocas y desear cien lenguas para sus poemas”.

⁴⁰⁶ Bartsch desarrolla a lo largo de su libro *Persius* el papel de las metáforas alimenticias en el autor. A lo largo de la primera parte de su libro (Bartsch 2015, pp. 15-95) la autora explora la relación entre comida y literatura que Persio teje mediante sus metáforas e imágenes. Los aspectos más relevantes de este análisis orbitan en torno a la premisa de que la buena poesía es digerible y no incurre en excesos cárnicos, mientras que la mala poesía no sólo se relaciona con los excesos, sino que tiene su máxima realización en el canibalismo y la indigestión. La relación entre la dietética y la medicina, de acuerdo con la observación de esta autora, permite la metáfora de lo *decoctius*. Se puede observar, entonces, que el imaginario en torno a la comida es fundamental, tal como lo señalan la autora y Bramble, para la configuración de imágenes con alcances metatextuales, es decir, que permitan pensar en la literatura, su consumo y la relación con ésta. Dentro de estas metáforas el cuerpo juega un lugar fundamental, en primer lugar, porque en el decaimiento del cuerpo se ve reflejada una mala dieta, en segundo lugar, porque permite el abordaje de imágenes relacionadas con el canibalismo y con los horrores que éstas implican (tal como se discutió para el caso de *Tiestes*): “Reading bad poetry, it will emerge, is not merely a revelations of stylistic bad taste; it is akin to the consumption of sickeningly meaty dishes. And by the end of this process, Persius has assimilated his own poetry, in contrast, to a nonfleshy, noncannibalistic, healthy edibility that we will be all too happy to consume as the antidote or *pharmakon* to what we have already read” (Bartsch 2015, p. 26). Navarrete (2018) en su trabajo realiza un análisis bajo la misma línea orientado a las consecuencias del consumo de poesía *grandilocuente*.

con los banquetes caníbales y con lo indigerible contribuye a definir la poesía de Persio como una propuesta culinaria sana e incluso con posibilidades curativas.

Como se discutió para la comparación del declamador y Mecenas, Persio se sirve de una premisa de representación en la que el estilo corresponde con la apariencia, de tal suerte que una apariencia reprochable —en los términos de la romanidad conservadora— es el reflejo del descuido de las costumbres y, por lo tanto, del amaneramiento estilístico. La representación del interlocutor de Persio, hiperbólica en su afectación y vestimenta, deja ver lo excesivo de sus pretensiones e incluso de la poesía por la que opta, tal como se observa en los vv. 99-102, discutidos previamente.⁴⁰⁷ Estos versos, mediante los excesos estilísticos en los que incurren, representan el tipo de poesía contraria a la que le interesa a Persio y en ese sentido, como testimonio del mal gusto, suponen una paradoja, pues, tal como se comentó con relación al análisis de Bramble,⁴⁰⁸ las apelaciones a la poesía épica son una búsqueda por vincularse con un ideal de buen gusto. El caso de Trimalción permite observar que no son sólo las apelaciones a la épica sino a la poesía en general las que son entendidas como un accesorio o indicador de clase. Así pues, se observa una paradoja en el hecho de que en la época parecían aceptables acercamientos a la poesía —que constituían, en abstracto, un indicador del buen gusto— plagados de excesos estilísticos, de tal suerte que estos acercamientos, en último término, le sirven a Persio y a Petronio para denunciar el mal gusto y sugerir una ruptura con los antecedentes literarios, o al menos con un abordaje de estos como accesorio.⁴⁰⁹

Además de suponer una apelación a lo hiperbólico y paradójico, la representación del declamador alude a un espectáculo, pues no sólo lo describe con su atuendo exagerado, listo para declamar, sino que incluso refiere al espacio y a las formas de recitación.⁴¹⁰ No sólo en el ejemplo señalado, que es muy evidente, se observa al espectáculo como tópico. Las imágenes que presenta Persio abundan en detalles explícitos contruados a partir de los motivos que describe Bramble. Estos motivos, además, son relacionables con las categorías que establece Dinter, pues los personajes representados en estas escenas que mediante imágenes aluden a la vida cotidiana y a la crítica literaria tienen diálogos e incluso interactúan con la voz poética. Más allá del ejemplo del

⁴⁰⁷ Vid. *supra* pp. 48 ss.

⁴⁰⁸ Cf. Bramble 1974, p. 31.

⁴⁰⁹ Bramble expone tres motivos presentes en la sátira 1 que están dirigidos a la falta de gusto de Roma en la época de Persio, la alusión constante a las orejas (1, 8; 22; 59; 107-108; 121 y 126), el vínculo de éstas con los burros (*asinus*) (1, 121) y las exclamaciones *euge* (49, 75, 111, 167) y *belle* (49). (26-29). De acuerdo con el autor, estos tres elementos interactúan entre sí a lo largo de la sátira para exponer la insensibilidad de la audiencia. (cf. Bramble 1979, 26-29).

⁴¹⁰ Vid. *supra* pp. 42 ss.

declamador, del que mucho se ha dicho, la descripción del anfitrión-poetastro de los vv. 53-57 de la sátira 1 es un ejemplo de esto, pues supone una escenificación, ya que se trata de una escena que interrumpe una sucesión de señalamientos que hablan sobre la imposibilidad de confiar en el juicio popular. La escena, que funciona para denunciar la hipocresía de aquel que pide un juicio a sus comensales, se construye a partir de elementos de la vida cotidiana.

[...] *calidum scis ponere sumen,*
scis comitem horridulum trita donare lacerna,
et 'verum' inquis 'amo, verum mihi dicite de me.'
qui pote? vis dicam? nugaris, cum tibi, calve,
pinguis aqualiculus propenso sesquipede extet. (Pers. 1, 53-57)

Sabes ofrecer un manjar caliente, sabes regalarle un manto gastado al pobre comensal y dices “amo la verdad, dime la verdad sobre mí”. ¿Quién podría? ¿Quieres que te la diga? Dices tonterías, calvo, pues te cuelga pie y medio tu gorda barriga.

Así como en el caso de los ἀδύνατα, la apelación a elementos concretos de la que se sirve esta escena facilita su aprehensión. Las referencias a un platillo, *calidum sumen*, y a un manto gastado, *trita lacerna*, aunadas a la referencia al cuerpo del anfitrión con la que cierra la imagen, son elementos que apelan a la experiencia sensorial de la vida cotidiana. Además de esto, la expresión *cum tibi, calve, / pinguis aqualiculus propenso sesquipede extet* de los vv. 56-57, supone un ejemplo concreto de la imaginería relacionada con el cuerpo, señalada por Dinter, y de la configuración de imágenes que permiten una crítica moral y literaria, a la que refiere Bramble. De acuerdo con este autor, esta última expresión es una forma en la que Persio traslada los conceptos de *turgidus* y *pinguis*, empleados para la crítica de excesos en la literatura, a una imagen concreta.⁴¹¹ Las posibilidades metatextuales de las imágenes relacionadas al cuerpo se observan en el hecho de que la asociación con el cuerpo que hace Persio sirve para hablar de literatura y denunciar sus excesos, pues tanto Bartsch como Bramble coinciden en señalar que la consolidación de la imagen del anfitrión depende del adjetivo *sesquipedalis* que es empleado por Horacio para hablar de la longitud excesiva de ciertas palabras en la tragedia (vid. Hor. *AP.* 96-98).⁴¹² En la imagen que propone Persio hay una denuncia, no sólo a la hipocresía del anfitrión, sino al tipo de poesía por el que éste se inclinaría, construida a través de la aplicación al cuerpo de un adjetivo empleado para la crítica literaria.

⁴¹¹ Cf. Bramble 1974, p. 114

⁴¹² Cf. Bartsch 2015, p. 39; Bramble 1974, p. 114.

Realizar un análisis preciso de la confluencia entre las categorías que propone Dinter y el estudio sobre las imágenes que aborda Bramble es un ejercicio en el que no ahondaré, pues, más allá de que ya se han señalado posibles confluencias, considero que las categorías que proponen los dos autores atienden a dos niveles de análisis distintos. Las características que identifica Dinter son generales, es decir, buscan sentar coordenadas que ofrezcan la posibilidad de comprender un grupo de textos como parte de una época. El análisis de Bramble, por su parte, es de carácter concreto, pues atiende a las singularidades de Persio y está pensado como un análisis que se concentra en el texto y en las consecuencias de éste. A pesar de estas precisiones, la adopción de imágenes relacionadas con el cuerpo y la comida; el aprovechamiento del espectáculo como parte de la representación de los vicios de sus contemporáneos y las consecuencias hiperbólicas de las descripciones que dibuja Persio, pueden comprenderse como parte de una serie de elecciones posibles gracias a las características de la literatura en su época.

Si bien es cierto que la elección de imágenes no puede pensarse limitada a la influencia de estas categorías en los autores,⁴¹³ el hecho de que estén articuladas en torno a la transgresión de los antecesores literarios y la medida en la que los motivos que identifica Bramble para las imágenes en Persio pueden manifestarse mediante las características que describe Dinter, hace pensar que estas categorías de literatura neroniana encontraban cabida en el ámbito literario, quizá no de manera explícita, sino motivadas por el contexto cultural, social y político y por la necesidad de la literatura de interactuar con los antecesores en términos nuevos.

Las categorías que propone Dinter son relevantes para el análisis de la poética de Persio porque sientan un marco para la comprensión de las imágenes que éste construye. La densidad del satirista, a la luz del espectro de dinámicas e imágenes posibles dentro de la literatura contemporánea, no resulta una sorpresa. Esto se puede observar en la elección de un término con implicaciones culinarias y médicas que refiere a la condensación como metáfora rectora del programa poético, pues supone la conciencia de que existen elementos mezclados que se están sometiendo a ese proceso. De este modo, podría pensarse que esta metáfora parte del mismo afán de superación que articula las características que describe Dinter y que ofrece una explicación a estrategias que pueden comprenderse como disruptivas. La densidad en Persio, entonces, es una elección que

⁴¹³ Como ejemplo de esto se puede señalar que son las metáforas en torno al cuerpo y a la ingesta de poesía las que permiten establecer una relación entre poesía y curación mediante la dietética, lo cual resulta fundamental para pensar la relación de Persio con el estoicismo y la medida en que este autor transgrede las convenciones de representación como ejercicio filosófico. La relación de Persio con el estoicismo se abordará en el siguiente capítulo.

responde a los excesos que identifica el autor en su época y que supone la actualización y superación de los preceptos satíricos horacianos mediante la adopción de preceptos estéticos distintos, que responden al contexto del autor. Así, se observa que esta elección no es producto del genio del autor, sino que es posible gracias a los aspectos que determinan su contexto literario como las características de la literatura de su época, la formación a la que fue sometido y el género en el que se inscribe.

No creo que la metáfora de lo *decoctius* y todo el programa poético de Persio puedan o deban entenderse exclusivamente en relación con la literatura neroniana, sin embargo, tampoco pueden ignorarse estas características en la configuración de su poética pues la literatura en la Antigüedad es producto del diálogo constante, no sólo con la tradición, sino también con la literatura contemporánea. En la preocupación de Persio por la poesía de su época y en la crítica a su degeneración, subyace una implicación con la contemporaneidad que necesariamente presenta consecuencias en el programa poético del satirista.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

El análisis de la epístola 114 de Séneca permitió observar, mediante la crítica común a las costumbres y literatura de su época, la medida en la que el principio de representación que adopta Persio es una construcción cultural que forma parte de su contexto literario y que, además de determinar el tipo de crítica que esgrime el autor, permite la confluencia con la crítica presentada por otros autores sin la necesidad de mediación de un texto concreto. Por otra parte, el análisis de la literatura neroniana mediante autores representativos, permitió observar características de la configuración de imágenes en Persio que no son abordadas de manera explícita por el autor pero que de igual forma son posibles gracias a su contexto cultural.

El análisis de estos dos grupos de textos en función de la metáfora que articula la poética de Persio permite pensar la relación entre textos más allá de la copresencia. Si bien es cierto que la influencia de un texto A en otro texto B posibilita las coincidencias en léxico, estilo e imágenes, es importante señalar que, tal como señala Kristeva, el texto es un espacio en el que interactúan distintos enunciados.⁴¹⁴ En la medida en que estos enunciados —las características que señala Dinter o el principio de representación, *talis hominibus fuit oratio qualis vita*, por ejemplo—

⁴¹⁴ Cf. Kristeva 1980, p. 36.

forman parte de prácticas extratextuales, pueden encontrar representación en distintos textos concretos, como se observó en el caso de los textos discutidos a lo largo de este capítulo.

Las particularidades en la configuración de imágenes de Persio, que se entienden a partir de la categoría de lo *decoctius*, son el reflejo a nivel textual de estas dinámicas de relación entre los textos. La densidad estilística de Persio no sólo reside en que las metáforas que propone el autor aluden a la vida y a la literatura — tal como señala Bramble—,⁴¹⁵ sino en el hecho de que mediante las imágenes que propone refiere a dinámicas de relación entre los textos que no son alusiones concretas, sino que traen a cuento esferas extratextuales; la vida cotidiana, las enseñanzas filosóficas y los preceptos del género satírico logran fundirse en imágenes que, tal como señala Cucchiarelli, pueden parecer abruptas o enredadas por la carga de antecedentes que están suprimidos.⁴¹⁶

Resta ahora, en el entendido de que el estoicismo juega un papel fundamental en la poética de Persio, hacer un breve análisis de las posibilidades poetológicas de esta escuela en el siglo I d.C. con el fin de observar si éstas encuentran un correlato en la poética del satirista y cómo lo hacen.

⁴¹⁵ Cf. Bramble 1974, p. 20.

⁴¹⁶ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 75.

V. PERSIO Y EL ESTOICISMO

Hasta este punto en el trabajo, el abordaje de la relación de Persio con el estoicismo ha estado supeditado a la medida en que este movimiento filosófico se relaciona con las directrices adoptadas para el análisis de la poética de Persio.⁴¹⁷ Como ya he comentado, el estoicismo es una de las esferas que se intersectan con la poética de Persio y la interacción de estas esferas no tiene límites tan bien definidos. Es por esto que una misma figuración —piénsese, por ejemplo, en la descripción del adulador de la sátira 1 (vv. 53-57)— puede leerse como una reelaboración de la tradición satírica, o como la construcción de una imagen según las exigencias y posibilidades de la poesía contemporánea.⁴¹⁸ Por ello, sólo mediante su exploración se hace evidente que el análisis de las decisiones poetológicas no se agota por una vía única.

El presente capítulo pretende presentar un análisis en primer plano de algunos aspectos del estoicismo que interactúan con la poética de Persio, pues hasta el momento estos se han planteado sólo como intersecciones necesarias con la figura de Horacio y con la poesía de su época.

ESTOICISMO EN EL S. I. D.C.

Para poder discutir la importancia del estoicismo en Persio, es fundamental considerar cuál era el papel del movimiento en su contexto. Ya se ha comentado en el apartado “Contexto literario: la crítica de Séneca en la epístola 114” la importancia que tenía el estoicismo en la Roma del s. I d.C., la cual se remonta a la época republicana. De acuerdo con el recuento de la opinión general que hace Bryan, el estoicismo, sin tener un carácter innovador y con una tendencia al eclecticismo, era el movimiento filosófico más difundido en el imperio romano. La autora no sólo señala esto, sino que agrega que la opinión común considera a la ética como su rama más importante, lo cual, según su juicio, se debe al hecho de que la mayoría de las consideraciones sobre filosofía en la época de Nerón son generalizaciones de los textos de Séneca, por ser el autor del que se conserva mayor

⁴¹⁷ Boeri y Salles enuncian en su introducción una de las dificultades que supone hablar del estoicismo como una unidad: si bien había un núcleo doctrinal, éste se fue modificando a lo largo del tiempo; es por ello que el término “doctrina” les parece inapropiado, pues no expresa el carácter dinámico del estoicismo. Como respuesta a esta cuestión, proponen el término “movimiento” pues éste da cuenta de las modificaciones y matices que hay que considerar al abordar ese núcleo doctrinal en distintos momentos de la historia (cf. Boeri-Salles 2014, p. 2).

⁴¹⁸ Vid. *supra* pp. 157-158.

corpus.⁴¹⁹ Además, para explicar la importancia cultural del estoicismo, refiere a una cita de Griffin en la que esta autora comenta que esta escuela filosófica resultaba atractiva para las élites romanas. De acuerdo con ella, el énfasis en la virtud que ponía el estoicismo fue lo que pudo haberle ayudado a ganar esa popularidad, pues gracias a él se pudo haber consolidado como un refugio moral frente a los vaivenes políticos y a las rupturas morales obligadas por la modificación de las costumbres.⁴²⁰

Gill coincide con Bryan en señalar que la perspectiva más general en torno al estoicismo en época imperial considera el movimiento como poco productivo y volcado hacia la ética.⁴²¹ Sin embargo, este autor precisa que el hecho de que la mayoría de los textos que se conservan sean de ética, no quiere decir que fuera la única rama vigente en la época. De acuerdo con Gill, a pesar de que no hubiera una institución o figura que centralizara el conocimiento estoico, el *curriculum* completo, lógica, ética y física, se mantenía vigente a través de la figura de los maestros.⁴²² Bryan, en un sentido similar, identifica como fundamentales las figuras de Cornuto y de Musonio Rufo, de quienes también se conserva un corpus reducido, y comenta que el énfasis que se le ha pretendido atribuir a la ética práctica en la época es el resultado de la lectura de los textos que se conservan. En su capítulo, la autora desarrolla la importancia de estos autores en debates que no estaban centrados en la ética y concluye señalando que estas figuras y las discusiones en torno a otras ramas como la lógica o la física fueron de importancia para la cultura de la época.⁴²³

Sobre Cornuto, el maestro de Persio, comenta: “Cornutus’ influence is most easily identifiable in his role as teacher of Persius and Lucan, both of whom write poetry informed by Stoic philosophy”.⁴²⁴ La necesidad de pensar el estoicismo como una de las esferas que atraviesan y constituyen la poética de Persio tiene que ver con la figura de Cornuto y la manera en la que Persio representa a los filósofos al interior de sus sátiras, pues, a diferencia de lo que sucede en otros autores como Horacio o Juvenal, para Persio el filósofo no es objeto de burla. Además de esto, la

⁴¹⁹ Cf. Bryan 2013, p. 134.

⁴²⁰ Griffin, Miriam T. y Barnes, Jonathan (eds.), *Philosophia Togata: Essays on Philosophy and Roman Society*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 8 apud Bryan 2013, p. 135.

⁴²¹ Cf. Gill 2003, p. 49.

⁴²² Cf. Gill 2003, pp. 50-51. “Although Zeno continued to have a special status as the founder of the school, the substantial body of works by Chrysippus —the great systematic thinker of Stoicism—formed the core of the Stoic corpus in this period. It is clear from Epictetus, especially, that ‘expounding Chrysippus’ and ‘being a Stoic teacher’ had come to mean much the same thing” (Gill 2003, p. 51).

⁴²³ Cf. Bryan 2013, pp.136-146.

⁴²⁴ Bryan 2013, p. 146.

sátira 5 está dedicada a su maestro y al principio lo presenta haciendo advertencias de carácter programático que sugieren la importancia del movimiento filosófico.⁴²⁵

Most (1989) ahonda en la figura de Cornuto y en su influencia a través del análisis de su obra conservada, el *Epidrome* o *Theologia Graeca*, un tratado que aborda, mediante la alegoría, las figuras de varios dioses y héroes de la mitología griega con el fin de explicarlos en términos de la teoría física.⁴²⁶ Esta obra, que se conserva de manera fragmentaria, supone uno de los testimonios que Bryan aprovecha para señalar la presencia de otras ramas del corpus estoico en el s. I d.C., más allá de la ética.⁴²⁷

El texto de Most acerca de Cornuto y su obra busca hacer un balance de los estudios que había hasta ese momento al respecto y plantear la dirección de investigaciones futuras. La primera parte del capítulo se ocupa del lugar de la alegoría como herramienta de la crítica textual estoica, que tiene que ser necesariamente comprendida en relación con la cosmología estoica.⁴²⁸ A pesar de que este aspecto es de interés para la relación entre el estoicismo y la literatura, las herramientas de interpretación de las que se servían los estoicos para abordar los textos literarios se limitaban a textos existentes, fundamentalmente de carácter épico o trágico, aunque los géneros líricos también ocupaban un sitio importante en el abordaje de ciertos autores —más afiliados con el platonismo, como Posidonio—. ⁴²⁹ La segunda parte del texto analiza el impacto del *Epidrome* de Cornuto como libro de texto y la relación de su propuesta filosófica en función del contexto político y, finalmente, aborda la posible influencia sobre poetas latinos.

Aun cuando el texto de Most expone una variedad de aspectos a desarrollar relacionados con la figura de Cornuto, no presenta la posibilidad de ahondar demasiado en la relación de Persio con su maestro. Al respecto Most comenta: “the idealization and vagueness of the portrait of the

⁴²⁵ El fragmento fundamental para establecer la relación entre Cornuto y Persio son los vv. 5-18 de la sátira 5, los cuales ya he comentado en el apartado “Lo *acer*”. Lo más importante de los versos es que Cornuto, como una voz que interrumpe la petición de Persio de medios para abordar un tema elevado, realiza una advertencia en la que censura la poesía grandilocuente —la misma contra la que se posiciona Persio— y le da una serie de indicaciones que pueden entenderse en relación con su programa poético: medida en la composición (*ore teres modico*), la adopción de un léxico común (*verba togae*) y la adopción de una forma de composición ingeniosa (*iunctura callidus acri*). Este último elemento es precisamente el que discuto en el apartado sobre lo *acer*, pues representa el rompimiento con Horacio. La adopción de imágenes y metáforas, discutida en el apartado “Imágenes en Persio” del capítulo 4, y la relación de Persio con el estoicismo que se desarrolla en este capítulo también pueden comprenderse como parte de invitación de Cornuto a adoptar una composición ingeniosa.

