*Richard Jenkyns*

# Un paseo por la literatura de Grecia y Roma

Las obras maestras de la literatura de Grecia y de Roma no sólo son el fundamento de nuestra civilización, sino cimas del arte de todos los tiempos. En ellas, nos dice Richard Jenkyns, «hay brillantez, profundidad, originalidad y una variedad y un atrevimiento que sorprenderán a quienes piensan que “clásico” es un término que se refiere a una corrección marmórea». Este libro no es una historia de la literatura al estilo tradicional, sino una guía de lectura que nos presenta las grandes obras literarias del mundo clásico, desde Homero hasta Apuleyo, situándolas en su contexto, y nos proporciona las claves necesarias para disfrutar plenamente de su contenido. Su propósito, nos dice Jenkyns, ha sido presentarnos lo mejor de lo que los griegos y los romanos escribieron y enseñarnos a apreciar qué es lo que hace que estas obras figuren entre las mejores de cualquier tiempo y cultura.

Richard Jenkyns

# Un paseo por la literatura de Grecia y Roma

**ePub r1.0**

**Titivillus** 23.07.16

Título original: *Classical Literature*

Richard Jenkyns, 2015

Traducción: Silvia Furió Castellví

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

# AGRADECIMIENTOS

Mi más profundo agradecimiento a Laura Stickney, que encargó y editó este libro; a Kit Shepherd, que lo corrigió; y a James Morwood, que se leyó todo el borrador. El consejo de todos ellos lo ha mejorado. Huelga decir que estoy en deuda con todo lo que he leído, con aquellos que me han enseñado y con aquellos a los que, a mi vez, he enseñado. Debo reconocer también que en ocasiones he tomado prestado de mí mismo: cuando había escrito antes acerca de un tema y no encontraba mejor manera de expresar lo que quería decir, me he contentado con adaptar algunas viejas ideas y expresiones. Los fallos y los errores, viejos y nuevos, son todos obra mía.

# PREFACIO

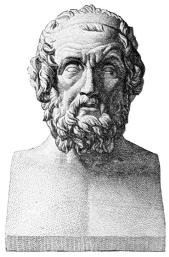
Este libro trata de la literatura en las antiguas Grecia y Roma. Por consiguiente, es, entre otras cosas, una historia: un relato de lo que los autores griegos y latinos inventaron e imaginaron, de lo que aprendieron unos de otros, de cómo creció, floreció y cambió su literatura. Es una historia de importancia duradera, puesto que la civilización occidental se formó en la Antigüedad clásica de la mano de los griegos, los romanos y los judíos, y en gran medida a través de lo que ellos pensaron y escribieron. Si queremos entender a fondo qué es nuestra cultura y de dónde procede, necesitamos cierto conocimiento de la literatura clásica.

No obstante, el tema ya es de por sí cautivador. La literatura clásica incluye algunas obras que descuellan entre los supremos logros de la mente humana. Encontramos genialidad, profundidad y originalidad junto con una variedad y osadía que sorprendería a cualquiera que considere que el término «clásico» implica corrección marmórea. Como todas las literaturas de todas las épocas, la literatura clásica incluye también autores de menor calibre, y estos forman parte asimismo de la historia. Sin embargo, he dado por sentado que los lectores posiblemente quieran dos cosas: un estudio razonablemente completo de los grandes autores y un retrato a grandes rasgos de la historia literaria. He tratado de mantener un equilibrio entre estos dos objetivos. Para mis propósitos, «literatura» significa escritura que tiene una intención o valor estéticos. Por consiguiente, las obras sobre ciencia, medicina, ingeniería, gramática, geografía y demás no aparecen; he dejado de lado también a gran parte de los historiadores menores. Platón es un maestro literario de primer orden, pero, a pesar de ello, he tenido en cuenta a la filosofía sólo en la medida en que tiene consecuencias literarias.

«Empieza por el principio —dijo el Rey de Corazones—, y sigue hasta llegar al final: entonces, para». La primera parte de esta orden es fácil de obedecer, la segunda es más difícil. El hecho de incluir la Antigüedad tardía, aun estando cualificado para hacerlo, habría modificado drásticamente el

equilibrio del libro. He elegido detenerme en torno al 100 d. C., haciendo una excepción con los tres grandes escritores latinos activos en el siglo II d. C. Aun así, un libro que cubre dos lenguas y un período de mil años ha de ser selectivo. Como es natural, un relato exhaustivo y equilibrado de la literatura clásica no es posible, ni siquiera en principio, porque el grueso de ella se ha perdido y dependemos de los avatares de la supervivencia (un asunto que trato a fondo en el capítulo 2). En cualquier caso, he decidido lógicamente conceder más espacio a aquellas obras y autores que considero más estimulantes. Sin embargo, este no ha sido el único criterio: algunos escritores son difíciles de comentar sin ofrecer un amplio marco histórico, porque lo que queda de ellos es fragmentario o problemático, o simplemente se sitúan al margen de la corriente general de la historia literaria. Por una o varias de estas razones, he descrito de forma compacta algunos aspectos, en particular la comedia y la oratoria. Los temas que he considerado fundamentales son Homero, la tragedia griega, los grandes historiadores y Virgilio y la edad de oro latina.

Gran parte de lo que hay en este libro probablemente no sea polémico, pero algunas cosas sí lo son, y los lectores han de saber que se ofrece un punto de vista personal. De hecho, no podía ser de otro modo: la literatura, si es buena, exige la reacción del lector, y la historia de la literatura ha de emitir juicios si quiere ser algo más que una lista de hechos. El presente libro es a la vez una narración y un estudio de algunos autores individuales. Gran parte de lo que escribieron los antiguos no pretendía nada más que ser útil, y entre las obras más ambiciosas la calidad varía enormemente. Mi principal objetivo, no obstante, es presentar lo mejor de lo que griegos y romanos escribieron, y mostrar, en la medida de lo posible, qué es lo que lo hace mejor.



# 1

# HOMERO

¡Cólera! La literatura europea no empieza con el gemido de la infancia, sino con un estallido. Porque «cólera» es la primera palabra de la *Ilíada* de Homero. De hecho no sabemos si la *Ilíada* es el primer poema griego que tenemos; los propios griegos debatían sobre quién tenía prioridad, Homero o Hesíodo. Pero fue importante para la vida y cultura griegas que durante mil años y más esta imponente obra de arte encabezase su literatura. Naturalmente, semejante obra no surgió de la nada: es la cúspide de una montaña sumergida, la culminación de una larga tradición poética de la que poco podemos saber.

La primera civilización que afloró en el continente europeo fue la micénica, así denominada por Micenas, su ciudad más grande. Estaba en su cénit a mediados del segundo milenio a. C., y la *Ilíada* conserva algunos recuerdos de aquel tiempo. Los micénicos hablaban griego y conocían el uso de la escritura, aunque sólo la emplearan con fines prácticos. No obstante, con el declive de esta cultura la escritura desapareció para no volver a aparecer de nuevo hasta el siglo VIII. Hasta entonces, los versos sólo podían componerse en la cabeza del poeta, para ser cantados o recitados. Éstos debieron de ser los antepasados de Homero, pero ¿existió de verdad un Homero, o acaso fueron la *Ilíada* y la otra épica homérica, la *Odisea*, producto de muchos autores? Esta cuestión sigue siendo objeto de debate desde finales del siglo XVIII.

El asunto cambió con el descubrimiento, hace unos ochenta años, de que estos poemas pertenecen a una tradición oral. Cualquier lector de Homero se percata al instante de que hay muchas repeticiones. En particular, son recurrentes los epítetos que unen nombre y adjetivo: «Aquiles, de pies ligeros», «Zeus, que las nubes acumula», y así sucesivamente. Estos epítetos, conocidos como fórmulas por la moderna erudición, no sólo son frecuentes, sino sistemáticos. Si el poeta dice que Aquiles está haciendo algo y quiere que ocupe cinco sílabas al final de un verso, lo califica de «noble Aquiles». Si

quiere que ocupe ocho sílabas, lo llama «Aquiles, de pies ligeros». El sistema no es redundante: cada vez que el poeta quiere que una persona o cosa llenen un determinado espacio métrico, tiene una de estas locuciones y sólo una.

Además, estos epítetos tienen rasgos lingüísticos que muestran que debieron ser inventados en épocas diferentes; uno o dos de ellos son muy antiguos, de siglos anteriores a la aparición de alguien a quien pudiéramos llamar Homero. Hay también algunas variaciones dialectales que resultan métricamente útiles al poeta. Por consiguiente, el lenguaje homérico no pudo haberse hablado en ninguna época ni lugar: es una construcción que debió de formarse a lo largo de generaciones y que se transmitió oralmente.

Si un chisme circula por un pueblo siendo constantemente alterado y embellecido con cada relato, no podríamos atribuirlo a un autor: la historia es producto colectivo del pueblo. Un poema oral podría ser lo mismo. Por otro lado, un poema en una tradición oral no tiene que ser totalmente oral, pues el poeta podría aprender a escribir, o podría dictar su obra. Aunque los eruditos siguen en desacuerdo, podemos decir con cierta seguridad que la *Ilíada*, tal y como la conocemos, es esencialmente la creación de una sola mente utilizando material tradicional, y que fue compuesta al entrar en contacto con la escritura.

Hay dos razones fundamentales para ello. La primera es que nadie ha sido capaz de dar una explicación convincente de cómo una obra tan inmensamente larga pudo ser transmitida puramente por medios orales. La segunda es más específica: en el canto noveno del poema se envía una embajada a Aquiles, y unas veces hay dos embajadores y otras veces tres. Sin duda, originalmente había dos y el tercero se añadió después. Una transmisión puramente oral habría corregido la anomalía. La única explicación plausible es que el poeta cambió de idea, no ajustó lo que ya había compuesto (después de todo, un poeta oral no tiene el concepto de borrado) y la anomalía permaneció porque el hecho de escribir la había fijado. La fecha de estas dos obras es muy incierta. Una estimación corriente es que la *Ilíada* se compuso a finales del siglo VIII, pero no es descabellado plantear una datación en el siglo VII. La *Odisea* probablemente vio la luz entre veinte y cincuenta años después de la *Ilíada*.

Los griegos poseían un enorme arsenal de mitología, y una característica curiosa de la literatura clásica, a lo largo de toda su historia, es que gran parte de ella está basada en el mito. Una de las muchas leyendas heroicas fue la historia de Troya, en la que se relataba que Paris, hijo del rey troyano Príamo,

raptó a Helena, esposa de Menelao, rey de Esparta, y que para recuperarla una alianza encabezada por Agamenón, rey de Micenas, asedió Troya y la destruyó. La *Ilíada* («Relato de Troya») narra un incidente dentro de esta guerra de Troya. La *Odisea* recuerda la guerra y cuenta las posteriores aventuras de uno de sus héroes. Mucho más tarde, en el siglo I a. C., Virgilio relató en la *Eneida* cómo uno de los troyanos escapó a la destrucción de su ciudad y fundó un nuevo pueblo en Italia; y esto se convirtió en el clásico fundamental de la literatura latina. De este modo, el relato de Troya ha acabado ocupando un lugar capital y permanente en la imaginación occidental.

En literatura hay argumentos simples y argumentos complejos, y la *Ilíada* tiene uno de los grandes argumentos simples. Durante el sitio de Troya, Agamenón se pelea con Aquiles, el mejor guerrero del ejército, y le arrebata a su concubina Briseida. Aquiles se retira de la batalla. La ninfa del mar Tetis, madre de Aquiles, implora a Zeus, rey de los dioses, que acepta conceder a los troyanos la ventaja en la batalla. Al verse enfrentado a la derrota, Agamenón envía una embajada a Aquiles ofreciéndole una enorme recompensa y la devolución de Briseida. Inesperadamente, Aquiles lo rechaza, pero cede a las súplicas de su amigo Patroclo permitiéndole volver a la batalla. El principal guerrero de los troyanos, Héctor, hijo del rey Príamo, mata a Patroclo. El afligido Aquiles regresa ahora al combate, mata a Héctor y se niega a devolver su cadáver. Los dioses le comunican que están furiosos por esto; Príamo acude sólo a recoger el cuerpo; y Héctor es enterrado con todos los honores.

Todos los escolares saben que la guerra de Troya se libró entre griegos y troyanos, y en lo que respecta a Homero, todos los escolares están equivocados. Los griegos siempre se han llamado a sí mismos helenos; los romanos, por alguna razón, los llamaban *graeci*, y griegos han sido desde entonces para casi todo el mundo. Sin embargo, Homero nunca califica de helenos al bando de los sitiadores: son aqueos, o alternativamente argivos o dánaos. Los troyanos tienen la misma lengua, dioses y costumbres que sus atacantes, y son tratados con igual compasión. La *Ilíada* es una historia sin villanos: incluso el príncipe troyano Paris, cuyo rapto de Helena fue la causa de la guerra, es bastante atractivo, encantador al aceptar los reproches de su hermano Héctor, y normalmente un guerrero valiente y efectivo, aunque inconstante. Las fórmulas presentan un relato similar, puesto que no carecen de sentido: muestran un mundo bueno en el que los hombres son como dioses,

las mujeres hermosas, la tierra fértil y el mar repleto de peces. El sentido de la bondad del mundo forma parte del carácter trágico del poema: hay tanto que perder…

Cuando en el siglo IV Aristóteles analizaba la naturaleza de la literatura en su *Poética*, inventando con ello la teoría literaria, observó que las épicas homéricas desarrollan cada una una única acción.[1] Por lo tanto, la *Ilíada* no es en realidad la historia de la guerra de Troya, sino la de un breve episodio dentro de los diez años que duró. Después de Homero, la obra se dividió en veinticuatro cantos. Los cantos del II al XXIII de la *Ilíada* cubren un período de tan sólo tres días; el primero y el último extienden toda la acción a unas pocas semanas. Semejante dilatación podría hacer que Wagner pareciera conciso, no obstante, como es sabido, Matthew Arnold, poeta y crítico, describió a Homero como «excepcionalmente rápido». Y eso es cierto en dos sentidos. Aunque la gran narración se desarrolla a través de una enorme distancia, las escenas de batalla son una infinidad de pequeños incidentes, no hay dilación. Los parlamentos son también rápidos y enérgicos; y el más largo de ellos, la explosión de Aquiles[2] en el canto IX, tiene un ritmo furioso.

La *Ilíada* tiene también una métrica rápida. El verso inglés se mide por sílabas tónicas. Así, «The cúrfew tólls the knéll of párting dáy»[*] es un verso de pentámetro yámbico, porque un pie yámbico es una sílaba átona seguida de una sílaba tónica, y este patrón se repite cinco veces. El griego antiguo, a diferencia de su descendiente moderno, parece que no enfatizaba el acento y el verso antiguo se mide por la cantidad, es decir, por el tiempo que se tarda en pronunciar una sílaba. Por lo tanto, un pie yámbico en griego equivale a una sílaba corta seguida de una larga (ti-tan). El metro de la *Ilíada* es el hexámetro dactílico. Hay seis pies en el verso: cada pie puede ser un dáctilo (tan-ti-ti) o un espondeo (tan-tan), excepto el último, que siempre es un espondeo. La gran mayoría de pies son dáctilos. Por consiguiente, el verso avanza rápidamente: la combinación de pausa y rapidez con la elevación épica es la esencia del estilo homérico. El hexámetro es una forma muy expresiva y flexible que se usará a lo largo de toda la Antigüedad siempre para la épica, pero también para otros muchos propósitos.

La *Ilíada* está estrictamente restringida no sólo en el tiempo sino también en el espacio. Con una pequeña excepción en el primer canto, los actores humanos permanecen en todo momento en la ciudad de Troya o en la llanura frente a la misma. Los dioses se mueven más, pero incluso ellos suelen aparecer reunidos en el monte Olimpo, o presentes en la llanura de Troya, o

en tránsito entre ambos lugares. La combinación de anchura y concentración es de nuevo esencial para el carácter del poema. Es una historia sobre seres humanos que da mucho espacio a los dioses, y estos dioses causaban sorpresa incluso a los griegos. Pueden parecer triviales, frívolos y despreocupados. En el siglo IV, Platón no dio cabida a Homero en su república ideal,[3] porque su idea de los dioses era indigna y daba mal ejemplo. En cambio, el mejor crítico literario de la Antigüedad, un autor anónimo conocido como Longino, señaló que para él Homero parecía haber convertido a sus hombres en dioses[4] y a sus dioses en hombres. Fórmulas tales como «semejante a los dioses» al parecer confirman esta impresión. Hombres y dioses pueden combatir unos contra otros: de hecho, el héroe aqueo Diomedes consigue herir[5] a Ares y a Afrodita. Gran parte de lo que había en la religión griega, como la polución, los oráculos, el culto a los héroes, el culto a la fertilidad y el culto extático, se queda fuera del poema, aunque se da a entender que es conocedor de todas estas cosas. Homero, o su tradición, ha creado un retrato distintivo de lo divino. En pocos lugares ofrece una poderosa representación de la trascendencia numinosa de los dioses, sino que en general les extrae el numen. Si un guerrero se encuentra con un dios en el campo de batalla, su reacción no es postrarse de rodillas en adoración, sino reflexionar si se queda o se retira.

Esta idea de los dioses es, una vez más, parte de la visión trágica del poema. Los dioses difieren de los hombres en apenas un par de aspectos. En primer lugar, los dioses son inmortales y los hombres mueren. En otros relatos de la religión griega encontramos que grandes hombres, como Heracles, podían promocionar y convertirse en dioses tras su muerte; otros héroes, aun sin llegar a ser dioses, tenían un poder permanente y se convertían en objetos de culto, siendo honrados con sacrificios y libaciones. En cambio, en la *Ilíada*, la división entre mortales e inmortales es absoluta. Tan cerca y, sin embargo, tan lejos: este es el drama de la concepción. En segundo lugar, en líneas generales, los dioses son felices y los hombres desgraciados. Una vez más, las fórmulas cuentan la historia: «los bienaventurados», dioses «que viven a sus anchas», «desgraciados mortales». La idea cristiana es que Dios nos ama, y ésta es parte de su grandeza. Para comprender la *Ilíada* hemos de invertir esta noción: los dioses no tienen que preocuparse, y por esto son dioses.

Cuando Aquiles persigue a Héctor alrededor de las murallas de Troya, el poeta compara la escena con una carrera de carros,[6] «y todos los dioses los

contemplaban». La comparación es reveladora: cuando asistimos a un gran partido, nos creemos apasionadamente implicados, pero salimos del estadio y nuestras vidas no han cambiado. También los dioses pueden parecer febrilmente partidarios, unos de los aqueos, otros de los troyanos, pero al final sus emociones son superficiales. Podría compararse con la apócrifa maldición china: «Ojalá vivas tiempos interesantes». La bendición de los dioses es la de ser llanos y simples, y la maldición de los hombres ser interesantes. El último canto contiene dos reconciliaciones o acuerdos. El que se produce entre los dioses es bastante breve y directo. El que se da entre dos hombres, Aquiles y Príamo, es mucho más difícil, complejo y profundo.

La *Ilíada* utiliza pocas metáforas, con una importante excepción: el símil formal. La mayoría de símiles encajan en alguno del muy reducido número de tipos. El más común es el símil animal: un guerrero es como un león o un lobo o (una vez) un testarudo asno. Muchas otras comparaciones provienen del mundo natural, y mientras que el combate singular es la forma de lucha que predomina en el poema, los símiles de nubes y olas son un modo de representar la batalla en masa. El símil ayuda a avivar y diversificar la narración de la batalla, pero colectivamente tiene un efecto más amplio: muestra el lugar del combate dentro de un mundo que contiene otras muchas cosas. Esta idea se expresa también a través del escudo que el dios Hefesto ha hecho para Aquiles.[7] Describe el mundo entero, con Océano en su orla. Una de las escenas que presenta es una ciudad bajo asedio, pero también hay imágenes de desposorios, bailes, cosecha y vendimia. Se nos recuerda que la batalla, en la que está tan intensamente concentrada nuestra atención, no es más que una parte de la experiencia humana.

Homero utiliza varias veces las hojas como símil. En todas las ocasiones salvo una la semejanza es la de multitud («tantos como las hojas…»). La excepción es peculiar también en otro sentido, pues es el único símil expresado por un personaje de la historia que no es Aquiles, concedido a la insulsa figura de Glauco porque el poeta tiene una idea propia que quiere transmitir: «Como el linaje de las hojas, tal es también el de los hombres. De las hojas, unas tira a tierra el viento, y otras el bosque hace brotar cuando florece, al llegar la sazón de la primavera».[8] Esperamos una punzante inflexión, un suspiro acerca de la brevedad de la vida, pero en su lugar encontramos un acopio de energía: un nuevo crecimiento, la inagotable vitalidad del mundo. Aquí está el etos de todo el poema en miniatura, nada de desánimo y melancolía sino ánimo y tragedia. El poema es también realista.

Celebra los actos y apetitos cotidianos. Si alguien cocina comida, el poeta describe el proceso. La descripción del combate es en muchos aspectos elaborada, pero la matanza de verdad se afronta sin ambages: huesos destrozados, tripas desparramadas. El poema no es truculento —la muerte es siempre inmediata— pero sí directo y expeditivo.

La *Ilíada* es diferente en que el tema no es simplemente un héroe, sino el particular comportamiento de un héroe: la primera palabra de la *Odisea* declara que el tema es un hombre, pero la *Ilíada* anuncia que su tema no es Aquiles sino la cólera de Aquiles. En la mayoría de historias heroicas el protagonista necesita valor y resistencia para salir victorioso, pero en esencia responde a los desafíos que las circunstancias externas le imponen. Aquiles, en cambio, forja su propia historia. Queda patente, por ejemplo, que cualquier otro héroe hubiera aceptado la fabulosa recompensa ofrecida por la embajada. En muchas otras historias heroicas el protagonista es una especie de espléndido salvaje (por ejemplo, Sigfrido en la saga alemana), pero Aquiles es inteligente. Fue educado por su padre para ser decidor de palabras y autor de hazañas.[9] Él mismo dice que es el mejor de los aqueos en batalla, pero[10] otros son superiores en el debate. No obstante, en cuanto a pura elocuencia supera a todos en el poema. Y lo que todavía es más insospechado, es también un esteta: cuando los embajadores se le acercan, lo encuentran cantando las famosas hazañas de los hombres[11] acompañándose de una lira. Eso lo convierte en el único poeta y músico de la *Ilíada*.

En la *Odisea* los poetas son personas respetadas pero subordinadas que actúan en los salones de los caudillos, un retrato que sin duda refleja una realidad histórica. Fue una idea formidable dotar de imaginación y sensibilidad al mayor de los guerreros. La poesía de su mente se expresa en dos extraños símiles que utiliza. En su discurso más colérico se equipara a un pájaro que lleva comida[12] a sus crías quedando él hambriento, una imagen extraña y, a pesar de su pasión, casi cómica. Más adelante, hablando con Patroclo, lo compara con una niña tierna que corre[13] junto a su madre y le agarra del vestido hasta que ésta la coge; este símil es burlón y cariñoso, pero también lúcido porque Aquiles sabe que acabará cediendo a la petición de su amigo. En ambas ocasiones este supremo ejemplo de masculinidad tiene la peculiaridad de compararse con una mujer. Nadie más en todo el poema habla de esta manera.

En la *Ilíada* hay dos personas extrañas. La otra es la enigmática figura de Helena, también autorreflexiva y una artista, que aparece por primera vez en

el poema bordando un tapiz[14] en el que se representa la propia guerra de Troya. ¿Cómo juzgaremos a Aquiles, este insólito guerrero? Una interpretación considera que la *Ilíada* es una tragedia moral que gira en torno a la embajada. Según este razonamiento, Aquiles tiene perfecta razón en su pelea con Agamenón, pero cuando rechaza el ofrecimiento de la embajada, el orgullo y la cólera lo llevan a cometer un error, y sólo recupera su dignidad moral al final del poema, al mostrarse magnánimo con Príamo. Dicha interpretación se basa en gran parte en la idea, con la que nos encontraremos más adelante, de que la tragedia retrata a una persona esencialmente buena que cae a consecuencia de un defecto de carácter o de un determinado error. La holgura moral de la *Ilíada* es tal que quizá permita este modo de interpretar la historia, aunque parece sugerir que no es el mejor ni el más profundo. ¿Por qué se niega Aquiles de manera tan inesperada? Ayante, el último de la delegación en hablar, le dice que los dioses han puesto en él un ánimo implacable[15] «¡sólo por una muchacha!», y esto se ha interpretado como la voz del leal sentido común. Pero Ayante no puede tener razón: Agamenón se ha ofrecido a devolver a Briseida, y si esto es lo que Aquiles más quiere, entonces tiene que aceptar el ofrecimiento. La clave está en otra parte.