⁴²⁶ Cf. Lapidge 1989, p. 1402.

⁴²⁷ Cf. Bryan 2013, p. 146.

⁴²⁸ Para un desarrollo exhaustivo de la cosmología estoica y su recepción en la literatura imperial romana, vid. Lapidge 1989.

⁴²⁹ Vid. Nussbaum 1993.

philosopher in that satire and its emphasis upon matters ethical rather than theological seem to have discouraged scholars from looking for traces of affinities between the ‘Epidrome’ and Persius’ writings”.⁴³⁰ Las posibilidades de relación que Most sugiere se basan en la compatibilidad de las posiciones estéticas de Persio —rechazo a la poesía sublime y desapegada de la realidad y preferencia por un lenguaje sencillo y temas cotidianos— con el movimiento estoico;⁴³¹ más allá de esta sugerencia —que tiene que ser abordada en términos generales, que consideren la relación de Persio con el estoicismo en el marco de las otras esferas que determinan su producción poética—, el autor propone que en Persio hay una ruptura con la concepción de que la poesía sobre temas mitológicos era un medio adecuado para la difusión de sabiduría que se observa en los pasajes en los que Persio reniega de ésta.⁴³² Most identifica este rompimiento operado en los coliambos tanto en el empleo de una etimología para caracterizar aquello de lo que se aleja,⁴³³ como en la ausencia de figuras etimológicas y en el uso de *semipaganus* para vincularse con el aislamiento que supone el estudio filosófico.⁴³⁴ La conclusión de Most al respecto es: “And the whole conclusion of the prologue, in which Persius implies that it was his belly that drove him to verse (8-14), may be read as a Stoic contrast to Cornutian idealizations of the ancient poets as theologians: the modern poet has concerns that are more down-to-earth”.⁴³⁵

La posibilidad de que Persio rompa con la alegoría, uno de los abordajes convencionales de la poesía de acuerdo con el estoicismo, no resulta sorprendente si se considera que la sátira como género no es de carácter mitológico y que, entre los excesos de la poesía contemporánea que identificaba como vicios, estaba la poesía con temas mitológicos.⁴³⁶ Si bien esta ruptura resulta

⁴³⁰ Most 1989, p. 2050.

⁴³¹ Cf. Most 1989, pp. 2050-251.

⁴³² *grande locuturi nebulas Helicone legunto, / si quibus aut Procnes aut si quibus olla Thyestae / fervebit saepe insulso cenanda Glyconi.* (Pers., 5, 7-9) [Quienes pretenden decir algo grande han de recoger las nubes desde el Helicón, si para ellos hierve Procne, o la olla de Tiestes que ha de ser cenada por el siempre insípido Glicón]; *verba togae sequeris iunctura callidus acri, / ore teres modico, pallentis radere mores / doctus et ingenuo culpam defigere ludo. / hinc trahe quae dicis mensasque relinque Mycenis / cum capite et pedibus plebeiaque prandia noris.* (5, 14-18) [Seguirás la lengua de la toga versado en la composición ingeniosa, templado con voz moderada, experto en lacerar las pálidas costumbres y en fijar la culpa con ingenioso juego. Saca de aquí qué decir; abandona las mesas de Micenas con su cabeza y sus pies y conoce las comidas del pueblo].

⁴³³ “The kind of inspiration Persius denies having received in the first line is characterized by a transparent etymology —*fonte...caballino* = Ἴππο-κρήνη— which presupposes an interest in etymological research into the meaning of religious names but at the same time limits the scope of such research to poets who are mythological and presumably ancient” (Most 1989, p. 2051).

⁴³⁴ Cf. Most 1989, pp. 2051-2052.

⁴³⁵ Most 1989, p. 2052.

⁴³⁶ En el capítulo 4 desarrollo la discusión sobre los vv. 99-102 de la sátira 1 de Persio, principal lugar del rompimiento señalado (vid. *supra* pp. 107 ss.).

atractiva y la relación de Persio con Cornuto pueda observarse en los temas que desarrollan las otras sátiras,⁴³⁷ como conclusión de la relación entre Persio y su maestro, Most reconoce el carácter hipotético de sus correlaciones y la poca probabilidad de que Persio se sirviera del texto de Cornuto para la composición de sus sátiras. Sus consideraciones, comenta, únicamente ayudan a hacer más clara la relación entre Persio y su profesor y plantean la posibilidad de que ésta exceda las cuestiones éticas.⁴³⁸

El análisis que presenta Bryan de las figuras de Cornuto y de Musonio Rufo contribuye a afianzar la importancia del maestro estoico que identifica Gill, pues, de acuerdo con él, son estas figuras quienes mantuvieron la vigencia de todas las ramas del estoicismo a través de su enseñanza a sus alumnos. A partir de la figura del maestro y del carácter expositivo asociado a esta figura, Gill considera que la cuestión en torno a la originalidad no debería abordarse tanto como la posibilidad de generar ideas nuevas, sino como aquella de continuar con los debates filosóficos previos a partir de ciertas bases.⁴³⁹

Por otra parte, Gill reconoce que el estoicismo en el periodo fue creativo en el ámbito de la ética práctica, es decir, el consejo centrado en las acciones de la vida cotidiana. Textos que conciernen a la ética práctica como *De beneficiis* o *De ira* de Séneca, las diatribas de Musonio, los discursos de Epicteto o las meditaciones de Marco Aurelio se inscriben dentro de una tradición existente desde finales de la época helenística. Una de las características de esta tradición, que quizá haya contribuido a que la filosofía de la época haya sido juzgada como ecléctica, es el aprovechamiento de elementos pertenecientes a distintas tradiciones filosóficas y de la sabiduría popular.⁴⁴⁰

En torno al eclecticismo, Gill señala que, a pesar de que generalmente se ha interpretado de manera negativa, a medida que se ha ahondado en el estudio de la filosofía de la época, los estudiosos han sido más cuidadosos al hacer esta afirmación.⁴⁴¹ De acuerdo con este autor, el eclecticismo es una noción relevante en la época que tiene que ver, más que con un acercamiento caprichoso a la filosofía, con uno mucho más cuidadoso, en el que, a pesar de que existieran

⁴³⁷ Cf. Most 1989, pp. 2052-2053.

⁴³⁸ Cf. Most 1989, p. 2053.

⁴³⁹ Cf. Gill 2003, p. 53. Lapidge, con motivo de la cosmología estoica, expone el conocimiento y manejo de aspectos doctrinales por parte de los poetas latinos. Es evidente, de acuerdo con el análisis de este autor del léxico y de ciertas imágenes, que los escritores romanos eran cercanos a la doctrina estoica completa, a pesar de que el énfasis aparente se encuentre en la ética: "It will be clear from the preceding discussion that more Roman writers had accurate knowledge of Stoic cosmological doctrine than has often been assumed, and that in many cases they were able to apply this knowledge imaginatively to their own purposes" (Lapidge 1989, p. 1428).

⁴⁴⁰ Cf. Gill 2003, p. 55.

⁴⁴¹ Cf. Gill 2003, p. 57.

adscripciones a alguna escuela filosófica en particular, no se cierra el diálogo con ideas provenientes de otras, ya sea por la posibilidad que conferían de ampliar los términos en los que se comprende la propia doctrina o por la posibilidad de redescubrir la propia posición filosófica en nuevos términos.⁴⁴² La interacción y el intercambio de ideas que subyace a este llamado eclecticismo da fe de un momento intelectualmente muy rico en el que la filosofía ocupaba un papel importante en la formación y en las discusiones, al menos de las élites.

Es un hecho que para la época de Persio la filosofía estaba bien posicionada en la sociedad y había sufrido una asimilación gradual con algunas premisas de la sabiduría popular o de la *mos maiorum*.⁴⁴³ La primacía de la ética práctica quizá sea el reflejo de la presencia de la filosofía en la vida cotidiana, pues, en la medida en que las élites se instruían en las sutilezas de las doctrinas filosóficas y las discutían, el conocimiento y manejo de la diversidad de ideas hacía posible la aplicación de algunas de las premisas al día a día, además de facilitar su asimilación a los preceptos morales existentes. Esta asimilación, por otra parte, también puede comprenderse como una forma de apropiación en términos culturalmente relevantes de un producto cultural ajeno, pues la filosofía, en su carácter más abstracto, era fundamentalmente griega. A esto cabe agregar que la mayoría de los textos que se conservan de filosofía de época imperial son de figuras, como Séneca o Marco Aurelio, cuya producción responde a un programa literario-filosófico que buscaba tener consecuencias para la vida, lo cual también contribuye a explicar que las fronteras entre escuelas filosóficas sean más laxas.

Gill considera que la innovación de la ética estoica de época imperial reside en los distintos abordajes, es decir, en la variedad de tipos de discurso y de formas implicadas en la instrucción.⁴⁴⁴ Este señalamiento abre la posibilidad de pensar que los aspectos de la poética de Persio que tienen que ver con el estoicismo están más relacionados con la adopción de elementos o estrategias propias de ciertos tipos de discurso afines a la filosofía, que con la adopción o modificación de elementos doctrinales convertidos en premisas poéticas, sobre todo si se considera que, en época de Persio, las aproximaciones a la filosofía desde la literatura sugieren un interés pragmático según

⁴⁴² Cf. Gill 2003, p. 57.

⁴⁴³ Cf. Mayer 2005, pp. 147-148.

⁴⁴⁴ “What, if anything, is new about the Imperial versions of Stoic practical ethics? One (at least partial) innovation lies in thought about the main genres or types of practical ethics” (Gill 2003, p. 55); “These indications of fresh thinking about genres of practical ethics go along with creativity in the forms of instruction, both literary and oral” (Gill 2003, p. 56).

el cual la moralización y, por ende, la modificación de los hábitos son el resultado de un primer acercamiento a la filosofía mediante la literatura.⁴⁴⁵

A las consideraciones generales en torno al estocismo del s. I. d.C. y su presencia en la vida cultural es necesario agregar algunas observaciones acerca de la relación de la sátira con la filosofía, así como de la relación entre el estoicismo y la poesía.

La relación entre la filosofía y la sátira es descrita por Mayer en términos generales. Ya se han referido a lo largo del trabajo, en mayor o menor medida, los señalamientos de este autor, sin embargo, me parece importante retomarlos para tenerlos todos en cuenta para esta discusión. El primer aspecto que vale la pena destacar es que, en general, al interior de la sátira la filosofía es objeto de burla, tanto por las figuras del filósofo o del aprendiz, como por el hecho de que era griega y afirmaba cosas distintas a la *mos maiorum*.⁴⁴⁶ Bartsch señala que Persio es la excepción a esta regla, en la medida en la que su biografía y su propia obra expresan una relación cercana con el estoicismo tanto en la representación de la figura de Cornuto, como en el contenido de las sátiras. Es posible definir en un primer nivel la presencia del estoicismo en la obra de Persio como una serie de premisas de carácter preceptivo que promueven el auto conocimiento, el auto control y la renuncia a los placeres mundanos. Estas premisas pueden comprenderse como parte de la “sabiduría común” que desde siempre había nutrido a la literatura y que se conforma a partir de la asimilación de aspectos doctrinales básicos a los valores convencionales romanos con el fin de modificar las prácticas cotidianas. Bartsch concluye el señalamiento en torno a la relación de Persio con el estoicismo diciendo que en su acercamiento al estoicismo se observan las particularidades del estoicismo romano de siglo I d.C., pues el énfasis de las sátiras está en la ética.⁴⁴⁷

A pesar de que en general la filosofía fuera objeto de burla dentro de la sátira, su presencia en la vida cultural de la época imperial, como ya se ha señalado, obligó a una incorporación gradual de premisas filosóficas a otros ámbitos. Este fenómeno se observa, sobre todo, en el plano ético y

⁴⁴⁵ De Lacy en su estudio comenta: “Thus poetry and music are considered a kind of preparation for philosophy” (De Lacy 1948, p. 270) y, para esta afirmación, refiere a un fragmento de Filodemo (Mus., p 8 = SVF III, p. 222, 14 ss.), a Sexto Empírico (M., VI, 29ss) y a Plutarco (Aud. Poet., 15F; 36D-37B). Filodemo y Sexto Empírico se refieren a la música, mientras Plutarco a la poesía. De Lacy hace una recopilación exhaustiva de referencias de la que concluye que la poesía y música son fundamentales para la educación de los jóvenes porque el placer que suscitan atrae la atención a la virtud. Las posibilidades de la poesía —que no eran un consenso entre los estoicos— residen en que brinde ejemplos de imitación o de rechazo. (cf. De Lacy 1948, p. 270). Quizá el señalamiento de Séneca sea una buena síntesis de estas posibilidades: *sic liberales artes non perducunt animum ad virtutem sed expediunt* (Sen., Ep., 88, 20) [De este modo, las artes liberales no conducen el ánimo hacia la virtud, sino que lo preparan].

⁴⁴⁶ Cf. Mayer 2005, p. 146.

⁴⁴⁷ Cf. Bartsch 2012, p. 219.

en la asimilación de preceptos filosóficos a preceptos morales (*mos maiorum*) afianzados en la cultura romana desde antes de que se intensificaran sus relaciones con el mundo griego.⁴⁴⁸ Mayer describe esta incorporación en términos de consumo, pues comenta que la sátira, al verse forzada a definirse a sí misma frente a tipos de discurso más antiguos, tuvo que rechazarlos o apropiarse de ellos mediante la canibalización, de tal suerte que, cuando la filosofía no es objeto de burla, tiene que ser consumida e incorporada en el discurso de la sátira.⁴⁴⁹

Bartsch hace mucho énfasis en las imágenes relacionadas con la ingesta y el canibalismo,⁴⁵⁰ pues considera que la innovación en Persio reside en la conciliación de la sátira y la filosofía para fines didácticos y que es precisamente en las metáforas que emplea Persio en las que se observa dicha conciliación.⁴⁵¹ Para Mayer la incorporación de premisas filosóficas, en la medida en que éstas se ven sometidas a este proceso de ingesta, supone el desdibujamiento de la procedencia de las ideas que se importaron de cada una de las doctrinas, tal como se ha comentado con relación al interés de la época en la ética práctica: “Satire so successfully digested what it wanted from the Greek philosophical tradition that it is often unclear how much a writer derived from any particular school or teacher”.⁴⁵² Esto supone que los contenidos filosóficos que se pueden identificar en la sátira, más que formar parte de determinada escuela filosófica, fueron incorporados como parte de un proceso de asimilación ideológica. Bartsch, al respecto, coincide en que la sátira no era sitio

⁴⁴⁸ Cf. Mayer 2005, pp. 147-148.

⁴⁴⁹ Cf. Mayer 2005, p. 149.

⁴⁵⁰ Los términos *canibalización* y *canibalismo* que emplean Mayer y Bartsch guardan algunas diferencias que es importante puntualizar. En el caso de Mayer, *canibalización* se emplea para definir dinámicas de apropiación textual que se distinguen por su carácter abrupto. De acuerdo con esto, se puede pensar que este autor usa el término para referir al hecho de que el discurso filosófico tiene una incorporación heterogénea en la sátira, como si fueran únicamente aquellos pedazos que se consumen los que encuentran presencia en el nuevo tipo de discurso. Por otra parte, para Bartsch, *canibalismo*, más allá de las dinámicas de incorporación a las que Mayer se remite mediante el término “canibalización” que también pueden encontrar su sitio en Persio, refiere a un grupo de metáforas e imágenes relacionadas con la ingesta de carne humana. La autora hace mucho énfasis a lo largo de su libro (2015) en la importancia de estas imágenes para comprender la relación de Persio con estoicismo, pues éstas, al tiempo que representan el extremo de la incontinencia y caracterizan lo grotesco mediante un tabú, presentan situaciones que ponen a prueba el juicio de los sabios estoicos, o de aquellos que persiguen sus pasos (Bartsch 2015, pp. 198-208). Sobre el uso de estas imágenes en Persio señala: “Persius, then, borrows from the tradition of the grotesque and cannibalizing treatment of the tyrannical soul in Platonic philosophy, first to show how little control over their selves the sick figures of his satires have; second in order to evoke Stoic theorizing about the ideal detachment of the sage; third to create distrust and distaste in us nonsages for the subject matter of his verse, not only the cannibalism but also the other manifestations of everything that is inherently disgusting or at least distasteful” (Bartsch 2015, p. 207). Con relación a la intertextualidad y el canibalismo, vid. *supra* p. 122.

⁴⁵¹ Cf. Bartsch 2015, pp 8-9.

⁴⁵² Mayer 2005, p. 151.

para las perspectivas más complejas de la filosofía, sino que más bien era la sabiduría más común la que encontraba cabida en el género.⁴⁵³

A pesar de que en relación con los contenidos presentes en la sátira la influencia del estoicismo, y en general de la filosofía, tenga que ver más con la asimilación de la filosofía a la vida cultural, es fundamental señalar que no sólo los contenidos filosóficos en un sentido abstracto tenían posibilidades de ejercer influencia en un género discursivo distinto, como lo es la sátira, sino también las formas en las que se expresaban esos contenidos. Al respecto, Mayer identifica la diatriba como el tipo de discurso ligado a la filosofía que más influenció el modo satírico.⁴⁵⁴ El autor señala que varias características de la sátira surgieron por el influjo de este género discursivo: “Diatribes additionally recommended itself because it was conversational in diction (what Persius called *verba togae* [5.14], the language of everyday), loose in structure, and could appeal as much to emotions as to reason, especially by deploying humor (all elements Roman satire owed to comedy as well)”.⁴⁵⁵ Este señalamiento de Mayer sienta una de las directrices para el análisis de la poética de Persio en relación con el estoicismo; la otra tiene que ver con otro comentario que hace el mismo autor: “The appeal to Persius of Stoicism is not detected on the ethical plane alone, for even his poetic style owes a considerable debt to Stoic theory about the proper use of language”.⁴⁵⁶ Mayer propone una relación entre el estilo poético de Persio y la teoría estoica sobre el uso correcto del lenguaje.

Los dos señalamientos de Mayer sientan las bases para el análisis de la relación de la poética de Persio con el estoicismo. Por una parte están los aspectos doctrinales que pudieron haber ejercido influencia, que desarrollaré a continuación porque me parece importante hacer algunas precisiones, sobre todo del vínculo entre poesía y estoicismo; por otra, están las consecuencias de la relación con la diatriba y con tipos de discurso afines a la filosofía, que desarrollaré más adelante.

⁴⁵³ Cf. Bartsch 2012, p. 217.

⁴⁵⁴ Cf. Mayer 2005, p. 150.

⁴⁵⁵ Mayer 2005, p. 150. El uso del lenguaje coloquial para la discusión y difusión de la filosofía encuentra también un antecedente en el Sócrates platónico, pues éste en la *Apología*, comienza por desmentir el señalamiento de sus detractores de que es hábil para hablar. Para caracterizar el tipo de discurso que emplea, por oposición a los discursos con lenguaje rebuscado que emplean sus acusadores, adornados con frases y nombres *κεκαλλιεπημένους γε λόγους, ὥσπερ οἱ τούτων, ῥήμασί τε καὶ ὀνόμασιν οὐδὲ κεκοσμημένους*, (Pl. *Ap.* 17b 9-c 1), Sócrates pide a sus jueces que lo escuchen defenderse con las palabras que acostumbra decir en el ágora en los mostradores: *ἀκούητέ μου ἀπολογουμένου δι' ὧν περ εἴωθα λέγειν καὶ ἐν ἀγορᾷ ἐπὶ τῶν τραπεζῶν* (17c 7-8). De manera similar a lo que sucede con la expresión *verba togae* el discurso común se ve definido a través de elementos de la vida cotidiana.

⁴⁵⁶ Mayer 2005, p. 155.

POÉTICA ESTOICA

De manera similar a la relación que sugiere Mayer, los dos autores fundamentales para el planteamiento de la relación de Persio con el estoicismo, Bartsch y Cucchiarelli, afirman que la relación de Persio con el movimiento filosófico va más allá de los contenidos que pudieron encontrar lugar en su poética por haber sido asimilados por el género o por relacionarse con el ánimo de la época frente a la filosofía. Para comprender y discutir el abordaje que proponen estos autores me parece importante presentar primero en términos generales la relación existente entre la poesía y el estoicismo.

De Lacy realiza un trabajo que, a pesar de tener más de medio siglo, sigue siendo fundamental para la discusión de la poética estoica. El filólogo americano comienza su artículo “Stoic Views of Poetry” señalando que no existe una poética estoica. Si bien hay ciertas perspectivas difundidas respecto al estoicismo y su relación con la poesía, como la capacidad de ésta de expresar mediante alegorías aspectos de la física o de la ética, no hay claridad respecto a su posición frente al estudio de la poesía, su producción, su interpretación y la relación de ésta con el sistema completo.⁴⁵⁷ El artículo de De Lacy analiza la relación del estoicismo con la poesía bajo la premisa de que el movimiento filosófico pudo haber asimilado las perspectivas más tradicionales a sus ideas en un proceso heterogéneo, de tal suerte que muchas veces la frontera entre ideas o fuentes se ve desdibujada;⁴⁵⁸ es por eso —por la ausencia de un tratado sistemático acerca de la poesía— que el autor se da a la tarea de reconstruir a partir de fuentes diversas la postura general del estoicismo frente a la poesía.⁴⁵⁹

De acuerdo con el autor, hay ciertos aspectos de la relación entre poesía y estoicismo que corresponden a premisas compositivas ampliamente difundidas en la Antigüedad sobre las que un movimiento filosófico no podría haber ejercido una influencia como el carácter imitativo de la poesía, su contribución al deleite y sus posibilidades didácticas y algunas exigencias formales como la métrica o el uso e figuras retóricas.⁴⁶⁰ El señalamiento de De Lacy ayuda a comprender y a matizar la relación de Persio con el estoicismo, pues supone, como ya se ha comentado, que hay

⁴⁵⁷ Cf. De Lacy 1948, p. 241.

⁴⁵⁸ Similar a esta problemática es el señalamiento de Boeri y Salles en torno a la dificultad de abordar el estoicismo como una unidad, comentada al principio del capítulo.

⁴⁵⁹ Cf. De Lacy 1948, p. 242.

⁴⁶⁰ De Lacy 1948, pp. 241-242. Es importante señalar que todos son señalamientos platónico-aristotélicos.

aspectos en la composición poética que deben comprenderse como exigencias de la literatura antigua.

La reconstrucción que hace De Lacy lo lleva a señalar que el punto de partida de la teoría poética estoica necesariamente está relacionado con el uso del lenguaje y sus problemas. En el sistema estoico el discurso está relacionado con el estudio del significado, siendo la palabra o el discurso el signo, que significa, y aquello a lo que refiere, el significado. Estos dos términos constituyen la dialéctica que, a su vez, está contenida en la lógica.⁴⁶¹ Si bien la propuesta de De Lacy sugiere que la poética estoica podría estar relacionada con esta rama de la filosofía, el acercamiento a textos que la abordan y desarrollan⁴⁶² no presenta aspectos de interés para el desarrollo de la influencia del estoicismo en Persio, sobre todo porque el abordaje a partir de la lógica supone una aproximación a la lengua orientada a la relación de premisas y sus valores de verdad que, aunque define posibilidades de interacción entre el lenguaje y la realidad, está demasiado alejada de los aspectos con los que dialoga la literatura en la Antigüedad y que, como ya se ha desarrollado a lo largo del trabajo, anclan a Persio a la tradición satírica y a su época. Como bien señala Bartsch, no son los aspectos más complejos de la filosofía los que encuentran cabida en la sátira.⁴⁶³

La reconstrucción de una poética estoica que hace De Lacy a lo largo de su artículo, fiel a la relación del estoicismo con el lenguaje, se divide en dos partes, el estudio del poema como una expresión del lenguaje y el estudio del poema como una unidad de significado.⁴⁶⁴ En general la primera parte de la división, que concierne a la forma, comprende al poema como un objeto de aprehensión por parte de un auditorio que, además, tiene la posibilidad de afectar su disposición al grado de suscitar placeres los cuales, a su vez, abordados de manera racional, no sólo contribuyen al deleite, sino a ejercer una influencia benéfica para la vida.⁴⁶⁵ El abordaje del poema en relación con los elementos que lo constituyen posibilita paralelismos con la apreciación de la música y, en

⁴⁶¹ Cf. De Lacy 1948, p. 243.

⁴⁶² Vid. Boeri y Salles 2014, capítulo 5: “Lógica, dialéctica y retórica”; y los capítulos 4: “Logic” y 12: “The Stoic Contribution to Traditional Grammar”, en Inwood, Brad (ed.), 2003.

⁴⁶³ Cf. Bartsch 2012, p. 217. Resulta complicado trasladar el acercamiento al lenguaje que propone la lógica a la definición de un programa poético, pues las condiciones de producción de los géneros literarios en la Antigüedad eran condiciones fijas y, por ello, incluso su innovación se ceñía al diálogo con ciertos aspectos, inscritos en esas condiciones. Es en ese sentido que considero que el abordaje de la lógica se aleja del diálogo con la literatura, pues las preocupaciones sobre el lenguaje de las que se ocupa la lógica no son desarrolladas por un autor directamente como estrategias de representación, expectativas sobre la literatura o formas de expresarse. Quizá una relación con las estructuras argumentativas podría rastrearse a través de la retórica, sin embargo, en ese caso, la relación con la lógica estaría mediada por ésta y, más bien, tendría que analizarse la relación de la retórica con el programa poético.

⁴⁶⁴ Cf. De Lacy 1948, p. 244.

⁴⁶⁵ “The ultimate criterion of a poem must inevitably be its contribution to the good life” (De Lacy 1948, p. 251).

último término, hace del poema una unidad aprehensible compuesta por partes (φωνή, λέξις y λόγος) donde cada una de estas partes se refiere a un nivel en el que interactúan partes más complejas —φωνή se refiere a los sonidos, al poema como objeto de aprehensión del público; λέξις, al poema como arreglo de palabras, y λόγος, al poema como unidad de significado—. ⁴⁶⁶

Por otra parte, el estudio del poema como unidad de significado se refiere a la idea que subyace a la expresión en términos formales. Para este aspecto es particularmente importante la posibilidad que tiene la poesía de consolidarse como guía moral y, en ese sentido, tiene lugar la discusión respecto a la veracidad o falsedad de los hechos referidos en la poesía. El hecho de que la poesía pueda trasladar la verdad a la forma poética está relacionado con la comprensión de la poesía como una suerte de preparación para la filosofía, mediante la cual se expone a la audiencia no concedora —y, en ese sentido, imposibilitada a apreciar el discurso filosófico— a un discurso que contiene premisas del discurso filosófico. ⁴⁶⁷

Para De Lacy la conclusión del abordaje estoico de la poesía no es la definición de una poética estoica, sino la de las relaciones mediante las que los estoicos analizaban los poemas: “the relation of speech sounds to each other, the relation of the disposition of speech sounds to the disposition of the auditor, the relation of words to meaning, the relation of a poem’s meaning to truth, the relation of the complex of words and meanings to the moral edification of the auditor”. ⁴⁶⁸

La implicación del estoicismo en el programa poético del autor, como se ha ido comentando, depende no sólo de las tendencias del movimiento con el que el autor convivió y de la forma en que el género asimiló el discurso filosófico, sino también de la disposición que este movimiento tenía ante la poesía. Tal como señala De Lacy al principio de su artículo, la reconstrucción del acercamiento del estoicismo a la poesía depende de un corpus diverso en torno al cual no hay garantías de homogeneidad. Por esto y por la dinámica que tenía el movimiento filosófico en el contexto de Persio, las relaciones que propone De Lacy, según las cuales los estoicos analizaban la poesía, no pueden tomarse más que como una guía que posibilita la relación de aspectos concretos del programa poético de Persio con opiniones probablemente estoicas. Si bien se puede suponer que la formación de Persio habría considerado estas opiniones por la cercanía con su maestro

⁴⁶⁶ Cf. De Lacy 1948, pp. 245-263.

⁴⁶⁷ Cf. De Lacy 1948, pp. 263-270.

⁴⁶⁸ De Lacy 1948, p. 271. Es un hecho que las relaciones a las que se refiere De Lacy a lo largo de su artículo son mucho más complejas que la presentación de ellas que hice, sin embargo, decidí optar por una presentación general de las limitaciones de la relación entre estoicismo y poesía, para comprender y desarrollar mejor la discusión en torno a los aspectos de la poética de Persio que la crítica considera relacionados con el estoicismo.

Cornuto y el hecho de que en los maestros recaía la enseñanza del *curriculum* completo, no hay forma de asociar premisas filosóficas concretas con el programa poético del autor, pues, en primer lugar, las consecuencias de esas premisas no podrían exceder las exigencias genéricas y de la poesía contemporánea, es decir, por más estrecha que fuera la relación con el estoicismo no era posible que esa relación se antepusiera a las normas literarias, tal como lo señala De Lacy: “In any case, the Stoic rules for writing poetry must have followed the ancient poetic traditions, recognizing the usual genres and the metrical and linguistic conventions appropriate to each”.⁴⁶⁹ En segundo lugar, la asimilación del discurso filosófico a la cultura y, en concreto, a la literatura tiene un carácter general que se explica tanto por los procesos de asimilación de la filosofía a la vida cotidiana, como por la comprensión de la literatura como un primer acercamiento a la filosofía gracias a las posibilidades que tiene de impactar en su auditorio.

Bartsch comenta, al igual que De Lacy, que a partir de la evidencia que ofrecen algunos autores como Plutarco, Epicteto o Estrabón, se puede concluir que para los estoicos la poesía, de ser bien interpretada, sirve como una iniciación a la filosofía; sin embargo, para el caso de Persio, la autora precisa que los comentarios de los estoicos en torno a la literatura se refieren únicamente a la épica y a la tragedia.⁴⁷⁰ En otro libro, la autora hace una anotación relevante en torno al hecho de que el abordaje del estoicismo a la poesía es fundamentalmente crítico, pues se ocupa de las relaciones que se suscitan entre los elementos que componen la poesía: “The emphasis on critical readership, of course, had to do with the fact that the Stoics were mostly addressing themselves to the large body of extant poetry, rather than offering guidelines on how to compose poetry with philosophically beneficial effects”.⁴⁷¹

Respecto a esto, Nussbaum, partiendo del trabajo de De Lacy, desmenuza en su capítulo “Poetry and the passions: two Stoic views” la relación de los estoicos con la poesía en función de su disposición frente a las pasiones. De acuerdo con la autora, aun cuando los estoicos tenían una posición bastante radical frente a éstas, pues consideraban que debían de ser extirpadas, y asumían que la poesía ejercía un impacto en el alma mediante la alteración de las pasiones,⁴⁷² la poesía contaba con buena recepción en sus textos, pues se pensaba que podía tener efectos benéficos y

⁴⁶⁹ De Lacy 1948, p. 255.

⁴⁷⁰ Cf. Bartsch 2012, p. 233.

⁴⁷¹ Bartsch 2015, p. 172.

⁴⁷² Cf. Nussbaum 1993, p. 98.

jugar un rol en la educación de los jóvenes.⁴⁷³ De acuerdo con esta autora, la relación con la poesía se divide en dos, la perspectiva cognitiva, que juzgaba que las pasiones eran juicios erróneos y que eran, por lo tanto, modificables, y la no-cognitiva, según la cual las pasiones eran movimientos de la parte irracional del alma y, por lo tanto, no eran modificables, sino únicamente armonizables mediante medios no-rationales.⁴⁷⁴

Amén de la vasta discusión que hay en torno a este tema, me interesa señalar que fue la perspectiva cognitiva la que ejerció influencia en el estoicismo tardío y la que propone que el objetivo de la poesía es la διδασκαλία.⁴⁷⁵ Aun cuando la poesía supone ciertos peligros,⁴⁷⁶ entre los beneficios se encuentra la concentración de elementos dignos de enseñarse y la aclaración de la verdad al auditorio,⁴⁷⁷ la posibilidad de funcionar como un primer acercamiento a la filosofía y la preparación para los embates de la fortuna.⁴⁷⁸ Tal como esbozaba De Lacy al identificar relaciones, los beneficios de la poesía están sujetos a un abordaje que la racionalice, para eso Nussbaum identifica cuatro estrategias: la censura, la escritura de nueva poesía, la interpretación alegórica y la generación de un espectador crítico.⁴⁷⁹ A pesar de que la escritura de nueva poesía es una estrategia atractiva para pensar la poesía de Persio, la autora señala que como estrategia ligada con el estoicismo, tendría que pensarse aplicada a la escritura de épica o tragedia —como en las tragedias de Séneca y la obra épica de Lucano—, no de sátira; además de esto refiere a la reescritura de versos, también dentro de estos géneros y a la producción no mitológica de Cleantes,⁴⁸⁰ por lo

⁴⁷³ Cf. Nussbaum 1993, p. 100.

⁴⁷⁴ Cf. Nussbaum 1993, pp. 100-101. Boeri y Salles dedican el capítulo 25 de su libro: “Las pasiones o estados emocionales” al análisis y traducción de fragmentos que conciernen a la relación de los estoicos con las pasiones. Su análisis coincide con Nussbaum en señalar una tendencia de corte platónico que considera al alma dividida en tres partes frente a otra monista, que niega la tripartición platónica del alma (vid. SVF III, p. 113, fr. 461= BS 25.5); sin embargo, la discusión que presentan los autores y su crítica de fuentes matizan esta división que Nussbaum toma como premisa. En cualquier caso, tal como señala Nussbaum, la disposición frente a las pasiones es la que determina los alcances de la poesía. Para la discusión que nos ocupa, me limitaré a señalar que las consecuencias que nos atañen dependen del abordaje monista —desarrollado inicialmente por Crisipo y Zenón—, es decir, de aquel que no considera el alma dividida en tres partes, como señalaba Platón, y para el cual, por lo tanto, las pasiones eran juicios o movimientos de la parte irracional del alma que podían ser removidos mediante la racionalización.

⁴⁷⁵ Cf. Nussbaum 1993, p. 122.

⁴⁷⁶ Cf. Nussbaum 1993, pp. 122-123.

⁴⁷⁷ *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'* (Sen. Ep. 108, 10) [Así, como decía Cleantes: ‘del mismo modo que nuestra exhalación se vuelve un sonido más claro cuando una trompeta, al hacerla pasar [sc. la exhalación] por la estrechez de sus largos canales, la arroja por una salida renovada y amplia, así las estrictas exigencias de la poesía hacen más claras nuestras observaciones].

⁴⁷⁸ Cf. Nussbaum 1993, pp. 126-128.

⁴⁷⁹ Cf. Nussbaum 1993, pp. 131-145.

⁴⁸⁰ Cf. Nussbaum 1993, p. 132.

cual no puede pensarse que la poesía de Persio se produjera en relación con ninguna de las estrategias de abordaje de la poesía que tenían los estoicos.

La ausencia de pautas para la composición poética, aunada a las exigencias genéricas y de la poesía contemporánea, limita el alcance de las enseñanzas estoicas en la poesía de Persio. Buena parte de las particularidades de la relación de Persio con el estoicismo tienen que entenderse como un diálogo con su época, con el género en el que escribe y, dentro de este último, con Horacio, el autor precedente dentro del género. Para Cucchiarelli, precisamente, la relación de Persio con el estoicismo forma parte del desarrollo de la poética del autor en contraposición con Horacio.⁴⁸¹ A pesar de esto, algunos aspectos del uso del lenguaje o de la configuración de imágenes siguen siendo particularidades que, amén de las explicaciones que deriven del análisis en subsunción a otros aspectos, exigen una explicación a partir del estoicismo. De acuerdo con Bartsch, la comprensión que tiene Persio de la poesía como medicina sí resulta una innovación respecto a la “poética estoica”.⁴⁸²

Otro aspecto en el que, según Bartsch, Persio rompe con las expectativas que impone el estoicismo es en el uso del lenguaje:

And we might also be perplexed by Persius’ apparent distance from the Stoic view that language should in general be simple and direct, as close a match between *res* and *verba* as possible. For the Stoics, the virtues of expression lay in clarity, elegance, concision, propriety, and correctness [...] But Persius’ verse hardly fits the bill. Despite the fact that he describes his linguistic usage as *verba togae*, or “everyday language” (5.14), Persius’ poetic style is notoriously crabbed, and most of his commentators and translators have noted the difficulty of his verse, which is dense, abrupt, often metaphorical, and jarred by abrupt transitions. *Verba togae*, then, is an expression which may be accurate from the point of view of register—that is, Persius’ vocabulary is not highfalutin or epic in tone, but quite the contrary, taking what it needs from all walks of life and willing to wade in the gutter, investigate digestive tracts, describe sexual proclivities, and so forth—but not in terms of figure, abstraction, or abruptness, which abound in Persius.⁴⁸³

Las observaciones de Bartsch en torno al estoicismo en Persio y las particularidades que señala al abordaje estoico tradicional sientan las bases para la discusión de la relación de Persio con el estoicismo. Para ésta es fundamental indicar, como lo hace la autora,⁴⁸⁴ que a pesar de que el estoicismo esté presente en la poesía de Persio y de que algunos investigadores hayan aventurado

⁴⁸¹ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 63.

⁴⁸² Cf. Bartsch 2012, p. 233.

⁴⁸³ Bartsch 2012, pp. 233-234.

⁴⁸⁴ Cf. Bartsch 2012, p. 234.

hipótesis respecto a esta relación, el hecho de que no hubiera una guía estoica para el género en el que escribe Persio posibilita un abordaje que, sin romper con las premisas que presentan las diversas esferas según las cuales compone su texto, resulta particular.

ALGUNAS PERSPECTIVAS SOBRE PERSIO Y EL ESTOICISMO

El señalamiento de Bartsch en torno al interés de la crítica por definir la relación de Persio con el estoicismo me parece un buen punto de partida para retomar lo que se ha comentado hasta el momento: “Some scholars suggest that despite his obscurity, Persius’ conciseness reflects the Stoic endorsement of brevity; others have hypothesized that his use of metaphor reflects a connection to Stoic interest in allegory; others still feel that the fact that his style is both concise and dense in figure represents a failed Stoic appeal to the mind rather than to the passions”.⁴⁸⁵

Se ha buscado explicar la complejidad de Persio a partir de su relación con el estoicismo, sin embargo, dado que no había una guía estoica para la sátira, no se pueden reducir las explicaciones de las particularidades de la poética de Persio a su relación con este movimiento filosófico. Como he comentado hasta el momento, el estoicismo es una de las esferas que interactúan en la conformación de la poética de Persio cuya presencia está mediada por el acercamiento que pudo haber tenido el autor según su época y las exigencias del género en el que escribe.

Hasta este punto, a partir del señalamiento de Mayer y de las precisiones de Bartsch, he sugerido que la presencia del estoicismo en Persio, en su sentido más abstracto —es decir, más apegado a los aspectos posiblemente doctrinales—, tiene que ver con el uso que éste hace del lenguaje. En este sentido, a lo largo del trabajo, la relación de Persio con el estoicismo se ha planteado a partir del concepto de lo *decoctius*, pues como principio estilístico que remite a la condensación resulta

⁴⁸⁵ Bartsch 2012, p. 234. A mi juicio la búsqueda de la relación entre Persio y el estoicismo que subyace a estas hipótesis está centrada en la voluntad de encontrar aspectos doctrinales representados en la poesía del autor. Como desarrollaré a lo largo del capítulo, considero que esa búsqueda es problemática porque no hay una línea textual clara entre esos aspectos doctrinales y la poesía de Persio. Prefiero, en cambio, atender al impacto del estoicismo en el contexto social y literario, ya que considero que sólo con una noción clara de las exigencias y dinámicas que determinan a un texto literario es posible pretender trazar relaciones como las que sugieren las hipótesis. No creo, en ese sentido, que ninguna de esas hipótesis alcance a definir la dinámica entre el estoicismo y el programa poético de Persio. En ese sentido, me inclino más por la opinión de Bartsch, pues la autora enfatiza la asimilación del discurso filosófico a la vida cotidiana al estudiar la concepción de la poesía de Persio como un proceso curativo. A pesar de esto, la violencia semántica de las metáforas que propone Persio me hace pensar —tal como señala Cucchiarelli y comentaré más adelante (vid. *infra* pp. 184 ss.)— que es la relación con el estoicismo la que fortalece los principios de representación basados en la correspondencia y permite imágenes y metáforas tan densas como las que presenta Persio.

atractivo explicarlo en función de la filosofía. Los dos autores fundamentales para el planteamiento de la relación de Persio con el estocismo son Bartsch y Cucchiarelli. Ambos concuerdan en señalar al estoicismo como elemento fundamental de la metáfora de lo *decoctius* y, en la medida en que es una metáfora clave para la poética del autor, ambos autores coinciden en comprender al estoicismo como un elemento fundamental para la poética de Persio, a pesar de que la relación de Persio con el estoicismo y del movimiento filosófico con la sátira tenga sus precisiones, que ya he presentado a lo largo del capítulo. Si bien Bartsch y Cucchiarelli están de acuerdo en varios puntos, hay aspectos del abordaje en los que difieren, los cuales desarrollaré con el ánimo de aclarar qué ideas se han aprovechado hasta ahora para comprender la relación de Persio con el movimiento filosófico.

Ya han sido comentadas algunas de las opiniones de Bartsch en torno a la relación de Persio con el estoicismo. En general, la autora hace un esfuerzo por matizar la relación, de tal suerte que, sin dejar a un lado la importancia del movimiento filosófico, no se haga de él la explicación única de las decisiones poéticas de Persio. Para Bartsch la clave de la relación de Persio con el estoicismo reside en la comprensión de la poesía como una forma de curación. A pesar de que la autora señale que los estoicos no establecen una relación entre poesía y curación,⁴⁸⁶ este vínculo estaba presente en la filosofía desde época arcaica —piénsese, por ejemplo, en Empédocles—⁴⁸⁷ y, además, sí había una identificación entre filosofía y curación presente en el estoicismo, pues la filosofía se entiende como curadora del alma, que se remonta a Crisipo (SVF III, fr.471), Cicerón (*Tusc.*, 3, 6) y también se observa en Séneca (*Ep.* 8, 2).⁴⁸⁸ La importancia que la autora asigna a esta premisa

⁴⁸⁶ Cf. Bartsch 2012, p. 233.

⁴⁸⁷ Para el vínculo entre la poesía, en un sentido amplio, y la curación, vid. Laín Entralgo, P. *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.