Agamenón le ha comunicado a Odiseo, el primero en hablar, lo que tiene que decir, y este transmite el mensaje más o menos *verbatim*. No obstante, elimina sabiamente las últimas palabras de Agamenón: «Que se deje subyugar… y que se someta a mí, por cuanto que soy rey en mayor grado…». [16] Aquiles no ha oído esto, pero es como si lo hubiera hecho, porque en su gran acusación rehúsa casarse con la hija de Agamenón[17] diciendo que busque a otro aqueo para ella, uno que sea «rey en mayor grado». Aquiles difiere de los demás héroes no porque haya visto menos, sino porque ha visto más profundamente. Aparentemente, Agamenón ha dado marcha atrás, pero en el fondo todavía está exigiendo a su antagonista que ceda. Y los grandes héroes no deben ceder. El padre de Aquiles le encomendó «descollar siempre y sobresalir por encima de los demás».[18] Este es el imperativo del héroe.

Homero muestra la naturaleza del heroísmo a través del discurso de Sarpedón a Glauco:[19] dos licios que combaten en el bando troyano. A diferencia de los propios troyanos, que luchan por su supervivencia, ellos pelean como pelean los aqueos, porque esto es lo que hacen los héroes. Sarpedón observa que a ambos se les dispensan los mayores honores entre los licios, gozando de la mejor comida y vino, y de la propiedad de ricas tierras

de labrantío, de modo que deberían estar ahora en primera línea para que uno de los licios pueda decir «no sin gloria son caudillos en Licia nuestros reyes…». Sarpedón añade que si pudiera eludir la vejez y ser inmortal, «tampoco yo entonces lucharía en primera fila ni te enviaría a la lucha, que otorga gloria a los hombres». No se trata de un contrato social ni de un deber hacia los otros: si estuviera luchando en nombre de los licios, la exención de la muerte le permitiría ayudarles todavía más. El único deber del héroe es para consigo mismo: tiene una determinada posición y ha de actuar proporcionalmente; si no lo hiciera, se sentiría avergonzado. Sarpedón no quiere luchar: si fuera inmortal, no se molestaría en hacerlo. La trágica paradoja es que el combate sólo merece la pena porque es inútil, y porque la mayor gloria está sólo a milímetros de la desdicha y humillación de la muerte.

Los antropólogos hacen una distinción entre la cultura de la vergüenza y la cultura de la culpa. El ideal de la cultura de la vergüenza que expone Sarpedón no es egoísta en el sentido corriente de la palabra. Es la búsqueda de la virtud, de intentar ser el hombre más glorioso que uno pueda llegar a aspirar, y la mayor gloria se obtiene en combate. Algunos tratan de minimizar la cultura de la vergüenza en el poema, sintiendo que esto hace que Homero parezca embarazosamente primitivo: gran error. La cultura de la vergüenza es lo que hace que la tragedia sea tan cruel. Si Sarpedón pudiera sentir que estaba dando la vida por los otros, o por su país, habría cierto consuelo. Pero este pensamiento atenuante está ausente. Por su parte, ¿siente Aquiles culpa o remordimiento tras la muerte de Patroclo? Algunos piensan que sí, pero si prestamos atención al poema veremos que no es así. Es verdad que Agamenón usa el lenguaje de la culpa,[20] dando vueltas torpemente en torno a la cuestión de si él es o no culpable, pero este es uno de los aspectos en que él y Aquiles difieren. De su amigo, Aquiles dice simplemente: «Lo he perdido»,[21] parcas palabras de desgarradora simplicidad. Reflexiona que «no iba a proteger» a Patroclo[22] ni «ser luz de salvación» para él: «Así desaparezcan de los dioses y de las gentes la disputa, y la ira…». «Yo no soy culpable», dice Agamenón; «Yo soy culpable», podría haber dicho Aquiles, pero sin embargo, ni se condena ni se excusa. Mira en su interior desde fuera y ve que hay ira en él. Para Aquiles esto es un simple hecho, no algo que pueda ser alterado y lamentado. Esta cruda objetividad es otra vez parte de la visión trágica del poema. El remordimiento puede ser reconfortante: sugiere que las cosas podrían haber sido distintas y mejores; ofrece la esperanza de la curación. Aquiles no tiene este consuelo.

Antes de que Héctor se enfrente a Aquiles, Homero nos proporciona algo insólito en este poema, un soliloquio. Oímos a Héctor hablando consigo mismo,[23] entramos en sus pensamientos. ¿Por qué sale al encuentro de su enemigo? Su padre y su madre le han dicho, y con razón, que Aquiles le matará, y eso será el fin de Troya. Está asustado. El imperativo es de nuevo la vergüenza: «Vergüenza me dan los troyanos y troyanas, de rozagantes mantos, no sea que alguna vez alguien vil y distinto de mí diga: "Héctor, por fiarse de su fuerza, hizo perecer la hueste"». El terror y horror de la exigencia de vergüenza es que lo empuja no sólo a su propia humillación, sino a la ruina de todos aquellos a los que ama.

En el momento de la muerte, Héctor recibe el don pasajero de la clarividencia,[24] una idea, por otro lado, ajena al poema: le dice a Aquiles que Paris lo matará junto a las puertas Esceas de Troya. Esta visión de un acontecimiento futuro es irónica, porque hasta ahora Héctor ha sido el hombre que no ha visto lo que aguarda más adelante. En esto contrasta con Aquiles, que sabe que si continúa luchando en Troya[25] morirá allí, y acepta su destino. A lo que Aquiles se resiste es a la verdad de que no puede hacer más por Patroclo. Intenta hacer más para vengarlo, trata de mutilar el cuerpo de Héctor, de matar prisioneros en la pira de Patroclo, pero todo es inútil, y cuando el alma de Patroclo se le aparece[26] —también las almas hasta el momento parecen haber sido ajenas al etos de la *Ilíada*— sólo puede desear ser liberada en la nada. Al final, los dioses muestran a Aquiles que debe poner fin a su duelo y devolver el cuerpo de Héctor, porque como dice el dios Apolo: «las Moiras han hecho el ánimo humano apto para soportar».[27] O como con anterioridad lo expresó Odiseo más severamente, uno ha de enterrar al que muere,[28] mantener el ánimo implacable y llorar un solo día.

Con la muerte de Héctor la historia podría parecer más o menos completa, pero todavía faltan unos dos mil versos más, y algunas asombrosas sorpresas. Aquiles celebra juegos funerarios en honor a Patroclo, y aquí el poeta introduce un tono nuevo: una animada comedia social. Un personaje hasta ahora secundario adquiere importancia, el joven Antíloco, fogoso, astuto y hábil manipulando a sus mayores. Hace sonreír a Aquiles[29] por primera y única vez en todo el poema: un gran momento. El propio Aquiles es generoso con Agamenón y cortés apaciguando las disputas de los demás, gran ironía, aunque esta vez reconfortante, en un hombre cuya pelea con Agamenón constituye el tema de la historia. Y aquí nos despedimos de los caudillos aqueos, con la única excepción de Aquiles. Este animado episodio es una

parte vital del relato, porque muestra al héroe reintegrado en su sociedad, pero una vez terminados los juegos, es como si nunca se hubiesen celebrado. Aquiles vuelve a su obsesivo duelo, negándose a comer y, a pesar de las súplicas de su madre, a dormir con una mujer. Se aparta de todos aquellos apetitos que el poema celebra.

Lo que sucede a continuación sorprende al propio Aquiles: se queda estupefacto cuando Príamo aparece ante él,[30] solo y sin ser anunciado, para reclamar la devolución del cadáver de Héctor. El encuentro es difícil: Aquiles está tenso hasta el punto de amenazar con matar al rey[31] si éste sigue provocándolo. Los dos hombres lloran,[32] y el sonido de sus sollozos inunda la casa. En cierto modo, lloran juntos, pero también lloran por separado porque Príamo llora por Héctor y Aquiles por su padre, ausente y despojado, y por Patroclo. Queda una soledad intrínseca. Pero Aquiles descubre en su interior una nueva generosidad: devuelve parte del rescate que Príamo ha traído, colocándolo él mismo sobre el cuerpo de Héctor. Le habla a Príamo con una nueva piedad,[33] analizando al mismo tiempo su propia situación y comprendiendo su futilidad, «porque lejos de la patria me hallo, en Troya, procurando duelos para ti y para tus hijos». Pero no piensa sólo en sí mismo, porque ahora su visión se ha ensanchado: declara que Zeus otorga una mezcla de bien y mal a algunos, y a otros nada más que males, y contempla la vida de un desgraciado fugitivo sin honor. Reconoce que hay personas cuya suerte es peor que la suya. A continuación anima a Príamo a comer.[34] En medio de esta escena sublime el poema no desdeña una verdad muy simple: que cuando las personas han comido y bebido se sienten mejor. Sólo ahora disfrutan los dos hombres de su mutua compañía.

No obstante, el poema sigue careciendo de sentimentalismo. Príamo se maravilla ante Aquiles, un hombre que se parece a los dioses, y Aquiles se maravilla ante el noble aspecto y discurso de Príamo. Pero sigue habiendo una distancia. En sus últimas palabras Príamo pide una tregua:[35] durante nueve días llorarán a Héctor, al décimo lo enterrarán, al undécimo levantarán un túmulo, «y al duodécimo entablaremos combate si es preciso». A Aquiles se le ve por última vez[36] durmiendo con Briseida. Ahora puede ser descartado del poema, cuya parte final describe el duelo por Héctor. Los últimos grandes discursos de este poema profundamente masculino los pronuncian mujeres: su esposa, su madre y Helena lamentan[37] sucesivamente su pérdida.

El desenlace de la *Ilíada* muestra la restauración de los apetitos y ritmos naturales: el hombre que se había negado a comer come e insta a otro a

comer; el hombre que había rechazado está en la cama con Briseida; Héctor, a quien se le había negado el entierro, recibe los honores rituales, mientras las mujeres se lamentan y el cuerpo es quemado. En la superficie, vemos corrección y bondad, y la naturaleza humana parece más espléndida que nunca. En el fondo, no se ha producido ningún cambio: Aquiles ha visto la inutilidad y la desdicha de su situación, pero nada se puede hacer al respecto. El contrapunto entre estas cosas es profundamente trágico. Los rituales en honor a Héctor concluyen con una satisfacción básica, como al final de un cuento para niños: «un eximio banquete fúnebre en las moradas de Príamo». [38] Con comida y bebida, estos agradables y sencillos placeres, es donde terminamos. Pero más allá de este momento inmediato está la guerra, con peores desgracias por venir: Aquiles morirá, Príamo también, y Troya será destruida. Es el undécimo día, y al día siguiente se reanudará el combate «si es preciso». Pero Príamo sabía que la súplica en aquellas palabras era inútil. La *Ilíada* termina con un banquete y al borde del infierno.

La *Odisea* se sitúa diez años después de la guerra de Troya. Odiseo no ha regresado a casa: la diosa Calipso lo tiene prisionero en una isla remota, mientras su palacio en la isla de Ítaca está ocupado por nobles del lugar, pretendientes a la mano de su esposa Penélope. Ha provocado también la enemistad de Poseidón, dios del mar, por haber cegado a su hijo, el gigante caníbal Polifemo. Zeus decreta que Calipso libere a Odiseo. Telémaco, hijo de Odiseo, abandona Ítaca en busca de su padre. Odiseo sufre un naufragio, pero consigue recalar en tierra de los feacios, donde es hallado por la princesa Nausícaa. En el palacio de sus padres, él relata sus aventuras, y cómo fue perdiendo poco a poco sus barcos y a sus compañeros. En general las aventuras implican a monstruos, como Polifemo, pero también a la diosa Circe, con la que tuvo un devaneo, y un encuentro con las almas de los muertos. De vuelta a Ítaca, es acogido por el porquero Eumeo. Disfrazado de mendigo, Odiseo entra en palacio y con su arco mata a todos los pretendientes. Un colofón ata algunos cabos sueltos.

Igual que la *Ilíada*, la *Odisea* puede considerarse esencialmente la elaboración de una gran mente creadora, trabajando con materiales tradicionales. Al igual que otras obras, puede haber sufrido alteraciones posteriores o interpolaciones; en especial, hay mucha polémica acerca de la autenticidad de su extraño y combativo final. ¿Quién fue el autor? En la Antigüedad casi todo el mundo dio por supuesto que Homero había escrito los dos poemas épicos, con muy pocas discrepancias. Los argumentos esgrimidos en favor de que el poeta de la *Odisea* es otro distinto son de dos tipos. El

primero se basa en los detalles lingüísticos de ambos poemas, el segundo alega que los valores y creencias expresados en estas obras difieren demasiado entre sí como para haber salido de la misma mente. La evidencia lingüística es ambigua y no apunta únicamente en una dirección. Las diferencias en el etos podrían ser consecuencia de una gran imaginación que aborda la creación de un poema de tipo distinto. Hoy en día, el criterio mayoritario es que hubo dos poetas, pero el problema no puede ser resuelto de manera concluyente. No obstante, sí podemos utilizar «Homero» como abreviación para los dos poemas juntos.

Sin duda alguna, la *Odisea* toma a la *Ilíada* como modelo. Como en el poema más antiguo, maneja una sola acción: es un relato de lo que los griegos denominaban *nostos*, «regreso a casa»: de cómo Odiseo regresó y dio muerte a los pretendientes. Por consiguiente, la *Odisea* no es una odisea en el sentido moderno del término: el héroe narra sus años errantes retrospectivamente. Ya vimos que la *Ilíada* está tan firmemente controlada en el tiempo como en el espacio, y aquí la *Odisea* muestra un acusado contraste: Odiseo empieza en la mayor distancia imaginable, en una isla del Océano exterior, y la narración lo conduce cada vez a espacios más pequeños, primero de nuevo al mundo mediterráneo, después a su isla, a su casa y por último al lugar más estrecho e íntimo, a la cama con su esposa. Y este, como observó un antiguo estudioso, [39] es el «fin» del poema, el objetivo hacia el que toda la historia se ha ido moviendo.

La *Odisea* contrasta con la *Ilíada* en la amplitud de su marco social. El reparto incluye a esclavos y mendigos, e incluso a un perro, y, aparte de Odiseo, la mayoría de los personajes más interesantes son mujeres. En el poema son recurrentes los temas de hospitalidad y prueba. Las personas son puestas a prueba por la forma en que tratan a los forasteros y a los desposeídos. Los pretendientes son malos anfitriones (tratan a los forasteros con desprecio) y Polifemo es también muy mal anfitrión (se los come). Alcínoo, rey de los feacios, es un buen anfitrión, como también lo es el esclavo Eumeo. «Pues de Zeus vienen todos los huéspedes y los mendigos —dice Nausícaa, hija de Alcínoo—, y una dádiva pequeña les es querida».[40] Mucho después, Eumeo pronuncia exactamente las mismas palabras, con un humilde añadido: «mi donativo resulta pequeño».[41] La princesa y el porquero pueden ser ambos igual de hospitalarios. No obstante, la *Odisea* sigue siendo aristocrática en cuanto a sus valores: los esclavos y los subordinados han de ser leales, pues los desleales son salvajemente

castigados.

A diferencia de la *Ilíada*, este poema tiene un argumento secundario. De hecho, Odiseo no aparece hasta el canto v. Hasta este momento, el relato es sobre Telémaco, que sale cuando su padre entra. Abandona Ítaca, visita al rey Néstor, que luchó en Troya, y después la glamurosa corte de Menelao y Helena en Esparta, que ante sus jóvenes ojos le parece la morada del propio Zeus. Cuando regresa a casa, los pretendientes observan en él una seguridad de la que antes había carecido, y cuando su madre lo reprende, él responde: «Yo contemplo en mi ánimo y juzgo cada hecho, los mejores y los peores. Antes era todavía niño».[42] Más adelante le ordenará que se retire a sus aposentos[43] y ella lo cumplirá asombrada, «y obedeció en su ánimo el consejo juicioso de su hijo». Ahora es un hombre. Su relato es el antecedente definitivo del *Bildungsroman*: la historia del desarrollo y formación de una persona.

La aventura de Telémaco no adelanta en absoluto el argumento principal, pero al poeta le gusta introducir diferentes historias una junto a la otra. Esto podemos verlo con el propio héroe, porque parece que hay dos clases de Odiseo en el poema: por un lado está el pícaro de los cuentos populares, primo de Simbad el Marino y de Jack el Cazagigantes, y por otro, el guerrero heroico que conocimos en la *Ilíada*. Lejos de tratar de disfrazar esta dualidad, el poeta disfruta con ella. Las historias falsas que cuenta Odiseo en la narración principal tras su retorno a Ítaca, cuando necesita ocultar su identidad, hacen referencia a lugares reales como Creta y Egipto, y sus aventuras «reales» acontecen en ningún lugar del que tengamos conocimiento. Empieza su errático recorrido en el mundo familiar del Egeo, pero tras ser arrastrado por el viento hacia el oeste de Grecia penetra en el país de la fantasía. Sus habitantes son monstruos o monstruosos, aun siendo humanos, como los lestrigones caníbales o los fascinantes y letales lotófagos. Algunas de estas historias es muy posible que fueran prestadas de otros lugares, especialmente la saga de los argonautas, como el poeta descaradamente parece reconocer cuando Odiseo describe las rocas que se despeñan y que, según dice, sólo las había atravesado antes la «Argo, celebrada por todos».[44]

El poeta también goza de la transición entre el país de la fantasía y nuestro mundo conocido, porque inventa la tierra de los feacios, en delicado equilibrio entre ambos. Su mundo es medio mágico:[45] sus barcos se gobiernan solos, el huerto del rey Alcínoo da fruto en todas las estaciones, y

los dioses los visitan. Pese a todo, son también tranquilizadoramente corrientes, y son tratados con delicado humor. Alcínoo propone una competición deportiva[46] «para que cuente el huésped a sus amistades, al regresar a casa» cuánto aventaja su pueblo a los demás en estas cosas. Después de que Odiseo los derrote a todos, Alcínoo observa sin entusiasmo[47] que ellos no son deportistas destacados, pero que les encantan los banquetes, los baños calientes y variar de ropa, y (utilizando el mismo lenguaje que antes) que el forastero podrá relatar en cuánto superan a los demás en la danza y el canto. Podemos pensar que no hace falta demasiada habilidad para disfrutar de la comida y la ropa limpia. Los feacios son a la vez llanos y escurridizos, y al final desaparecen de la historia en medio de una frase: «Mientras hacían sus plegarias al soberano Poseidón los jefes y consejeros[48] del pueblo de los feacios, reunidos en torno a su altar, el divino Odiseo despertó…». En ningún momento nos enteramos de si su plegaria a Poseidón, que ha amenazado con castigarlos por ayudar al héroe, les es concedida; de hecho, nadie los vuelve a ver, pues Alcínoo decide que no volverán a tener tratos con otros mortales. Resulta oportunamente apropiado que se desvanezcan del poema con esta misteriosa evanescencia.

Hay cinco mujeres importantes en la vida de Odiseo. A tres de ellas las conoce en el transcurso de su errático periplo y cada una aparece ubicada en un paisaje que refleja su carácter. La diosa Circe primero intenta convertir al héroe en un cerdo, después tiene una aventura amorosa con él y finalmente le ayuda libremente a seguir su camino. Es, por así decirlo, una cortesana divinizada, fácil viene, fácil se va. Su palacio de piedra pulida situado en pleno bosque y espesura transmite su mezcla de salvajismo y sofisticación. En un mundo de palacios, Calipso habita en una cueva,[49] perfumada con el olor del cedro y del enebro quemados, con una viña colmada de racimos en torno a la entrada. Fuera hay un bosque de alisos, álamos y fragantes cipreses. Oscura, oculta, rebosante de frutos: esta es la tierra de la pasión. A diferencia de estas dos, Nausícaa es una mujer mortal, pero sin embargo comparte un aura de divinidad, pues el poeta la compara con Artemisa,[50] y Odiseo le pregunta con delicadeza si es una diosa o una mortal,[51] quizá Artemisa. Odiseo la ve por primera vez[52] junto al cauce de un río cristalino, el paisaje natural de una joven doncella, mientras que él, desnudo y desgreñado, se esconde en un áspero matorral.

Como los feacios en general, Nausícaa combina los atractivos domésticos con los encantos de la distancia. Aparentemente, había acudido con sus

doncellas a lavar[53] las ropas de los hombres de la casa, aunque en realidad tenía otra idea en mente[54] cuando le pidió permiso a su padre para hacer la excursión, y él, a su vez, se percató, pero no dijo nada. Esta ligera comedia tiene un elemento moral, en un poema tan interesado en el civismo: la reticencia es una forma de buenos modales. La escena de Nausícaa y sus muchachas jugando a la pelota[55] —un baile, no una competición— es la primera descripción de la felicidad sencilla y corriente. Y nada la puede destruir. Ella se siente claramente atraída por el forastero, y por lo que parece tenemos aquí el comienzo de un patrón de cuento popular: el viajero que llega a una tierra lejana y se casa con la hija del rey. Pero Odiseo no puede casarse con Nausícaa, porque ya tiene esposa. El poeta podría haber ideado un cuento de aflicción, pero hace algo más sutil. Ella se desvanece de la historia, reapareciendo sólo cuando Odiseo está en el banquete con los nobles feacios. Permaneciendo en la distancia, pronuncia[56] tan sólo dos versos: «¡Vete feliz, forastero! —porque ni siquiera sabe su nombre—, de modo que cuando estés en tu tierra patria alguna vez te acuerdes de mí, que a mí la primera me debes tu acogida». Odiseo promete lacónicamente recordarla con honor, y esto es todo. El *pathos* es muy ligero; el autor, magistral en su control.

La cuarta mujer en la vida de Odiseo es su patrona y protectora particular, la diosa Atenea. Cuando llega a Ítaca se encuentra con un pastor y prudentemente le cuenta una historia falsa acerca de quién es él. Pero el embaucador ha sido embaucado:[57] el pastor es Atenea disfrazada, quien lo atrapa y declara con satisfacción que incluso un dios tendría que ser astuto para aventajarlo. Hay algo semejante a la amistad en esto, algo que resulta inimaginable entre un olímpico y un mortal en la *Ilíada*. En general, los dioses olímpicos tienen ahora una función moral más evidente. Zeus pronuncia el primer discurso[58] del poema y establece allí las normas: los mortales sufren también a causa de sus locuras, como Egisto, que cometió crímenes contra lo que los dioses le habían advertido. Incluso el propio poema es manifiestamente más moral al declarar que los hombres de Odiseo perecieron asimismo por su propia locura, ya que se comieron el ganado del Sol. En realidad, esto suena desalentador, pero las historias de aventuras a menudo se basan en la ausencia de compasión; así, en una película del Oeste no nos preocupa si matan a muchos personajes secundarios, siempre y cuando el héroe y la heroína sobrevivan. Del mismo modo, aunque Odiseo pierda a todos sus compañeros, y haya muchas otras muertes, el poema es esencialmente una comedia: el héroe triunfa y los transgresores mueren.

Sin embargo, sería un error deducir de ello que la *Odisea* habita en un universo moral distinto al de la *Ilíada*: la diferencia radica más bien en el tipo de historia que es cada una. Ambos poemas, en cierto sentido, experimentan con los sentimientos. En el país del buen monarca,[59] le dice Odiseo a Penélope, la tierra negra hace brotar trigo y cebada, los árboles rebosan de frutos, el mar prodiga sus peces y los pueblos prosperan. Esto no era algo que uno pudiera creer con facilidad en las literalmente desoladas circunstancias de la Grecia de la edad oscura. Más bien deberíamos guiarnos por *miss* Prism: «Los buenos terminan bien y los malos mal. Eso es lo que se propone la ficción».

Cuando Odiseo les dice su nombre a los feacios, dice también que viene de Ítaca[60] y da los nombres de las tres islas cercanas, explicando cómo están ubicadas las unas respecto a las otras. Él se sitúa a sí mismo dando sus coordenadas, por así decirlo; Ítaca tiene su individualidad, lo mismo que él. Añade que su isla es «abrupta, pero buena criadora de jóvenes», y explica cómo rechazó a Calipso y a Circe porque no hay nada más dulce que el hogar y los padres, por más espléndido que sea un palacio extranjero. Aquí la literatura inicia la exploración de la identidad y las posesiones. Ítaca puede que no sea el lugar más hermoso, pero es donde residen sus afectos, «pobre, pero mía». Del mismo modo ha rechazado la belleza de Calipso y su ofrecimiento de inmortalidad en aras de la belleza inferior de la mortal Penélope. A veces los críticos se han preguntado si lo que Odiseo verdaderamente quiere recuperar es Penélope o sus posesiones, pero es posible que él no encontrase la necesidad de hacer distinciones. El poema pone en muy alta estima la relación matrimonial. Odiseo le dice a Nausícaa[61] que no hay nada mejor que cuando un hombre y una mujer viven juntos en armonía, y eso proporciona dolor a sus enemigos y alegría a sus amigos. A continuación viene una frase desconcertante en griego. Quizá sólo signifique «y ellos gozan de muy buena fama», pero posiblemente significa «y ellos lo saben muy bien». Si este es el caso, las palabras son un tributo a las recónditas profundidades del amor matrimonial.