⁴⁸⁸ Cf. Bartsch 2012, p. 230. El compilador señala, en medio de la larga cita que compone el fragmento de Galeno: *At Galenus inquit, Chrysippus ipse hanc corporis et animi analogiam instituit* (SVF III, p. 120, fr. 471) [Pero, dice Galeno, el propio Crisipo estableció la analogía entre cuerpo y alma]. Efectivamente el fragmento apunta a esta relación mediante el señalamiento de diversos padecimientos del alma. Cicerón coincide en señalar a Crisipo como el precursor de esta analogía: *hoc loco nimium operae consumitur a Stoicis, maxime a Chrysippo, dum morbis corporum comparatur morborum animi similitudo* (Cic. *Tusc.*, 4, 24 = SVF III, p. 101, fr. 415 = BS 25.8) [Mucho se esfuerzan los estoicos, sobre todo Crisipo, en este punto para establecer una similitud entre las enfermedades del cuerpo y las del alma]. Diógenes Laercio indica la misma relación, pero al hablar de Zenón: Ὡς δὲ λέγεται τινα ἐπὶ τοῦ σώματος ἀρρωστήματα, οἷον ποδάγρα καὶ ἀρθρίτιδες, οὕτω καὶ τῆς ψυχῆς φιλοδοξία καὶ φιληδονία καὶ τὰ παραπλήσια. τὸ γὰρ ἀρρώστημά ἐστι νόσημα μετ' ἀσθενείας, τὸ δὲ νόσημα οἷησις σφόδρα δοκοῦντος αἵρετοῦ (D.L. 7, 115=SVF I, p. 50, fr. 205=BS 25.1) [Así como se dice que algunos de los padecimientos del cuerpo son enfermedades, como la gota y la artritis, del mismo modo también son enfermedades las del alma, como el amor a la gloria, a los placeres y las cosas similares, pues la enfermedad es una afección acompañada por el debilitamiento y la afección es creencia poderosa en lo que parece deseable]. La relación entre medicina y filosofía, puesto que era importante ya desde época de Platón, debió de estar bien establecida para la época de Persio, como lo indican los otros dos fragmentos a los que refiere Bartsch: *est profecto animi medicina, philosophia* (Cic. *Tusc.*, 3, 6) [Ciertamente la filosofía es la medicina del

supone consecuencias que atraviesan toda la poética de Persio, pues no sólo lo *decoctius* se explica como parte de esta relación entre poesía, curación y filosofía,⁴⁸⁹ sino también las imágenes por las que opta Persio, relacionadas con el cuerpo y con la alimentación, e incluso la disposición frente a su auditorio.

Para Cucchiarelli, por otro lado, la relación de Persio con el estoicismo forma parte del desarrollo de la poética del autor en contraposición con Horacio. Esto no supone diferencias fundamentales con el abordaje de Bartsch, pues ambos coinciden en identificar la relación con el estoicismo en torno a la metáfora de lo *decoctius*, a la peculiar forma de expresión y al grupo de imágenes que Persio emplea; sin embargo, es fundamental señalar que los dos autores identifican posibilidades de explicación distintas que enfatizan, a su vez, diversos elementos constitutivos de la relación de Persio con el estoicismo. Esto, en último término, refleja la dificultad de identificar líneas bien claras en la influencia que pudo haber ejercido el movimiento filosófico en la poesía del satirista.

Ahora bien, como ya se ha comentado a lo largo del trabajo, hay aspectos de la poética de Persio que conviene leer tomando como criterio los preceptos horacianos. De acuerdo con Cucchiarelli, los dos símbolos importantes con los que innova Persio son la trinchera (*scrobis*) y lo *decoctius*.⁴⁹⁰ Ya se han discutido en el presente trabajo las posibilidades del símbolo de la trinchera como una forma de velar contenidos que corresponde tanto con la situación política como con la concepción que Persio tiene de la sátira como ejercicio privado.⁴⁹¹ Es en este sentido en el que la imagen que identifica Cucchiarelli podría tener una relación, más que con el estoicismo como movimiento o fuente de ideas, con la ética práctica de corte fundamentalmente estoico que estaba difundida en el s. I d.C., pues, como ya se ha comentado, la sátira había asimilado premisas aplicables a la moralización que, en el caso de Persio, llegan al punto del establecimiento de una relación entre sátira, curación y filosofía, que sí podría suponer una relación más directa con el movimiento estoico.⁴⁹²

alma] y *salutares admonitiones, velut medicamentorum utilium compositiones, litteris mando* (Sen., *Ep.*, 8, 2) [Envío, mediante cartas, recomendaciones benéficas, como las mezclas apropiadas de medicina].

⁴⁸⁹ “When Persius calls his poetry *decoctius*, then, he shores up the threefold analogy between his satire, philosophy, and medicine” (Bartsch 2012, p. 230).

⁴⁹⁰ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 63.

⁴⁹¹ Vid. *supra* pp. 87 ss.

⁴⁹² Esta relación se observa muy concretamente en Pers. 5, 15 donde Cornuto le expone a su discípulo los preceptos que ha de seguir y, entre ellos, señala *pallentis radere mores* [(experto en) lacerar las pálidas costumbres], donde *pallentis* alude al universo de la curación, *radere* al carácter inyectivo de la sátira y *mores* a la filosofía, especialmente a la ética.

Si bien las posibilidades curativas de la poesía no están establecidas al interior de las relaciones que propone el estoicismo con la poesía, pueden comprenderse en relación con las posibilidades que veían los estoicos en la poesía de funcionar como iniciación para la filosofía —de estar bien interpretada—. Esta disposición, comprendida a la luz de las preocupaciones de la época, del carácter admonitorio de la sátira y del contexto del escritor, puede ofrecer una explicación —congruente con las relaciones que Bartsch y Cucchiarelli identifican— a que Persio entienda su poesía como un remedio para la depravación moral, pues en la medida en que Persio considera que está viviendo una época en la que las costumbres y la moral se están degradando, produce un tipo de poesía de carácter crítico y curativo; sin embargo, las condiciones políticas imposibilitan un abordaje frontal de los vicios, de modo que se hace necesario velarlo, mediante la condensación, de tal suerte que alcance únicamente a los oídos dispuestos.

El repudio a la poesía de su época y las características del programa poético de Persio pueden entenderse como parte de un ejercicio moralizador relacionado tanto con el abordaje contemporáneo del estoicismo, como con la premisa de que la filosofía —y por lo tanto la poesía que la implementa— tiene cualidades benéficas. De acuerdo con Bartsch, el acercamiento pedagógico por el que opta Persio no busca ser elocuente, ni deleitar en lo que debería de ser un proceso de curación, a diferencia de Lucrecio (DRN 1.931-50).⁴⁹³ La elección pedagógica de Persio se ve reflejada en su disposición frente al auditorio, pues de él espera que *ferveat aure* (1, 126). Esta elección, además de las implicaciones que se han comentado en el capítulo 3, con relación a Horacio, y en el 4, con relación a lo *decoctum*, puede comprenderse como una consecuencia de las convicciones filosóficas del autor, pues supone la aplicación de la lógica de los procesos curativos, relacionados con la filosofía, a la literatura. Bajo esta lógica, las incomodidades son condiciones necesarias que forman parte del proceso terapéutico. Al respecto, Bartsch comenta que la poesía de Persio, en la medida en que busca curar y no complacer, es una producción congruente con el

⁴⁹³ Cf. Bartsch 2012, pp. 219-220. En el pasaje referido, Lucrecio señala que su poesía trata temas serios y complicados con gracia poética. Parte de este tratamiento se debe a su voluntad por acercar los conocimientos filosóficos a un público más amplio. Para lograr esto, se sirve de la poesía, como se sirven de miel los médicos para disfrazar un remedio del paladar de los niños: *sed vel uti pueris absinthia taetra medentes / cum dare conantur, prius oras pocula circum / contingunt mellis dulci flavoque liquore, [...] sic ego nunc, quoniam haec ratio plerumque videtur / tristior esse quibus non est tractata, retroque / volgus abhorret ab hac, volui tibi suaviloquenti / carmine Pierio rationem exponere nostram / et quasi musaeo dulci contingere melle* (Lucr. 1, 936-938; 943-947) [Pues así como, cuando los médicos intentar dar el repulsivo ajeno a los niños, antes untan las copas en sus bordes con el néctar dulce y amarillo de la miel [...] así, ahora yo, puesto que esta doctrina le parece muy sombría a quienes no se ocupan de ella y la gente le rehúye, quise exponerte nuestra doctrina con el seductor verso de Pieria y lo unté casi con la dulce miel de las Musas].

ánimo de un filósofo, que medica a partir de su dureza.⁴⁹⁴ A diferencia de Lucrecio, e incluso de Horacio,⁴⁹⁵ el acercamiento de Persio a la literatura como una forma de curación no pretende engañar para lograr su cometido, ni apostarle a la afabilidad para hacerse de un auditorio amplio; basta con un auditorio reducido dispuesto a hacer un esfuerzo por desentrañar su poesía, de tal suerte que aproveche sus enseñanzas. La metáfora de las orejas, presente a lo largo de la sátira 1, y la categoría de lo *acer* —cuya elección, además, supone el rompimiento con Horacio— son reflejo de las exigencias, o expectativa, que Persio tiene de su auditorio y tienen una relación directa con la comprensión de la poesía como un ejercicio curativo.⁴⁹⁶

Me he centrado, hasta ahora, en el planteamiento de la premisa de que la poesía es un proceso curativo y en sus posibles consecuencias en la disposición de Persio ante su obra y su auditorio. La comprensión de la propia obra como un ejercicio curativo es una característica que se relaciona con el estoicismo en la medida en que el movimiento filosófico establecía relaciones entre filosofía y curación y, también, en tanto que admitía a la poesía como un tipo de discurso benéfico mediante el cual se podía acercar a la gente a la filosofía. Además de la relación entre filosofía y curación, el contexto en el que escribe Persio y la ausencia de una normativa en cuanto a la relación del género con el movimiento filosófico acentúan en el programa poético de Persio la tendencia de la época a la ética práctica. A partir de la relación que identifica Bartsch, la metáfora de la trinchera (*scrobis*), que Cucchiarelli interpreta, se muestra no sólo como una forma de hacer frente a las restricciones en materia de libertad de expresión, sino como el resultado de una elección pedagógica que busca hacer partícipe de su propia curación al receptor de la poesía, aunque esto suponga que le hiervan las orejas.⁴⁹⁷

La metáfora de lo *decoctius*, que ya ha sido ampliamente discutida en el capítulo 4, interpretada a partir del estoicismo plantea otras posibilidades de relación y de lectura, cuyas consecuencias se extienden al lenguaje y a las imágenes que utiliza Persio. Para Bartsch esta categoría establece la relación entre poesía y curación. En la medida en que la dietética formaba parte de los procesos

⁴⁹⁴ Cf. Bartsch 2012, p. 229.

⁴⁹⁵ Vid. *supra* pp. 80 ss.

⁴⁹⁶ Respecto a la metáfora de las orejas Bartsch señala: “Like Stoic philosophy, these Satires offer truths that are stringent – and hard on the ears. This is why Persius can hope that his reader will have a similarly clean ear” (Bartsch 2012, p. 222). Respecto a lo *acer*: “Unlike the smooth verse that characterized the bad poets, Persius’ verse (with its sharp jointures) scrapes. And that this scraping has a salutary effect is suggested again when it recurs in a context that is explicitly about self-improvement” (Bartsch 2012, p. 223).

⁴⁹⁷ “Don’t aim at others, but take a look at yourself: This philosophical position on the value of interiority and introspection has a direct corollary in Persius’ attitude toward his readership” (Bartsch 2015, p.125).

curativos y Persio asocia su poesía a los procesos curativos, lo *decoctius* es una metáfora que permite relacionar imágenes de comida y de cuerpos con la poesía y sus posibilidades curativas.⁴⁹⁸ “*Decoctus*, however, is above all a medical term, referring most often to the ubiquitous Roman practice of boiling things down to medical strength: that is, the making of medicine out of food”.⁴⁹⁹

Ya he comentado en el apartado “Imágenes en Persio” del capítulo 4 la relación que Persio propone entre alimentación y poesía. Dentro de esta relación Persio identifica su propia poesía con una dieta sana y deseable, frente a la poesía de su época, que es mala e incurre en excesos cárnicos. El nexo de la poesía con la comida, dadas las posibilidades que tiene ésta como remedio, acentúa la identificación que hace Bartsch de la poesía como proceso curativo. Persio aprovecha las metáforas relacionadas con la alimentación para dar ejemplo de la poesía que debería consumirse.⁵⁰⁰ Los excesos que tanto critica encuentran su contraposición a nivel literario en la simpleza inspirada en el modo de vida estoico.

Además de esto, la relación de las metáforas de las que se sirve Persio con la filosofía también se puede observar en el abordaje del cuerpo. Las metáforas relacionadas con el cuerpo funcionan de manera similar a las alimenticias; es decir, mediante ellas se proponen relaciones entre la vida y la literatura que buscan la moralización. Resulta destacable de las imágenes relacionadas con el cuerpo que muchas veces le sirven a Persio para retratar los efectos de la degradación, pues tal como señala Bartsch “*Persius’ bodies, like those of Roman Stoicism, are fragile, grotesque, needy, readily abused, and decidedly unheavenly*”.⁵⁰¹ La conjunción del retrato que presenta a partir de las metáforas alimenticias y corporales da lugar a la representación de los excesos y sus consecuencias y, gracias a ello, persuade al público de no incurrir en las faltas que llevaron a los

⁴⁹⁸ Las posibilidades curativas tienen su realización en el nivel metafórico, al respecto Bartsch comenta: “In suggesting a new relationship between the traditionally opposing poles of poetry and philosophy, Persius leans heavily on a transformative use of metaphor, putting this figure to use in the service of his Stoic goals while aiming to escape its traditional association with readerly pleasure” (Bartsch 2015, p. 5). El “transformative use of metaphor” se puede relacionar con la categoría de expresionismo que Cucchiarelli emplea para explicar la metáfora de lo *decoctius*, vid. *supra*. p. 154.

⁴⁹⁹ Bartsch 2015, p. 71. Bartsch ahonda en este aspecto en su libro: *Persius, a study in food, philosophy, and the figural*, al respecto señala: “Indeed, a jaunt through the approximately 580 uses of the term *decoctus* in Pliny the Elder’s *Naturalis historia* and the 70 or so uses in the eight books of Celsus’ *De medicina* (both first-century texts) shows that the boiling down of foodstuffs such as radishes and lentils and of herbs such as hyssop, vervain, or linseed into various kinds of *decocta* was particularly common as a way of making medicine out of regular comestibles” (Bartsch 2015, pp. 71-72).

⁵⁰⁰ Cf. Bartsch 2012, p. 227.

⁵⁰¹ Bartsch 2012, p. 232. Bartsch apunta que la disposición del estoicismo romano ante el cuerpo —según la cual éste tiene una valoración negativa por no participar de la naturaleza divina del *πνεῦμα*— depende más del platonismo que del estoicismo (cf. Bartsch 2012, pp. 231-232).

personajes representados a ese grado de degradación. Bartsch en su estudio sobre las imágenes que emplea Persio sugiere que las metáforas que involucran las transgresiones, como el canibalismo, funcionan como ejemplos de la vida por la que no se tiene que optar; en el desagrado que generan cumplen con la función de alejar al auditorio de los vicios que denuncian y de someter su vida a un examen minucioso.⁵⁰² “In this *pharmakon* of a text, in which cure and disease must be so carefully pried apart, the images of poetry and the warnings of philosophy join forces to help us give up the life of vulgar appearances for the life of Stoic reality”.⁵⁰³

En consonancia con la tendencia de la época hacia la ética práctica, puede observarse que en esta relación entre poesía, curación y filosofía el énfasis no está puesto en sutilezas doctrinales, sino en la moralización depositada en las posibilidades metafóricas que tiene la identificación de la obra con una dieta saludable, frente a los vicios de la época que se asocian a los excesos. En este sentido, lo más relevante de la relación con el estoicismo recae en la implementación de las enseñanzas doctrinales a la vida cotidiana que se ven reflejadas como el estilo de vida del sabio.⁵⁰⁴

Las facultades curativas que subyacen a la dieta están ancladas a la vida cotidiana, pues dependen de la modificación de determinados hábitos o de la implementación de remedios en determinados momentos del día. De manera similar, las facultades curativas de la poesía dependen de la modificación en el consumo de poesía y, en la medida en que sus enseñanzas se corresponden con una dimensión práctica de la ética, tienen como resultado una moralización observable en la vida cotidiana.

Para Cucchiarelli, por otra parte, la relación del concepto con el estoicismo tiene que ver más con las formas de expresión.⁵⁰⁵ El autor opina que lo intrincado en Persio es una forma de simbolizar la relación con el lenguaje, con lo cual afirma una relación distinta a la metáfora entre poesía, medicina y filosofía que propone Bartsch: “Stoic philosophy is directly relevant to the form of Persius’ satires, and it is indispensable for our understanding of his poetic and stylistic choices –

⁵⁰² Cf. Bartsch 2015, pp. 208-209.

⁵⁰³ Bartsch 2015, p. 211.

⁵⁰⁴ No es el objetivo del presente apartado hacer un rastreo exhaustivo de los elementos que constituyen el estilo de vida del sabio. La primera parte de la sátira 5 de Persio presenta una sugerencia de éste. Considero que el aspecto más importante de este estilo de vida, más allá de las precisiones de él que podrían hacerse, es el hecho de que supone una alternativa a los excesos que denuncia Persio a lo largo de sus sátiras. Asentado en la metáfora alimenticia, el estilo de vida del sabio estoico es el consumo mesurado de vegetales frente a los excesos cárnicos: “As we might expect, there is a significant difference in the foodstuffs of philosophers” (Bartsch 2012, p. 228).

⁵⁰⁵ Ya se ha referido la objeción a este abordaje que identifica Bartsch. Por un lado está el hecho de que, de acuerdo con ella, Persio no cumple con la exigencia de ser simple y directo, pues a pesar de que el léxico que emplea es el de la vida cotidiana (*verba togae*), su estilo es intrincado y abrupto. Por otro lado, Bartsch señala la carencia de preceptos estoicos en torno a la sátira (cf. Bartsch 2012, pp. 233-234).

and not simply because the diatribes and treatises of the Stoic sect were often stylistically extreme”.⁵⁰⁶ Para Cucchiarelli, son precisamente las características que Bartsch identifica como intrincadas y abruptas las que ilustran la relación de Persio con la teoría del lenguaje estoica y, por lo tanto, la relevancia directa del estoicismo en Persio.

Hasta aquí, he planteado la relación de Persio con el estoicismo, al margen de los aspectos doctrinales, fundamentalmente como el resultado de la relación que la filosofía había establecido con la literatura en su época. Este abordaje depende de la relación de la sátira con la filosofía, de las posibilidades que plantea el estoicismo en relación con la poesía y del papel que juega el estoicismo en relación con los otros aspectos que influyen la sátira de Persio. No obstante, la cercanía de Persio al estoicismo mediante la figura de su maestro, Cornuto, y las particularidades en su poesía que, mediando la incomprensión, lo han hecho acreedor de la denominación de oscuro, obligan a detenerse a analizar la posibilidad de que su poesía establezca una relación con el estoicismo en términos más doctrinales que relativos a la asimilación de generalidades del discurso filosófico.

Ya he discutido a lo largo de la tesis algunos aspectos de la propuesta de relación de Cucchiarelli. De acuerdo con el autor la doctrina estoica afirmaba una conexión directa y “natural” entre las palabras y las cosas. A partir de esa premisa, el autor sugiere esa conjunción con un principio de representación en la comedia de acuerdo al cual tiene que haber una correspondencia entre la expresión verbal y la naturaleza del hablante.⁵⁰⁷ El autor italiano termina diciendo: “The combining of these two powerful cultural components leads to a series of satiric consequences in Persius: his notoriously difficult manner of expression (linguistic violence) functions to expose Roman society’s warped and unnatural state”.⁵⁰⁸

En torno a la relación con el lenguaje que Cucchiarelli identifica como un componente cultural, De Lacy comenta:

Of special importance for poetry is the analysis of the relation of a Word to its meaning. Posidonius’ definition of poesis indicates that the meaning of poetry is to be explained in terms of imitation: “*Poesis* is significant poetic diction, containing an imitation of things divine and human.”⁵⁰⁹ Not merely in

⁵⁰⁶ Cucchiarelli 2005, p. 72.

⁵⁰⁷ El principio al que refiere Cucchiarelli y su lugar en la poética de Persio están desarrollados en los apartados del capítulo 4: “Lo *decoctius*” y “Contexto literario: La crítica de Séneca en la epístola 114”.

⁵⁰⁸ Cucchiarelli 2005, p. 72.

⁵⁰⁹ ποίησις δέ ἐστι σημαντικὸν ποίημα, μίμησιν περιέχον θεῶν καὶ ἀνθρωπείων (D.L., VII, 60) [*Poesis* es una dicción poética que significa, pues comprende una imitación de las cosas divinas y humanas]. Respecto a la definición de poema (ποίημα), Diogenes Laercio dice: Ποίημα δέ ἐστιν, ὡς ὁ Ποσειδώνιος φησιν ἐν τῇ Περὶ λέξεως εἰσαγωγῇ, λέξις

poems, but in all discourse words “imitate” their meanings; and there is at the same time a “natural” relation between words and their meanings, for Origen records that according to the Stoics names (*onomata*) exist by nature, the first speech sounds imitating things.⁵¹⁰

Si bien las relaciones que identifica De Lacy no son principios compositivos, sino formas de abordaje de la literatura, el planteamiento que hace Cucchiarelli resulta atractivo pues, como señala Bartsch,⁵¹¹ las metáforas a las que apela Persio representan los vicios de sus contemporáneos con el objetivo de alejar al auditorio de ellos. En la medida en que estas metáforas toman elementos de la realidad y, a la vez, buscan representarla se conforman según esta “relación natural” a la que alude Cucchiarelli,⁵¹² pues en lo abrupto y transgresor de las metáforas representan a una sociedad entregada a los vicios. A la relación con el estoicismo que identifica Bartsch, subyace el principio que comenta Cucchiarelli. Ya he comentado en el apartado “Contexto literario: La crítica de Séneca en la epístola 114” las dificultades que supone pretender hacer de un principio de representación basado en la mimesis algo completamente estoico. Es indiscutible que esta forma de representación y correspondencia forma parte de los preceptos literarios de la Antigüedad a los que se ajustaba toda producción literaria; sin embargo, el hecho de que la crítica estoica identificara como una relación importante la de una palabra con su significado,⁵¹³ revitaliza las posibilidades de este principio, sobre todo para un género —como la sátira— que no contaba con una clave de interpretación. Quizá, más que una composición sujeta a preceptos poéticos estoicos, que tal como

ἔμμετρος ἢ ἔνρυθμος μετὰ σκευῆς τὸ λογοειδὲς ἐκβεβηκυῖα (D.L., VII, 59) [Un poema es, como dice Posidonio en la introducción de su libro *Sobre la expresión*, una expresión con metro o ritmo, que se distingue del discurso en prosa por su disposición].

⁵¹⁰ De Lacy 1948, p. 256.

⁵¹¹ Cf. Bartsch 2015, pp. 208-211.

⁵¹² Lapidge desarrolla en su artículo el papel de la cosmología estoica en la literatura imperial. De acuerdo con este autor la cosmología estoica comprende al universo como un ser vivo y adopta para su descripción elementos de la medicina o relacionados con el cuerpo (cf. Lapidge 1989, p. 1383). La comprensión del universo como un ser vivo sienta un precedente en cuanto a las correspondencias, pues en relacionar el universo con un ser vivo, opera el mismo mecanismo que en hacer corresponder a un hombre con su estilo. Esto resulta importante no sólo porque explica desde la propia doctrina —y no desde la relación con el aspecto curativo de la poesía— la importancia de las imágenes y metáforas que discute Bartsch, sino porque contextualiza la relación natural a la que refiere Cucchiarelli al sentar un precedente de la correspondencia de las partes con el todo y al presentar la importancia de la utilización de imágenes relacionadas al cuerpo en la ilustración de relaciones. A pesar de que Persio no se encuentre entre los autores a los que analiza Lapidge, el acercamiento a la cosmogonía estoica y su recepción en la literatura imperial romana permite observar la cercanía de los escritores romanos con el movimiento estoico. El aprovechamiento que hacen varios autores del léxico y la presentación que expone el autor, contribuyen a pensar en la posibilidad de una relación en los términos en los que la identifica Cucchiarelli.

⁵¹³ Vid. De Lacy 1948, pp. 256 ss.

señala De Lacy no existían,⁵¹⁴ la poesía de Persio esté hecha para someterse a una lectura estoica en la que se puedan explorar las relaciones que identifica De Lacy.

El reconocimiento de aspectos del estoicismo que podrían impactar en la poética de Persio que hace Cucchiarelli, no se limita a la relación señalada, el autor también propone que lo *decoctius*, comprendido como lo condensado, puede corresponder con la *brevitas/syntomía*, una virtud de la elocuencia estoica. Esta lectura entra en conflicto con el señalamiento de Bartsch, pues, de acuerdo con la autora, el grupo de metáforas e imágenes por el que opta el poeta complican su lectura. A pesar de esto, Cucchiarelli sugiere la trayectoria de esta idea de Zenón a Cicerón y propone: “‘Difficulty,’ ‘obscurity,’ etc. are characteristics that might well describe, from a negative perspective, Persius’ ‘pointed’ and ‘subtle’ style”.⁵¹⁵

Otra posible relación que Cucchiarelli señala se encuentra en las palabras que Persio pone en boca de Cornuto al principio de la sátira 5: “The particular image of ‘a mouth moderately opened’ (*ore teres modico*, 5.15) finds its counterpart in the words of Zeno, who said: ‘one engaged in dialogue ought to comport himself like an actor. He should speak loudly, but not open his mouth too far; that is what chatterboxes do, but their words have no effect’ (Diogenes Laertius 7. 20 = SVF i, p. 70, fr. 327)”.⁵¹⁶ El último aspecto en el que el autor identifica un posible vínculo es en el uso de imágenes y metáforas a partir de la experiencia y de la fisiología: “As a Stoic thinker, Persius puts numerous physiological metaphors and images to work in his investigation of the connections binding spirit to body”.⁵¹⁷ Para ilustrar esto, Cucchiarelli refiere enseguida a un fragmento de Diógenes Laercio que dice:

εικάζουσι δὲ ζῶντες τὴν φιλοσοφίαν, ὅσοις μὲν καὶ νεύροις τὸ λογικὸν προσομοιοῦντες, τοῖς δὲ σαρκωδεστέροις τὸ ἠθικόν, τῇ δὲ ψυχῇ τὸ φυσικόν. ἢ πάλιν ὥσπερ τὰ μὲν γὰρ ἐκτὸς εἶναι τὸ λογικόν, τὰ δὲ μετὰ ταῦτα τὸ ἠθικόν, τὰ δ' ἐσωτάτω τὸ φυσικόν. (D.L. 7, 40=SVF II, p. 16, fr. 38)

⁵¹⁴ Cf. De Lacy 1948, p. 241.

⁵¹⁵ Cf. Cucchiarelli 2005, p. 73. Cucchiarelli comenta que Zenón adoptó la idea de la brevedad al grado de sugerir que las sílabas, de ser posible se mantuvieran breves (cf. Cucchiarelli 2005, p. 74). Εἰπόντος δὲ τινος ὅτι μικρὰ αὐτῷ δοκεῖ τὰ λογάρια τῶν φιλοσόφων, “λέγεις,” εἶπε, “τὰληθῆ· δεῖ μέντοι καὶ τὰς συλλαβὰς αὐτῶν βραχείας εἶναι, εἰ δυνατόν.” (D.L. VII, 20= SVF I, p. 70, fr. 328) [Luego de que alguien dijera que las obritas de los filósofos le parecían breves, dijo: “Tienes razón, e incluso, si es posible, las sílabas de éstas deben de ser cortas”]. Cucchiarelli apunta al hecho de que Cicerón reconoce la brevedad como una característica del estilo arcaico en Catón, Píctor y Pisón (Cic. *de Orat.*, 2, 52-53) y expresa una valoración de esa característica en los siguientes términos: *Accedit quod orationis etiam genus habent fortasse subtile et certe acutum, sed, ut in oratore, exile, inusitatum, abhorrens ab auribus vulgi, obscurum, inane, ieiunum, ac tamen eius modi, quo uti ad vulgus nullo modo possit.* (Cic. *de Orat.*, 3, 66) [Sucede que tienen un tipo de discurso, que quizá sí es preciso y ciertamente es agudo, pero en un orador es pobre, inusual, desagradable a los oídos del público, obscuro, vacío, árido y que por lo tanto, de ningún modo puede ser empleado ante el público].

⁵¹⁶ Cucchiarelli 2005, p. 74. Para una revisión amplia de la cosmología estoica, vid. Lapidge 1989.

⁵¹⁷ Cucchiarelli 2005, p. 74.

Equiparan la filosofía con un ser vivo, pues comparan la lógica con los huesos y los nervios, la ética con las partes carnosas, y la física con el alma; o, por otra parte, con un huevo, ya que la cáscara es la lógica, lo que sigue [la clara] es la ética y lo central [la yema] la física.

Hasta este punto, toda la relación de Persio con el estoicismo se ha planteado fundamentalmente a partir del concepto de *decoctius*, pues como principio poético que remite a la condensación puede explicarse en función de la filosofía, ya sea como metáfora curativa o como metáfora de la implementación de exigencias estoicas en torno al lenguaje. Como ya se ha señalado a lo largo del trabajo, la implementación de este principio supone consecuencias para otras esferas que definen la poética de Persio, por ejemplo, la relación de Persio con su auditorio; de igual modo puede ser una forma de rompimiento con Horacio y puede también ser la consecuencia de la comprensión de la poesía como una forma de curación; la configuración de imágenes, al tiempo que es un medio de responder y criticar los vicios de su época, también puede leerse como la implementación de premisas estoicas sobre el lenguaje. A pesar de esto, el marco sociocultural en el que suceden estas interacciones limita su alcance, pues las dinámicas mediante las que se inserta el movimiento estoico en el contexto de Persio son más complejas. Como conclusión preliminar, se podría señalar que la relación de Persio con el estoicismo, si bien es identificable en algunas de las particularidades de su programa poético, no se puede definir como una relación lineal, pues está mediada por las interacciones que establece el programa poético de Persio con otras esferas discursivas —aun cuando estas otras esferas discursivas tengan su propia relación con el movimiento estoico—. Ante este panorama, resulta mucho más complicado hacer de la relación con el estoicismo una explicación absoluta de las peculiaridades poetológicas, pues la relación con el estoicismo, en la medida en que es un movimiento de suma importancia en el contexto de Persio, no sólo está presente para el autor frente a su obra, sino que existe con los otros elementos que interactúan en su poética. Una vinculación exhaustiva de la sátira con el estoicismo, por ejemplo, requeriría considerar la relación de Horacio en ese ámbito con el movimiento; de manera similar, sería posible abordar de manera más minuciosa la correlación entre los preceptos poéticos vigentes para la época de Persio y el estoicismo. En ese sentido, las posibles relaciones que identifica Cucchiarelli no son relaciones que conciernan únicamente a Persio como escritor y figura, sino que son relaciones que atañen directamente al género y a la época. No se puede pensar en la brevedad o en las formas de representación pasando por alto el hecho de que eran estrategias convencionales en la Antigüedad, con las cuales el estoicismo sólo se relaciona mediante la crítica, no la preceptiva.

Hasta ahora he limitado el análisis de la relación de Persio con el estoicismo a los aspectos doctrinales que en mayor o menor medida pudieron haber encontrado sitio en la poética del autor. Si bien buena parte de este desarrollo ha consistido en matizar la influencia de estos aspectos según el tipo de relación existente entre la filosofía y la literatura, tanto el acercamiento de Bartsch como el de Cucchiarelli, al menos en lo que respecta a la metáfora de lo *decoctius*, dependen del desarrollo y concreción de aspectos doctrinales. Ya sea la relación con el lenguaje, según el abordaje de Cucchiarelli, o las posibilidades que tiene la filosofía de ejercer una influencia benéfica, estos principios se remiten a partes de la filosofía como la lógica, en lo que respecta a la relación de palabras y conceptos, o la ética, en lo que respecta al abordaje de las pasiones y a las posibilidades de dominarlas.

A pesar de la existencia de estas relaciones, no es mi afán definir las de manera precisa, pues, como ya he comentado, la trayectoria mediante la que las premisas filosóficas tienen una realización en la poesía es una en la que juegan factores independientes a la relación entre estas esferas. Las precisiones que exige esta vinculación atañen a la relación de la época con la filosofía, del género con la filosofía, e incluso de la época con la poesía. No es el objetivo del presente capítulo rastrear la inserción de Persio en estrategias de representación y escritura bien difundidas en la Antigüedad —como si esto se debiera más a su relación con el estoicismo que al hecho de que así se escribía—; tampoco es el de definir a partir de las peculiaridades de Persio una suerte de poética estoica, pues la relación del estoicismo con la poesía es de carácter crítico. El objetivo es, más bien, señalar qué aspectos de la poética de Persio, más allá de los contenidos que —como bien señala Mayer— debían de ser asimilados, se explican a partir de la relación con el estoicismo en el s. I d.C. Ya he presentado los aspectos doctrinales que pudieron haber ejercido influencia y algunas precisiones para su abordaje. Queda ahora exponer un último aspecto en el que la crítica apunta a una relación con el estoicismo cuyo carácter es más bien formal, las consecuencias de la relación con la diatriba y con tipos de discurso afines a la filosofía.

DIATRIBA Y MEDITACIÓN

Ya se había comentado que la diatriba fue el tipo de discurso ligado a la filosofía que más influencia tuvo en la sátira, sobre todo en aspectos formales como léxico y estructura.⁵¹⁸ Bartsch y

⁵¹⁸ Cf. Mayer 2005, p. 150.

Cucchiarelli, a quienes me he apegado para el desarrollo de la relación de Persio con el estoicismo, igualmente apuntan a este vínculo.⁵¹⁹ En términos más generales, la relación de la sátira con la diatriba también es desarrollada por Freudenburg en su libro sobre Horacio y la teoría de la sátira, *The Walking Muse*. Si bien el análisis que hace Freudenburg es en torno a Horacio, en la medida en que éste estableció los lineamientos de la sátira con los que Persio dialoga, su acercamiento a este género discursivo determina el referente que Persio adopta o innova.

Con relación a la diatriba, Freudenburg comienza por cuestionar la imagen del satirista al interior de la poesía. De acuerdo con el autor, aun cuando la presentación de hechos que Horacio hace pretenda ser sincera y basarse en su vida, estos hechos están cuidadosamente filtrados, de tal modo que la sátira no es un registro de las experiencias personales, sino un dispositivo literario en el que la voz del satirista es una construcción. Freudenburg concluye el planteamiento de esta cuestión comentando: “His interlocutor is a shadowboxer, totally void of personality, outside of time and place; he functions as a rhetorical convenience. He is neither a peer nor a pupil; he is an adversary, an ignorant voice from the crowd”.⁵²⁰ De acuerdo con este autor, la persona satírica horaciana y Sócrates coinciden en su papel como maestros. Sin embargo, el maestro que se representa en la sátira es muy distinto de la figura de Sócrates, pues a diferencia de éste, que proclama “no saber nada”, la voz de la sátira tiene un carácter dogmático y, a veces, hostil con su interlocutor, de modo que Freudenburg concluye que la disposición de la persona satírica es la de la diatriba.⁵²¹

La cuestión de la diatriba y la sátira está estrechamente relacionada con la generación de interlocutores y el diálogo con estos al interior de las sátiras: “The term *sermo* (‘conversation’), as many have suggested, approximates the Greek διατριβή, a highly rhetorical, popularized form of the philosophic dialogue that imitates the free form of conversation”.⁵²² Más allá de la relación con la diatriba como tipo de discurso, la generación de interlocutores es un ejercicio vinculado con la filosofía estoica, pues, tal como señala Bartsch, la idea de darse forma a sí mismo o a su

⁵¹⁹ “Persius’ interest in the dialogic form may also owe something to the Cynic diatribe form, in which second-person address (and insults) were a common feature; another famous precedent, of course, is the Platonic dialogue” (Bartsch 2012, p. 225). “The idea of “condensation” helps explain, for example, the dialogic complexity that so often confuses the text of Persius in the superimposition of multiple voices that are difficult, at times impossible, to disentangle. This is to push to its furthest potential, right to obscurity’s edge, the *sermocinatio* of diatribe, as well as the rapid-fire dialogue of comic drama” (Cucchiarelli 2005, p. 72, n. 20).

⁵²⁰ Freudenburg 1993, p. 9.

⁵²¹ Cf. Freudenburg 1993, pp. 12-13.

⁵²² Freudenburg 1993, p. 12.

interlocutor, está ampliamente difundida en la filosofía estoica de los primeros dos siglos d. C., en Séneca, Epicteto y Marco Aurelio. Esta idea se considera el principal objetivo de prácticas como el diálogo interno o la *meditatio*, el ejercicio diario mediante el cual los estoicos reflexionaban sobre temas como aquello que escapa del control humano, la correcta valoración de elementos externos, o el hecho de que la muerte no debe de temerse.⁵²³

La relación de la sátira con la filosofía en términos formales no se observa únicamente en la dinámica que establece la voz satírica con los interlocutores que genera, sino que está vinculada con la comprensión del texto como un ejercicio a nivel privado; una suerte de espacio para la configuración de situaciones hipotéticas que permitan la reflexión de temas relacionados fundamentalmente con la ética.⁵²⁴ En este sentido, Ramage señala que la utilización de la segunda persona al interior de las sátiras de Persio es una estrategia para generar una atmósfera didáctica,⁵²⁵ en la segunda persona no funciona como una apelación, sino como un dispositivo para representar ciertas ideas y refutarlas, como se observa a lo largo de la sátira 1 y en concreto cuando la voz poética dice: *Quisquis es, o modo quem ex adverso dicere feci* (1, 44).⁵²⁶ Es fundamental señalar esta cita que revela el procedimiento al que refiere Ramage, pues la voz poética asume, mediante el verbo *feci*, la creación de su interlocutor y la elección de haberlo hecho hablar desde una postura contraria a la suya (*ex adverso dicere*).

Ramage coincide con Freudenburg en señalar que esta utilización de la segunda persona se debe a la influencia de la diatriba cínica-estoica y comenta que, en último término, la vaguedad de los interlocutores dirige la atención a la crítica y a los consejos que emite la voz del satirista. Además de esto, el autor agrega que el aparente desinterés de Persio por su auditorio tiene que ver con la elección didáctica en la que prima lo individual —razón que igualmente explica la tendencia de la voz poética al aislamiento—.⁵²⁷

⁵²³ Bartsch 2012, p. 224. Newman en su capítulo desarrolla el papel de la *meditatio* en la literatura imperial precisamente partiendo de estos tres autores. La discusión respecto al papel de la *meditatio* en la sátira se retomará más adelante como parte de las interacciones de carácter formal con el estoicismo.

⁵²⁴ En torno a esto, Bartsch señala que el papel de los diálogos es una discusión abierta entre los académicos: “A longstanding debate among scholars asks just how such ‘dialogues’ are to be interpreted when the attribution of voices becomes too ambiguous to follow: are they meant to represent an internal dialogue within Persius, an imaginary dialogue with another, or a real dialogue with another which the poet is reporting?” (Bartsch 2012, p. 225). No es mi objetivo abordar esta discusión, pues creo que requiere de otras herramientas. Baste decir que se abordarán los diálogos y la configuración de los interlocutores como una estrategia relacionada con la diatriba y la meditación sin ahondar en el análisis del papel concreto que juegan los diálogos en la sátira de Persio.

⁵²⁵ Cf. Ramage 1979, p. 138.

⁵²⁶ “Quienquiera que seas, a quien apenas hice responder lo contrario”. Cf. Ramage 1979, pp. 137-138.

⁵²⁷ Cf. Ramage 1979, pp. 138-140.

La opinión de Relihan en este sentido es mucho más radical, pues el autor afirma que las sátiras no están dirigidas a un público externo, sino que Persio escribe para sí mismo en un ejercicio privado de autoexamen y meditación.⁵²⁸ De acuerdo con este autor, la voz poética que configura Persio es la de un crítico y censor ineficaz, pues revela su incapacidad para cambiar su contexto.⁵²⁹ El planteamiento del principio de la sátira 1 respecto a quién leerá la obra (*quis leget...*) le parece al autor un indicador de la medida en que la sátira es un ejercicio privado sin posibilidades de incidir en su contexto: “The author tells his interlocutor that no one, or two at most, will read his poems, and he doesn’t care. It isn’t important to the author if his poems are read. This poetry is a private affair”.⁵³⁰

La conciencia de la ineficacia recuerda el señalamiento de Freudenburg respecto a Horacio. De acuerdo con este autor, la relación de la sátira de Horacio con la diatriba se articula en torno a la figura de Bión de Borístenes de quien toma temas e imágenes con el propósito de retomar su misión moralizante, al volverse una voz de reforma en una época decadente.⁵³¹ Freudenburg considera que la voz satírica en Horacio está basada en este personaje y, en ese sentido, su abordaje de la filosofía no es de carácter teórico, sino que se basa en preguntas éticas ancladas a la experiencia cotidiana.⁵³² Sin embargo, el autor sostiene que en la época de Horacio y desde antes el acercamiento a la diatriba se había aprovechado como una forma de burlarse de la filosofía griega popular y de sus representantes.⁵³³ Tanto por las contradicciones que existían en el personaje de Bión—que en realidad podrían ser las de cualquier filósofo y se ven reflejadas en la representación de estos al interior de la literatura—, como por la relación de la diatriba en otros autores como Plauto, Lucrecio o Catón, el acercamiento de Horacio a la diatriba es de carácter paródico: “Diatribes, in the age of Horace, was pursued by pedants, dogmatic philosophers, and their parodists. The evidence of the Satires themselves suggests that Horace was one such parodist and that the persona of the diatribe satires was drawn along lines suggested by a well known contemporary type”.⁵³⁴ El abordaje

⁵²⁸ Cf. Relihan 1989, pp. 146-147.

⁵²⁹ Cf. Relihan 1989, p. 148.

⁵³⁰ Cf. Relihan 1989, p. 154.

⁵³¹ Cf. Freudenburg 1993, p. 14. Bión de Borístenes, filósofo cínico del s. III a.C. Sobre él Diógenes Laercio comenta: Καὶ ἦν ὡς ἀληθῶς ὁ Βίων τὰ μὲν ἄλλα πολύτροπος καὶ σοφιστὴς ποικίλος καὶ πλείστας ἀφορμὰς δεδωκὼς τοῖς βουλομένοις καθιπτάζεσθαι φιλοσοφίας (D.L. IV, 47) [Y verdaderamente Bión era astuto en todos los asuntos y un sofista ingenioso, dándole así múltiples pretextos a los que deseaban pisotear a la filosofía]. De su biografía destacan sus opiniones audaces e irreverentes en torno a varios temas, entre ellos los dioses y las instituciones. Comenzó en la Academia, luego se volvió cínico, se apegó a Teodoro y finalmente siguió a Teofrasto. (vid. D.L. IV, 46-58).

⁵³² Cf. Freudenburg 1993, p. 15.

⁵³³ Cf. Freudenburg 1993, p. 17.

⁵³⁴ Freudenburg 1993, p. 20.

paródico de la diatriba supone que la voz poética, aun cuando tiene un carácter moralizante, no puede ser tomada muy en serio, pues es una voz que expone constantemente sus contradicciones, tal como señala Freudenburg para el caso de Horacio: “At several places in the first four satires of Book 1, the satirist makes claims that, taken separately, seem reasonable, yet, when considered together, appear overstated, false, or contradictory. An important case in point concerns the satirist’s declared mission as a moral reformer”.⁵³⁵

Freudenburg identifica, para el caso de Horacio, que el carácter moralizante de sus sátiras se ve limitado por el abordaje desde la parodia de la diatriba, el dispositivo que vincula las sátiras con la filosofía. En el caso de Persio, el hecho de que a lo largo de la sátira 5 se presente al filósofo como un ejemplo, aunado a las posibilidades de relación con el estoicismo que han sido desarrolladas, permite pensar que su abordaje no es de carácter paródico como el de Horacio. No obstante, el señalamiento de Relihan en torno a la función de la sátira y su auditorio, a la luz de la ineficacia intrínseca al género que identifica Freudenburg —pues el aspecto didáctico es falso, en la medida en que se relaciona con la diatriba y el abordaje de ésta es paródico—,⁵³⁶ exige detenerse en la indicación del carácter privado de la sátira.