Penélope es la quinta mujer, y en definitiva la más importante, de la vida de Odiseo. Uno de los enigmas de la *Odisea* es por qué ella no es capaz de reconocerlo, mientras que su perro y su vieja nodriza[62] pueden hacerlo sin problemas. Desde el punto de vista naturalista no puede haber ninguna respuesta. Antes incluso de que Odiseo llegue a palacio, ella parece presa de una nueva hilaridad. Tras su llegada, disfrazado, Penélope es inspirada a

mostrarse ante los pretendientes con el fin de serenar el ánimo[63] de los jóvenes y así poder recibir más honores de su hijo y de su esposo. A continuación se echa a reír por su vano pensamiento. Es como si lo supiera: su dificultad para reconocerlo es inexplicable, pero misteriosamente adecuada: para ella es más difícil porque hay mucho más en juego. Podemos comparar el final de la *Ilíada*: en los dos poemas el héroe queda realizado mediante el acto sexual; en ambos, una rehabilitación pública es seguida de una privada; y en ambos, la privada es más compleja y difícil porque ahonda en el corazón de la condición humana.

No obstante, mientras que la *Ilíada* sugiere la soledad última del héroe, la *Odisea* es un poema social. Gran parte del mismo se desarrolla en islas. Las islas pueden ser lugares de aislamiento, como la Ogigia de Calipso o la Eea de Circe, pero también pueden ser unidades cuyo interior contiene una sociedad completa, como Ítaca. La *Odisea* estudia al hombre como individuo y como animal social, y entiende que estos dos elementos de experiencia humana son indivisibles: al final el héroe recupera su pueblo, sus posesiones y su lugar más privado.

# 2

# La Grecia arcaica

A lo largo de la Antigüedad, la épica homérica gozó de una especial prominencia y autoridad. Los griegos no tenían textos sagrados en el sentido de un cuerpo de escrituras canónicas que requiriesen consentimiento. Esto dejaba un vacío para que otro tipo de textos asumiesen una autoridad cultural dirigente, y Homero ocupó dicho espacio. Estos poemas eran propiedad común de los griegos. Se le atribuye a Esquilo el haber dicho que sus obras no eran más que sobras del gran banquete de Homero.[64] La idea implícita en ello no es tanto que los argumentos de las tragedias estuviesen inspirados en Homero (en la mayoría de los casos no era así), sino que éste había proporcionado el modelo por el que podía representarse noblemente la experiencia humana. Como veremos, la primera vez que de verdad se escribió historia se consideró también, y con razón, como algo de carácter homérico. Es posible que el ejemplo de Homero fortaleciera el apego de los griegos por la mitología como fuente de literatura imaginativa. Pero desde el principio siempre hubo una faceta bastante diferente de poesía hexamétrica. Como sucede con la *Ilíada*, su primer representante, Hesíodo, es probablemente el heredero de una larga tradición de poesía que sólo es visible para nosotros en el momento en que se puso por escrito.

Hesíodo procedía de las agrestes montañas que formaban el extremo sur del territorio de Beocia, al noroeste del Ática, y estuvo activo en torno a 700 a. C. Dos de sus poemas están esencialmente incompletos: la *Teogonía* («Nacimiento de los dioses») y *Los trabajos y los días*. Pasar de Homero a *Los trabajos y los días* es intercambiar el pasado por el presente y el heroísmo por la dura lucha. Se trata de un poema didáctico, una ayuda para vivir. Los «días» al final de la obra son una lista de días de buena y mala suerte: el decimotercero del mes es un día malo[65] para sembrar, pero bueno para plantar; en el octavo hay que castrar a cerdos y ganado, y los mulos en el duodécimo. Se trata de una información útil. Los «trabajos» tienen mucho en común con la «literatura sapiencial» hallada en varias culturas del Oriente

Próximo, y resulta harto familiar para nosotros por el libro de los Proverbios del Antiguo Testamento. Hay máximas que transmiten una sabiduría proverbial, a menudo expresada con mordacidad, y perlas de instrucción gnómica. Sáciate de vino cuando el tonel esté lleno (aconseja el poeta) y cuando esté acabándose, pero economiza cuando esté por la mitad.[66] También esto es útil, aconsejar al oyente la mejor manera de hacer tolerable la vida en condiciones difíciles.

*Los trabajos y los días* contiene también etiologías; es decir, historias de «así fue» que explican el origen de las cosas. De este modo, la historia de Prometeo[67] (narrada en su forma completa sólo en la *Teogonía*) explica de dónde vino el fuego y por qué los dioses apenas comen la carne tras un sacrificio. La historia de las edades[68] (los dioses crearon y después destruyeron, primero una raza de oro de hombres, luego de plata, después de bronce, y ahora estamos en la edad de hierro) es un mito «primitivista suave», es decir, un mito que supone que la humanidad ha perdido un paraíso original (como la historia del Jardín del Edén). Y Hesíodo añade otro elemento a la mezcla: a sí mismo. Nos da detalles acerca de su familia, sus experiencias y su forma de vida, y se convierte así en el primer individuo de Europa. Revela que su padre emigró desde Asia Menor a Beocia y que él vive en Ascra,[69] lugar que califica de «pueblo mísero, malo en invierno, duro en verano, nunca bueno». Dice también que nunca ha estado en el mar,[70] salvo una vez, cuando cruzó desde Áulide en Beocia hasta Calcis en la isla de Eubea, donde ganó un premio de poesía. Esto resulta irónicamente humorístico: Calcis está a menos de doscientos metros del continente. Algunas de sus advertencias morales van dirigidas en general a los poderosos, otras a su hermano Perses, con el que se ha peleado sobre una herencia. Todo esto es extraño, pero vívido, y da al poema un toque de individualidad.

El hosco sabor campesino de esta obra no significa que careza del elevado sentido del oficio del poeta épico. En la *Teogonía* cuenta cómo le visitaron las Musas[71] mientras cuidaba de sus ovejas en el monte Helicón, le dieron una vara y le insuflaron una voz divina. Este poema relata cómo la Tierra alumbró al Cielo, y la Noche dio a luz al Éter y al Día, cómo el Cielo yació con la Tierra y alumbró a Océano y a otros Titanes, y cómo el Cielo fue castrado por su hijo Cronos. De forma natural damos a la *Teogonía* la categoría de poesía y mitología, pero hay otro modo de considerar el asunto. El poema es un intento de explicar cómo surgió el mundo, qué leyes lo gobiernan y por qué la condición humana ha llegado a ser lo que es. Podemos ver aquí la prehistoria

de la ciencia y del pensamiento griegos.

Los primeros pensadores griegos se conocen, con la inteligencia de la retrospectiva, como presocráticos, anteriores a Sócrates (469-399). Tales, el primero de todos (a comienzos del siglo VI), dijo que todas las cosas están llenas de dioses. ¿Es esto teología? Dijo que el agua es el inicio de todas las cosas. ¿Es esto física? Más adelante, en el siglo V, Empédocles dijo que el mundo es un equilibrio o conflicto entre Amor y Lucha (y convirtió estas fuerzas en los dioses Afrodita y Ares). Una vez más, nos resulta difícil encajar todo esto en nuestras categorías modernas. Homero fue a la vez poeta e historiador: ante todo solicita a las Musas,[72] cosa sorprendente, su arduo catálogo de la flota aquea que navegó hacia Troya, porque ellas tienen conocimiento y nosotros no sabemos nada. No obstante, el logro del pensamiento griego en los siglos VI y V fue el descubrimiento de las diferencias. Aprendieron que el hecho era diferente de la ficción, la historia del mito y las ciencias naturales de la filosofía. Éstas no son verdades tan obvias como nos parece. También aprendieron a separar las funciones del verso y de la prosa. Algunos de los presocráticos escribieron en prosa, pero otros utilizaron el verso, siendo Empédocles el último de ellos. Los fragmentos que se han conservado de él transmiten fuerza y energía.

La *Ilíada* y la *Odisea* siempre fueron únicas en cuanto a envergadura y calidad, pero en los siglos VII y VI aparecieron otras épicas acerca de héroes y acontecimientos heroicos: algunas tenían la mitad de la longitud de su equivalente homérico. Nos han llegado escasos restos. Sin embargo, se han conservado una serie de «*himnos homéricos*», llamados así porque fueron atribuidos al supuesto autor de la *Ilíada* y la *Odisea*. No son himnos en el sentido moderno del término, sino poemas en honor a los dioses y a las diosas, y normalmente narran algún episodio en el que estos intervienen. Varían en tamaño: de unos pocos versos a más de quinientos. La mayoría de autores de la Grecia arcaica, es decir, del período que abarca desde el siglo VIII hasta comienzos del siglo V, de los que casi nada sabemos, tan sólo existen en unos pocos fragmentos, y esta circunstancia nos obliga a tener en cuenta cómo han sobrevivido los textos clásicos.

Hasta la Antigüedad tardía la forma habitual de un libro era el rollo de papiro. La cantidad de escritura que cabía en un rollo sin que éste resultase imposible de manejar era limitada: en un texto poético parece ser que dos mil versos eran el máximo absoluto, y muchos libros de poesía constituyen la mitad de esto o menos. Por lo tanto, las obras más largas se dividían en libros

(o cantos), que eran mucho más cortos de lo que la palabra «libro» nos sugiere. El libro tal como lo consideramos hoy en día, una secuencia de hojas encuadernadas —técnicamente un códice—, apareció por primera vez en torno al siglo I d. C. y poco a poco se fue convirtiendo en la forma dominante. En un mundo sin imprenta, los textos sólo se conservaban si se copiaban repetidamente. Gran parte de la literatura clásica que tenemos hoy ha llegado hasta nosotros a través de una tradición manuscrita, es decir, de uno o más manuscritos copiados de un manuscrito anterior en algún momento de la Edad Media. Todos estos manuscritos son copias de copias de copias, no tenemos ningún texto autográfico de ningún autor clásico. En algunos textos, el manuscrito más antiguo conservado fue escrito en el siglo IX, pero a menudo suelen fecharse algunos siglos después. En algunos casos muy raros los manuscritos son anteriores: así tenemos unos pocos manuscritos de Virgilio, siempre el más extensamente leído y admirado de los poetas latinos, fechados en los siglos V o VI, pero ninguno de ellos está completo. Algunos escribas hacen correcciones, pero todos los escribas cometen errores. Por consiguiente, los textos de todos los autores clásicos han sufrido cierto grado de distorsión. En consecuencia, decir que un texto conservado está completo es hacer una declaración aproximada, que no significa que tengamos absolutamente todas las palabras, puesto que el escriba no sólo puede haber escrito la palabra equivocada, sino que es posible que se hayan añadido o eliminado frases. En algunos casos se han perdido cincuenta líneas o más.

Las obras se conservaban sólo si las personas seguían queriendo leerlas. Algunos libros de historia muy aburridos han sobrevivido porque servían para enseñar y aprender. La poesía lírica griega pereció porque la gente perdió el interés. A pesar de ello, las pérdidas y las pervivencias podían ser fortuitas. La supervivencia de Homero y Virgilio era bastante probable porque eran parte de la educación de todo escolar, pero no siendo así incluso los mejores autores corrían el riesgo de desaparecer. De entre los poetas latinos del siglo I a. C., Lucrecio y Catulo se conservan, mientras que Galo y Vario han desaparecido, pero podía haber sido diferente porque estos autores fueron muy admirados en su tiempo. Todo nuestro conocimiento de Catulo, salvo un poema, procede de un manuscrito del siglo IX encontrado en el siglo XIV y copiado antes de que se extraviara de nuevo. El conocimiento que tenemos de Lucrecio viene de dos manuscritos del siglo IX que a su vez derivan de un manuscrito anterior perdido hace mucho tiempo. En el siglo VIII, un escriba empezó a copiar el *Tiestes* de Vario y después cambió de idea, destruyendo así nuestra

posibilidad de leer la obra dramática más importante de la era augústea.

Hay vías por las que las palabras que no nos han llegado a través de la tradición manuscrita puedan sin embargo sobrevivir: tres en particular. Pueden ser citadas por otros autores, pueden haber sido inscritas en bronce o piedra o pueden hallarse en papiros. Los papiros, en su mayoría descubiertos en el Alto Egipto a partir del siglo XIX, han transformado nuestra percepción de algunos ámbitos de la literatura griega, entre ellos la poesía lírica y la comedia. A veces un papiro nos da un texto completo, pero la mayoría de las veces no son más que fragmentos literalmente hechos jirones, trozos con los bordes raídos o con agujeros. Estos accidentes tienen importantes consecuencias para la interpretación de la literatura clásica, porque limitan nuestra capacidad de ofrecer una historia equilibrada de la misma sea cual sea el período. El historiador romano Veleyo Patérculo, de la primera mitad del siglo I d. C., pensaba que Rabirio,[73] perdido para nosotros, era el mejor poeta augústeo después de Virgilio. ¿Estaríamos de acuerdo? Si Lucrecio hubiera perecido, no habríamos podido adivinar su grandeza o su influencia. Con Galo y Vario nos quedamos con la duda. Deberíamos guiarnos por el espíritu de Sócrates, que admitió que después de todo podría ser el más sabio de los hombres,[74] porque por lo menos sabía que no sabía nada, mientras que el resto ni siquiera sabía esto.

Además del hexámetro, a lo largo de toda la Antigüedad clásica se utilizó con frecuencia otra forma de poesía: la elegía. Para los griegos el género de la elegía quedaba definido sencillamente por su metro: era verso compuesto en dístico elegíaco, que consiste en una alternancia entre hexámetro y pentámetro. El hexámetro es como en Homero, pero el pentámetro es simétrico: toma el metro de los dos primeros pies y medio del hexámetro, y después lo repite. Los dos últimos pies son siempre dáctilos. Tennyson proporciona un ejemplo inglés de este dístico, medido a la manera griega por la cantidad, no por la sílaba tónica:

> No-but a most burlesque barbarous experiment.[*]

La estructura del dístico alentó a los poetas a pensar y a componer en bloques de dos versos, puesto que se acomodaba maravillosamente al epigrama y al verso que aspiraba a la nitidez y a la concisión, pero dada su comparativa inflexibilidad resulta sorprendente su gran popularidad a lo largo de la Antigüedad.

La palabra «elegía» acabaría asociándose en la tradición occidental a dos

temas, amor y lamentación, pero desde un principio esta forma métrica se utilizó para muchos propósitos. Tirteo y Calino escribieron a mediados del siglo VII a. C. temas marciales, endureciendo el vigor de los jóvenes, y el estadista ateniense Solón (muerto en *c*. 560) la utilizó para sus declaraciones políticas. El cuerpo de elegías más extenso que ha sobrevivido se atribuye a Teognio (mediados del siglo VI), pero la mayor parte del mismo no es suya, por lo que ha tenido la desgracia de convertirse tanto en problema como en poeta. Otro autor de elegías del siglo VI es el irónico Jenófanes. Éste observó que los dioses de los germánicos tenían el cabello rubio, exactamente como ellos, y añadió que si los caballos tuvieran dioses tendrían su mismo aspecto. No se trata de escepticismo, sino más bien de un intento divertido pero serio de investigar la naturaleza de lo divino, de demostrar que la idea antropomórfica de los dioses no era más que una representación local de una realidad más profunda. Este autor está clasificado entre los presocráticos y, efectivamente, nos muestra cuán indivisibles podían ser en aquellos tiempos la poesía y la filosofía.

Los fragmentos más atractivos de la poesía elegíaca temprana proceden, a finales del siglo VII, de Mimnermo, en el que encontramos por primera vez una nota de voluptuoso pesimismo que de vez en cuando suena en la literatura europea posterior. Sería él quien proporcionara al símil de las hojas la triste cualidad que nos parece tan natural: somos como hojas que se abren al sol de la primavera, y como ellas nuestro tiempo es breve. La muerte viene rauda, o la vejez, y una vez superada nuestra plenitud es mejor morir que vivir. ¿Qué es la vida?, pregunta en otro poema, ¿qué es placentero sin la dorada Afrodita? Una vez terminado el amor oculto, los regalos y la cama, esas flores de juventud, ya se puede morir, porque la vejez es fastidiosa y despreciable. Incluso la naturaleza, desde su punto de vista, puede parecer lánguida: la tarea del Sol es trabajar todo el día y para él nunca hay descanso. A riesgo de anacronismo, uno puede imaginar en todo esto un toque del Eclesiastés y un toque de Oscar Wilde. Parece que algunos de sus poemas eran bastante diferentes de los que todavía podemos leer, pero el erudito poeta alejandrino Calímaco consideró, en el siglo III, que era más competente en poemas cortos que en los extensos.

Arquíloco (que murió *c*. 652) utilizó la poesía elegíaca para un epigrama en el que afirmaba que había abandonado su escudo en el campo de batalla; no importa, pronto tendría otro igual de bueno. Esto incumplía deliberadamente el código de honor. Arquíloco es el primer incordio de

Europa: quizá fuera original en esto o quizá es el primer superviviente de una tradición más antigua de obstinación. No obstante, utilizó preferentemente metros basados en el troqueo (largo corto) y en el yambo (corto largo); el «yambo» se convertiría en un término para designar la poesía insolente. El más escabroso de los poetas impertinentes fue Hiponacte (finales del siglo VI), un ladrón obsceno y pendenciero que se decantó por el «yambo cojo» (coliambo), un verso en el que el espondeo sustituye al yambo en el último pie. Su nombre era el que más a menudo invocaban los posteriores poetas cuando querían ser ofensivos.

Arquíloco a menudo fue proveedor de sabiduría proverbial («Muchas cosas sabe el zorro, pero el erizo sabe una sola y grande»), y tenía buen ojo: su descripción de la isla de Tasos «como lomo de asno, coronada de agreste bosque» es la primera descripción, por lo que sabemos, que transmite el carácter individual de un paisaje identificado del mundo real. Fue famoso por sus insultos a un tal Licambo, quien supuestamente había ofrecido la mano de su hija Neobule a Arquíloco, y que después rompió su promesa. Sus poemas hablan de su actividad sexual y de la de otros con ella en términos harto explícitos; en un poema la rechaza con desprecio y seduce, en cambio, a su hermana. El fragmento más largo conservado de poesía yámbica arcaica es un ejercicio de misoginia de mediados del siglo VII de Semónides de Amorgos, en el que se comparan diferentes tipos de mujeres con diferentes animales (todos ellos desagradables, a excepción de la mujer equiparada a una abeja). No es muy divertido.

Para los griegos el término «lírico» tenía un significado más preciso que el que tiene para nosotros: la poesía lírica era poesía escrita para ser cantada. Había dos clases de poetas líricos: los monodistas, que escribían composiciones para cantarlas ellos mismos o alguna otra persona sola; y los que escribían para una representación coral. Estas dos clases se distinguían por la forma métrica. Los monodistas elegían sus estrofas de un repertorio de formas conocidas: el catálogo era amplio pero no ilimitado. Algunas de estas formas reciben el nombre de los poetas que más las usaron, y que muy probablemente inventaron: por ejemplo, las estrofas sáficas y alcaicas. El poeta coral, en cambio, inventaba una nueva estrofa para cada composición. Normalmente escribía una «estrofa» (literalmente un «turno»), seguida de una estrofa de respuesta (la «antistrofa») de idéntico metro (y presumiblemente utilizando el mismo tono); a continuación solía seguir un «epodo», de métrica distinta a la precedente. Este modelo podía repetirse una o más veces. Los

dramaturgos griegos compusieron sus líricas corales bajo este mismo principio.

Los eruditos de Alejandría, que se convirtió en un centro de aprendizaje y de investigación en el siglo III, recopilaron las obras de aquellos a los que consideraban los nueve mejores poetas líricos, y crearon así un canon. El más antiguo de todos es Alcmán, que vivió y trabajó en la segunda mitad del siglo VII en Esparta, antes de que ésta hubiese desarrollado por completo el militarismo que la hizo famosa. Era especialmente conocido por las «canciones para vírgenes», compuestas para ser interpretadas por coros de mujeres jóvenes. Al parecer era habitual que estas composiciones contuvieran chanzas y bromas entre las doncellas, y una buena dosis de sentimiento homoerótico. Una de ellas incluye las palabras «… con deseo que afloja los miembros, y ella lanza miradas más ardientes que el sueño y la muerte». Esta es la primera vez en la literatura europea que el sexo se asocia a la muerte, una inesperada nota a lo *Tristán* en este lugar arcaico. En otra composición, en un contexto desconocido, fue el primero en expandir la falacia patética más allá de una palabra o expresión: «Ahora duermen las cumbres de los montes y los barrancos, las alturas y los torrentes», y añade bestias y abejas, los «monstruos del abismo del mar púrpura» y «las tribus de las aves de largas alas». También se conservan cuatro versos hexámetros en los que habla de sí mismo y se lamenta de su vejez diciéndoles a las vírgenes de melosa voz que sus miembros ya no lo sostienen en la danza. Ojalá fuera él aquel pájaro marino de azul oscuro que vuela con los alciones sobre la flor de la ola con un corazón valiente. Se han conservado más de cincuenta versos de una canción para vírgenes, aparentemente simples en cuanto a expresión pero notablemente difíciles de interpretar. A pesar de ello oímos una voz inconfundible aunque esquiva.

Los primeros monodistas de los que tenemos conocimiento, Safo y Alceo, procedían ambos de la isla de Lesbos. Ella nació en torno a 630, él quizá un poco después. La mayoría de monodistas interpretaban sus composiciones en el *sumposion* (en castellano «simposio»). La palabra significa «banquete en el que se bebe», y todas estas reuniones masculinas eran una importante institución social. Safo no podía asistir a ellas; sin embargo, parece que estaba en el centro de un círculo cambiante de mujeres jóvenes, en el que se podían expresar abiertamente los sentimientos homoeróticos. La vulnerabilidad es el estímulo de la poesía amorosa: el poeta tiene algo sobre lo que escribir precisamente cuando el amado es capaz de decir no. Los hombres griegos

normalmente tenían relaciones sexuales con dos clases de mujeres: sus esposas, que obedecían, y las prostitutas, a las que pagaban. Por lo tanto, no es de extrañar que la mejor poesía amatoria griega sea homosexual, porque el muchacho ha de ser cortejado, y puede rechazar. El mejor de todos los poetas de amor era doblemente vulnerable, pues era mujer y homosexual: la muchacha no sólo puede decir no, sino que a su debido tiempo se marchará para casarse. De hecho, varios poemas de Safo tratan de la separación o de la ausencia.

Tenemos la suerte de que uno de sus poemas fundamentales haya sobrevivido completo. Y el hecho de que lo consideremos una suerte muestra lo escasos que son los restos de poesía lírica. Se trata de un himno o plegaria a Afrodita, aunque diferente de cualquier otro. Se dirige a la diosa de colorido trono, inmortal y tejedora de ardides: es una mezcla fascinante, remota, resplandeciente, pícara. En palabras sencillas, Safo le pide ayuda y recuerda su anterior visita, cuando vino de la casa de su padre en su carro de oro tirado por gorriones sobre la tierra negra. La poetisa recuerda aquella epifanía: «sonrientes tus labios inmortales» (un verso excepcionalmente bello en griego), la diosa se burla de ella: ¿qué te ocurre esta vez, Safo? Luego, con palabras que mecen suavemente como una nana, la consuela incondicionalmente: «Porque incluso si te rehúye, pronto habrá de buscarte; si no acepta regalos, pronto te los dará; si no ama, pronto habrá de amar aunque ella no lo quiera». El poema termina con una nueva súplica sincera y urgente de ayuda: que la libre de sus desvelos y que cumpla los anhelos de su corazón.

El himno convierte a Afrodita en un personaje de la historia de Safo, distante y a la vez íntimo. A través de Afrodita, Safo se ve a sí misma con otros ojos, con una especie de distanciamiento, como alguien que se enamora con bastante frecuencia. Sin embargo, esta objetividad se combina con la pasión. La ternura que aflora en el corazón del poema y su delicado humor no disminuyen su intensidad: el sufrimiento del amor se percibe vívidamente y se expresa con exquisitez con el lenguaje de la simplicidad, transparencia y fuerza. Tenemos el poema entero porque fue citado por Dionisio de Halicarnaso, un crítico del siglo I a. C.; lo admiraba sobre todo por la belleza del sonido y disposición de las palabras.