De acuerdo con Relihan la utilización de la segunda persona en la sátira 1 (v. 44) es un indicador de que Persio está hablando consigo mismo mediante un interlocutor ficticio.⁵³⁷ La existencia, o no, de su interlocutor no es en sí misma una razón suficiente para pensar en la sátira como un ejercicio completamente privado, pues aun cuando la configuración de los interlocutores da cuenta de la comprensión de la literatura como un proceso privado de reflexión o un ejercicio moralizante, la elección de depositar este proceso en una forma literaria cuya orientación es hacia la corrección de vicios da cuenta de la voluntad de compartirlo. La sátira de Persio, como ya se ha comentado en el capítulo de “Horacio y la tradición satírica”, está compuesta por y en un diálogo estrecho con su antecesor. En ese sentido, la apelación a un público más pequeño es una forma de ruptura que deriva de la adopción de lo *acer* como principio y de la imposibilidad de hablar abiertamente relacionada con la trinchera (*scrobis*).

⁵³⁵ Freudenburg 1993, p. 22.

⁵³⁶ Freudenburg 1993, p. 25. Al respecto, Relihan también comenta: “The programmatic satires of all three hexameter satirists speak of the fact that no one wants to hear a satire: we should not just read this as a condemnation of a deaf, hard-hearted, and vice-ridden community, but also as an open confession of the uselessness of satire and diatribe when it comes to effective social criticism and advocacy of moral change” (Relihan 1989, p. 153).

⁵³⁷ Cf. Relihan 1989, p. 154.

Más allá de la cuestión de los interlocutores, Relihan comenta que la exigencia de un público tan específico (Pers. 1, 123-126) habla de que su poesía no está pensada como un programa para el mejoramiento de la sociedad, sino como una lectura privada.⁵³⁸ Además, como último argumento, el autor apunta al tipo de lenguaje que utiliza el satirista: “Persius’ strange language is supposed to distance him both from the pompousness of contemporary poets and from the pedestrian thoughts of the vulgar. It is quite clear that the language is a private language, designed to represent the tortured thoughts of an introspective nature that is horrified at the contemplation of human nature”.⁵³⁹ Los señalamientos de Relihan son ciertos; tanto el público al que apela Persio, como su forma de expresión dan cuenta de un desinterés por un auditorio amplio, pues es precisamente éste el que aprueba y promueve los vicios criticados en sus sátiras. A pesar de esto, no creo que tengan el peso suficiente como para ir tan lejos y afirmar que las sátiras son un ejercicio absolutamente personal, pues, como ya he comentado en este capítulo, la disposición de Persio ante la poesía de su época y las metáforas a las que apela dan cuenta de la comprensión de su poesía como un proceso curativo; además, su pervivencia en la historia de la literatura y su transmisión exitosa a lo largo de los siglos explican su vigencia, al menos para la posteridad, lo cual da cuenta del aprovechamiento de su poesía. La elección pedagógica de Persio no busca embellecer un proceso molesto, sino hacerlo efectivo para quien tenga la disposición. Las decisiones poéticas de Persio son congruentes con su opinión sobre la literatura de su época, pues representan el anverso de lo que critica; frente a la búsqueda en el exterior, volcarse a sí mismo; frente a los excesos y la dilapidación, la sencillez y la economía. En ese sentido, considero que la elección por la densidad es una forma de reivindicar el carácter crítico de la sátira.

La limitación que Freudenburg identifica a las posibilidades moralizantes de la sátira, surge de un tipo de abordaje frente a la diatriba como género discursivo del que se importaron ciertas características, sin embargo, este tipo de abordaje está relacionado con la comprensión de la sátira como un ejercicio, si bien no abiertamente público (Hor. *Sat.* 1, 4,), al menos sí accesible. Ya se ha indicado en el capítulo 3 que Horacio elige la afabilidad como principio para su sátira, pues aun cuando declara que su ejercicio satírico es un *vitium* y que no es para todos, está buscando posicionar un género dentro del canon. Quizá, en las condiciones y para el público para el que escribió Horacio, efectivamente las posibilidades de la sátira estuvieran limitadas, como comenta

⁵³⁸ Cf. Relihan 1989, p. 156.

⁵³⁹ Relihan 1989, p. 164.

Freudenburg, sin embargo, la disposición de Persio frente a su auditorio y sus elecciones poéticas dan fe de un producto distinto que, además, respondía a un contexto distinto. Tal vez para su caso, y dada su relación con el estoicismo, la sátira fuera un género cuyas posibilidades moralizantes sólo existieran en el ámbito privado. Aun cuando la relación de Horacio con la diatriba sienta los precedentes de la relación con el género, es importante considerar que la relación de Persio con este género discursivo no es necesariamente la misma, pues, como bien señala Relihan, la diatriba es una forma de discurso susceptible a transformaciones poéticas: “What is not so well appreciated I think is the fact that the diatribe is not just an elastic medium, but is in fact a form of discourse susceptible to a number of literary and poetic transformations. The diatribe is not to be viewed as a genre, but as a style of oratorical argument, and argument can be used, of course, in a number of different ways”.⁵⁴⁰ El abordaje de Persio no sólo tiene que pensarse en relación con Horacio y la tradición satírica, sino también con relación al estoicismo en el s.I d.C.; a su preferencia por la ética y a las posibilidades de los ejercicios de diálogo interno para la moralización.

Relihan ve las sátiras como un ejercicio en el que Persio reconoce y explora sus propias faltas como parte de un proceso de adopción de una forma de vida apegada a los valores estoicos.⁵⁴¹ Esta disposición es consecuente con la identificación en la literatura de una vía para la moralización y con la concepción de sí mismo como un estudiante que, de acuerdo con Bartsch, compartía con Séneca.⁵⁴² Sin embargo, la concepción de la sátira como un ejercicio privado no supone que ésta no pueda servir de ejemplo y que el autor la escriba únicamente para sí, sobre todo si se considera que la literatura era buena en la medida en que tenía un impacto positivo en el auditorio y que Persio identifica en su época la ausencia de este impacto.

La comprensión de la literatura como un ejercicio privado es una estrechamente ligada a la preferencia por la ética. Ya he desarrollado a lo largo del capítulo que, si bien la presencia de las otras dos ramas del *curriculum* estoico —la lógica y la física— se puede rastrear en el manejo de léxico por parte de los autores y en la presencia de ideas o imágenes que reflejan una discusión más profunda y compleja, fue la ética en su dimensión práctica la rama que tuvo un impacto más evidente. Ya sea este fenómeno parte de un proceso de asimilación cultural, en el que la presencia de la filosofía en la vida cultural haya permitido la implementación de principios a la vida cotidiana

⁵⁴⁰ Relihan 1989, p. 152.

⁵⁴¹ Cf. Relihan 1989, p. 159.

⁵⁴² “And finally, both share a repeated emphasis on the fact that the author himself is a student (*proficiens*), not a master, and as such imperfect”. (Bartsch 2012, p. 220).

y su asimilación a los preceptos morales existentes; o el resultado de la transmisión y conservación de ciertos textos centrados en este aspecto, la ética es la rama de la filosofía que permite la comprensión de la literatura como un ejercicio de curación. Ya se ha comentado en este capítulo que la disposición frente a las pasiones es la que otorga sus posibilidades a la poesía, pues ésta tiene la capacidad de alterarlas;⁵⁴³ también se ha abordado la relación que propone Bartsch entre curación y literatura y se han señalado sus consecuencias en las metáforas e imágenes del poeta. Es en la relación entre filosofía y curación en la que me gustaría detenerme un poco más para analizar la comprensión de la literatura como un ejercicio privado y, en última instancia, hacer algunos apuntes sobre el papel de la meditación en esta noción.

Newman, en su trabajo “*Cotidie meditare. Theory and Practice of the meditatio in Imperial Stoicism*” realiza una revisión de la práctica de la meditación en época imperial mediante tres figuras que adoptan este ejercicio, Séneca, Epicteto y Marco Aurelio. El autor vincula la importancia de la ética en época imperial con esta práctica, pues en la medida en que la persecución de la virtud individual se volvió un objetivo del estoicismo, la meditación se consolidó como una herramienta útil para este fin.⁵⁴⁴ En relación con los aspectos de Persio que se han comentado, sobre todo con motivo de las opiniones de Bartsch, Newman comenta que la metáfora médica fue importante para definir el rol de la filosofía y del filósofo.⁵⁴⁵ Ahora bien, la meditación, como práctica, ha de entenderse como un ejercicio constante, similar al de los atletas, en el que el practicante se prepara para un viraje en la fortuna; es un ejercicio reflexivo mediante el cual se prepara al alma para tener herramientas que le permitan enfrentar los infortunios. Además de señalar esto, Newman insiste en comprender la meditación como una estructura sobre la cual cada filósofo estoico proponía un enfoque particular. De acuerdo con este autor, la *meditatio* no es un ejercicio exclusivamente filosófico o estoico, sino que surge de la posibilidad que tienen los humanos de pensar en el futuro y en los males posibles. En este sentido, el autor desarrolla el abordaje cirenaico de la meditación y lo contrapone al estoico, destacando que la *meditatio* estoica no se fundamenta únicamente en la prospección de males, sino en la enseñanza de que la virtud es

⁵⁴³ Vid. Nussbaum 1993.

⁵⁴⁴ Cf. Newman 1989, p. 1474.

⁵⁴⁵ Cf. Newman 1989, p. 1474, n. 1.

el bien supremo, el vicio el único mal y que el resto de las cosas que se consideran bienes o males son indiferentes.⁵⁴⁶

Puesto que la *meditatio* es un ejercicio que busca probar la indiferencia de los virajes de la fortuna, Newman sostiene que se volvió un medio para cumplir con el objetivo de la filosofía estoica de adquirir virtud y, por lo tanto, felicidad. Además de esto, señala que, entendida como un medio o una estrategia, se puede asumir que la producción literaria de los estoicos, independientemente del género, era en alguna medida un acto de *meditatio*.⁵⁴⁷ De acuerdo con Newman, la meditación es un ejercicio retórico que permeó en distintos géneros discursivos: “Therefore, instead of trying to divide examples of meditation from simple literary arrangement of thoughts, we should see imperial Stoic writings as meditative in general, offering different subjects for consideration in the general context of the *meditatio*”.⁵⁴⁸ Aun cuando reconoce la meditación como una estrategia popular en época imperial, Newman propone que su forma básica es el diálogo; sin embargo, el diálogo sirve como una estrategia retórica para hacer explícitos los aspectos que se están evaluando, de tal suerte que el diálogo del que se sirve la meditación es interno.

La búsqueda de virtud presente en el imaginario estoico tiene su realización en la literatura mediante la *meditatio*. Es precisamente en este sentido que el ejercicio encuentra lugar en la poética de Persio. La relación de Persio con el estoicismo, tanto en su dimensión abstracta, metáforas e imágenes asociadas con el carácter curativo de la poesía o con exigencias representativas; como en su dimensión formal, adopción de estrategias propias de la diatriba, orbita en torno a la moralización y, por lo tanto, en torno a la persecución de la virtud estoica. Además de esto, la cercanía a la figura de Cornuto lleva a pensar que la meditación, en los términos que la plantea Newman, podría tener lugar en la poética del autor. Así pues, la comprensión de la poesía como un ejercicio privado está ligada al ejercicio de la *meditatio*, pues ésta, de manera similar al ejercicio

⁵⁴⁶ Cf. Newman 1989, pp. 1476-1478. Ἀγαθὰ μὲν οὖν τὰς τ' ἀρετὰς, φρόνησιν, δικαιοσύνην, ἀνδρείαν, σωφροσύνην καὶ τὰ λοιπὰ· κακὰ δὲ τὰ ἐναντία, ἀφροσύνην, ἀδικίαν καὶ τὰ λοιπὰ. οὐδέτερα δὲ ὅσα μήτ' ὠφελεῖ μήτε βλάπτει, οἷον ζωὴ, ὑγίεια, ἡδονή, κάλλος, ἰσχύς, πλοῦτος, εὐδοξία, εὐγένεια· καὶ τὰ τοῦτοις ἐναντία, θάνατος, νόσος, πόνος, αἴσχος, ἀσθένεια, πενία, ἀδοξία, δυσγένεια καὶ τὰ παραπλήσια, καθά φησιν Ἐκάτων ἐν ἑβδόμῳ Περὶ τέλους (Gomoll 2) καὶ Ἀπολλόδορος ἐν τῇ Ἠθικῇ καὶ Χρύσιππος. μὴ γὰρ εἶναι ταῦτ' ἀγαθὰ, ἀλλ' ἀδιάφορα κατ' εἶδος προηγμένα. (D.L., VII, 102) [Así pues son bienes las virtudes como la prudencia, la justicia, la valentía, la templanza y las demás; por otra parte son males las cosas contrarias: la insensatez, la injusticia y las demás. Son neutrales las cosas que ni ayudan ni dañan, como la vida, la salud, el placer, la belleza, la fuerza, la riqueza, la buena reputación, la nobleza así como las cosas contrarias a estas: la muerte, la enfermedad, el sufrimiento, la fealdad, la debilidad, la pobreza, la mala fama, la bajeza de cuna y las semejantes, según dice Hecatón en el séptimo libro de *Sobre el fin*, Apolodoro en su *Ética* y Crisipo, pues estas cosas no son bienes, sino indiferentes preferibles por su apariencia].

⁵⁴⁷ Cf. Newman 1989, p. 1479.

⁵⁴⁸ Newman 1989, pp. 1479-1480.

físico, es una práctica que tiene que hacerse hábito, por lo cual no resulta sorprendente incorporarla a todos los aspectos posibles de la vida. En el entendido de que la literatura es un primer acercamiento a la filosofía, es posible pensar que la promoción de este ejercicio, orientado en último término a la felicidad, encontrara su sitio incluso en géneros que no habían sido objeto del análisis estoico de la literatura, como la sátira.

Newman abona a la posible relación de esta estrategia con Persio cuando dice: “The Stoics, however, used the *meditatio* to correct a soul sick with false judgments. By sharp and sometimes harsh rhetoric, the phrases or images used in meditating were supposed to overcome perverse opinion by emphasizing its opposite”.⁵⁴⁹ Tal como señala Bartsch, lo abrupto de las imágenes de Persio puede comprenderse como una forma de disuadir a su auditorio del género de vida que critica. Por otra parte, en relación con la opinión de Relihan sobre la poesía de Persio como un ejercicio completamente individual, Newman comenta que la *meditatio*, a pesar de ser un ejercicio privado, tiene una dimensión social, pues el intercambio de ideas permite poner a prueba los ejercicios realizados⁵⁵⁰ y la reflexión en torno a los temas propuestos permite el establecimiento de una guía moral,⁵⁵¹ ya sea que ésta indique lo que ha de perseguirse, o lo que ha de evitarse. Además, Newman comenta con relación a Séneca: “The *meditatio* for Seneca, then, was at the same time something private and also the center of the chain of *oikeiosis* which binds one man to another. This social aspect of the *meditatio* allowed Seneca to use it as the most important tool in his own attempt to bring his fellow men to lives of virtue”.⁵⁵² El señalamiento del autor apunta a la dimensión social de la meditación y al hecho de que, en el caso de Séneca, los textos están imbuidos con el método de la *meditatio* del cual también destaca el uso de la segunda persona como una estrategia para ejemplificar su método e invitar al lector a implicarse con la lectura y a considerar los puntos señalados.⁵⁵³ Si bien es cierto que hay una enorme diferencia entre los textos de Séneca y los de Persio, por la relación de este último con el estoicismo, no es excesivo pensar en la posibilidad de que el uso de la segunda persona en Persio no sólo sea una realización de un ejercicio privado de meditación, sino que se corresponda con un afán didáctico, como lo señala Ramage.⁵⁵⁴

⁵⁴⁹ Newman 1989, p. 1482.

⁵⁵⁰ Cf. Newman 1989, p. 1482.

⁵⁵¹ Cf. Newman 1989, p. 1493.

⁵⁵² Newman 1989, p. 1493.

⁵⁵³ Cf. Newman 1989, p. 1493.

⁵⁵⁴ Vid. *supra* p. 190, n. 525.

Si bien la relación de Persio con el estoicismo y la influencia que ejerció este movimiento filosófico es un señalamiento común en el abordaje de este autor, el análisis a partir de discusiones contemporáneas demuestra que es una relación mucho menos clara de lo que uno esperaría. El análisis de la relación de Persio con el estoicismo, del cual aquí he hecho apenas un ensayo, requiere de la definición minuciosa de la presencia del movimiento con la que el poeta pudo haber tenido contacto. A partir de estudios recientes —y no tan recientes— pude observar que la relación de Persio con el estoicismo puede abordarse desde dos perspectivas, la primera, como una influencia a nivel abstracto, es decir, aquella que los principios de análisis estoico pueden ejercer sobre la poética del autor; la segunda, una de carácter formal, en la que se adoptan o redefinen como estrategias textuales disposiciones y formas de expresión de otros géneros discursivos, como la diatriba o la meditación.

Para abordar el primer tipo de influencia fue necesario definir el papel del movimiento filosófico en el contexto de Persio y la relación del estoicismo con la poesía. Aun cuando no pueda establecerse un vínculo directo, algunos aspectos de la poética del satirista parecen corresponder con nociones establecidas dentro de la doctrina estoica, como el carácter curativo de la filosofía o la relación entre el lenguaje y la realidad —que es más difícil de demostrar, pero resulta sugerente—. Es importante señalar que estas correspondencias, en la medida en que están mediadas por la relación de Persio con otras esferas de influencia como su relación con el género o con la poesía de su época, no resultan transparentes; la categoría de expresionismo que propone Cucchiarelli resulta, en ese sentido, acertada, pues da cuenta de la exploración de estrategias conocidas, como podría serlo la sátira instituida por Horacio, mediante caminos insólitos en los que se intensifican y embrollan estas estrategias. El resultado son metáforas, imágenes y expresiones que exigen al lector un esfuerzo por desentrañarlas y parecen corresponder tanto con un afán curativo, ligado a la filosofía y extensivo a la poesía, como con la búsqueda de representar una crítica a la sociedad contemporánea mediante un lenguaje abrupto. Quizá más importante que definir un vínculo lineal y concreto entre un grupo de textos de carácter estoico y la poética de Persio, sea identificar que su actitud frente al género y la literatura da cuenta de la internalización de estrategias relacionadas con el estoicismo y la persecución del modo de vida del sabio estoico. El programa poético de Persio se gesta en un contexto en el que la filosofía estaba tan asimilada a

la vida que quizá el diálogo con un movimiento determinado, como el estoicismo, resulte poco productivo aun cuando los propios textos proclamen este vínculo.

Por otra parte, pero todavía dentro de este universo de relaciones contextuales, está la importación de estrategias de otros géneros discursivos. Ya se ha comentado que la diatriba estaba presente en la sátira, al menos, desde Horacio en un sentido paródico; sin embargo, la densidad de la expresión en Persio, su relación declarada con el movimiento filosófico y el contexto en el que escribió, permiten pensar en un acercamiento distinto al de su antecesor. La presencia de la diatriba en Persio se observa, sobre todo, en las apelaciones a una segunda persona inexistente como medio para representar ideas y rebatirlas. Esto permite pensar en el aprovechamiento de la sátira como un ejercicio a nivel privado, lo cual la vincula con la meditación, una herramienta de exploración y mejoramiento individual sumamente vigente y en boga en el estoicismo de época imperial. La relación con la meditación y la diatriba abre vías para el análisis del uso de la segunda persona en Persio que no abordaré con más detalle en esta investigación porque, en la medida en que son dinámicas intratextuales, requieren de otras herramientas. Sin embargo, del abordaje realizado, se puede concluir que la relación con la meditación sugiere una vinculación con el movimiento filosófico que no estaba limitada a la asimilación de generalidades filosóficas, común a su contexto; sino en una que buscaba encontrarle sitio al discurso filosófico en un nuevo género. En la medida en que la producción de los estoicos estaba volcada a la ética práctica o a tratados muy específicos, como el de Cornuto, las sátiras de Persio son un esfuerzo por adaptar a los requerimientos de introspección estoica vigentes un género que no contaba con exigencias por parte de la crítica estoica. El papel de la dimensión curativa y de la *meditatio* dan cuenta de esto, pues eran parte de los requerimientos que se ven reflejados en otros textos de estoicos contemporáneos y que también son identificables en Persio. Tanto la importancia de la dimensión curativa de su poesía, como la concepción de ésta como un ejercicio a nivel privado que la vincula con la *meditatio* suponen elementos importantes de influencia estoica en el programa poético de Persio, cuya definición sirve, además, para matizar y entender mejor la relación de Persio tanto con su contexto literario, como con las exigencias genéricas.

VI. CONCLUSIONES

El presente trabajo tuvo por objetivo definir la poética de Persio, a través de los pasajes programáticos de su obra —coliambos, sátira 1 y 5—, y, una vez hecho esto, analizar las particularidades que éste presenta en copresencia o en ausencia con relación a un grupo textual heterogéneo que estableciera relaciones de intertextualidad con los preceptos definidos. Se identificaron tres esferas fundamentales cuyo diálogo conforma los preceptos concretos del programa poético de Persio: la relación con el género, analizada a partir de las sátiras programáticas de Horacio —las sátiras 1, 4; 10 y 2, 1—; la relación con la poesía de su época, abordada en su dimensión explícita mediante la epístola 114 de Séneca y en su dimensión implícita a través de pasajes del *Tiastes*, del *Satiricón* y de la *Farsalia*; y, finalmente, la relación con el estoicismo, cuyo abordaje requirió de la revisión de bibliografía contemporánea que, de alguna forma, hubiera sistematizado las discusiones de los estoicos en torno a la poesía y a los aspectos identificables en la poesía de Persio, como la concepción de la obra como una forma de curación, o la posibilidad de representar la decadencia de su época mediante la configuración de metáforas e imágenes —este último aspecto estrechamente ligado a la relación de Persio con la literatura de su época—.