En otro poema Safo convoca a Afrodita a una cueva sagrada, con altares humeantes de incienso. Describe con hermosas frases el agua fría que discurre a través de las ramas de los manzanos, el lugar entero ensombrecido por las

rosas y el sueño embrujado que desciende de las hojas relucientes: este es el lugar al que invita a la diosa para que vierta graciosamente en copas de oro el néctar mezclado con la celebración. Es una exquisita descripción de un escenario natural, pero a la vez misterioso. La evocación es vívida y borrosa. La realidad, el estado de ánimo y la abstracción se mezclan: el agua a través de los árboles, el duermevela del parpadeo del follaje, las flores que parecen oscurecerse en vez de brillar, una diosa que es divina pero también compañera e incluso, por lo que parece, sirvienta. Vista, sonido, aroma, santidad, vino y letargo se funden, y todo se produce con gran simplicidad y economía de medios.

Longino citó cuatro estrofas de un poema que probablemente tenía cinco para ilustrar la habilidad de Safo en captar detalles reveladores y aunarlos en un todo. «Aquel hombre me parece semejante a los dioses —le dice a una mujer cuyo nombre no revela—, que está sentado delante de ti y escucha atento tu dulce hablar y encantadora risa», y describe los síntomas que la afligen: su corazón palpita, no puede hablar, un delgado fuego fluye bajo su piel, tiembla y palidece más que la hierba. El lenguaje es controlado, pero la experiencia es físicamente directa. No hay análisis sino pura sensación sin mediación, y preguntarse si esto es amor o celos o ambas cosas es irrelevante.

Safo valora la experiencia particular y privada. Algunos, declara, dicen que un despliegue de caballería, de infantería o de barcos es la cosa más hermosa que hay sobre la negra tierra, «pero yo digo que es lo que uno ama». Su ejemplo es Helena, que no tuvo en cuenta ni hijos ni padres y abandonó a su marido, el mejor de los hombres, por Paris. Lo mismo piensa de Anactoria, que no está aquí: ella preferiría ver su adorable forma de caminar y el destello de su rostro antes que toda la panoplia de los lidios. Pero también había una parte pública en Safo, pues también era famosa por sus canciones de bodas, en lírica y hexámetros. Algunas de las primeras tienen un áspero sabor popular. De sus hexámetros tan sólo quedan dos símiles. «Como el Jacinto que, en el monte, el pastor pisa con el pie, y en la tierra la flor púrpura…»: posiblemente fuera una metáfora de la pérdida de la virginidad de la novia. En otro fragmento, la desposada es «como la manzana que, roja, se empina en la alta rama, en lo alto de la rama más alta, y que los recolectores olvidaron, no, no la olvidaron, sino que no pudieron llegar a ella». Esto es especialmente hermoso: la muchacha es enaltecida e inaccesible, pero ¿qué hace una manzana cuando está madura? Cae. Ambos símiles sugieren una tensión (¿en broma?, ¿en serio?) entre el gozo nupcial y el lamento por la virginidad perdida.

Hay algo especial en Safo que no es fácil de definir. Quizá deberíamos decir que hasta un límite insólito sus poemas son puramente poesía. La poesía de nivel verdaderamente alto suele ser también algo más: es poesía y drama, o poesía y filosofía, o poesía y teología, o propugna una cierta idea de moralidad, de sociedad o de la condición humana. Sin embargo, los versos de Safo parecen ser simplemente ellos mismos. La literatura por su naturaleza no puede ser un arte abstracto, pero si todo arte aspira a la condición de música, el de Safo aspira a ello con una insólita plenitud.

Safo y Alceo vivieron en la misma isla y escribieron en el mismo dialecto, y al parecer se admiraban mutuamente. Por lo tanto, a menudo se analizan juntos. No obstante, por las evidencias que tenemos, Alceo no parece ser rival para ella: los fragmentos que de él se han conservado muestran vigor y energía, pero no dan señales de grandeza. Quizá no hayamos tenido suerte con lo que nos han dado las arenas de Egipto. Cuando Horacio escribió su lírica latina en el siglo I a. C., utilizó la métrica alcaica más que cualquier otro metro lírico, tomó prestados algunos temas e ideas de Alceo, y le rindió debidos honores, pero es posible que el metro y los temas le gustaran no tanto por su valor original como por los nuevos propósitos a los que podía doblegarlos. A menos que aparezcan más papiros, la calidad de Alceo seguirá siendo dudosa.

El más grande de todos los poetas líricos fue Estesícoro (primera mitad del siglo VI), cuyas obras llevaron la épica narrativa a la métrica coral: su *Gerioneida* tenía unos mil trescientos versos y su *Orestíada* («Relato de Orestes») ocupaba dos libros. Estesícoro («Maestro del coro») puede que sea más un título que el nombre con el que nació, pero muchos dudan de que estas obras tan largas se pudieran haber cantado y bailado en coro. Quizá se utilizara una combinación de solo y coro. Se ha conservado más de la *Gerioneida* que de cualquier otro poema de Estesícoro: el personaje del título era un monstruo muerto a manos de Heracles, y los fragmentos que han sobrevivido muestran una sorprendente compasión por su funesto destino. A la madre de Gerión se le concede también un discurso de patética súplica. Longino calificó a Estesícoro[75] de «homérico», y el retórico romano Quintiliano se hizo eco[76] de este criterio, a pesar de que lo consideraba demasiado disperso.

Anacreonte (nacido *c*. 570) se haría famoso por un sencillo hedonismo, teñido de notas de humor y melancolía. En una fiesta le dice a un sirviente que mezcle diez partes de agua con cinco de vino «para que yo pueda

divertirme sin desmesura». En otra ocasión le pide al esclavo que traiga vino, agua y guirnaldas «para que pueda boxear con amor». Parece que tuvo que lidiar mucho con el desengaño erótico. Le pregunta a una «potra tracia» por qué le mira de reojo y huye de él. Le dice a un «muchacho de mirada de doncella» que lo busca «pero no me escuchas; no sabes que de mi alma llevas las riendas». Está dolido con gran pesar porque un joven se ha cortado el pelo que cubría su tierna nuca. Puede ser vistosamente decorativo: Eros de cabellos de oro le arroja una pelota púrpura y le invita a jugar con una muchacha de hermosas sandalias. Pero ella (que proviene de Lesbos) rechaza sus cabellos porque son blancos y queda boquiabierta ante los de otros. El término «cabello» es femenino en griego, y el significado aparente es que ella admira cabelleras más jóvenes y oscuras, pero captamos también un doble sentido: va tras otra muchacha. Anacreonte conocía el efecto de deshacerse en dulzura: «A Cleóbulo yo quiero, por Cleóbulo enloquezco y a Cleóbulo vuelvo la mirada».

Otra composición, con el mismo ritmo ligero que empleaba, habla de la vejez y de la muerte: su cabeza es canosa, sus dientes viejos y poco tiempo le queda de la dulce vida. Teme a la muerte, porque la morada del Hades es estrecha, el descenso es penoso y «no es fácil que aquel que lo ha emprendido vuelva a subir». Aquí utiliza el poder del sobreentendido, y no volveremos a encontrar esta nota de sombría levedad en quinientos años, hasta Catulo. Ejemplifica lo que podría llamarse la característica de Mimnermo en la sensibilidad griega, una conciencia del esplendor y la brevedad de la vida, manejada con gracia. Siglos después otros poetas lo imitarían en la poesía conocida hoy como *anacreóntica*. Algunos poemas están bastante logrados, pero tienden a un mero preciosismo, y su modelo proporcionaba siempre algo más que esto.

«Eros, cual leñador, me ha herido con su potente hacha —escribió Anacreonte—, y me ha arrojado a las aguas furiosas del torrente». Esta forma metafórica parece haber sido más típica de Íbico (también del siglo VI). En una composición, Eros le lanza lánguidas miradas por debajo de sus oscuros párpados y lo empuja hacia la red de Afrodita, pero él tiembla como un viejo caballo de carreras uncido de nuevo al carro. En el mejor de sus fragmentos es elaboradamente figurativo. En primer lugar evoca «el jardín inviolado de las doncellas», donde en primavera florecen los membrillos y el fruto de las viñas se hincha bajo la sombra del follaje; «pero para mí el amor no duerme en ninguna estación». Al contrario, está azotado y marchito por el viento

impetuoso mezclado con relámpagos. El jardín intacto aparecerá de nuevo como imagen de la virginidad en *Hipólito* de Eurípides.

En la primera mitad del siglo V, tres de los nueve poetas corales canónicos estaban en activo. El más antiguo era Simónides, que desarrolló su actividad desde finales del siglo VI hasta comienzos del V. La suya es también otra gran reputación que hoy resulta difícil de evaluar. Era famoso por sus epigramas elegíacos, pero aunque tenemos ejemplos de este género que se han conservado de su época, apenas hay nada que se le pueda atribuir con seguridad. Su fragmento lírico más memorable contiene las palabras que Dánae le dirige a su hijo Perseo, mitad lamento, mitad canción de cuna, mientras van a la deriva por el mar en un arca. «Hijo —le dice—, envuelto en mantas de púrpura… Duerme, mi niño, te lo pido. ¡Que duerma también el mar y nuestra inmensa desgracia!». El verso del sobrino de Simónides, Baquílides (*c*. 520*c*. 450), es fluido y agradable. En un poema dio una nueva vuelta de tuerca al símil de las hojas: Heracles en el inframundo ve «las almas de los desdichados mortales[77] junto a las corrientes del Cocito, como hojas que el viento por las cumbres fúlgidas del Ida criador de ovejas arremolina». Antes de encontrar a Baquílides en papiro, se pensaba que la aplicación del símil de las hojas a las almas de los muertos había sido idea de Virgilio, pero el poeta griego fue el primero, y este arremolinar en un contexto refulgente aporta una nueva intensidad visual.

Píndaro (*c*. 518-*c*. 445) tiene en común con Hesíodo su procedencia de Beocia, pero nada más, porque fue un celebrante tardío de los valores aristocráticos que infunden los poemas homéricos; es decir, la exaltación de hombres con cualidades excepcionales de cuerpo, mente y valor. Compuso muchos tipos de poemas, pero para nosotros su fama reside en las únicas obras de los poetas líricos que han sobrevivido en tradición manuscrita: sus odas o canciones de victoria, compuestas para coros y para ser cantadas en honor a los vencedores de las principales competiciones deportivas de Grecia. Tenemos cuarenta y cinco, conservadas en cuatro libros: odas olímpicas para los acontecimientos en los juegos olímpicos, odas píticas para los de Delfos (donde la sacerdotisa de Apolo se llamaba Pitia), nemeas para los de Nemea e ístmicas para los de Corinto (el Istmo). Con diferencia, la más larga de todas es la cuarta oda pítica, que dedica una buena parte al viaje de Jasón y los argonautas. Sin duda estaba en la mente de Gerard Manley Hopkins cuando escribió «El naufragio del Deutschland», basado en la narración de un viaje por mar. Este poema, con su osado lenguaje, su forma única de estrofa, y su

energía rapsódica encuadrada dentro de una forma férreamente disciplinada, es quizá lo más cercano al espíritu de Píndaro que se pueda hallar en inglés (las «odas pindáricas» de los siglos XVII y XVIII no son muy parecidas).

Estas canciones eran poemas ocasionales, encargados por el vencedor o por su ciudad, y tenían que incluir la alabanza al ganador. Píndaro combina esto con la narración del mito y con una reflexión moral. Sus pasos de uno de estos temas al otro pueden ser repentinos e impredecibles. Hasta ahora, el lenguaje de la lírica había sido más bien claro y bastante simple, pero el estilo de Píndaro es denso y difícil, y su contenido mucho más denso y metafórico. Los griegos y romanos posteriores lo calificaron de voz profunda y poderosa, de inmenso; Horacio lo comparó[78] con un torrente montañoso burbujeante y rebosante por la lluvia. Longino agrupó a Píndaro[79] y Sófocles juntos en la categoría de hombres cuya fuerza lo incendia todo, aunque (añade) también pueden apagarse sin motivo alguno. Fue también considerado un ejemplo del estilo «austero» o «severo», término que parece indicar no austeridad de actitud (puesto que se deleita en cosas suntuosas), sino una mezcla de audacia, vigor y tono exaltado.

Píndaro podía ser elegante: el romance del joven dios Apolo y de la fortachona Cirene, narrado en la novena canción pítica, tiene un gran encanto. No obstante, como es habitual en él, su imaginación es grandiosa y espectacular. La séptima olímpica fue escrita para un boxeador de Rodas (el nombre en griego significa «rosa»). Relata cómo la isla, destinada a ser generosa con los hombres y rica en rebaños, antaño yacía en las profundidades del mar, pero después emergió de la humedad, y el Sol, padre de los rayos penetrantes, la poseyó. El Sol yació con Rosa (que ahora es una ninfa), y procreó hijos que se repartieron la tierra entre ellos. Aquí se mezclan el mito, la tierra, el sexo y la fertilidad. La primera pítica, escrita para Hierón, gobernante de Siracusa en Sicilia, empieza con una invocación al áurea lira: cuando Apolo toca, puede incluso adormecer al águila de Zeus, porque la música derrama una oscura nube sobre su curva cabeza y sella sus párpados, pero (un toque brillante) sus húmedas plumas ondean mientras dormita. Los dioses olímpicos están embelesados, pero sus enemigos sienten terror, como el monstruo Tifón, cautivo en Sicilia bajo el Etna, una montaña que es «todo el año nodriza de punzante hielo», pero que también vierte fuego y humo vomitados por el monstruo que hay en su interior. Aquí el mito y la naturaleza aparecen juntos, pero hay también una alegoría implícita del buen gobernante que reprime la violencia. Con ayuda de Zeus este hombre puede dirigir al

pueblo hacia la «armónica paz» (*sumphonos* es la palabra que usa Píndaro, de la que se deriva nuestra «sinfonía»), y eso evoca el poder de la música al inicio del poema. Este es el modo en que conjuga Píndaro su disparatado material.

Su lenguaje, tan a menudo sonoro o voluptuoso, también puede ser sencillo. En la tercera pítica, con elocuente simplicidad, dice de una joven mujer en un mito que «ansiaba cosas ausentes; muchas han sufrido lo mismo». Aquí, a través de los sentimientos de una muchacha aparece una expresión intemporal de añoranza romántica. En la octava pítica, probablemente la última de sus odas, por un momento se hace llano y sombrío: «Seres de un día. ¿Qué es uno? ¿Qué no es? Sueño de una sombra es el hombre». En griego las dos preguntas son «¿ti de tis?, ¿ti d'ou tis?». *Tis* puede significar «quien» (como en «¿quién hizo esto?»), pero también «alguien» o «nadie». *Ti* es la forma neutra, «¿qué…?», o «algo» o «nada». *De* es una partícula, una de las diminutas palabras con las que el griego ajustaba el significado, a veces «y», a veces «pero», a veces ni siquiera eso, apenas traducible, un ligero cambio en el curso del pensamiento. *Ou* es «no». A partir de este material Píndaro ha creado algo ligero y sutil, como un sueño de una sombra. No necesita verbos: la traducción castellana ha utilizado «es» tres veces, pero el griego puede omitirlo y adelgazar todavía más la textura. La palabra única «seres de un día» (*epameroi*) parece no tener sintaxis alguna. Y el pensamiento ¿es nihilista? El poema continúa: «Pero cuando llega la gloria, regalo de los dioses, hay luz brillante entre los hombres y amable existencia». Aquí y en otros lugares combina el sentido de la brevedad y fragilidad de los asuntos humanos con la posibilidad de gloria. Esta idea de la grandeza y pequeñez del hombre puede recordar la visión trágica de la *Ilíada*, pero Píndaro mantiene también la esperanza de una serenidad que en la épica pertenece sólo a los dioses.

Los siglos VII y VI se han denominado «edad de la lírica» de Grecia, y es natural pensar que esta era llegó a su punto álgido y conclusión con Píndaro en la primera mitad del siglo V. No obstante, la mayor parte de la poesía lírica griega que podemos leer hoy todavía tenía que escribirse: inmersa en la tragedia y en la comedia. Entre los contemporáneos de Píndaro se encuentra el poeta lírico más grande de todos, originario de una ciudad que hasta entonces no había hecho nada digno de la atención del historiador literario. Su nombre era Esquilo, y la ciudad, Atenas.

# 3

# AUGE DE LA TRAGEDIA Y LA HISTORIA

Damos por sentado que la obra dramática ha existido en la mayoría de sociedades en casi todos los tiempos, por lo tanto resulta sorprendente que el mejor teatro griego estuviese tan limitado en cuanto a lugar y período. No obstante, parece que siempre ha habido acuerdo en que sin duda alguna la mejor tragedia surgió de Atenas y en el marco de un período de menos de un siglo. También hay acuerdo en que Esquilo, Sófocles y Eurípides superaron a todos los demás dramaturgos: ya en *Las ranas* de Aristófanes (405 a. C.), donde el dios Dionisio desciende al inframundo en busca de un poeta muerto para traerlo de vuelta a la vida, y quizá mucho antes, se admitía que estos eran los tres grandes. Esquilo (*c*. 525-*c*. 455) pertenecía a la generación que derrotó a los invasores persas y combatió en la batalla de Maratón en 490. Sófocles (*c*. 495-406) y Eurípides (480-*c*. 406) fueron ambos contemporáneos.

Los orígenes del teatro griego son oscuros, pero parece ser que surgió de la representación coral. Tenemos solamente la letra de la lírica coral, pero la palabra griega *jorós* («coro») hace referencia a la danza, y la experiencia original era una combinación de movimiento, palabras y música. Los griegos posteriores creían que la obra dramática había nacido con un único actor en diálogo con el coro: se decía que Esquilo había introducido al segundo actor y que Sófocles había sido el primero en utilizar un tercero. Presumiblemente, nunca hubo más de tres actores (además del coro y su dirigente), que se repartían los papeles, aunque una de las obras de Esquilo necesita cuatro (quizá fuera un caso especial).

Estos dramas eran una mezcla de diálogo hablado (normalmente en metro yámbico) y lírica cantada. En general, sólo el dirigente del coro se une a los fragmentos hablados, representando al coro como un todo. El coro canta una escena lírica (llamada «estásimo») a intervalos durante la obra, pero también hay líricas más irregulares a las que se pueden unir los personajes que hablan.

*Las suplicantes* de Esquilo, aun siendo una de sus últimas obras, es probable que reproduzca la forma más antigua de tragedia. La lírica constituye más de la mitad de dicha pieza (hecho único entre las obras conservadas), y el coro, que representa a las hijas de Dánao, es de hecho el protagonista principal, siendo el tema de la obra su búsqueda de santuario. Durante gran parte de la tragedia interactúan con un personaje cada vez, bien su padre bien el rey de Argos.

En Atenas las obras de teatro se representaban en las fiestas. En la más importante de todas, las Grandes Dionisias, las representaciones se extendían a lo largo de cinco días. Los dos últimos estaban dedicados a la comedia; en la primera parte de las fiestas se seleccionaban tres dramaturgos, y cada uno creaba cuatro obras, que después dirigían ellos mismos: tres tragedias y una pieza de «sátiros» más corta. A Esquilo en particular le gustaba enlazar los temas de sus tragedias formando una trilogía, pero esta no era una práctica habitual. La cuarta obra de cada grupo incluía sátiros, figuras mitológicas lujuriosas, mitad hombre, mitad macho cabrío, y era más corta y de carácter ligero. Los dramaturgos eran evaluados y se les otorgaban primer, segundo y tercer premio. No sabemos quienes dictaminaban, pero es posible que se tuviera en cuenta la actuación, la música y la danza, por consiguiente, la información de que un determinado conjunto de piezas ganase o no el primer premio no nos dice mucho. Estas obras eran compactas: y eso es parte de su fuerza. Incluso la más larga de todas tiene menos de dos mil versos, y el conjunto de la trilogía de la *Orestíada* de Esquilo es más breve que *Hamlet*.

Los autores de tragedias eran prolíficos: se dice que Esquilo escribió entre setenta y noventa obras, Sófocles más de ciento veinte y Eurípides noventa. Se han conservado siete piezas tradicionalmente atribuidas a Esquilo, siete de Sófocles y diecinueve adjudicadas a Eurípides. Por lo tanto, tenemos sólo una pequeña parte de lo que escribieron y, al parecer, nada del primer período de su carrera como dramaturgos. Todas las obras conservadas de los dos primeros y diez de Eurípides provienen de selecciones de sus obras realizadas muchos siglos después, en la era bizantina, pero las otras nueve de Eurípides proceden de un volumen de una colección perdida de todas sus obras y, por consiguiente, constituyen un muestreo al azar de la totalidad.

Es lógico considerar la tragedia griega como un género formal, gobernado por una serie de convenciones, algo así como el teatro tradicional japonés, pero para su primer público era una forma casi nueva que se desarrollaba con rapidez. Puede que sus prácticas se fijasen convirtiéndose en convenciones en

el siglo IV, pero en aquella época el gran período creativo de la tragedia ya había terminado. Parte de lo que nos parecen mecanismos formales eran técnicas utilizadas por los dramaturgos, no porque la tradición lo exigiera, sino para alcanzar determinados efectos. Un ejemplo de ello es la «esticomitia», cuando dos personajes hablan alternándose rápidamente y recitando un verso cada vez. En el momento álgido, era una forma vívida de dramatizar un argumento compacto, o una pugna de voluntades. Otro ejemplo es el tema conocido a través de la expresión latina *deus ex machina*, «dios desde la máquina». Era uno de los recursos favoritos de Eurípides, y posiblemente invención suya; en cualquier caso, fue una novedad que se originó en algún momento del siglo V, no una convención establecida desde hacía tiempo. Al parecer, el «mecanismo» o la «máquina» era una especie de grúa que sostenía una plataforma que oscilaba ante la vista del público. Normalmente un dios o una diosa aparece sobre la máquina hacia el final de la obra para resolver la acción y despachar a los personajes hacia la perdición o la felicidad. Quizá Eurípides lo utilizara demasiado a menudo, pero veremos qué otros significados extrajo de ello y lo poderoso que podía ser en el momento culminante.

Cuando Aristóteles escribió la primera teoría de la literatura, en su *Poética*, hizo de la naturaleza de la tragedia el centro de su investigación. Esta obra ha influido tanto en la comprensión de la tragedia que merece ser tomada en consideración antes de volcarnos en las obras de teatro propiamente dichas. Tratando de explicar por qué la representación del sufrimiento puede producir placer, Aristóteles argumentaba[80] que la tragedia muestra que el desastre no golpea al hombre completamente bueno (cosa que resultaría repulsiva) ni al malo (cosa que sería satisfactoria) sino, en la mayoría de los casos, al hombre bueno que cae por algún error. Igual que el término español «error», la palabra de Aristóteles, *hamartia*, puede también significar «transgresión» o simplemente «equivocación». Parece obvio que se refería a equivocación, puesto que pone como ejemplo a Edipo, que mató a su padre y se casó con su madre porque no sabía lo que estaba haciendo. Si lo hubiera sabido, no lo habría hecho. Mucho después, se extrajo de Aristóteles una teoría diferente, según la cual la trágica caída del héroe tiene una causa moral. O bien tiene algún defecto de carácter (por ejemplo, celos, orgullo o indecisión) o bien comete una determinada equivocación moral. Esta interpretación se ha aplicado de forma eficaz a Shakespeare, y es posible que funcione también en algunas tragedias griegas, pero en otros casos vemos que tratar de encajar por la fuerza estas obras en un molde casi aristotélico las

distorsiona.

*Los persas* de Esquilo (472) es la primera obra de teatro europea que tenemos. Es, al mismo tiempo, su única obra conservada que no forma parte de una trilogía relacionada y la única tragedia griega existente de un tema más histórico que mítico. Todos los personajes son persas, y el tema es la noticia de su derrota a manos de los griegos y el regreso del derrotado rey Jerjes. En cierto modo se trata de una obra patriótica, en la que un mensajero relata de forma bastante gráfica la victoria griega en la batalla de Salamina, pero la tragedia son los persas y la compasión que muestra apunta a la historia de Heródoto (como veremos más adelante en este capítulo). *Los siete contra Tebas* (467) es la última pieza de una trilogía. Está impregnada de una imagen magistral, la de un barco en el mar. La asediada ciudad de Tebas es el barco y Eteocles, su rey, es el timonel, tratando de controlar y calmar a las mujeres asustadas que forman el coro: la imagen y la acción transmiten un poderoso sentido de pavor y opresión. En una serie de discursos un mensajero describe cómo uno tras otro seis caudillos enemigos avanzan contra Tebas. El séptimo es el propio hermano de Eteocles, Polinices: ¿luchará contra él? Llegados a este punto el equilibrio emocional del poder da un giro: Eteocles sufre un arrebato de locura y ahora las mujeres son la fuerza apaciguadora que trata de disuadirlo de un acto tan espantoso. No lo consiguen, y en el combate los hermanos se matan el uno al otro. La obra está construida con una rotunda y gran simplicidad.

En este aspecto la *Orestíada* (458) es sorprendentemente diferente. Es la única trilogía que se ha conservado entera. En la primera pieza, *Agamenón*, el rey cuyo nombre sirve de título, regresa a casa tras su victoria en Troya, y allí su esposa Clitemnestra lo asesina a él y a su prisionera troyana Casandra. En *Las coéforas* su hijo Orestes regresa en secreto del exilio, se reúne con su hermana Electra, y mata a Clitemnestra y a su amante Egisto. En *Las benévolas* (*Euménides*), Orestes es perseguido por las Furias, espíritus vengativos a menudo llamados por el nombre alentador que da título a la obra, incitados por el fantasma de su madre. Empieza en Delfos, donde Orestes busca purificación en el templo de Apolo; la escena se traslada a Atenas, donde es juzgado ante un tribunal en el que las Furias lo acusan y Apolo lo defiende. Al producirse un empate en el jurado, la diosa Atenea emite su voto decisorio a su favor. Las Furias amenazan con vengarse de la ciudad, pero Atenea las convence para que se transformen en diosas de la fertilidad y bendigan la tierra ateniense.

Clitemnestra es, con diferencia, la que más papel tiene en la primera obra, y Agamenón aparece con vida sólo en una escena. No obstante, las primeras escenas se llenan con el presagio de su llegada, su asesinato (fuera de escena, oído pero no visto) es el clímax de la acción, y en las escenas posteriores su cadáver yace a plena vista. En su inmensa canción de entrada, el coro, los ancianos de la ciudad, hace referencia a acontecimientos acaecidos diez años atrás. Los vientos contrarios, enviados por la diosa Artemisa, impiden que los barcos zarpen hacia Troya; el ejército está hambriento y desalentado, y la diosa sólo puede ser apaciguada si Agamenón sacrifica a su propia hija Ifigenia. En otras versiones del mito, Agamenón había ofendido personalmente a Artemisa. No obstante, aquí su ira se debe presumiblemente a la guerra de Troya misma, una expedición justa sancionada por Zeus. Se nos niega el consuelo de explicarnos el dilema del rey diciendo que de alguna manera se lo ha buscado. En lugar de ello, la narración concentra toda su atención en la decisión final. El coro cita las palabras del rey:[81] se enfrenta al dilema directamente y sin autocompasión. Es difícil matar a un hijo propio, manchar las manos de un padre con la sangre derramada de su hija, su deleite. Pero ¿cómo puede abandonar la flota y traicionar su alianza? «¿Cuál de estas acciones está libre de males?». Al final se calza «el yugo de la ineluctable necesidad» y perpetra el acto que es, como dice el coro, impío, impuro y sacrílego. Pero podemos pensar que también es lo que una diosa desea.

Es revelador comparar este pasaje con el tratamiento de dos vírgenes expiatorias en Eurípides.[82] Polixena, en *Hécuba* (*c*. la década de 420), muere serenamente, procurando colocarse de manera que al caer no pueda verse su herida. La Ifigenia de Eurípides acepta la muerte por el bien de la causa, y no es Agamenón sino un sacerdote quien llevará a cabo la acción (que al final se evita milagrosamente). Por el contrario, Esquilo se enfrenta al absoluto horror: las plegarias y los lamentos de Ifigenia son inútiles, y en un lenguaje de espeluznante belleza[83] el coro describe cómo los ayudantes la colocan sobre el altar, amordazada para impedir que profiera palabras de mal augurio, hermosa como un cuadro, con su túnica azafrán esparcida por el suelo. No deberíamos dudar de lo que Agamenón tiene que soportar.

No comprenderemos este pasaje a menos que nos percatemos de que en la vida real, especialmente en tiempos de guerra, la gente se enfrenta a dilemas semejantes, aunque no exactamente en estos términos. ¿Traicionará el combatiente de la resistencia a sus camaradas o permitirá que su familia sea torturada? La decisión es insoportable, y sin embargo se tiene que tomar; y

sea cual sea su elección, tendrá que cargar con el peso de la culpa. Es una elección moral y al mismo tiempo una elección sin respuesta determinada. Agamenón mata a la muchacha en un estado de frenesí, y esto es una aguda percepción psicológica, porque sin duda este es el único estado en el que una persona podría perpetrar un acto tan abominable. Esquilo es más profundo que sus críticos. Algunos han dicho que Agamenón está impulsado por la pura necesidad y que en realidad no hay ninguna decisión que tomar, pero el poeta muestra a Agamenón tomándola. Otros culpan a Agamenón por tomar una decisión equivocada, como si cualquiera pudiera degollar a su hijo excepto bajo presión extrema. En estos casos, parece impertinente, e incluso insensible, que un advenedizo le diga al agente que ha elegido bien o que ha elegido mal. Cuando consideramos semejante circunstancia, sin duda la respuesta moralmente madura es la compasión. Esquilo penetra aquí en el abismo de la experiencia humana. A veces ha sido censurado por tener una visión moral primitiva. Al contrario, este es uno de los actos más profundos de la literatura.

A mitad de la obra entra Agamenón acompañado de una figura silenciosa que resulta ser su cautiva, la princesa y profetisa troyana Casandra. ¿Cómo lo juzgaremos? El criterio varía considerablemente: según un erudito, es muy caballeroso, atento con Casandra, cortés con la reina; según otro, estamos ante un tirano corrupto, un bravucón, exhibiendo su concubina ante su esposa. Es evidente que ninguna de estas dos visiones puede ser correcta (y es posible que las dos estén equivocadas), pero quizá la clave esté en el hecho de que se hayan podido plantear opiniones tan divergentes. Se trata de una escena externa, no una escena en la que se nos permite acceder al pensamiento de los personajes: el rey y la reina son personas importantes en un escenario público, y nosotros los observamos desde fuera.

En la parte final de esta escena Esquilo crea un espectáculo soberbio: Clitemnestra ordena que se extiendan telas púrpuras[84] en el suelo e insta a Agamenón a que entre en el palacio caminando sobre ellas. Él rehúsa: pisar aquellos tapices valiosos y delicados equivale a destruirlos, sólo deberían extenderse semejantes telas en el camino de un dios. Un rey oriental como Príamo podría comportarse así, pero no él. Clitemnestra insiste, y ambos se enzarzan en una polémica en un breve y denso fragmento de esticomitia. El lenguaje es el de la batalla, victoria o derrota: «Le está bien al victorioso dejarse vencer», «¿Tanto estimas tú la victoria en esta disputa?». Él cede y camina sobre las telas después de sacarse las botas en un gesto de humildad. Sin duda está muy incómodo con este acto; entonces ¿por qué lo hace? No

por arrogancia, pues suponer esto sería pura falta de atención. ¿Acaso por una combinación de fatiga, caballerosidad y falta de voluntad? En la vida no tenemos respuestas trilladas para estas preguntas, y en este aspecto la escena es como la vida. La obra nos invita a sopesar la cuestión sin resolverla. Una cosa es segura: el rey y la reina han librado una batalla mental y la victoria se ha decantado por ella.

Clitemnestra tiene un motivo lógico para este espectáculo: poner a los dioses en contra de su víctima (no lo consigue). Quizá sencillamente disfruta ejerciendo el poder de su personalidad. No obstante, la obra muestra poco interés en sus motivos y más bien contemplamos esta gran figura y nos maravillamos. (Podemos comparar las Clitemnestras de las obras de *Electra* de Sófocles y de Eurípides, que se explican y se defienden mientras que la reina de Esquilo no lo hace). Después de los asesinatos pronuncia un magnífico discurso de triunfo,[85] rico en imágenes, en el que de repente utiliza el presente y unas palabras de simplicidad shakespeariana: «Le hiero dos veces». A continuación, el lenguaje se enriquece todavía más a medida que se deleita con chorro de sangre que la salpica, añadiendo que no se alegra menos de lo que se alegran las cosechas con la lluvia concedida por el dios, con la maternidad germinal del grano. Con esplendorosa perversidad, la metáfora está engarzada dentro de la metáfora, la sangre mortal de Agamenón se equipara a la lluvia portadora de vida, ella misma se compara con la mazorca, cuando esta rompe la vaina en el parto. Son palabras malvadas, pero hay algo de maravilloso en ellas. Antes, cuando el rey consintió en pisar la tela púrpura, ella proclamó: «Existe el mar —¿quién lo agotará?— que cría un chorro siempre renovado de abundante púrpura, valiosa cual plata…».[86] Hay aquí una codicia por el tamaño y abundancia del mundo que cautiva; en cierto modo, hay que amar a esta mujer.

Cuando Agamenón entra en la casa, esperamos que su muerte llegue enseguida, pero Esquilo nos depara una sorpresa. Casandra, que parecía uno de esos personajes silenciosos habituales en la tragedia griega, empieza a articular, al principio sonidos sin sintaxis, casi sin sentido: «¡Ay, ay! ¡Dioses! ¡Horror! ¡Apolo, Apolo!».[87] Es el inicio de un extenso psicodrama, un diálogo entre Casandra y el coro que avanza de la canción al diálogo, y de fragmentos rotos a una totalidad final. Es un drama interior, en contraste con la escena compartida por el rey y la reina, a los que vimos desde fuera. En un profético frenesí ve la matanza que se avecina, pero nos lleva también al pasado, a un pasado mucho más lejano que el que hemos visitado antes: al

padre de Agamenón, Atreo, que mató a los hijos de su hermano Tiestes y que le engañó haciendo que se los comiera en un banquete caníbal. La casa rezuma a sangre derramada, dice, y hay un hedor como el que sale de un sepulcro. Desconcertado y literal, el dirigente del coro supone que ha olido sacrificios de animales y perfumes festivos. Al principio indefensa, alcanza después una especie de desafío y vaticina al vengador que hará pagar su muerte y la de Agamenón. Pero sus últimas palabras[88] no son, como ella misma dice, «un lamento por mi vida», sino que ahora tiene una visión más amplia: «¡Ay, la fortuna humana! Si es dichosa, una sombra semeja, y si es infausta, húmeda esponja todo el cuadro borra».

Toda prosperidad es inestable —la idea de que una sombra puede derribarla es una imagen soberbia—, pero están aquellos que sólo encuentran la desgracia y el olvido. Sin embargo, en sus últimas palabras extiende su inmensa compasión a los otros: «Y es esto, más que aquello lo que me llena de piedad». No hay mejor ejemplo de cómo el contexto puede transformar la poesía. Fuera de lugar, no podría haber verso más insulso: aparte de «piedad» las demás palabras son llanas y sosas. En su lugar, son una maravilla. Casandra empezó la escena inarticulada, totalmente recluida en sí misma. Transita por la belleza del horror lírico hasta llegar a tonos de diálogo más serenos, y ahora, por fin, como Aquiles al final de la *Ilíada*, ha ensanchado su visión para abarcar a toda la humanidad: en mitad de su sufrimiento tiene la grandeza moral de comprender que hay otros cuyas vidas son peores que la suya. Al final de su largo viaje emocional se ha vaciado de todo excepto de las palabras más llanas. Y ahora, lúcida y sin paliativos, entra en la casa y se encamina hacia su muerte.

*Agamenón* es una obra tan poderosa que uno se pregunta cómo pudo el autor continuarla, pero Esquilo tiene la respuesta. Podríamos comparar dos sinfonías en las que la grandeza de los dos primeros movimientos pareciera no admitir una continuación adecuada, sin embargo el *scherzo* y la apoteosis final pueden ser totalmente satisfactorios, cada uno a su manera. Mientras *Agamenón* era noble y pública, *Las coéforas* es doméstica. Orestes y Electra son muy jóvenes: son «las crías del águila»,[89] Agamenón, y buscan apoyo en el coro, que son las mujeres esclavas del hogar. En la primera parte de la obra hay una larga invocación al rey muerto (el título proviene de la libación que lleva el coro para derramarla por su espíritu), pero los acontecimientos se suceden tan rápidamente en las partes que le siguen que esta obra resulta, en términos de acción, la más vibrante de las tragedias griegas. Una sirvienta

entra y sale. Egisto tiene una escena completa para él solo, pero de menos de veinte versos. Otra escena, emotiva y ligeramente cómica, presenta la única aparición de Cilicia, la vieja nodriza de Orestes, que siente genuino dolor ante la falsa noticia de su muerte mientras que su madre sólo finge. Este es el primer gag de una tipología que se convertirá en algo familiar: el criado cómico. Es fácil que el tratamiento de esta figura sea sentimental o condescendiente, pero no aquí. La propia Clitemnestra parece ahora un personaje más corriente, pero no ha perdido sus recursos: cuando se da cuenta de que después de todo Orestes está vivo y presente, en primer lugar pide un hacha[90] y, cuando esto falla, recurre a las palabras. La esticomitia en la que lucha por convencer a su hijo de que no la mate está brillantemente elaborada. Se trata de una obra vívida y sutil, pero también profunda, por el modo en que continúa y desarrolla la imaginería en *Agamenón*.

Al final, tras matar a su madre y a su amante, Orestes todavía necesita acudir a Delfos para la purificación ritual, pero la acción parece casi completa. Si *Las benévolas* hubiera perecido, nunca habríamos adivinado su contenido. A pesar de que el juicio de Orestes en Atenas ocupa la parte central, los personajes que dominan son divinos: Apolo, que le defiende; Atenea, que preside el juicio; y las Furias, que forman el coro. Al comienzo de la obra oímos a las diosas primigenias: la Tierra, que es madre de la Justicia, que es madre de Febe (a su vez la madre de Apolo). Las Furias, por su parte, son hijas de la Noche. Todos estos poderes ctónicos femeninos son más antiguos que los propios olímpicos. A pesar de esta inmensidad de visión temporal, esta obra es también la única local, pues contiene alusiones inequívocas a los asuntos corrientes de Atenas. Esto no tiene paralelo en ninguna otra tragedia.

Además, la Atenas de esta obra es casi democrática. No tiene rey —también en esto es única— y Atenea ocupa su lugar. A medida que avanza la pieza, la frontera entre el teatro y la vida real de los espectadores empieza a desdibujarse. Orestes es juzgado ante el tribunal del Areópago, muy cerca de donde está sentado el público en el Teatro de Dionisio, este día de primavera de 458. Cuando Atenea apela al «pueblo del Ática»[91] para que juzgue el caso, parece dirigirse a nosotros al mismo tiempo que al jurado que está en el escenario. Ella misma parece mitad diosa, mitad encarnación de la ciudad. Cuando las Furias consienten en renunciar a su ira contra Atenas, descienden para convertirse en diosas de la fertilidad, enriqueciendo el suelo del Ática que estamos pisando. En los momentos finales, cuando los asistentes las

acompañan en una procesión iluminada por antorchas, la celebración dentro de la historia y la celebración de las Grandes Dionisias fuera de la obra parecen fundirse en una sola.

¿Qué haremos con esta extraordinaria idea? Aquí nos resulta útil la distinción que hacen los antropólogos entre naturaleza y cultura. La obra ofrece destellos de una dislocación cósmica, de un conflicto entre los dioses olímpicos y las fuerzas antiguas y oscuras. Las Furias son en parte diosas de la cultura, comprometidas en castigar el asesinato, despertadas del sueño subterráneo e incitadas a la acción por el espectro de Clitemnestra,[92] cuya potencia es tal que reaparece (otra sorpresa teatral) también en la tercera tragedia, incluso después de muerta. Sin embargo, persuadidas por Atenea, estas Furias se convertirán también en deidades de la naturaleza, afianzando el estado y fertilizando la tierra. El drama avanza hacia una radiante revelación de unidad en la que la naturaleza y la cultura se funden, la diosa olímpica y los poderes primigenios de la tierra se reconcilian, y el pasado y el presente se unen. Lo pueblerino y local es parte del universo, vivimos en la localidad y en la totalidad, y también las efímeras controversias que agitan la política de Atenas en este momento encuentran su lugar en el seno de la gran visión cósmica.

El poder dramático de la *Orestíada* es inseparable de la abrumadora audacia, fuerza y belleza del lenguaje que la envuelve. El estilo de Esquilo generalmente es rico, pero va desde la sencillez hasta la extrema originalidad; en los fragmentos más complejos, que son muchos, es quizá el más denso y más osado de toda la literatura. Su imaginería es también única en la manera en que las metáforas que recorren la obra se interrelacionan, uniéndose en nuevas combinaciones y creando nuevas percepciones. La palabra griega que designa «casa» puede significar bien un edificio bien una familia, y esta duplicidad se explota constantemente. «Dentro» es una palabra clave: el interior de la casa es el lugar de la mujer, pero es también donde se perpetran las matanzas y el derramamiento de sangre. Hay imágenes de restricción: redes, grilletes y ropas envueltas. Hay imágenes de criaturas vulnerables: Orestes es una liebre encogida,[93] Casandra cual un ruiseñor;[94] los hijos de Agamenón, como ya vimos, son crías de águila. Hay canciones, hermosas y a la vez siniestras: la canción de Casandra, el pájaro, y la complaciente canción de las Furias que su profético frenesí conduce hasta su oído interno. La riqueza es peligrosa: Agamenón pisotea la riqueza de su casa, tanto en sentido literal como simbólicamente, cuando camina sobre púrpura. Clitemnestra lo

envuelve en un manto[95] para asesinarlo; se vanagloria de haber arrojado sobre él una red inextricable, «cual la trampa para peces, la pérfida riqueza de un ropaje». Por consiguiente, es su riqueza, casi literalmente, lo que lo mata. El suelo está tan presente como la casa. La libación se vierte en el suelo para Agamenón muerto. La tierra está tan saturada de sangre que ya no puede tragar más. La sangre permanece dentro de la casa, purulenta y fétida. Clitemnestra es equiparada a las serpientes y otros monstruos, que también se pudren en la casa, y ante el temor del vengativo Orestes sueña que amamanta a una serpiente[96] en el pecho. Pero un breve comentario de la *Orestíada*, tanto de su lenguaje como de su acción, no hace más que arañar la superficie. Ninguna otra obra literaria está más espléndidamente dotada, y como el mar púrpura es inagotable.

Para los románticos *Prometeo encadenado* era la quintaesencia de Esquilo: su gusto por el absoluto egoísta los arrastró a este drama de escala cósmica, la historia de un héroe que desafió al propio dios. Pero hoy en día está claro que no puede ser obra de Esquilo, porque es demasiado diferente de sus auténticas tragedias en muchos aspectos, desde los detalles del lenguaje y métrica hasta temas más amplios de estilo y perspectiva. Posiblemente se escribió en la década de 440. Prometeo fue el titán que robó el fuego a los dioses y se lo dio a la humanidad; en esta obra es un benefactor más universal, que también enseñó a los hombres las matemáticas, la escritura, la construcción de barcos y la domesticación de los animales. Zeus lo condenó a ser encadenado a una roca y sufrir para siempre, puesto que al ser inmortal no podía morir. *Prometeo encadenado* era parte de una trilogía y, probablemente, la obra central de las tres: en la primera, roba el fuego; en la última, *Prometeo desencadenado*, es liberado a cambio de un secreto que posee.

En la primera escena de la obra que se ha conservado, Prometeo es conducido a un paraje desolado por Fuerza y Violencia y sus cadenas clavadas a la roca. Cuando se marchan, Prometeo, que hasta entonces ha guardado silencio, estalla en un grito de angustia dirigido a los elementos,[97] al cielo, a los vientos, a las aguas y a la madre Tierra. Las palabras con las que describe el mar, «sonrisa innumerable de las olas marinas», es la frase más famosa de Esquilo, o lo sería si la hubiese escrito él. A continuación entra el coro, las gráciles Hijas de Océano, que contrastan con el titán inmovilizado. Primero Prometeo recibe la visita del propio dios Océano, un cauto negociador, y después del único personaje mortal de la obra, Ío. Ella es otra de las víctimas de Zeus, violada por él y posteriormente perseguida por todos

los confines por un tábano enviado por la celosa esposa de Zeus. Una vez más, sus frenéticos movimientos contrastan con un héroe que no se puede mover. El dios mensajero, Hermes, llega para pedirle a Prometeo que le descubra el secreto que necesita Zeus, pero ante su negativa se le decreta un castigo mayor: el titán será enterrado bajo el aplastante peso de una roca y un águila le devorará el hígado cada día. La tierra tiembla, estallan truenos y relámpagos, y por encima del estruendo Prometeo llama a su madre, Tierra, para que sea testigo, últimas palabras de la obra, de la injusticia que sufre.

Esto representa un descubrimiento. Más arriba en la obra admite que su virtud es un defecto: «Nada de eso ignoraba, cuando quise gustoso delinquir».[98] Sabe, dice, que Zeus es severo y que tiene a la justicia de su lado. Poder es derecho: es como si la justicia fuera un objeto guardado por la persona lo suficientemente fuerte como para apoderarse de él. Al final de la obra, Prometeo lo rechaza por la simple verdad: su castigo es injusto. De hecho, la pieza es extraordinaria por el modo en que muestra a Zeus como alguien sencillamente malo. Ha accedido al poder recientemente, «el nuevo rey de la mansión feliz»,[99] como lo llama Prometeo, y quizá cambie en el futuro, pero de momento es el enemigo de la humanidad. Esto va mucho más lejos que mostrar a los dioses como seres crueles o inescrutables, como hacen otros autores.

Este dramaturgo tiene también debilidad por los efectos espectaculares: Océano, por ejemplo, entra en un carro tirado por un ave,[100] igual que sus hijas en un «carro alado». Gran parte del «espectáculo» debió de representarse sólo mediante palabras: el perfume celestial de las hijas, los relámpagos y rocas devastadoras (sólo el trueno podía crearse con una máquina). En cambio, el lenguaje es más simple que el de Esquilo y contiene mucha menos imaginería. La obra decae un poco hacia la mitad, como si el autor no supiera del todo qué hacer entre los feroces conflictos del comienzo y del final. El tema dominante es austero, audaz y un poco vulgar, pero la idea tiene una innegable grandeza, y el pensamiento de que la omnipotencia puede ser desafiada, y quizá incluso derrotada, añadía una nueva noción al repertorio de la imaginación humana.

*Los persas* de Esquilo fue un experimento insólito al poner en escena acontecimientos recientes. Podría sorprendernos que su ejemplo fuera seguido en tan pocas ocasiones, pero por el motivo que fuera la mitología siguió siendo el alimento básico de la tragedia, y el campo quedaba libre para que autores de otro tipo describiesen y analizasen de forma distinta lo que la gente

real había dicho o hecho. La historiografía, tal como se ha venido practicando en Occidente durante dos mil quinientos años, fue inventada con notable rapidez por dos hombres, Heródoto y Tucídides. Poco se conoce de la vida de Heródoto. Era oriundo de Halicarnaso, en la costa oriental del Egeo (la moderna Bodrum), en el seno del Imperio persa. Probablemente nació en la década de 480 o un poco más tarde y murió en la década de 420. La segunda mitad de su historia narra las guerras que los reyes persas Darío y Jerjes emprendieron contra los griegos a comienzos del siglo V; la primera mitad relata el auge de Persia, mezclando la narración con descripciones de la mayoría de los pueblos del mundo conocido, incluyendo un libro entero dedicado a Egipto.

Previos a Heródoto había dos tipos de escritura en los que se podía basar. Uno era la historia de las ciudades: al parecer se trataba de recopilaciones acríticas que comenzaban normalmente con un fundador mítico y que avanzaban cronológicamente hasta la época del escritor. El otro tipo era la etnografía. Estas obras eran, por lo visto, compilaciones misceláneas de todo lo que se podía llegar a saber sobre un determinado pueblo extranjero: una colección de materiales que podía incluir alguna genuina curiosidad intelectual, un interés por lo pintoresco y la anécdota, una inclinación por las costumbres extrañas y una curiosidad acerca de las maravillas. Podríamos equipararlo al tipo de mescolanza que se puede encontrar en un artículo del *National Geographic Magazine*. La primera percepción de Heródoto fue la de percatarse de que estos dos tipos de investigación podían unirse y que ambos podían transformarse.