La búsqueda por la definición del programa poético de este autor parte del concepto que él mismo emplea para definir su propia obra: lo *decoctius*. En este adjetivo en grado comparativo se condensan los ingredientes de los que Persio se sirve para crear su poesía y su idea de poesía. La estética de Persio, tal como reconoce Navarrete, es una estética libre de definiciones y preceptos poéticos,⁵⁵⁵ sin embargo, en el entendido de que Persio es un autor de la Antigüedad y en la Antigüedad la producción de textos literarios se inscribe en un intrincado sistema de formas y preceptos, no podemos pensar en un autor, por más marginal que sea, que escape de la tradición literaria, o de los caminos que se trazaron en ella para cada género. Es bajo esta premisa que la definición de un programa poético en un autor como Persio, cuyo rasgo característico es la densidad semántica construida a partir de elementos cotidianos, es un ejercicio posible, en la medida en que se analizan las categorías que determinan su producción poética y con las que el autor se relaciona a través de un ejercicio de condensación. Es importante señalar que las categorías cuyo diálogo puede considerarse que determina el programa poético de Persio también tienen un grado de

⁵⁵⁵ Cf. Navarrete 2018, p. 75.

indeterminación, pues se conforman, al igual que la poética de Persio, del diálogo de diversas esferas textuales.

La primera conclusión general que puede desprenderse de un análisis de esta naturaleza es la fragilidad de los límites entre los aspectos que determinan el programa poético de Persio. Como se puede observar a lo largo del trabajo, la distinción entre las esferas que conforman su poética muchas veces se desdibuja, de tal suerte que el rompimiento con Horacio —por poner un ejemplo— es el resultado de una forma de relación que tenía la poesía contemporánea a Persio con sus antecesores literarios; la relación de Persio con el estoicismo está constreñida a las exigencias del género, que tienen que ver con Horacio como su antecesor; y la forma en la que Persio configura sus imágenes nace de un diálogo entre las posibilidades y premisas literarias vigentes en su época, las exigencias del género en el que escribe y la presencia del estoicismo en su contexto. Con la finalidad no de desentrañar estas dinámicas, pues eso sería un ejercicio que exigiría de más precisiones y de una lectura más minuciosa, sino de definir las en sus términos más generales, me serví del concepto de intertextualidad forjado por la crítica de la segunda mitad del siglo XX.

La intertextualidad en el presente trabajo es la herramienta que permite identificar y definir dinámicas entre los textos que exceden la copresencia, es decir que van más allá de la relación entre unidades lingüísticas, pues, a partir de relaciones textuales concretas (alusiones, citas, referencias léxicas o estilísticas); es decir, a partir de las relaciones naturales dentro de la poética de la mimesis —a las cuales Genette define como intertextualidad y que eran elemento constitutivo de la tradición grecolatina—, busqué identificar relaciones extratextuales, es decir, que no estuvieran mediadas, necesariamente, por un elemento textual concreto. Dado que la idea de tradición es el núcleo del sistema literario grecolatino, el manejo de los textos que conforman el canon es una condición necesaria para la producción de textos. Esta dinámica de producción es una práctica profundamente intertextual pues intrinca el estudio, la lectura y la escritura, al hacer necesario el diálogo con textos que son parte de la tradición para escribir algo nuevo. Este diálogo amplifica el significado, tanto del nuevo texto como del que sirve como referente, y funciona en la medida en que el contexto en el que se inserta permite esa renovación de sentido. La búsqueda de relaciones que excedan la copresencia no es sino aquella por definir niveles en los que suceda este diálogo que no se agoten en las relaciones concretas. Un ejemplo de esto sería la relación descrita en el capítulo 4 con relación a Persio y a Séneca, pues ambos autores configuran una crítica a la sociedad de su época tomando como punto de partida la premisa de que existe una correspondencia entre las cualidades

morales de una persona y su estilo. Aun cuando no exista un texto común al que se pueda remitir la presencia de este principio compositivo en ambos autores, el contexto literario da cuenta de éste como un aspecto bien consolidado, con la posibilidad de ejercer una influencia en la crítica y en la representación de los personajes que la representan.

La búsqueda de relaciones de esta naturaleza me llevó a servirme del abordaje de la intertextualidad que proponen Bajtín y Kristeva, pues, al ampliar la comprensión de texto a la interacción de prácticas textuales y enunciados provenientes de diversos sitios, posibilitan un tipo de intertextualidad que no esté limitada a relaciones concretas entre un texto A y otro B. La elección de realizar el abordaje teórico a partir de estos autores reside en el hecho de que el primero abre la posibilidad de pensar en los textos como unidades relacionables, a través de la noción de enunciado, y la segunda, tomando como referencia el trabajo de Bajtín, plantea un nivel de relaciones extratextuales mediante la noción de ideograma.

Ahora bien, los textos programáticos presentan una unidad compleja de crítica social y literaria de la que se pueden extraer preceptos que definen la labor poética de Persio y su expectativa en torno a la poesía. Si bien los aspectos más generales, como el carácter crítico o la relación con la realidad, están determinados por el género en que escribe —y dentro del que se reconoce—, el programa poético de Persio podría definirse como uno que busca hacer de su poesía un espacio de resistencia al gusto y al estilo de vida popularizado en su época, interpretados por él como viciosos. De acuerdo con el autor, la poesía debe de ser un ejercicio privado que resulte provechoso para sí mismo y para quien esté dispuesto a acercarse. Es por ello que se distancia y critica las prácticas literarias contemporáneas; que rehúye de la poesía con temas mitológicos, abundante en artificios; que exige que los temas y el léxico estén anclados a la vida cotidiana romana; que afirma un tipo de poesía que no se produce en función a la aprobación externa o al deleite. Este ejercicio, puesto que está articulado en torno a valores que contrastan con los vicios de su época, da como resultado un tipo de poesía densa —frente a la superficialidad que identifica en la poesía contemporánea— que no está pensada para tener un auditorio amplio y, sin embargo, supone un remedio para aquellos que logren desentrañarla. El propio Persio adopta una metáfora del universo médico y culinario para dar cuenta de la densidad de su obra, lo *decoctius*. Frente a los vicios de su época, el satirista propone su poesía como un remedio. En la categoría de lo *decoctius* confluyen los aspectos que distinguen la poesía de Persio de la producción contemporánea, pues sólo a través de la cocción de algo al punto de reducirlo a lo esencial, es posible hacer de esto algo *decoctius* y es, precisamente,

el procedimiento que parece subyacer a la producción poética del satirista. Es por esto que considero este concepto como la metáfora fundamental para la comprensión de su programa poético, pues me parece que da cuenta de la necesidad de que distintos elementos presentes en su contexto literario confluyan y se modifiquen para ofrecer un producto nuevo.

Son tres los aspectos en los que se puede dividir esta confluencia: la tradición satírica, la relación con la literatura contemporánea y la relación con el estoicismo. No es arbitraria la consideración de estos aspectos como elementos constitutivos del programa poético de Persio, sino que se desprende de indicaciones textuales concretas que da el propio autor sobre las esferas con las que podría estar dialogando y de la comprensión de la intertextualidad como un fenómeno que abarca no sólo la relación entre textos literarios, sino la relación entre prácticas textuales. Gracias a esto, se puede pensar que la poesía en la Antigüedad surgía de un diálogo estrecho no sólo con sus referentes genéricos, sino con discusiones filosóficas y con preceptos literarios, presentes en la formación de las élites e, incluso, del diálogo con su contexto sociopolítico, es decir de aspectos extratextuales propios de la cultura o de la vida política. Es el diálogo que Persio establece con cada una de estas esferas y el cruce entre ellas lo que define las particularidades de su programa poético y, por lo tanto, el hilo conductor de la tesis.

En lo que concierne a la tradición satírica, el análisis del programa poético de Persio con relación a las sátiras programáticas de Horacio permitió señalar que, mientras que Horacio se aboca a delimitar aspectos del género que propuso Lucilio —con lo que lo consolida, en buena medida, como un género digno frente a aquellos encumbrados en el canon, sin llegar a compararlo con éstos—, Persio opta por considerar la sátira a la altura de los géneros canonizados y rompe con Horacio en su disposición frente al género. Es este rompimiento la clave para comprender la medida en la que la obra de Persio se distingue y dialoga con la de Horacio, pues, si bien es cierto que por ser ambos escritores satíricos hay aspectos en los que confluyen —como el carácter invectivo y moralizante, la concepción de la sátira como un ejercicio privado o las exigencias léxicas y de registro— para Horacio la sátira parece ser una forma inevitable de entretenimiento, que, a pesar de ser un *vitium*, respeta ciertas normas de urbanidad.

La característica fundamental que define la producción satírica de Horacio es la afabilidad, Persio, por su parte, recupera la categoría de *acer* —que el propio Horacio emplea para contraponer, como vía de tratamiento de lo satírico, a lo *ridiculum* por la cual él se inclina en su afabilidad— para abordar la sátira como un despliegue de ingenio que busca amonestar los vicios

sin reparar demasiado en las normas de urbanidad, tan cuidadas por Horacio. El hecho de que Persio adopte una categoría propuesta por Horacio como una cualidad negativa y la transforme en andamio de su programa poético no sólo da cuenta de una dinámica de rompimiento e innovación respecto a su antecesor —atestiguada en la poesía de la época—, sino que abona a la comprensión de lo *decoctius* como metáfora articuladora de la poética del satirista, pues supone el refinamiento, o la cocción, de un elemento ya presente dentro del género. Lo *acer*, que ha de comprenderse como la exigencia de una forma de composición ingeniosa que escape de las dinámicas a las que estaba sujeta la poesía de Horacio, es la subversión del tipo de sátira propuesta por éste. En ese sentido, es posible comprenderlo como un ejercicio de condensación respecto a su predecesor y un concepto que, en conjunto con la exigencia de densidad que subyace a la metáfora de lo *decoctius*, ayuda a comprender las metáforas e imágenes que configura Persio.

En lo que concierne a la relación que el autor propone en términos explícitos e implícitos con la poesía de su época, pude observar que el contexto literario de Persio tuvo un papel fundamental en la consolidación de lo *decoctius*, pues la configuración de metáforas e imágenes responde, por una parte, a la crítica que hace Persio de su época y, sobre todo, a las premisas compositivas que subyacen a esa crítica; por otra, a una serie de disposiciones y dinámicas difundidas en el contexto literario de Persio que determinan la elección de ciertos tópicos para crear metáforas e imágenes —como la comida o el cuerpo— y la disposición de los autores frente a sus antecedentes literarios —observable en el ánimo de trascender y las estrategias empleadas para lograrlo—. En este sentido, las conclusiones tienen que presentarse en dos categorías, las que se desprenden de la lectura del programa poético con relación a la epístola 114 de Séneca, que describen la relación explícita con el contexto literario; y las que se desprenden de la lectura con relación al *Tiestes*, el *Satiricón* y la *Farsalia*, que describen la implícita.

A partir del análisis del programa poético de Persio en contraposición a la epístola 114 de Séneca pude observar que la principal vinculación entre los dos autores sucede en torno al principio representativo *talis hominibus fuit oratio qualis vita* (Sen. *Ep.* 114, 1). Este principio, observable en Persio a lo largo de la sátira 1, pero sobre todo en el pasaje en el que describe al declamador (vv. 15-23), y en Séneca en la descripción de Mecenas, permite una crítica centrada en los excesos de las formas de expresión y la medida en que esto afecta a las costumbres “amanerándolas”. Si bien tanto Persio como Séneca atienden a los excesos pertinentes para el tipo de discurso en el que escribieron, las coincidencias en los elementos que critican y las consecuencias que la degradación

de las costumbres tiene en los personajes que describen dan cuenta de una serie de expectativas en torno a la literatura que, en conjunto con el principio de representación que permite un correlato entre el estilo y la persona, pueden comprenderse como un intertexto.

La cercanía del contexto literario de ambos autores permite pensar que la confluencia entre sus textos atiende a una forma de intertextualidad que escapa de la copresencia, pues las coincidencias de sus textos no pueden explicarse como el resultado de la interacción con otro texto concreto, sino que más bien son el resultado de la relación de cada uno de estos autores con su contexto cultural y literario, en el que confluyen aspectos como el estoicismo del s. I d.C., la relevancia de la tradición literaria en la producción de textos en la Antigüedad, los valores aristocráticos romanos y los principios de representación vigentes en la Antigüedad.

Por otra parte, la lectura del programa poético de Persio en relación con fragmentos de la *Farsalia*, el *Tiestes* y el *Satiricón* atendió a la necesidad de completar la definición del contexto literario a través de los elementos que pudieron ejercer una influencia en Persio pero no están presentados de manera explícita —como lo están los que se deducen a partir de la crítica a la literatura de su época—. Realicé el abordaje de estos elementos tomando como punto de partida la identificación que Dinter hace de Lucano, Séneca y Petronio como los representantes de la “literatura neroniana”. A pesar de las precisiones que requiere una categoría de esa naturaleza, que pretende agrupar textos tan heterogéneos, el académico propone tres características que resultan útiles para la comprensión de las imágenes y metáforas que construye Persio: la utilización de la paradoja y la hipérbole, el espectáculo como tópico y el uso de lenguaje e imágenes relativas al cuerpo. A estas características agregué otra que, a mi juicio, las articula, el afán de superación de los precedentes literarios expresado en una tensión entre lo que es lícito decir —que representa el tipo de textos que se había producido en la época augustea— y lo que no es lícito decir (lo *nefandum*) —que es lo innovador y encuentra la forma de expresarse mediante las categorías que propone Dinter—. El análisis de los textos representativos de la literatura neroniana permitió la postulación de generalidades sobre la literatura de la época y el estudio de la construcción de imágenes y metáforas de Persio con relación a esas generalidades. Es precisamente esta relación la que ayuda a comprender los aspectos de la poética de Persio que se han calificado como condensados.

En suma, se observó que las categorías que propone Dinter son relevantes para el análisis de la poética de Persio, porque sientan un marco para la comprensión de las imágenes que construye. La

densidad del satirista se explica a la luz de la definición de un espectro de dinámicas e imágenes posibles dentro de la literatura de su época. El concepto de *decoctius* da cuenta del aprovechamiento de elementos existentes, tal como en el caso de la relación con Horacio. El afán de superación, que se describió como la característica articuladora de las categorías que propone Dinter, explica las estrategias que se consideran disruptivas en la poética de Persio como parte de un afán de actualización de los principios satíricos horacianos respecto a las exigencias estéticas de la época y a la posibilidad de crítica de ésta. A partir de esto, se puede concluir que las innovaciones en Persio no son producto del genio del autor, sino que son el resultado de dinámicas vigentes en su contexto literario.

El análisis de los dos grupos textuales adoptados como referentes del contexto literario permitió esbozar una relación entre textos más allá de la copresencia. A partir de la confluencia de unidades lingüísticas se observó que parte del programa poético de Persio se constituye a partir de la interacción de enunciados que dan cuenta de prácticas extratextuales —como las características de la literatura de la época, o la correspondencia entre moral, apariencia y estilo que subyace a la premisa compositiva de la epístola 114—. La categoría de *decoctius* da cuenta de estas dinámicas al apelar, a través de imágenes y metáforas congruentes con las posibilidades representativas y estilísticas de la época, a la densidad y condensación.

El último aspecto constitutivo de las particularidades del programa poético de Persio que analicé fue la relación del autor con el estoicismo. A partir de discusiones contemporáneas en torno a la poética estoica y de los *loci* a las que éstas me condujeron, busqué explicar su relación con el estoicismo y las consecuencias de esto para la comprensión de su programa poético.

La presencia de Cornuto en la biografía y la sátira 5 de Persio, así como la disposición en general a lo largo de sus sátiras frente a los filósofos y el contraste que ésta revela en comparación con la disposición de los otros satiristas —Horacio y Juvenal— han llevado a la crítica a considerar la poesía de Persio en relación con el estoicismo. El abordaje de las discusiones contemporáneas, principalmente de las que proponen Bartsch y Cucchiarelli, demuestra que esta relación es menos clara de lo que uno esperaría, pues el movimiento filosófico tiene muchas más aristas y requiere de más precisiones para comprenderse en relación con el programa poético del autor.

Del trabajo de análisis que realicé pude observar que la influencia del estoicismo en Persio puede comprenderse desde dos perspectivas: la influencia a un nivel discursivo y la influencia a nivel formal, en la que se adoptan y redefinen estrategias propias, o cercanas al discurso filosófico y se

implementan en un nuevo tipo de discurso. Respecto a la influencia del primer tipo, es importante señalar que requirió de la definición del movimiento filosófico en el contexto de Persio y de la relación del estoicismo con la poesía, pues, dadas las exigencias que se derivan de la tradición satírica, las dinámicas propias de la literatura contemporánea, la asimilación del discurso filosófico a la vida cotidiana que sucedía en el s. I d.C. y el hecho de que la sátira no era un tipo de discurso que tuviera una preceptiva de lectura y aprovechamiento estoica, es difícil pensar que la influencia del estoicismo tuviera una trayectoria lineal en la que preceptos filosóficos encontraran su realización en la sátira. La poesía en la Antigüedad tenía premisas compositivas bien definidas y es bajo las posibilidades que éstas confieren que el estoicismo puede encontrar un sitio en la poesía de Persio. Es por ello que, en este nivel de análisis, las principales relaciones que identifiqué fueron la comprensión de la poesía como una forma de curación —que tiene que ver más con la asimilación del discurso filosófico a nivel cultural que con el movimiento filosófico en sí mismo— y la representación de la depravación de las costumbres mediante el lenguaje y la violencia semántica de las metáforas e imágenes que emplea Persio —este último aspecto, si bien resulta sugerente, es más difícil de demostrar y no fue tan abordado como los anteriores—.

El estoicismo no es la explicación de las particularidades de la poética de Persio, sino uno de los varios elementos que interactuaban en su contexto y le ofrecieron al satirista posibilidades para dialogar en nuevos términos con el género satírico. Frente a este hecho, la metáfora de lo *decoctius* se refuerza como metáfora de la condensación, pues es la interacción de varias esferas discursivas y su síntesis la que posibilita las particularidades poéticas de Persio. En ese sentido, la categoría de expresionismo que propone Cucchiarelli resulta acertada, pues da cuenta de la intensificación y transformación de estrategias textuales conocidas, como los preceptos satíricos de Horacio; las premisas compositivas vigentes en época de Persio; las características de la poesía en la época imperial; o la presencia del discurso filosófico en la vida cotidiana. El resultado de esta interacción es *aliquid decoctius*, metáforas, imágenes y expresiones que exigen al lector un esfuerzo por desentrañarlas y suponen una forma de curación y un retrato de la degeneración de la sociedad contemporánea.

El programa poético de Persio, más que suponer un vínculo lineal entre el movimiento filosófico y la poesía, da cuenta de la internalización de estrategias relacionadas con el estoicismo; de la persecución del modo de vida del sabio estoico y de la posibilidad de innovación de estas

estrategias al ser puestas en diálogo con otros elementos constitutivos como la tradición genérica o las características de la literatura contemporánea.

Por otra parte, en lo que concierne al nivel formal, pude observar que los pasajes programáticos de Persio importan estrategias discursivas de la diatriba, observables en las apelaciones a una segunda persona inexistente, o imaginaria, como medio para la presentación de ideas. El esfuerzo por hacer de la poesía un ejercicio privado mediante el aprovechamiento de estrategias para representar el diálogo de ideas, permite pensar las sátiras en relación con la meditación, un ejercicio de mejoramiento individual ampliamente difundido en el estoicismo de época imperial. Las posibilidades de comprender la sátira de Persio como un ejercicio de *meditatio* refuerzan la importancia del estoicismo en la poética del autor y se explican como parte del ejercicio de innovación dentro del género, pues éste no contaba con una pauta de aprovechamiento estoica — con la que sí contaban géneros como la épica o la tragedia, a los que estaban volcados las consideraciones de los estoicos en torno a la poesía—. La comprensión de la sátira como un ejercicio individual, además de corresponder con el programa poético de Persio, con su disposición hacia el público y de explicar las imágenes que emplea el autor como una forma de disuadir a su auditorio de los excesos, se inscribe en un contexto en el que no resulta sorprendente, ya que la producción estoica contemporánea estaba volcada a la literatura como ejercicio moralizante.

Este trabajo surgió de la curiosidad en torno al papel del diálogo en la obra de Persio, pues la indeterminación de los interlocutores en su sátira les un aspecto notable que en su momento pensé como el resultado de la interacción de la sátira con la filosofía, en concreto con el movimiento estoico. Si bien no pude ocuparme en este trabajo de ese aspecto, pues consideré que atendía a un tipo de análisis de carácter más bien estructural e intratextual, tengo la intuición de que la cuestión de los interlocutores en la sátira 1 puede muy bien analizarse en función de la diatriba y de la sátira como ejercicio de *meditatio*.

Fue esa curiosidad la que me acercó a la lectura de Bajtín y fue la lectura de éste la que me llevó, gracias al concepto de enunciado, a pensar en la posibilidad de definir relaciones que permitieran delimitar las generalidades que tanto resuenan al hablar de las particularidades de algún autor. Aunque mis inquietudes en torno al diálogo en Persio no estén completamente satisfechas, podría decir que de alguna forma sí satisface una parte de mi curiosidad, pues el tipo de relación que se desprende de los preceptos teóricos de Bajtín y de Kristeva es una en la que prima el diálogo como una posibilidad de interacción.

Propongo, como conclusión general, que la poesía de Persio es profundamente dialógica, pues, por una parte, sus peculiaridades se configuran a partir del intercambio, de la tensión y de la resignificación de esferas textuales que operan a distintos niveles. Lo *decoctius*, como metáfora articuladora, es el medio del que Persio se sirve para negociar ese intercambio entre las distintas esferas que nutren su poesía, presentarlo ante una sociedad corrupta e intrincarlo, en atención a su interés por hacer de la sátira no sólo un ejercicio moralizante, sino un ejercicio de *meditatio*, es decir, un ejercicio congruente con la persecución de la figura del sabio que subyace a la ética práctica tan vigente en su contexto.