Otra percepción fue la de darse cuenta de que la historia podía ser arte. Esta es la primera obra artística de Europa escrita en prosa. Era también la obra más larga de cualquier tipo que se había creado hasta entonces. En siglos posteriores fue llamado «el más homérico» de los escritores. Podemos entender este calificativo de varias maneras. Como el poeta de la *Ilíada*, transforma una ingente masa de material en una unidad: a pesar de la naturaleza dispar de sus etnografías, no pierde de vista el objetivo hacia el que se dirige su historia. Al igual que en la *Ilíada*, hay una grandeza épica: el cruce del Helesponto por el colosal ejército de Jerjes (sin duda las cifras de Heródoto son sumamente exageradas) recuerda el espectacular despliegue de las huestes aqueas en el segundo canto de la *Ilíada*. Como en la *Ilíada*, narra una historia trágica; y como en la obra de Esquilo, la tragedia es la de los persas. Uno de los méritos de Heródoto como historiador es su gran

compasión.

En un aspecto está más cercano a los historiadores de nuestro tiempo que de cualquiera de sus sucesores en la Antigüedad. La palabra griega *historia* significaba originalmente «indagación», y eso es lo que Heródoto entiende por historia. La teoría moderna distingue entre historia «diacrónica» y «sincrónica». La historia diacrónica es la narración de los acontecimientos a lo largo del tiempo. La historia sincrónica es el estudio de los hechos que cambian lentamente o que no cambian en absoluto: las estructuras sociales y económicas, los modelos de creencia y comportamiento, etc. Desde Tucídides, «historia» significa «narración diacrónica», por lo menos hasta épocas muy recientes. Los historiadores modernos que exploran las mentalidades colectivas y el transcurso del tiempo se remontan a los orígenes de su oficio. Heródoto fue el primero en hacerlo.

En su frase de inicio declara no tener un propósito, sino varios: que los acontecimientos de la humanidad no queden olvidados con el paso del tiempo; que las grandes y maravillosas hazañas, tanto de los griegos como de los bárbaros, no pierdan su fama; y exponer la causa por la que entraron en guerra unos contra otros. Un propósito es el de mantener un registro de los hechos; otro es, como el de los poetas, celebrar los grandes y asombrosos acontecimientos; y el último, buscar una explicación. Aquí aparece otra innovación trascendental: la idea de que la historia debería combinar la descripción con el análisis. «Causa» es la palabra que Tucídides elegiría e investigaría.

Al mismo tiempo, Heródoto inició el descubrimiento del método histórico. Así pues, distinguía tres tipos de evidencia: lo que uno ha visto, lo que uno ha leído y lo que le han contado. También estaba más dispuesto que los historiadores griegos y romanos posteriores a reconocer la incertidumbre. Quizá no haga una clara distinción entre mito (los relatos de Europa y Helena, [101] por ejemplo) e historia, pero se acerca bastante: «Mi deber —escribió— es contar lo que se dice, pero no creerlo todo. Que este principio rija toda la obra».[102] Ejercita la crítica, pero también proporciona las pruebas.

Heródoto fue también un potente narrador en cuanto a extensión y un vibrante anecdotista en lo relativo al detalle. Sin embargo, con todos estos méritos, a menudo se le ha mirado con desconfianza en la Antigüedad, y posteriormente en el peor de los casos se le ha considerado un mentiroso, y en el mejor, un simpático chismoso. En la primera parte de la historia, sus relatos tienen lo que para nosotros es un evidente carácter de cuento popular. En el

primer libro narra el auge y la caída del Imperio lidio de Creso. Es un relato brillante con pequeños detalles introducidos al principio y que resultarán importantes mucho después. Hay un giro que es especialmente llamativo.[103] Casi al comienzo del relato, el sabio Solón responde a Creso que ningún hombre puede considerarse feliz hasta que está muerto. Mucho después, cuando Creso está a punto de ser quemado por el rey persa Ciro, exclama que Solón tenía razón. Ciro siente curiosidad, y cuando Creso se lo explica, le salva la vida. De este modo, las palabras que parecían presagiar la caída de Creso se convierten en la fuente de su salvación.

La historia de Creso tiene un propósito artístico: anuncia a pequeña escala el relato del auge y caída que se convertirá en el tema de la obra en general. Tiene también un propósito histórico: ilustra cómo el imperio abarca demasiado. No obstante, la historia es casi en su totalidad ficticia. Quizá no importe demasiado: a lo largo de la Antigüedad era difícil escribir historia de forma seria salvo sobre los períodos cercanos al propio tiempo, y la historia antigua siempre tendía hacia lo legendario. Por ello, muchas de las anécdotas de Heródoto de las guerras médicas saben también a cuento popular. Esto es parte de su aroma esencial que uno lamentaría perder, pero indudablemente era demasiado crédulo.

«Toda divinidad es envidiosa y causa trastorno»,[104] le dice Solón a Creso. Un sentido portentoso de la presencia de los dioses planea sobre toda la obra. Esta particularidad no compromete necesariamente su carácter histórico —sería el escéptico historiador latino Tácito quien invocara la ira de «los dioses» contra el estado romano— pues la idea de la providencia o envidia divinas puede combinarse con una explicación de los acontecimientos en términos puramente naturales. Cuando Jerjes está sopesando[105] la posibilidad de invadir Grecia, Heródoto da la palabra a dos de sus consejeros: Mardonio argumentando a favor, Artábano en contra. Evidentemente, ambos discursos son inventados, pero dicha invención es un modo efectivo de plantear un tema político, algo que los historiadores posteriores imitarían a lo largo de la Antigüedad. Jerjes se decide por la invasión, cambia de opinión, y después, dos días más tarde, vuelve a cambiar de idea. Todo esto tiene sentido a un nivel práctico y humano. No obstante, la decisión final de Jerjes está provocada por dos visiones en sueños[106] del espectro de un joven, que también se le aparece a Artábano, incitándole a modificar su criterio. Heródoto no dice que estas visiones fueran provocadas por un dios, por lo que es posible entenderlas de forma naturalista, como la experiencia inconsciente

de un indeciso. No obstante, estas historias parecen más bien mirar hacia atrás, hacia Homero; evidentemente no hacia Tucídides. A pesar de todo, el logro de Heródoto fue enorme: no hay más que compararlo con los libros históricos del Antiguo Testamento para ver que él es el fundamento a partir del cual se ha desarrollado la historia tal como la conocemos, mientras que aquellos no lo son. No es anacronismo, ni falta de percepción, el valorarlo según los criterios de un historiador moderno, porque este es en esencia el objetivo que él mismo se esforzaba por alcanzar, aunque obviamente no podía verlo de este modo. El suyo fue un gran salto hacia delante, y pronto otro le seguiría.

Heródoto, al parecer, no tomó parte personal en los grandes acontecimientos de su tiempo, en cambio el ateniense Tucídides (*c*. 460-*c*. 400) había sido un hombre de acción. Durante la guerra del Peloponeso (431-404), librada entre Atenas y Esparta, con sus respectivos aliados, por el dominio en el mundo griego, sirvió como general. Derrotado por el comandante espartano Brásidas en 424, un episodio que él mismo narra con evidente ausencia de pasión,[107] se pasó los siguientes veinte años en el exilio. Según su propio relato, había empezado a escribir sobre la guerra del Peloponeso desde su comienzo. Es probable que sobreviviera hasta el final, pero su historia está incompleta: no sólo se interrumpe de forma abrupta en 409, sino que el texto en general aparece con distintas terminaciones.

Tucídides dio el atrevido paso de eliminar de la historia a los dioses. Sin duda reconocía que la gente podía estar influenciada por una creencia sobrenatural, como cuando el general ateniense Nicias se negó, con consecuencias desastrosas, a que sus hombres abandonaran el asedio de Siracusa y zarpasen de Sicilia a causa de los augures y del eclipse lunar.[108] No obstante, incluso esta clase de motivos son raramente mencionados, y nunca usa a los dioses para explicar un acontecimiento. Ni siquiera admite el sentir de Heródoto de que hay un celo divino en el fondo de las cosas. Esto debería sorprendernos más de lo que normalmente nos sorprende, porque si los dioses existen y actúan, deberían ser una de las fuerzas causantes que influyen en los asuntos humanos. El paso dado por Tucídides ha sido tan decisivo y de efecto tan permanente que es fácil que pasemos por alto lo radical que fue. De ello no se desprende necesariamente que fuera ateo (al respecto sólo podemos especular): al contrario, su idea es que el historiador tiene una determinada tarea que llevar a cabo, y el tema de dios pertenece a otra esfera.

Dicha tarea era analítica. Esta guerra, dice, fue el «movimiento» (*kinesis*) más grande[109] que se produjo entre los griegos y más allá: una palabra fría para un efecto tan inmenso. Su atención está intensamente concentrada en el proceso y el cambio, por esta razón excluye las indagaciones sincrónicas que tanto gustaban a Heródoto. Su propósito es científico y busca un modelo: declara que si el lector que quiere una descripción clara[110] de lo que ocurrió y de lo que es probable que ocurra en el futuro en la naturaleza de los asuntos humanos considera que su obra es útil, él se sentirá satisfecho. Y añade con acritud que la ausencia de fabulación en su obra puede hacerla menos atractiva; una evidente pulla a Heródoto. Como su predecesor, está interesado en las causas, pero añade una novedad: la idea de que hay dos niveles de causalidad.[111] Expone a continuación las razones inmediatas por las que estallaron las hostilidades, pero había también una causa subyacente más profunda, que era el miedo. Tras construir un imperio, los atenienses sólo podían sentirse seguros reforzándolo y extendiéndolo: cualquier signo de debilidad podía ser fatal. Pero cuanto más poderosos se hacían los atenienses, más amenazados se sentían los espartanos y los otros griegos. Aquél fue el problema a largo plazo, y la guerra fue el resultado inevitable.

Como historiador científico, Tucídides incluye un relato detallado de la peste[112] que asoló Atenas en 430. Después de todo, la enfermedad es una de las cosas que les ocurren a los seres humanos, y Tucídides quiere mostrar cómo el temor y la desesperación provocados por la peste corrompieron la conducta humana. El efecto moral de la guerra es uno de sus temas recurrentes. Su análisis más directo de ello aparece en su relato de los horrores producidos por la revolución en Corcira[113] (la moderna Corfú). Cambió la relación de las palabras con la realidad, dice: la temeridad irreflexiva se consideraba lealtad de camaradería, la prudencia se tomaba por cobardía, el buen sentido era el disfraz de falta de hombría. Los demócratas defendían la igualdad, los oligarcas la sabiduría de una aristocracia, pero la fuerza motora real de ambos bandos, sostiene Tucídides, era la avaricia y la ambición.

Aquí habla en propia persona, pero la mayor parte de su análisis se desarrolla a través de los discursos que pone en boca de los actores del gran teatro de la historia. En un mundo sin taquigrafía ni aparatos de grabación, sus lectores eran muy conscientes de que los discursos no podían ser arengas textuales al pie de la letra, no obstante, consideró importante explicar su método. Nos dice que ha intentado mantenerse lo más próximo posible a la

declaración general de lo que cada orador dijo en realidad, pero también afirma que ha hecho que los oradores digan «las cosas necesarias»[114] o «lo que era necesario». Lo que quiso decir con esto se ha debatido ampliamente. Es probable que se contradijera a sí mismo. De hecho, podemos captar una tensión entre los discursos como acontecimientos históricos y como explicaciones ideales de cuestiones subyacentes.

Hay otra consideración: Tucídides narra acontecimientos en una prosa bastante clara y directa (de hecho su narración puede ser a veces un poco aburrida, mientras que Heródoto casi nunca lo es), pero el lenguaje de las arengas es extraordinariamente difícil. Es complicado, a su vez, comprender por qué ha de ser tan enrevesado y evaluar el efecto que tuvo en sus primeros lectores, pero resulta difícil creer que hombres que se dirigían a asambleas populares o que defendían sus propias vidas hablasen de este modo. El contenido de los discursos apunta a una conclusión similar: hay una ausencia general de la clase de apelación a los sentimientos que podríamos esperar de un orador.

El «debate de Mitilene»[115] suscita con vehemencia esta cuestión. La población de Mitilene, en la isla de Lesbos, se había rebelado sin éxito y los atenienses decidieron matar a todos los varones adultos y esclavizar al resto. No obstante, enseguida surgieron dudas y volvieron a discutir el asunto. Tucídides presenta dos discursos pronunciados en esta segunda ocasión. El demagogo Cleón insiste en que es necesario un castigo ejemplar, y que cualquier debilidad sería peligrosa. Su razonamiento se basa puramente en la conveniencia, pero también el de su adversario Diódoto (por otra parte desconocido): no se trata de una cuestión de justicia sino del interés de los atenienses, y una matanza en masa tan sólo crearía futuros enemigos más desesperados. Pero Tucídides ya nos ha dicho que los atenienses mantuvieron un segundo debate porque su decisión les parecía «desmedida y cruel». Un segundo barco, enviado a Mitilene con la noticia de que la matanza había sido suspendida, navegó a gran velocidad, mientras el primero procedía sin prisas con su desagradable recado. (El segundo barco llega justo a tiempo). De este modo, Tucídides concede un elemento de conciencia en la conducta de los atenienses, pero lo excluye de los dos discursos. Es posible que al tratarse de una realidad histórica los oradores utilizaran sólo argumentos basados en la conveniencia, pero es más probable que fuera Tucídides quien eliminase la parte emocional para centrarse en el tema estratégico.

La mayoría de las arengas son de defensa o de debate, pero la más famosa

de todas[116] es diferente: la oración del gran estadista ateniense Pericles, pronunciada en un funeral colectivo por los atenienses muertos durante el primer año de la guerra. Como elegía, conmemoración de sacrificio y expresión de patriotismo es incomparable, pero al mismo tiempo es también la oportunidad de Tucídides para exponer la ideología de la democracia ateniense. Este Pericles reconoce el papel de la emoción: contemplando la grandeza de Atenas, sus ciudadanos deberían convertirse en sus «amantes», arrebatados por una pasión romántica por su estado. También reconoce la importancia de esparcimientos tales como los juegos y las fiestas. No obstante, Tucídides le insufla su propia severidad y falta de emoción. Las glorias culturales de Atenas se mencionan lacónicamente: «amamos la belleza con economía y amamos la sabiduría sin debilidad». Apenas una palabra acerca de las satisfacciones domésticas y familiares.

El lector moderno, que asocia la democracia con la libertad personal y el derecho a que se le deje tranquilo, puede que se sienta alarmado por lo colectivista que es el ideal de Pericles. Los atenienses son únicos, dice, al considerar que aquel que no participa en la vida pública no sólo es un hombre ocioso sino inútil. Porque Pericles (o Tucídides) está interesado, una vez más, en el impulso primario del poder: somos una democracia, explica, porque es la mayoría, no unos pocos, la que gobierna el estado. (Los atenienses considerarían que las democracias liberales de hoy en día son oligarquías, modificadas sólo por unas elecciones ocasionales). La idea es, a la vez, igualitaria y elitista: todo el mundo es igual ante la ley, pero la excelencia se enaltece; en política la pobreza no es ningún impedimento y el único criterio es el mérito. El mérito especial de la oración fúnebre es que combina la obstinación con la exaltación.

A los lectores les ha sorprendido siempre lo moderno que parece Tucídides, el inmenso abismo existente entre él y Heródoto, pero hay un aspecto en el que su método no es tan semejante al del erudito moderno. Da solamente su versión de los hechos, excluyendo las opiniones de otros. Algunas de sus omisiones son deliberadamente elocuentes. Cuando hace decir a Pericles que es mejor para las mujeres que no se hable de ellas en absoluto, [117] ni para bien ni para mal, sabe que sus lectores son conocedores de que Pericles estaba unido a Aspasia, cuya inteligencia y encanto la habían convertido en la mujer más famosa de Grecia. Cuando menciona, sólo una vez, al demagogo Hipérbolo[118] para decir que el pueblo de Samos lo mató, «un tipo insignificante», probablemente espera que seamos conscientes de

que Hipérbolo había desempeñado un papel relevante en la política ateniense y que algunas personas pensaban que había sido importante. La opinión de que Hipérbolo no había servido de nada es el juicio calculado de Tucídides. Esta omisión de criterios opuestos no significa que tengamos que confiar en él. Se ha debatido intensamente la cuestión de su imparcialidad. Sin duda admiraba a Pericles y no tenía buena opinión de Cleón (que había sido su enemigo personal), pero estas valoraciones son suficientemente abiertas. Creía que el imperio ateniense era odiado por sus súbditos; tanto si estaba en lo cierto como si no (un asunto que todavía suscita encarnizadas disputas), se trata del criterio de un realista. Tácito, el mayor de los historiadores romanos, creía que la historia debería escribirse desde la perspectiva, con una pasión controlada. Este no era el método de Tucídides. Ningún historiador parece tan libre de ilusión, tan liberado de la fascinación de los sentimientos, ni mira con ojos más penetrantes y claros.

Es una mirada dura y sin pestañear, pero no exactamente una mirada fría. Dionisio de Halicarnaso,[119] el crítico activo hacia finales del siglo I a. C., al que ya hemos conocido en calidad de admirador de Safo, citó a Píndaro y a Tucídides como ejemplos del estilo austero, que permitía «crudas y disonantes yuxtaposiciones… como cuando se seleccionan y colocan las piedras en los edificios, sin pulir ni alisar los lados, dejándolas sin labrar y talladas de forma tosca». Audaz y sin adornos, la belleza de este estilo reside «en su cualidad de antiguo y en su pátina». Puede sorprendernos encontrar al poeta ligado a un historiador que renegaba del encanto, pero hay una cierta poesía en la gran intensidad de Tucídides, y el rigor tiene su propio atractivo.

# 3

# FINALES DEL SIGLO V

Durante los últimos doscientos años por lo menos, el siglo V a. C. en Atenas ha sido considerado en Occidente como uno de los momentos culminantes de la civilización; para algunos románticos fue la mejor época de todas. Esta cultura se ha admirado también por ser la que alcanzó una unidad sin precedentes, un equilibrio y plenitud, una cultura en la que la belleza de la mente y del cuerpo se valoraban por igual, en la que el arte alcanzó una perfección clásica y en la que los grandes hombres como Fidias el escultor, Pericles, Sófocles, Tucídides y Sócrates en cierto modo hicieron causa común. Hay un elemento de verdad en esto, pero esconde algunas realidades importantes. Una de ellas es la enorme brecha que hay entre el arte visual y la literatura de los griegos en aquella época. Visualmente, su propósito era perfeccionar un reducido número de formas: en escultura, el cuerpo masculino desnudo y el femenino vestido, y en arquitectura, los órdenes dórico y jónico y el método constructivo de columna y dintel. Sin embargo, su literatura, tanto la poesía como la historia o el pensamiento abstracto, era atrevida e innovadora, a veces rebelde o experimental, y constantemente en busca de nuevos campos.

Aquélla fue también una época de incertidumbre, de ideas y valores cambiantes, un fermento asociado especialmente a los hombres que fueron conocidos como los sofistas. Eran maestros itinerantes, muchos de los cuales emprendieron camino hacia Atenas. Eran un cajón de sastre: algunos enseñaban retórica, otros filosofía, geografía o matemáticas. Unos pocos eran grandes intelectuales que atraían a discípulos, otros eran muy humildes. Pero colectivamente, iniciaron la historia de la educación superior y el zumbido de su actividad proporcionó el ruido de fondo del que emergieron las grandes voces.

El autor que parece más independiente de este medio es Sófocles. Era famoso por su temperamento benevolente: era popular y ostentaba un alto

cargo público. Era el segundo de los tres grandes dramaturgos (aunque no mucho mayor que Eurípides, al que sobrevivió por poco tiempo), y Aristóteles tomaría su *Edipo rey* como paradigma de la tragedia.[120] Por algunas de estas razones o por todas ellas, se le ha considerado a menudo el más clásico de los dramaturgos, aquel en el que el sosiego y equilibrio que supuestamente constituyen el sello de la Atenas del siglo V se encuentran mejor plasmados. En palabras de Matthew Arnold, Sófocles «veía la vida incesante y la veía entera». Pero deberíamos considerarlo más bien extraño, salvaje y riguroso.

Entre los grandes poetas quizá sólo Dante da más prominencia al dolor puramente físico. Filoctetes aúlla de agonía por su herida supurante; Heracles en *Las traquinias* muere con gran tormento por la túnica envenenada que se ha puesto; Edipo se saca los ojos con las agujas del broche de su esposa; Antígona escapa a la muerte por inanición ahorcándose; Ayante tortura a animales pretendiendo torturar a sus camaradas de armas. Sófocles es también el más enigmático de los tres. Muchos esperan obtener algo al final de la tragedia, cierto consuelo, una moraleja o una mayor comprensión. Sófocles es el más proclive a frustrar esta expectativa que cualquier otro gran dramaturgo.

Su *Ayante* (que como la mayoría de sus obras no puede fecharse con exactitud) constituye un buen ejemplo. Se sitúa al final de la guerra de Troya. Antes de que empiece la acción, Ayante se siente ofendido porque los griegos han entregado la armadura del fallecido Aquiles a Odiseo y no a él. Como venganza intenta atar, torturar y asesinar a los caudillos griegos, pero la diosa Atenea los salva haciéndole enloquecer, de manera que sacia su crueldad ensañándose con las ovejas y el ganado. Al principio de la obra recobra la cordura y se da cuenta del alcance de su humillación. A pesar de las súplicas de su concubina, Tecmesa, y de sus hombres, que forman el coro, se suicida. Pero aunque el protagonista está muerto, todavía queda más de una tercera parte para que concluya la obra. Teucro, hermano de Ayante, pelea por la suerte de su cadáver con los caudillos griegos Agamenón y Menelao, que exigen que quede insepulto, hasta que interviene el prudente y generoso Odiseo, visto anteriormente conversando con Atenea al inicio de la obra, e insiste en que Ayante era noble y el mejor de los guerreros griegos después de Aquiles. Así pues, la pieza se divide en dos partes desiguales: la primera hace hincapié en un hombre salvaje, grandioso y temible; la segunda describe las insignificantes riñas de gente inferior. Atenea, la única divinidad de la obra, aparece al comienzo en vez de hacerlo al final, como sería de esperar, de

manera que lo divino parece retirarse de la escena en lugar de entrar en ella para crear una resolución de autoridad.

El corazón y la profundidad de la obra residen en una breve escena que consiste sólo en un discurso de Ayante. Está hablando consigo mismo,[121] aunque Tecmesa y el coro le oyen. Con una nueva amplitud de miras declara que el tiempo inconmensurable lo cambia todo. Incluso él, que antes fue tan duro, se ha apaciguado gracias a su mujer: ahora siente pena por dejarla viuda y huérfano a su hijo. Pero seguirá adelante, se purificará, escapará a la cólera de la diosa y enterrará su espada cavando un agujero en el suelo donde nadie pueda verla. Tecmesa y el coro creen que ha abandonado la idea de matarse, pero se engañan. Un poco más adelante, Sófocles hace que el coro salga del escenario (algo muy infrecuente en las tragedias griegas) y otra escena breve presenta a Ayante majestuoso y solitario[122] pronunciando lo que las convenciones dramáticas casi nunca permitían, un auténtico soliloquio. Manifiesta su resolución de morir y se deja caer sobre su espada, otro poderoso quebrantamiento de las convenciones, una muerte en escena.

Los grandes discursos de Ayante son tan espléndidos, su presencia tan imponente, que la última parte de la obra parece un anticlímax, y es difícil que incluso la más hábil representación pueda superar este problema. Pero sí podemos preguntarnos cuál era la intención de Sófocles. La percepción de Ayante parece tan profunda que en cierto modo nos vemos obligados a ponernos de su parte. Puede que tengamos la tentación de pensar que una nobleza ha abandonado la tierra con su muerte, mientras que los hombres insignificantes permanecen; sin embargo, este sentimiento elegíaco difícilmente puede satisfacernos. Ayante era un monstruo, su proyectado acto de venganza atroz, su acto final repugnante; y parece intolerable que lo situemos por encima del intachable Odiseo temeroso de dios. La obra clava la mirada en estas cosas y no da respuesta: no nos quedamos alimentando una moraleja, sino en un estado de horrorizado asombro.

Otra obra que está dividida en dos partes es *Antígona*. Los hijos de Edipo, Eteocles y Polinices, mueren combatiendo uno contra el otro por el trono de Tebas. El nuevo rey, Creonte, decreta que Polinices, considerado un traidor por haber atacado la ciudad, no sea enterrado. Antígona, hermana de Polinices, desafía a Creonte y lleva a cabo un enterramiento simbólico. Hemón, hijo de Creonte y prometido de Antígona, trata de disuadir a su padre para que no la condene a muerte, pero su encuentro se convierte en una agria disputa. Antígona es conducida a una cueva donde será abandonada hasta

morir. El adivino Tiresias entra ahora para exhortar a Creonte a que modifique su decisión. Tras cierta resistencia acaba cediendo, pero Antígona ya se ha suicidado, y también Hemón. La reina aparece brevemente, y no tardamos en enterarnos de que ha sido la tercera en suicidarse. Creonte se queda aguardando su propia muerte.

Una famosa interpretación de esta obra, relacionada con Hegel pero no suya, ve la esencia de la tragedia en la inevitabilidad. El deber de Creonte como rey es mantener el orden del estado, y por consiguiente debe prohibir el enterramiento de Polinices; la obligación moral de Antígona es para con su familia y para con la ley divina que exige que los parientes entierren a sus muertos. La moralidad privada y la moralidad pública tienen ambas una fuerza coercitiva, y aquí se oponen directamente. Sólo puede producirse una colisión desastrosa, y eso es en lo que consiste la tragedia: el choque inevitable de fuerzas ineludibles.

Es un pensamiento elocuente, pero no describe la obra que escribió Sófocles. Al inicio quizá pueda parecer que sí, pero enseguida se hace evidente que Creonte es un hombre pequeño, quisquilloso y defensivo, con la crueldad que genera la debilidad. Antígona hace una enérgica exposición[123] de su posición moral: hay leyes eternas y no escritas de los dioses que sobrepasan a las leyes escritas de los hombres. Creonte no tiene ninguna respuesta similar. Cuando pelea con su hijo Hemón,[124] pierde la disputa sin lugar a dudas; el contraste entre el correoso padre y el hijo que apenas puede ocultar el conocimiento de su propia superioridad está perfectamente expuesto (otro lugar en el que se utiliza la esticomitia con un efecto harto eficaz). Los siniestros augurios de los dioses ponen de manifiesto que éstos consideran que sus actos han sido erróneos. Su resistencia inicial a los informes que le presenta Tiresias[125] al respecto es petulante e ilusa. Es una cruel ironía que su acto más sensato,[126] el de rectificar su decisión, sea otro signo de debilidad: se desploma, apela al coro en busca de consejo y lo obedece.

Creonte tiene el papel más largo, pero Antígona es la heroína de la obra. Posee el carácter obstinado, difícil e intransigente típico de los protagonistas masculinos de Sófocles. Es severa con su hermana Ismene, que es más cauta (aunque no se nos indica el motivo), y sólo en un verso expresa su amor por Hemón[127] (algunos lo atribuyen a Ismene, pero sin duda es incorrecto). Está rigurosamente sola, sin el apoyo compasivo del que gozan, por ejemplo, los personajes de Medea y Fedra de Eurípides: no es frecuente que las tragedias griegas que llevan por título un nombre de mujer tengan un coro masculino.

Antígona es la primera mujer que encarna a un personaje de virtud heroica, el ancestro femenino de Juana de Arco: Clitemnestra tenía poder y osadía, pero Antígona tiene bondad. A pesar de su férrea resolución, es humana, y en su último lamento se descarga del peso de la soledad y la desesperación, pues va a morir «sin consuelo de las lágrimas de nadie, sin amigos, sin haberme casado».[128] Su sufrimiento es trágico en todos los aspectos: es intenso, es escogido y tiene un propósito. Cuando la atención se desplaza hacia Creonte, en vez de calidad de sufrimiento tenemos cantidad de sufrimiento, y al final un lío casi tan sangriento como un drama isabelino. La parte final de la obra está mejor integrada que la de *Ayante*, porque Creonte ha estado en el centro de la historia desde el principio, pero hay un descenso similar desde la grandeza a una escena más pequeña y fea. El público no se queda con una sensación de resolución, sino afligido.

*Edipo rey* es magistral en cuanto a construcción; el argumento se ha considerado siempre como uno de los mejores jamás creado. La historia anterior de Edipo emerge en el transcurso de la obra. Fue criado por el rey y la reina de Corinto y creía ser su hijo. Al enterarse por un oráculo de que está predestinado a matar a su padre y a acostarse con su madre y tener hijos con ella, huye de Corinto hacia Tebas. Durante el viaje se tropieza con un extraño, discuten y en el altercado Edipo lo mata, junto con gran parte de su séquito. Libera a Tebas de la Esfinge resolviendo el acertijo, se casa con la reina, Yocasta, cuyo marido, Layo, ha muerto recientemente en circunstancias desconocidas, y se convierte en rey. A lo largo de la obra se entera de que Layo y Yocasta son sus verdaderos padres. Yocasta se suicida y Edipo se saca los ojos.

La categoría tradicional de esta obra como tragedia en el más puro estilo puede ocultar el hecho de que la historia de Edipo tiene dos elementos más afines al cuento popular que al naturalismo heroico de la tragedia. El primero es el acertijo de la Esfinge, que sólo Edipo es lo bastante listo para resolver. El segundo, y más importante, es la idea de que está condenado a matar al padre y a cometer incesto, haga lo que haga. Es casi imposible imaginar cómo se comportaría una persona bajo semejante presión; no obstante, uno cree que Edipo debería reflexionar antes de casarse con una mujer mucho mayor que él. La hazaña de Sófocles es coger un extraño relato y transformarlo en una tragedia heroica. La historia de Edipo se parece a «cita en Samarra» (un hombre en Bagdad ve que la Muerte le lanza una mirada amenazadora y huye tan lejos como puede, a Samarra; la Muerte explica después que su mirada no era de amenaza sino de sorpresa: «No esperaba verlo en Bagdad, porque

tengo una cita con él esta noche en Samarra»). La ironía es que el propio acto de evitar su destino es lo que hace que se cumpla; pero, aun así, es más una ironía de cuento popular que de tragedia.

Como *Agamenón*, es una tragedia pública. Al principio, un grupo de suplicantes se encuentra reunido delante de palacio. Edipo pronuncia las primeras palabras: «Hijos, descendencia nueva de Cadmo el de antaño». Habla en calidad de padre de su pueblo. El coro, que aparece un poco más tarde, son los ancianos de Tebas, que representan a la ciudadanía en su conjunto. Al mismo tiempo, se trata de la historia de una catástrofe insólita que recae sobre un único hombre. A menudo se ha criticado a Aristóteles por analizar la tragedia en términos de su argumento, pero al menos en lo que a esta obra respecta estaba en lo cierto, puesto que el argumento es su esencia. La especial ingenuidad de Sófocles es la de revelar en dos fases el descubrimiento de la verdad por parte de Edipo: primero se entera de que él es el asesino de Layo, y más tarde de que Layo era su padre y que su madre es ahora su esposa. Dispone también cuidadosamente que Yocasta se percate de la verdad antes que Edipo. A pesar de que ya es bastante mala la cruda verdad de ser él quien mató al anterior rey y de ser el hombre al que su propio decreto maldice y destierra, su coraje vuelve a resurgir cuando llega un mensajero con la noticia de que el rey de Corinto ha muerto[129] y que, después de todo, no era su padre. Le revela que Edipo es en realidad de origen tebano y éste declara su determinación de conocer la verdad, por más humilde que pueda ser su nacimiento, y el poder de su personalidad contagia su euforia al coro, que abandona su habitual severidad por una breve canción de júbilo.[130] A partir de este punto álgido el hundimiento hacia el desastre es todavía más acusado.

La construcción de la obra permite escenas triangulares de gran potencia: tres personajes tiran en direcciones opuestas. Edipo pelea con su cuñado Creonte y Yocasta intenta mediar entre ambos. Mientras el mensajero de Corinto revela su historia, ella escucha en silencio, pero en algún momento se percata de toda la verdad y suplica a Edipo que no siga investigando. La tensión entre su desesperación, el entusiasmo del mensajero por complacer y la combinación de determinación y benevolente desdén de Edipo por lo que él supone que es esnobismo social de su mujer resulta profundamente dramática. En la escena siguiente, Edipo interroga a un viejo pastor. El mensajero corintio, que conoce media verdad, anima al pastor para que hable; el pastor, que lo sabe todo, intenta permanecer en silencio; Edipo pasa de la ira a la

desdicha.

Sófocles no se molesta en hacer agradable a Edipo. En la primera parte de la obra se pelea vehementemente con Creonte y con el adivino Tiresias, acusándolos injustamente de traición. Amenaza al pastor con la tortura si no habla. A pesar de haber sido provocado, un hombre menos colérico no habría matado al extraño con el que se encontró de camino a Tebas. Pero su *hamartia* fundamental no tiene nada que ver con su carácter: fue involuntario. Y vemos su orgullo y fuerza, nos toca a nosotros juzgar como queramos. Él elige cegarse. Es un hombre de extremos: desea poder destruir sus otros sentidos, entre ellos el oído. Con orgullo (¿lo es?) o por puro reconocimiento de la realidad, declara: «Ningún mortal que no sea yo está cualificado para cargar con estas mis calamidades».[131]

Como es bien sabido, Aristóteles dijo que la tragedia consigue su efecto a través de la compasión y el terror.[132] Este segundo término puede que nos sorprenda: me compadezco de la muerte de Agamenón, pero ¿por qué debería asustarme? Sin embargo, *Edipo* sí es aterrador: se asoma al abismo del horror y no ve el fondo. Sófocles y Tucídides fueron líderes políticos del estado ateniense de la misma generación. A menudo se les ha comparado: Tucídides, el racionalista moderno; Sófocles, representante del viejo orden, con una imaginación poblada de dioses, oráculos y miedos atávicos. No obstante, desde otro punto de vista, ambos son semejantes, liberados de la esperanza reconocen que no hay horror inmenso del que podamos ser protegidos, no hay salvación última en la que podamos confiar. Esta contemplación del vacío es un aspecto de la imaginación griega.

Se han conservado dos obras, muy distintas, escritas en la extrema vejez de Sófocles. *Filoctetes* tiene la enérgica caracterización y la aguda presentación de un conflicto moral típicas de Eurípides. Cruel y contundente, es la única tragedia griega que se ha conservado en la que no aparece ninguna mujer. Al principio de la guerra de Troya, los griegos abandonan a Filoctetes en una isla porque tiene una herida supurante que no se cura; pero este tiene un arco mágico que ellos necesitan, después de la muerte de Aquiles, si quieren capturar Troya. Odiseo y Neoptólemo, hijo de Aquiles, regresan para conseguirlo: el primero, un ser maquiavélico contento de poder usar el engaño para lograr sus fines; el otro, un joven con escrúpulos. El relato tiene un final feliz, con la aparición de Heracles *ex machina* que trae la noticia de que Filoctetes sanará y obtendrá gloria en Troya.

Mientras que esta obra muestra a Sófocles aprendiendo un par de trucos

de su joven rival, *Edipo en Colono* tiene todo el sabor de una obra tardía. Es a la vez el único drama griego existente que tiene carácter de secuela: parece que Sófocles esté recordando su antigua obra sobre el rey y completando la historia. Anciano y fugitivo, Edipo llega a Colono en el Ática, donde Teseo, rey de Atenas, le da asilo. Al final, el ciego tendrá una visión interior de hacia dónde ha de dirigirse para morir. La muerte misma,[133] relatada por un mensajero, es «maravillosa como el que más de los mortales»: el dios truena y llama a Edipo: «¿A qué viene tanta demora en partir? Ya hace tiempo que tus cosas se conducen con lentitud». Y el viejo desaparece. La obra se inunda con el espíritu del lugar: el cuerpo de Edipo, que duerme en la tierra, dará fuerza a la tierra del Ática en tiempos futuros, y el coro celebra las maravillas de Colono,[134] umbrío y melodioso con los trinos de las aves pero también hechizado por las diosas del inframundo. No obstante, no es una obra fácil: Edipo, todavía colérico, se muestra difícil, y poco antes del final maldice a su hijo Polinices.[135] Hermosa, misteriosa e inquietante, es una mezcla de amargura y serenidad. Y quizá sea la única obra conservada de la Antigüedad que se lee como el resumen y conclusión de una vida de trabajo.

Ya en su propia época había cierta polémica en torno a Eurípides, el tercero de los grandes autores trágicos. Algunos lo consideraban subversivo, o demasiado radical, o demasiado cercano a aquellos dudosos sofistas. Ello no significa que se pusiera en duda su importancia, ni siquiera que fuera impopular. Ganó el primer premio por sus obras sólo cuatro veces a lo largo de su vida, y una de ellas póstumamente, pero lo más significativo es el hecho de que fuera seleccionado para la competición una y otra vez. Aristófanes lo ridiculizó en dos de sus comedias, pero la burla depende de que el público tenga un buen conocimiento de sus obras. En los siglos posteriores a su muerte se convirtió en el dramaturgo más popular de todos.

Fue criticado por sus contemporáneos por introducir en escena a un héroe en harapos. Y de hecho puede decirse que transformó la tragedia en algo más naturalista. Aunque sus protagonistas sigan siendo reyes y princesas, las acciones de sus obras tienden a tener un carácter más privado y doméstico (a pesar de que Esquilo ya había anticipado algo de esto en *Las coéforas*), sin que el coro sea el representante de la ciudad sino el confidente del protagonista. Más extraño todavía es que fue tachado de misógino. Ciertamente, mostraba a las mujeres planeando y llevando a cabo malas acciones, pero exhibe cierta compasión ante la situación extrema que las ha llevado a dichas acciones. Permite que se expliquen y que revelen sus

pensamientos íntimos; podemos ver el interior de sus mentes y sus motivos como no podemos hacerlo con la Clitemnestra de Esquilo. *Medea* (431) puede justamente ser calificada de pieza feminista: ella misma, de manera elocuente y con precisión, expone las desventajas que sufren las mujeres, y el coro femenino la apoya.

Algunos críticos modernos ven también a Eurípides como un autor antibelicista, especialmente en *Las troyanas* (415), pero esto no es del todo cierto. Es verdad que muestra que la derrota y la esclavización son una desgracia para los vencidos, pero Homero y Esquilo lo sabían perfectamente bien; también hace que los vencedores sean necios y crueles, pero esta no es la consecuencia inevitable de la guerra. Tanto en *Las suplicantes* como en *Heracles*, Atenas lanza una guerra de agresión y se nos anima a dar nuestra aprobación. La cualidad distintiva de *Las troyanas* es la pasividad de los personajes, víctimas indefensas: tiene la naturaleza de un documental. Es también la única tragedia griega conservada en la que un personaje, Hécuba, la reina troyana cautiva, permanece en escena de forma continuada desde principio a fin.

Una tragedia no tiene por qué terminar en desgracia: nadie dudaría en calificar de tragedia a la *Orestíada*, aunque acabe en celebración. En cualquier caso, según una definición, cualquier obra representada durante los tres primeros días del gran festival dramático de Atenas, que no fuera satírica, era una tragedia simplemente por este hecho, y algunas de las piezas de Eurípides no son tragedias de acuerdo con nuestro sentido del término. *Helena* (que relata la curiosa historia de que Helena nunca viajó a Troya, sino que pasó aquellos diez años discretamente en Egipto) tiene el sabor de lo que uno calificaría de comedia de intriga o aventuras. El héroe de *Ión* es un joven virtuoso que ha sido criado en el sagrado ambiente del santuario de Delfos; la heroína, Creúsa, violada por el dios Apolo muchos años atrás, es un personaje conmovedor. Hay sobresaltos y excursiones mientras Ión escapa por los pelos de ser envenenado y Creúsa es condenada a muerte por asesinato, pero el descubrimiento de que Ión es su hijo, concebido con Apolo, desencadena el final feliz. El reconocimiento de un hijo largo tiempo perdido sería uno de los temas favoritos de la posterior comedia griega y romana. Obras como estas parecen más cercanas al espíritu de *Como gustéis* o de *Cuento de invierno* que de *Hamlet*.

No obstante, Aristóteles, que pensaba que las mejores tragedias terminaban en infortunio, decía por este motivo que Eurípides era el más

trágico de los poetas, y de hecho sus obras más potentes son lúgubres. *Medea* se sitúa unos años después del viaje de los argonautas en busca del vellocino de oro, cuando Jasón la cortejó y la consiguió. De regreso a Grecia decide engañarla para poder casarse con la hija del rey del lugar: él se quedará con los niños y ella será enviada al exilio. Medea, que tiene conocimientos de magia, urde la muerte en agonía de su rival inocente (esto ocurre fuera de escena, pero se describe con gran crudeza), y tras una lucha interna mata a sus hijos. Al final aparece en lo alto, en un carro prestado por el Sol, con los cadáveres de los niños; Jasón suplica que se le entreguen los cuerpos para enterrarlos, pero ella se niega y la obra termina en un violento altercado.

*Medea* es una obra deprimente, intensa y amarga. Los dos protagonistas son malos, y es una obra básicamente sin dioses. Es verdad que aparece una figura *ex machina* al final; no obstante, el golpe de efecto de Eurípides es que no se trata de una divinidad, sino de la propia Medea. Aquí hay una resolución que no es resolución: las familias están destruidas y el asesinato queda impune. Jasón está retratado con acritud: un hombrecillo mezquino, engreído, chovinista, sentencioso e hipócrita. El crimen de Medea es autodestructivo, pero en cierto modo no es irracional. No sólo quiere herir a Jasón: quiere quedarse con sus hijos, y el único modo que tiene de conservarlos es matándolos. Por eso es tan revelador cuando abraza los cadáveres para sí. En el centro de la obra hay un monólogo en el que Medea se lamenta[136] de la inminente pérdida de sus hijos, deplora la desgracia que su propia voluntad le causará, cambia de idea y decide no matar a los niños, y después de nuevo vuelve a cambiar. Es un estudio de la mente dividida, inaugurando un tema que tendría enorme influencia en escritores posteriores.

También acerca el teatro a los sofistas que debatían en el mercado e introduce un tipo al que podemos denominar «heroína acrática». Es decir, los intereses filosóficos de Sócrates eran esencialmente éticos. Un problema que le preocupaba era el enigma del fracaso moral. ¿Cómo es posible que aun sabiendo yo que una determinada acción es la correcta, acabe optando por la opuesta? ¿No debería la razón ser convincente? ¿Cómo puede ser derrotada? Su respuesta está resumida en la «paradoja socrática»: «Nadie obra mal voluntariamente». En la jerga moderna esta es una explicación «intelectualista» del fracaso moral: toda acción voluntaria está regida por un proceso de razonamiento y por consiguiente todo acto de maldad moral ha de ser producto de un razonamiento equivocado. Platón no estaba satisfecho con la respuesta y en la *República* afirmaba haber resuelto el problema dividiendo

el alma en tres partes:[137] la racional, la irascible y concupiscible. (Es posible que esta explicación influenciase a Freud). Puso como ejemplo al necrófilo[138] que deplora su asquerosa conducta en el preciso momento en que la satisface. La parte concupiscible del alma disfruta contemplando cadáveres, mientras que la parte racional lo censura. Más tarde Platón encontró una objeción a su propia teoría, que expuso en su *Parménides*. No está claro si pensaba que la objeción podía ser superada. También Aristóteles estaba descontento y dedicó algunos de los capítulos más incisivos de su *Ética a Nicómaco* a este tema, que denominó *akrasia*,[139] «no control». De este término podemos derivar el adjetivo «acrático».

Es muy probable que la heroína acrática, pues esta figura dividida es casi siempre femenina, fascinara a los autores por diversos motivos. Había un interés literario en la creación de un personaje complejo y a la vez filosófico en cuanto a la naturaleza de su conflicto mental. Un gusto creciente por temas más tiernos y domésticos desvió la atención de los autores hacia las mujeres, que, en cualquier caso, debieron de considerarse más propensas que los hombres a la indecisión. Más tarde, especialmente en los poetas latinos, detectamos también el estremecimiento por lo prohibido: nos encontramos con heroínas que se enamoran de su enemigo, o de otra mujer, o de su propio padre. Y a veces percibimos la lascivia de la mirada masculina recreándose en una damisela postrada en atractiva aflicción. Pero esto es ir demasiado lejos: entre tanto, Eurípides había de crear la más sutil y profunda de estas heroínas en su *Hipólito* (428).

El héroe de esta obra es esa extraña figura de la mitología griega, el joven casto, dedicado a la veneración de la diosa virgen Artemisa. Afrodita, diosa del amor, decide destruirlo por haberla desairado y hace que su madrastra Fedra se enamore de él con una pasión a la vez adúltera e incestuosa. Fedra se niega a comer y esconde su secreto, pero su confidente, la Nodriza, se lo sonsaca y le confiesa que tiene una «medicina» que solucionará el problema. Tras cierta resistencia, Fedra acepta utilizarla. En realidad, la única medicina que tiene la Nodriza es revelar el secreto a Hipólito, quien se siente horrorizado y amenaza con contar la verdad a su padre, Teseo. Para salvar su honor Fedra se suicida, dejando el falso mensaje de que Hipólito la ha violado. Hipólito, que, engañado, ha hecho un juramento de silencio, no puede defenderse ante Teseo, que lo maldice y apela a su propio padre, el dios del mar Poseidón, para que lo destruya. Un «toro salido del mar» hace que la cuadriga de Hipólito se estrelle contra las rocas y que él quede fatalmente

herido. Artemisa aparece y revela la verdad; Hipólito es conducido ante Teseo, perdona a su angustiado padre y muere.

En la representación de la interacción de personajes complejos esta obra quizá se acerque más a algunas de las preocupaciones del teatro moderno y de la novela moderna que cualquier otra de la literatura antigua. Hay cuatro personajes principales; Teseo está sencilla pero emotivamente retratado; los otros tres son creaciones excepcionales. Hipólito es la primera representación del temperamento religioso. Está dedicado a la caza y al aire libre, y su evocación del prado virginal[140] en el que comulga con Artemisa es muy hermosa. No obstante, también nos percatamos de una cierta estrechez, exclusividad e intolerancia, otro aspecto de su, por lo demás, encantadora juventud. La relación de la Nodriza con su señora es al mismo tiempo fiel y dominante; se comporta de forma desaprensiva y taimada, pero por una malentendida lealtad, y cuando Fedra finalmente la rechaza con amargura, se vuelve enternecedora. La propia Fedra es el personaje más profundo de todos. Sus reflexiones acerca de la naturaleza de la vergüenza[141] y el honor son a la vez humana y filosóficamente fascinantes. Cautiva de una pasión que no puede evitar, se aferra a la virtud, y la más patética de las ironías es que su misma preocupación por su modestia y honor sea la que finalmente la arrastre a cometer un horrible crimen: matar al hombre que ama. ¿Y qué ha sido de aquella medicina? ¿Realmente la engañó la Nodriza? La obra no nos da una respuesta directa, pero parece muy probable que ella haya adivinado las verdaderas razones de la Nodriza, aunque la ambigüedad de su lenguaje le proporciona la excusa para ceder. Esto es algo psicológicamente muy elaborado.

Se trata de un drama familiar, intensamente humano, pero que está enmarcado por dos diosas. Afrodita, que habla en el prólogo y después desaparece, es despiadada: castigará a Hipólito este mismo día; Fedra también morirá, daños colaterales. Al final de la obra Hipólito expira ante nuestros ojos, una de las muy escasas ocasiones en la tragedia griega en que una persona muere en escena. Artemisa aparece en lo alto, *ex machina*, y por primera vez él la contempla; hasta entonces, como dice al comienzo de la tragedia, él ha estado con ella y ha hablado con ella, «escuchando tu voz, pero sin ver tu rostro».[142] En cierto sentido es una epifanía, pero cuán alejada del esplendor que esta palabra sugiere. El término griego para «adiós» es *jairé*, «alegrarse», e Hipólito utiliza una forma de este verbo para despedirse de la diosa: «Vete tú también con mi adiós,[143] virgen dichosa. Abandonas

fácilmente nuestra vieja amistad». Es uno de los momentos supremos de la tragedia, y también uno de los más religiosos. De hecho, Hipólito ha dado la vida por Artemisa, y ahora se da cuenta de que a ella no le importa: ella es dichosa, seguirá su camino alegremente, la separación es fácil para ella. Ni siquiera se quedará hasta sus últimos momentos, puesto que no es digno de una diosa profanar sus ojos con la visión de los muertos.

Sin embargo, este no es el puño amenazador levantado a la divinidad que gustaba a los románticos: el «Don Juan en los infiernos» o la actitud de Prometeo. Eso es lo que un autor de menor categoría habría hecho, pero Eurípides es más listo: su Hipólito simplemente acepta. Encontramos aquí una sacralización de la idea homérica de que los dioses son divinos por la misma razón por la que no nos necesitan. Igual que Héctor en el momento de la muerte, Hipólito tiene una revelación en sus últimos instantes, pero mientras que Héctor vio un acontecimiento humano futuro, él ve la naturaleza de una divinidad. Es una visión, desalentadora, clara, sin engaños, de la belleza de la impasibilidad divina. Quizá haya en ello, para Hipólito o para nosotros, una especie de austero consuelo: muere, tomando prestadas las palabras de un poeta posterior ateo, «de la esperanza y el miedo liberados». Pensadores griegos y romanos posteriores insistirían en que un dios no puede hacer el mal; los dioses crueles de la mitología no existen. Para los primeros griegos era diferente. Los dioses existen, el problema es reconciliarse con ellos.