La segunda razón por la que considero que la poética de Persio es dialógica es por las posibilidades que tiene como ejercicio espiritual; es decir, como texto moralizante o, simplemente, como recipiente de secretos en el que el autor configura un escenario ideal que le permita la representación de ideas como ejercicio filosófico moralizador. Hadot, en su texto “Exercices spirituels et philosophie antique” en el que define los ejercicios espirituales de los estoicos y epicureístas y señala su realización en algunos aspectos de la vida, comenta: “Le dialogue n’est vraiment dialogue que dans la présence à autrui et à soi-même. De ce point de vue, tout exercice spirituel est dialogique, dans la mesure où il est exercice de présence authentique, à soi et aux autres”.⁵⁵⁶ La posibilidad de comprender la poesía de Persio como un ejercicio de *meditatio*, tal como señala Hadot, la vuelve dialógica en la medida en que hace de ella un ejercicio de presencia auténtica ante uno mismo y ante los otros. Quizá esto ayude a explicar la tensión entre la exigencia de buscar en uno mismo y la decisión de escribir. Más allá de la importancia del diálogo como estrategia de representación importada de la diatriba, si se considera que el programa poético de Persio busca generar una pauta de aprovechamiento estoica para la sátira, se comprende, además de su elección de considerarla a la altura de los géneros encumbrados, que el diálogo tiene un papel fundamental en distintos niveles, en uno —el de las esferas que constituyen su poética— sirve como estrategia de intercambio e innovación; en otro —el que concierne a la representación— como medio para presentar las innovaciones; en otro más —relacionado con el estoicismo— como ejercicio moralizante.

⁵⁵⁶ Hadot 1987, pp. 33-34.

BIBLIOGRAFÍA

AUTORES CLÁSICOS

- A. PERSIUS FLACCUS, *Sátiras*, ed., intr. y comentario Miguel Dolç, Barcelona, Publicaciones de la escuela de filología de Barcelona (Filología clásica, vol. VII), 1949.
- , *Saturarum liber*, ed. Walter Kissel, Berlín, Walter de Gruyter (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), 2007 (2a ed.).
- , *Saturae*, Comentario atque indice rerum notabilium instruxit Helgus Nikitinski, München u. Leipzig, K.G. Saur, 2002.
- APULEIUS MADAURENSIS, “Florida” en *Apulei Platonici Madaurensis Opera Quae Supersunt, Vol. 2, Fasc. 2*, ed. R. Helm, 1959.
- ARISTOPHANES, “Thesmophoriazusae” en *Aristophane, vol. 4*, ed. Coulon, V., van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1928, (reimpresión 1967)
- ARISTOTELES, *Aristotelis de arte poetica liber*, ed. Kassel, R., Oxford, Clarendon Press, 1965 (reimpr. 1968).
- , *Poética*, Valentín García Yebra (edición trilingüe), Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1974.
- BOERI, M.D., SALLES R., *Los filósofos estoicos: ontología, lógica, física y ética*, Chile, Universidad Alberto Hurtado, 2014.
- C. PLINIUS SECUNDUS, “Naturalis Historia” en *C. Plini Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII. Vols. 1–5*, ed. C. Mayhoff, (1892–1909).
- CALLIMACHUS, *Aetia*, Susan Stephens (ed.), Pennsylvania, Dickinson College Commentaries, 2015. <<http://dcc.dickinson.edu/callimachus-aetia/book-1/dream>>. [Consultado el 26 de julio de 2020].
- DIOGENES LAERTIUS, *Diogenis Laertii vitae philosophorum, (2 vols.)*, ed. Long, H.S., Oxford, Clarendon Press, 1964, (reimpr. 1966).
- , *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, intr., trad., y notas Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2007.
- DIONYSIUS THRAX GRAMM., “Ars grammatica” en *Grammatici Graeci, vol 1. 1*, ed. Uhlig, G. Leipzig, Teubner, 1883.
- DRACHMANN A.B. (ed.), *Scholia vetera in Pindari carmina, 3 vols.*, Leipzig, Teubner, 1:1903; 2:1910; 3:1920.
- HERACLITUS, en *Early Greek Philosophy III: Early ionian thinkers part 2*, ed. y trad. Laks A., Most G.W., Cambridge (Massachusetts)-Londres, Loeb Classical Library, 2016.
- HESIODUS, *Theogonia* ed. West, M.L. Oxford, Clarendon Press, 1966.
- HOMERUS, *Homeri Ilias, vols. 2–3*, ed. Allen, T.W., Oxford, Clarendon Press, 1931.
- L. ANNAEUS SENECA IUNIOR, *Epísolas morales a Lucilio II*, traducción y notas Ismael Roca Meliá, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 129), 1989.
- , *Epistulae Morales ad Lucilium* en *L. Annaei Senecae ad Lucilium Epistulae Morales. Vols. 1–2*, ed. L. D. Reynolds, 1965.
- , “Thyestes” en *L. Annaei Senecae Tragoediae, Incertorum Auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia*, ed. O. Zwierlein, 1987.
- , “Tiestes” en *Tragedias completas*, ed. y trad. Leonor Pérez Gómez, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 849-938.
- LONG, A.A y SEDLEY D.N., *The Hellenistic philosophers (vol. 1 y 2)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- M. ANNAEUS LUCANUS, *Bellum Civile (M. Annaei Lucani Belli Civilis Libri Decem)*, ed. A. E. Housman, 1927.
- , *Farsalia*, intr., trad. y notas Antonio Holgado Redondo, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 71), 1984.
- M. FABIVS QUINTILIANUS, *Institutio Oratoria, M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim, Vols. 1-2*, ed. M. Winterbottom, 1970.
- M. TULLIUS CICERO, “De Oratore” en *M. Tulli Ciceronis Rhetorica. Vol.1*, ed. A. S. Wilkins, 1902.
- , “Tusculanae Disputationes” en *M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia. Fasc. 44*, ed. M. Pohlenz, 1918.
- P. TERENCE AFER, “Heauton Timorumenos” en *P. Terenti Afri Comoediae*, ed. R. Kauer; W. M. Lindsay; O. Skutsch, 1958.

- P. VERGILIUS MARO, “*Eclogae*” en *P. Vergili Maronis Opera*, ed. R. A. B. Mynors, 1972.
- PETRONIUS, *Satyrica*, K. Müller; W. Ehlers (eds.), Sammlung Tusculum, Munich, 1983.
- , *Satiricón*, ed. y trad. Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Cátedra, 2010 (3ª ed).
- PINDARUS, *Carmina cum fragmentis, pt. 1*, H. Maehler, B. Snell (eds.), Leipzig, Teubner, 1980.
- PLATO, “*Apologia Socratis*” en *Platonis opera, vol. 1*, ed. Burnet, J, Oxford: Clarendon Press, 1900 (reimpr. 1967).
- , “*Respublica*” en *Platonis opera, vol. 4*, ed. Burnet, J, Oxford: Clarendon Press, 1902 (reimpr. 1968).
- , *Diálogos IV: República*, intr., trad. y notas Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 94), 1988.
- PROPERTIUS, *Elegiae*, G.P. Goold (ed.), Harvard, Harvard University, 1990.
- Q. ENNIUS, *Annales*, ed. O. Skutsch, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- , *Fragmentos*, intr., trad. y notas Juan Martos, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 352), 2008.
- Q. HORATIUS FLACCUS, *Opera*, ed. D.R. Shackleton Bailey, Berlín, Walter de Gruyter (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), 2008.
- , *Sátiras/ Epístolas/ Arte poética*, intr. trad y notas José Luis Moralejo, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 373), 2008.
- THEOCRITUS, *Theocritus, vol. 1*, ed. Gow, A.S.F., Cambridge, Cambridge University Press, 1952 (reimpr. 1965).
- T. LUCRETIUS CARUS, “*De Rerum Natura*” en *De Rerum Natura Libri Sex*, ed. J. Martin, 1969.
- T. MACCIUS PLAUTUS, “*Aulularia*” en *Plauti Comoediae vol 1*, ed. F. Leo, 1895.
- , *Comedias I*, intr., trad. y notas Mercedes González-Haba, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 170), 2008.
- VON ARNIM, H. (ed.), *Stoicorum Veterum Fragmenta (4 vols.)*, Stuttgart, Teubner, 1903 (1964 reimpr.).

CONSULTA

- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Ciudad de México, Porrúa, 1995 (7ª ed).
- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Éditions du Seuil, 1972.
- ERNOU, A. y MEILLET, A., *Dictionnaire etymologique de la langue latine*, París, Librairie C. Klincksieck, 1951.
- GARDNER, Helen, Alistair Davies, Hugh, et al., “T.S. Eliot”, *Encyclopædia Britannica*, 30/01/20. Encyclopædia Britannica Inc. <<https://www.britannica.com/biography/T-S-Eliot>>. [Consultado el 03 de marzo de 2020].
- LEWIS, Charleton T. y SHORT, Charles, *A Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1879.<<http://www.perseus.tufts.edu/>>.
- LIDELL, Henry George y SCOTT, Robert, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1940.<<http://www.perseus.tufts.edu/>>.
- VON ALBRECHT, Michael, *A History of Roman Literature: From Livius Andronicus to Boethius*, trad. Frances y Kevin Newman, Leiden-Nueva York-Colonia, Brill, 1997.

BIBLIOGRAFÍA REFERIDA

- ALGRA, Keimpe et al. (eds.), *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- ALLEN, Graham, *Intertextuality*, Londres-Nueva York, Routledge, 2000.
- ANDRÉ, J., “Mécène écrivain (avec, en appendice, les fragments de Mécène)”, en *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW 2. 30. 3): Sprache und Literatur (Literatur der augusteischen Zeit: Allgemeines, einzelne Autoren, Fortsetzung)*, Berlin-Boston: De Gruyter, 1983, pp. 1765-1787 <doi: <https://doi.org/10.1515/9783110847048-011>>. [Consultado el 26 de abril de 2020]
- AUERBACH, Erich, *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014 (2ª ed.).

- AUGIER-GRIMAUD, Johana, “La théâtralité dans la *Cena Trimalchionis*: esthétique du vulgaire et fracture sociale” en *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, no 1, 2011, pp. 137-153. < <https://doi.org/10.3406/bude.2011.6768>>. [Consultado el 23 de septiembre de 2020]
- BAJTÍN, Mijail M., “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, compilación S.G. Bocharov, trad. Tatiana Bubnova, Ciudad de México, Siglo XXI, 2012, pp. 245-290.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- BARTSCH, Shadi, “Persius, Juvenal and Stoicism” en Braund, Susanna y Osgood, Josiah (eds.), *A Companion to Persius and Juvenal*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 217-238.
- , *Persius: A study in food, philosophy and the figural*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2015.
- BERTI, Emanuele, “Su alcuni frammenti di Mecenate trasmessi da Seneca (epist. 114.5)”, *Prometheus: rivista di studi classici*, XL, 2014, pp. 224-240 <<https://doi.org/10.1400/227011>>. [Consultado el 02 de junio de 2021]
- BILLERBECK, Margarethe, “Philology at the Imperial Court”, *Greece & Rome*, 37, 2, 1990, pp. 191-203 <[doi:10.1017/S0017383500028953](https://doi.org/10.1017/S0017383500028953)>. [Consultado el 26 de abril de 2020]
- BRAMBLE, J.C., *Persius and the programmatic satire: A study in form and imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- BRINK, C.O., *Horace on poetry: The 'Ars Poetica'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.
- BROWN, P. Michael, *Horace, Satires I.*, Warminster, Aris & Phillips, 1993.
- BRYAN, Jenny, “Neronian Philosophy” en Buckley, E. y Dinter, M. (eds.), *A Companion to Neronian Age*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, p. 134-148.
- BUCKLEY, Emma, “Senecan Tragedy” en Buckley, E. y Dinter, M., *A Companion to Neronian Age*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, p. 204-224.
- CESARINI MARTINELLI, L. y R. RICCIARDI, *Angelo Poliziano. Commento inedito alle Satire di Persio*, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1985.
- CONINGTON, J., *The Satires of Persius Flaccus*, Oxford Clarendon Press, 1872.
- CONTE, Gian Biagio y BARCHIESI, Alessandro, “Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell' intertestualità”, en G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (dir.), *Lo spazio letterario di Roma antica; vol. I: La produzione del testo*, Roma, Salerno, 1989, pp. 81-114.
- COVIELLO, Ana Luisa, *La Sátira romana: género de fronteras y antitexto en Horacio y Persio*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2006 en Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/41648>>. [Consultado el 12 de noviembre de 2017].
- CUCCHIARELLI, Andrea, “Speaking from silence: the Stoic Paradoxes of Persius”, en Freudenburg, Kirk (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 62-80.
- DE LACY, Phillip, “Stoic Views of Poetry”, *The American Journal of Philology*, vol. 69, n° 3, 1948, pp. 241-271 <<https://www.jstor.org/stable/291357>>. [Consultado el 08 de octubre de 2018]
- DELGADO MÁRQUEZ, Karen Scarlett, *Sirenas, aves y musas en el fr. 26 P/D (90 Calame) de Alcman*, tesis de licenciatura inédita, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2017.
- DINTER, Martin T., “Introduction: The Neronian Literary ‘Reinassance’” en Buckley, E. y Dinter, M., *A Companion to Neronian Age*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 1-14.
- DOUKA-KABITOGLOU, Ekaterini, “The Past of Flesh: Mortal and Immortal Bodies in Ancient Greek Poetry”, en Detsi-Dimanti, et al. (eds.), *The Future of Flesh: A Cultural Survey of the Body*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 19-41.
- ELIADE, Mircea, “Dioniso o la felicidad recuperada”, en *Historia de las creencias y las ideas religiosas I: de la Edad de piedra a los misterios de Eleusis*, trad. Jesús Valiente Maya, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 453-472.
- , “Orfeo, Pitágoras y la nueva escatología”, en *Historia de las creencias y las ideas religiosas II: de Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, trad. Jesús Valiente Maya, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 217-249.
- FERRISS-HILL, J. L., *Roman Satire and the Old Comic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015. <[http://doi.org/10.1017/CBO9781139963183](https://doi.org/10.1017/CBO9781139963183)>. [Consultado el 18 de agosto de 2020]
- FREUDENBURG, Kirk, *The walking Muse: Horace on the theory of Satire*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1993.

- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- GILL, Christopher, “The School in the Roman Imperial Period” en Inwood, Brad (ed.), *The Cambridge Companion to the Stoics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (eBook), pp. 49-74.
- HADOT, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Études Augustiniennes, Paris, 1987.
- HARDIE, Philip, “Lucan’s *Bellum Civile*” en Buckley, E. y Dinter, M., *A Companion to Neronian Age*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, p. 225-240.
- INWOOD, Brad (ed.), *The Cambridge Companion to the Stoics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (eBook).
- JIMÉNEZ San Cristóbal, Ana Isabel, “Orfismo y dionisismo”, en Bernabé, Alberto y Casadesús, Francesc (coords.), *Orfeo y la tradición órfica: Un reencuentro (2 vols.)*, Madrid, Akal, 2008, pp. 697-727.
- KENNEY, E.J. “Satiric Textures: Style, Meter, and Rhetoric” en Braund, Susanna y Osgood, Josiah (eds.), *A Companion to Persius and Juvenal*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 114-136.
- KISSEL, W., *Aules Persius Flaccus Satiren*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätverlag, 1990.
- KRISTEVA, Julia, “The bounded Text” en *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudiez, trad. Thomas Gora y Alice A. Jardine, Nueva York, Columbia University Press, 1980, pp. 36-63.
- LAPIDGE, M., “Stoic Cosmology and Roman Literature, First to Third Centuries A.D.”, en Wolfgang Haase (ed.), *Philosophie, Wissenschaften, Technik. Philosophie (Stoizismus)*, Berlin-Boston, De Gruyter, 1989, pp. 1379-1429. <<https://www.degruyter.com/view/books/9783110851526/9783110851526-007/9783110851526-007.xml>>.
[Consultado el 1 de abril de 2020]
- LITTLEWOOD, C., “Post-Augustan Revisionism” en Bartsch S., Freudenburg K. y Littlewood, C. (eds.), *The Cambridge Companion to the Age of Nero*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 128-146.
- MANNERING, Jonathan, “Seneca’s Philosophical Writings: Naturales Quaestiones, Dialogi, Epistulae Morales” en Buckley, E. y Dinter, M. (eds.), *A Companion to Neronian Age*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, p. 188-203.
- MARTÍNEZ ALFARO, María Jesús, “Intertextuality: Origins and Development of the Concept”, *Atlantis*, vol. 18, no.1/2, 1996. JSTOR. <<http://www.jstor.org/stable/41054827>>. [Consultado el 14 de octubre de 2019].
- MAYER, Roland, “Sleeping with the enemy: satire and philosophy”, en Freudenburg, Kirk (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 146-159.
- MOST, G.W., “Cornutus and Stoic Allegoresis: A Preliminary Report” en Wolfgang Haase (ed.), *Philosophie, Wissenschaften, Technik. Philosophie (Stoizismus)*, Berlin-Boston, De Gruyter, 1989, pp. 2014-2066. <<https://www.degruyter.com/view/books/9783110851526/9783110851526-007/9783110851526-007.xml>>.
[Consultado el 1 de abril de 2020]
- , “Pindar O. 2. 83-90”, *The Classical Quarterly*, vol. 36, no. 2, 1986, pp. 304-316. <<https://www.jstor.org/stable/639274>>. [Consultado el 22 de julio de 2020]
- MURGATROYD, Tom, “Petronius’ *Satyrical*” en Buckley, E. y Dinter, M., *A Companion to Neronian Age*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, p. 241-257.
- NAVARRETE, Daniel, *Persio y la poesía grandilocuente: palidez e indigestión literaria*, informe académico por artículo académico inédito, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2018.
- NEWMAN, Robert J. “*Cotidie meditare*. Theory and Practice of the meditatio in Imperial Stoicism” en Wolfgang Haase (ed.), *Philosophie, Wissenschaften, Technik. Philosophie (Stoizismus)*, Berlin-Boston, De Gruyter, 1989, pp. 1473-1517. <<https://www.degruyter.com/view/books/9783110851526/9783110851526-007/9783110851526-007.xml>>. [Consultado el 14 de octubre de 2019]
- NICHOLS, Marden F., “Persius” en Buckley, E. y Dinter, M., *A Companion to Neronian Age*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, p.258-274.
- NISBET, R.G.M. y RUDD, N., *A commentary on Horace: Odes Book III*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- NORDEN, Eduard, *Die antike Kunstprosa: vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1898 (1995 ed.), pp. 293-294.
- NUSSBAUM, M.C., “Poetry and the Passions: Two Stoic Views,” en Nussbaum, M.C. y Brunschwig, J. (eds.), *Passions and Perceptions: Studies in Hellenistic Philosophy of Mind*, Nueva York-Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 97-149.
- PASILLAS Mendoza, Rebeca, *Thyestes, la patética tragedia de Lucio Anneo Séneca*, traducción comentada con estudio introductorio inédita, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2012.

- PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, Mercé, “La gestualidad facial según los textos latinos: gestos y maneras asociados a la nariz”, *Latomus*, tomo 1, fasc. 1, 2007, pp. 67-79. <<https://www.jstor.org/stable/41545351>>. [Consultado el 30 de septiembre de 2019].
- RAMAGE, Edwin S., “Method and Structure in the Satires of Persius”, en *Illinois Classical Studies*, vol. 4, 1979, pp. 136–151. JSTOR, <www.jstor.org/stable/23061137>. [Consultado el 5 de noviembre 2017].
- RELIHAN, Joel C., “The Confessions of Persius”, *Illinois Classical Studies*, vol. 14, no. 1/2, 1989, pp. 145-167. <<http://www.jstor.org/stable/23064358>>. [Consultado el 14 de octubre de 2019]
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I., “Palabras de las Musas (Hes. *Theog.* 22-35)”, *Cuadernos de filología clásica*, Estudios griegos e indoeuropeos, 27, 2017, pp. 11-30. <<http://dx.doi.org/10.5209/CFCG.55702>>. [Consultado el 20 de julio de 2020]
- ROSEN, Ralph M., “Satire in the Republic: From Lucilius to Horace” en Braund, Susanna y Osgood, Josiah (eds.), *A Companion to Persius and Juvenal*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 19-40.
- SEDLEY, David (ed.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- STODDARD, Kathryn, *The Narrative Voice in the Theogony of Hesiod*, Leiden-Boston, Brill (Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava. Supplementum), 2004, pp. 60-98.
- SULLIVAN, J. P., “Petronius’ ‘Satyricon’ and its Neronian Context” en *Sprache und Literatur (Literatur der julisch-claudischen und der flavischen Zeit [Forts.]*), Berlin-Boston, De Gruyter, 1985, pp. 1666-1686. <[doi:https://doi.org/10.1515/9783110851380-005](https://doi.org/10.1515/9783110851380-005)>. [Consultado el 1 de junio de 2020]
- SUMMERS, Walter C., “On some Fragments of Maecenas”, *The Classical Quarterly*, 2, 1908, pp. 170-174 <[doi:10.1017/S0009838800005656](https://doi.org/10.1017/S0009838800005656)>. [Consultado el 24 de abril de 2020]
- VAN ROOY, Charles A., *Studies in classical satire and related literary theory*, Leiden, Brill, 1966.
- WASZINK, J.H., “The poem of the Annales of Ennius”, *Mnemosyne*, 3(1), 1950, pp. 215-240. <<https://doi.org/10.1163/156852550X00193>>. [Consultado el 13 de julio de 2020]
- WITKE, Charles Edward, “The Function of Persius' Choliambics”, *Mnemosyne*, cuarta serie, vol. 15, fasc. 2, 1962, pp. 153-156. <<http://www.jstor.org/stable/4428617>>. [Consultado el 14 de octubre de 2019].