Una forma cruel y hermosa de adoración constituye el tema de una de las últimas obras de Eurípides: *Las bacantes* (*Bacchae, c*. 406). Se trata de la historia de la resistencia al culto de Dionisio, recién llegado a Grecia procedente de tierras orientales, por parte de Penteo, rey de Tebas, joven y honesto, pero inseguro y estrecho de miras. Dionisio castiga a las mujeres de Tebas que no creyeron en su poder volviéndolas locas; ahora se encuentran en los montes en estado menádico. Penteo tiene razón al pensar que algo no va bien, pero se equivoca al acusar a estas mujeres de libertinaje. Por las palabras del coro, un grupo de mujeres devotas que han seguido a Dionisio desde Asia hasta Grecia, nos enteramos de que la suya es una religión de instinto y éxtasis. Cadmo, abuelo de Penteo, y el adivino Tiresias, son dos ancianos tebanos que malinterpretan la explicación. Cadmo está encantado de tener a un dios en la familia (pues la madre de Dionisio era Sémele, la hija de Cadmo); Tiresias ofrece un relato intelectual del significado alegórico del culto báquico. Una escena cómica los muestra vestidos con pieles de animales como las ménades, sacudiendo sus tirsos y ejecutando obsoletos pasos de danza. Cuando Penteo lo ve, se horroriza:[144] es el primer ejemplo literario de

un joven que simplemente se avergüenza de sus mayores.

Disfrazado de «Extranjero», Dionisio se enfrenta a Penteo en tres escenas sucesivas.[145] En la primera, el Extranjero es el prisionero de Penteo y al parecer se encuentra totalmente a su merced. En la segunda, Penteo rechaza el ofrecimiento del Extranjero de resolver el problema pacíficamente, pero después cede a su proposición de ir a espiar a las ménades, sometiéndolo a su hechizo. En la tercera, el Extranjero hace salir a Penteo vestido de mujer y en estado alucinatorio. Esto es una humillación, pero algo mucho peor está todavía por suceder: nos enteramos de que la madre de Penteo, Ágave, y las otras ménades lo han despedazado en su estado de enajenación creyéndolo un león.

La obra entera está saturada de Dionisio. Este habla en el prólogo y esperamos que diga su parte, como Afrodita en *Hipólito*, y acabe. Sin embargo, lo que hace es entrar en la acción de la obra y salir también *ex machina* al final. El coro presenta la paradoja de Dionisio, el dios más violento y más amable. El Extranjero siempre está tranquilo en contraste con la agitación de Penteo. Dionisio es el dios que libera de las ansiedades pero también de la inhibición. Es el dios del sosiego, el dios que expulsa los pesares, pero también está asociado al vino y al deseo y al ritual en el que un animal salvaje vivo es descuartizado. ¿Qué significa todo esto? Cadmo le dice a Ágave que Dionisio los ha destruido «con justicia, mas en exceso».[146] Esta parece ser la verdad, y quizá sea todo cuanto podemos decir: presionar demasiado en serio en busca de un significado es cometer el error de Tiresias. La obra declara los límites de la racionalidad: Eurípides ahonda en las oscuras raíces de la psique y explora las agrestes orillas de la experiencia religiosa, fundiendo lo humano y lo divino en una visión aterradora y fascinante.

La comedia griega, igual que la tragedia, estaba dominada por Atenas. Los antiguos críticos dividían su historia en tres: Comedia Antigua, Media y Nueva. Los únicos ejemplos de Comedia Antigua que se han conservado completos son once obras de Aristófanes (década de 450-*c*. 386). En los siglos posteriores las comedias podían ser elegantes y bien construidas, pero el espíritu de la Comedia Antigua era alejarse de todo eso. Aquellos que consideran que el impulso cómico es esencialmente carnavalesco, la liberación de la represión, el afloramiento del ello, grosero y anárquico, de las profundidades de la ciénaga psíquica, verán que Aristófanes se ajusta a los criterios mejor que ningún otro. Los actores de la Comedia Antigua que representaban papeles masculinos llevaban falos de cuero de enorme tamaño.

Aristófanes describe este objeto en *Las nubes*, «colgando, rojo en la punta y grueso, para diversión de los niños».[147] Sus coros son a menudo fantásticos y representan a animales o cosas: nubes, pájaros o miembros del jurado vestidos de avispas. Algunos de sus chistes son extremadamente fáciles. (*Las ranas* empieza astutamente con una serie de chistes fáciles sobre no hacer chistes fáciles). Puede parecer que cualquier referencia a pedos o al afeminamiento de un tal Clístenes o a la madre de Eurípides vendiendo hierbas (la gracia de esta última burla se nos escapa) es suficiente para provocar la risa. Por lo menos esto nos evita pensar que los atenienses se pasaban todo el tiempo debatiendo acerca de la belleza ideal y de la verdad moral.

La mayoría de estas obras se escribieron mientras Atenas estaba en guerra y su territorio era saqueado por los espartanos. Esta realidad podría fácilmente haber tenido un efecto descorazonador en la población, pero Aristófanes consigue siempre transformar la fatiga de la guerra en euforia. Su personaje central es normalmente un hombre, un ciudadano ateniense, que puede ser de mediana edad o anciano, aunque en tres de las obras conservadas el papel principal recae en una mujer desenfadada. En *La paz* (421), el agricultor Trigeo («Viñador») vuela hacia el Olimpo sobre un escarabajo pelotero para pedirle a Zeus que ponga fin a la guerra. En *Los acarnienses* (425), Diceópolis («Lo-que-es-bueno-para-la-ciudad») pacta una tregua privada para vivir apaciblemente en el remoto pueblo de Acarnas. La obra termina con el protagonista regresando a escena borracho, atiborrado de comida, rodeando con los brazos a una pareja de bailarinas: la idea práctica falstaffiana de la realización humana. Algunas de estas comedias muestran el mundo al revés. La heroína de *Lisístrata* planea detener la guerra haciendo que las mujeres griegas se pongan en huelga de sexo. Sin embargo, a pesar de su fuerte liderazgo, no se trata de una obra feminista, porque representa una fantasía, el retrato de una imposibilidad. Otra comedia posterior, *Las asambleístas* (*c*. 392), empieza con las mujeres de Atenas asumiendo el gobierno, pero este tema se abandona a mitad de la obra y se convierte en una farsa: las mujeres han decretado igualdad de oportunidades sexuales para todos, y nos divertimos viendo a un desdichado individuo eludir las insinuaciones amorosas de varias viejas brujas. El trato más ingenioso y comprensivo que da Aristófanes a las mujeres es en *Las Tesmoforias*, una celebración sólo para mujeres.

Aristófanes se burla de los líderes de Atenas, especialmente del demagogo Cleón, y aquí surge la cuestión de hasta qué punto son realmente políticas

estas obras. En *Las avispas*, los personajes principales son Filocleón y Bdelicleón, «Amor a Cleón» y «Odio a Cleón». En *Los caballeros* el protagonista es Demos («El Pueblo»), por cuyo favor compiten el esclavo Paflagonio (que representa a Cleón) y un vendedor de salchichas. La escena está planteada para una alegoría satírica, pero no es eso exactamente lo que se nos ofrece. Gran parte de la obra está dedicada al abuso mutuo entre dos pretendientes de Demos: estos cambios proporcionan gran cantidad de ingenio verbal (aunque se prolongan demasiado), pero perdemos la agudeza del genuino propósito satírico. El objetivo es la extravagancia, no la precisión.

Otro tanto puede decirse de la burla de Sócrates en *Las nubes*. Tenemos tres retratos de Sócrates de hombres que lo conocieron, los otros dos son de Jenofonte y de Platón. El Sócrates de Jenofonte es un moralista sensato y respetable, y la dificultad de creer en este retrato estriba en que no es lo bastante interesante como para que alguien se hubiera tomado la molestia de condenarlo a muerte. Lo que todo el mundo quiere creer es que el Sócrates de los primeros diálogos de Platón es el más cercano a la realidad histórica, y afortunadamente esta es la verdad probable. En todo caso, el Sócrates de Aristófanes, un cruce entre un maestro de retórica sofístico y un sabio chiflado, sin duda está muy alejado de la realidad. El propósito, bien logrado, del dramaturgo es simplemente la hilaridad, y si hay sátira, se hace más hincapié en el movimiento de los sofistas en general que en Sócrates.

La comedia más alegre de Aristófanes es *Las aves* (414), en la que Pistetero («Persuasor»), acompañado de su camarada Evélpides («Optimista»), abandona Atenas, se une a las aves, es elegido su rey y establece una ciudad en el cielo, Nubicucópolis. Prometeo, con un parasol para esconderse de Zeus, llega para decir que la ciudad está impidiendo que el aroma de los sacrificios llegue a los dioses, que están desesperados. Poseidón y Heracles acuden para negociar, Pistetero se casa con Soberanía, que Zeus le ha dado por esposa, y se convierte en rey de todas las cosas. La comedia de huida llega aquí a su límite más extremo y fantástico, pero ¿huida de qué? Uno de los atractivos de la obra es que nunca se dice: «No menciones la guerra» podría ser el lema.

En *Las ranas* el papel principal lo tiene el dios Dionisio, que en ocasiones se le hace ser absurdo. Quizá nos sorprenda este irrespetuoso tratamiento de los dioses, o quizá debería sorprendernos más de lo que es habitual. Estamos acostumbrados a un trato ligero o humorístico de la mitología clásica: y esto se lo debemos a Ovidio y al Renacimiento. Pero estos son dioses que han

perdido su carácter sobrenatural: se han convertido en algo decorativo y literario. Sin embargo, aquí tenemos una mofa de dioses reales con poderes formidables. Tan sólo hacía un año o dos que el público de *Las bacantes* había visto a Dionisio decidir que el hombre que le había faltado el respeto fuera despedazado en las colinas tebanas.

El Dionisio de *Las ranas* desciende al inframundo para traer de vuelta a un poeta que puede ser útil a la ciudad. Esto no es más que un recurso argumental para promover una competición entre Esquilo y Eurípides, pero en esta obra parece haber un elemento más serio. En la Comedia Antigua había una convención que permitía, en un punto intermedio de la obra, que el dramaturgo, a través del coro, se dirigiese directamente al público, y aquí Aristófanes lo utiliza para hacer una propuesta concreta:[148] los participantes en un reciente golpe de estado oligárquico deberían recuperar su ciudadanía. Además, el coro de esta obra está formado por iniciados en los misterios de Eleusis (las ranas que dan su nombre a la comedia aparecen solamente en el croar del coro que acompaña a Dionisio[149] en su viaje a través del río Estigia del inframundo). Sin embargo, la competición que abarca casi la mitad de la pieza es básicamente un entretenimiento.

Es, casualmente, la crítica literaria más antigua que existe, pero no hemos de pensar necesariamente que Aristófanes la considerase en estos términos. En cualquier caso, estaba destinada a tratar de forma desigual a los dos autores trágicos: sin duda, los espectadores conocerían las obras de Eurípides puestas en escena, mientras que Esquilo era una figura del pasado sobre la que muy pocos tenían algún conocimiento. Por consiguiente, el tratamiento de Esquilo es por lo general cómico: básicamente, la idea es que era pesado y pomposo. Eurípides es tratado de forma mucho más sutil: especialmente deliciosa es una parodia de su estilo lírico,[150] el lamento de una vendedora del mercado que ha perdido a su gallo. Aristófanes se burla también de un rasgo de su estilo musical, aunque por desgracia la comicidad de esta broma se nos escapa. Eurípides también es parodiado amablemente en *Las Tesmoforias*. En *Las ranas,* los motivos por los que finalmente concede Dionisio la victoria a Esquilo son ridículos. Pensase lo que pensase Aristófanes acerca de la función moral de la poesía, el espíritu del disparate cómico debía prevalecer.

La última obra conservada de Aristófanes, *Pluto* («Riqueza»), de 388, es más sosegada que las demás, y en parte alegórica. El coro ya no es parte del argumento, el texto simplemente indica los lugares donde aquél debería

proporcionar un interludio, sin incluir la letra del mismo. Este nuevo recurso parece marcar el inicio de la Comedia Media, sobre la que conocemos muy poco. La Comedia Nueva gozaría de una dilatada popularidad y su autor más admirado era otro ateniense, Menandro (*c*. 342-*c*. 292). Hace un siglo, cualquier conocimiento acerca de la Nueva Comedia tenía que basarse en las adaptaciones latinas del siglo II de Plauto y Terencio, y el problema era, y sigue siendo, cuánto hay que atribuir a la fuente y cuánto al adaptador. Desde entonces, se ha encontrado en un papiro una obra completa de Menandro, *El misántropo* (316), junto con importantes fragmentos de varias de sus obras. La Comedia Nueva era, a grandes rasgos, naturalista (no aparecen dioses, excepto quizá para hablar en el prólogo; no hay milagros), aunque los desenlaces a menudo se basaban en coincidencias improbables (por ejemplo, el reencuentro de una hija largo tiempo perdida). Los argumentos normalmente incluyen a un joven al que se le impide casarse con la muchacha que ama. Hay un catálogo de personajes: el esclavo astuto, el chulo bribón, el cocinero cómico, el soldado fanfarrón, el cascarrabias o el viejo caballero amable. Perdida en su versión original, pero conocida a través de sus adaptadores romanos, la Comedia Nueva ejercería una gran influencia en el Renacimiento y épocas posteriores: de hecho, está más cerca del teatro europeo posterior que cualquier otra obra conservada del mundo antiguo.

# 5

# EL SIGLO IV

A finales del siglo V a. C., las grandes épocas de la lírica y la tragedia habían terminado, Pericles había muerto, el Partenón y el Erecteión se erguían en la Acrópolis de Atenas, y las esculturas de Fidias ya se estaban erosionando. Desde un punto de vista, este período, especialmente en Atenas, fue el cénit de la civilización griega y todo lo que vino después fue declive. ¿Hemos de creernos esta historia? Hay dos excepciones obvias: la oratoria y la filosofía alcanzaron las más altas cotas en el siglo IV. Por otro lado, existía la sensación, incluso en aquella época, de que la vitalidad de la poesía estaba menguando. Quérilo de Samos, que escribió un poema épico sobre las guerras médicas hacia finales del siglo V, empezaba explicando que había abordado aquel tema tan reciente porque todos los demás estaban agotados. Quizá por primera vez, el peso del pasado se convertía en tema poético. Eso es algo que oiremos una y otra vez, en Roma y en la Europa posterior. Etiquetado con el nombre de «la ansiedad de la influencia», puede admirarse como el cénit de la sofisticación, pero tiene un cierto tono amenazador. Alejandro Magno, rey de Macedonia desde 336 hasta 323 y primer gobernante preocupado por transmitir a la posteridad no sólo un registro de sus hazañas, sino una reflexión sobre su personalidad, hubiera deseado, como otros muchos gobernantes, ser elogiado por grandes poetas, pero en vez de esto tuvo que conformarse con los historiadores, que formaban parte de su séquito. Se contaba la historia de que cuando cruzó el Helesponto en 334 para combatir en Asia, se empeñó en visitar la tumba de Aquiles,[151] donde lloró no por Aquiles sino por él, porque el antiguo héroe había tenido los más grandes poetas para cantar sus alabanzas, mientras que él tan sólo contaba con Quérilo de Yaso, un sinónimo de mala versificación. Por consiguiente, en lo relativo a la poesía parece justo considerar que el siglo IV fue un período estéril mientras que el siglo III fue una época de resurgimiento.

Tucídides ha influido también en la idea de la decadencia griega. Cuando

dijo que la guerra del Peloponeso fue una gran *kinesis*, no se refería a que fuera un punto de inflexión, la piedra angular que hace avanzar a los siglos (después de todo no podía ver el futuro), aunque fácilmente podía interpretarse de este modo. En realidad, esta guerra no supuso ningún cambio a largo plazo. Atenas fue derrotada, pero los espartanos decidieron no destruirla, y la ciudad resurgió. De hecho, la democracia estaba más extendida entre los estados griegos en el siglo IV que antes. El cambio lo protagonizaron el surgimiento de Macedonia y la extinción de la independencia de las ciudades-estado griegas por parte de Filipo II y su hijo Alejandro Magno, que condujeron a los reinos sucesores en que se dividieron las tierras conquistadas por Alejandro tras su muerte. Puede que nosotros prefiramos la democracia a la monarquía, pero aquellos reinos extendieron el poder griego mucho más lejos que en cualquier otra época anterior o posterior. Los siglos III y II serían también el período en que la ciencia, las matemáticas y la erudición griegas mostrarían un mayor vigor y creatividad.

La historiografía también floreció, pero todos los historiadores de los siglos IV y III han desaparecido, con una sola excepción. Jenofonte (*c*. 428-*c*. 354) fue el primer todoterreno de los escritores de prosa, alguien que estaba dispuesto a abordar cualquier tema. En sus *Helénicas* («Asuntos de los griegos») se convirtió en historiador, continuó el relato de la guerra del Peloponeso allí donde Tucídides lo había interrumpido y prosiguió la narración hasta mediados del siglo IV, una tarea brillante y competente. Para ser un soldado ecuestre de tendencia conservadora, consiguió un número considerable de primicias: su *Recursos* es la primera obra de economía; su *Ciropedia* o *La educación de Ciro*, que narra la historia del rey más grande de Persia, es la primera novela histórica, de hecho es la primera novela de cualquier género; su vida de Agesilao, rey de Esparta, es la primera biografía; sus obras sobre la administración de fincas, sobre caballos y caza son los primeros manuales de autoayuda; su *Anábasis*, las primeras memorias. Igual que Platón, escribió diálogos con Sócrates como figura central, aunque en este caso es posible que Platón lo hiciera antes que él, pero no lo sabemos con seguridad.

*La educación de Ciro* fue un nombre inapropiado, puesto que la obra cubre toda la vida del héroe, y tan sólo el primero de los ocho libros que la componen trata de su niñez. No obstante, se trata del primer intento de plasmar la niñez tal como es en realidad, con la mezcla de ingenuidad y perspicacia que encontramos en los niños. A decir verdad, el muchacho Ciro

es demasiado virtuoso para que la descripción sea verídica, y el Ciro adulto es un modelo de realeza tan perfecto que carece de interés para nosotros. El mismo problema aqueja a la vida de Agesilao, que es un elogio tan desmesurado que poco puede emerger del carácter del hombre. La *Anábasis*, la obra más famosa de Jenofonte, tiene otro título curioso, literalmente «Subida tierra adentro», aunque en su mayor parte hace referencia al descenso. Es el impresionante relato de cómo un ejército mercenario griego varado en el corazón de Anatolia, en lo más profundo del Imperio persa, encontró el camino de regreso a casa. El clamor de los soldados en cuanto avistaron mar abierto, «¡El mar!, ¡el mar!»,[152] sigue siendo uno de los momentos más famosos de la literatura clásica. Jenofonte habla de sí mismo en tercera persona, pero se otorga numerosos discursos y desempeña el papel principal. Esto estableció una pauta para las memorias políticas o militares que perduró, por lo que podemos conjeturar, a lo largo de toda la Antigüedad.

La retórica era el arte de la persuasión. Como dirían Cicerón, que escribía con la autoridad conferida al más grande orador de Roma, y otros muchos, la retórica tenía tres propósitos: informar, conmover y deleitar. Tenía que apelar a la razón y a la emoción. Basándose en esto podían construirse dos concepciones de la retórica muy diferentes. Por un lado, era un arte ennoblecedor. El mejor orador es aquel que puede dar a su estado el mejor consejo. El estadista romano Catón el Censor (234-149) definió al orador como un «hombre bueno diestro en discursos».[153] Asimismo, Quintiliano, que escribió su tratado sobre la formación de un orador en la segunda mitad del siglo I d. C., declara que el orador tiene que ser ante todo virtuoso;[154] el perfecto orador debe combinar el mejor carácter con la educación más completa; la naturaleza del orador perfecto es la sabiduría. Este elevado ideal tenía que competir con un criterio más realista. El aspirante a orador aprendía a debatir cualquier caso que se le presentara (la educación romana se basaba sobre todo en este método de aprendizaje), de modo que el arte de la retórica podía fácilmente ser considerado como la habilidad para hacer que la causa peor pareciera la mejor. Hay también una tercera idea de la retórica, una que hace hincapié en el elemento estético. La retórica es el estudio de cómo usar las palabras de la manera más efectiva posible. Desde este punto de vista, la literatura en su conjunto puede analizarse en términos retóricos. En efecto, gran parte de la poesía clásica puede apreciarse mejor cuando encontramos en ella el elemento de defensa.

Estas tres ideas no estaban nítidamente separadas en la mente de los

antiguos. De hecho, a pesar de toda la atención que le prestaban al tema, podemos decir que nunca llegaron a resolver el conflicto entre oratoria como sabiduría y oratoria como engaño. Platón expuso con gran brillantez este conflicto en su *Gorgias* (irónicamente, hemos de admirar las habilidades forenses con las que hace que Sócrates desinfle las pretensiones de la oratoria). Puede que no seamos mejores hoy en día: por lo menos, los abogados modernos parecen capaces de combinar la creencia de que hacen justicia con la convicción de que merecen enormes retribuciones debido a su capacidad de alterar el resultado. Cicerón tenía una idea elevada de su profesión, pero siempre estaba dispuesto a alardear de que había arrojado tierra a los ojos de un jurado.

La oratoria clásica puede dividirse en dos clases: discursos escritos para los tribunales de justicia o para asambleas políticas y la oratoria demostrativa o «epidíctica», escrita no para ganar un caso o un debate en el mundo real sino para exhibir las habilidades del conferenciante. El *Gorgias* que dio nombre al diálogo de Platón era un orador epideíctico, un sofista de Sicilia que llegó a Atenas a finales del siglo V a. C. y se estableció como maestro de retórica. Se han conservado dos breves muestras de su arte, una de ellas es un ejercicio de paradoja que elogia a Helena por su adulterio. Para tribunales de justicia y asambleas han sobrevivido discursos escritos en Atenas a finales del siglo V y del siglo IV por más de una docena de manos diferentes. Se conoce el nombre de diez de estos oradores, mientras que los restantes discursos se han conservado porque fueron erróneamente atribuidos a uno de ellos. El más atractivo de los primeros oradores es Lisias (de la década de 450 o 440-*c*. 380). Al no ser ciudadano ateniense (su padre había emigrado de Sicilia), escribía las palabras para que litigantes y defensores las pronunciasen en los tribunales. El objetivo era parecer inocente y sincero, y para ello necesitaba el arte que oculta el arte y el don de la ventriloquia. Hoy en día resulta de especial interés el discurso que escribió para un hombre que había matado al amante de su mujer[155] por el retrato realista, aunque desalentador, que nos ofrece de un hogar ateniense y del lugar que en él ocupa la mujer. No obstante, su oratoria más elegante[156] es la que escribió, insólitamente, para pronunciarla él mismo. Un ataque elocuentemente claro y potente al oligarca que había matado a su hermano, y que termina lacónicamente con cinco verbos sucesivos: «Pondré fin a mi acusación. Habéis oído, visto, sufrido. Lo tenéis. Juzgadlo».

Isócrates (436-338) comenzó como abogado en los tribunales, pero

después se convirtió en maestro de retórica. Sus obras más importantes son ensayos sobre temas políticos, redactados en forma de discursos. La cuestión política principal del siglo IV era qué hacer respecto al auge de Macedonia y a las ambiciones de su rey, Filipo II. Mientras que algunos luchaban por preservar la libertad e independencia de las ciudades griegas, Isócrates abogaba por una cruzada panhelénica contra los persas bajo el liderazgo de Filipo. Su estilo es excepcionalmente comedido. Evita el hiato, que se produce cuando una palabra que termina en vocal precede a otra palabra que empieza por vocal, y construye frases complejas con subordinaciones elaboradas. El efecto es como el del mármol neoclásico, hábil y frío. Los mejores oradores del siglo IV, los políticos atenienses Esquines (*c*. 397-*c*. 322) y Demóstenes (384-322), empezaron como aliados y después se convirtieron en enemigos acérrimos. Esquines creía que Grecia tenía que alcanzar un acuerdo con Filipo; Demóstenes permanecía inflexible y sostenía, tal vez injustamente, que Esquines había sido sobornado. Se han conservado tres importantes discursos de Esquines, pero por más efectivos que sean, están inevitablemente ensombrecidos por su rival.

Algunos de los discursos de Demóstenes fueron escritos en nombre de clientes particulares, y algunas de estas disputas eran verdaderamente hermosas, ya que utilizar la máxima habilidad incluso en asuntos rutinarios era parte del arte de la retórica. Sin embargo, sus obras más memorables son políticas. Era tan cuidadoso con la eufonía como Isócrates (también él suele evitar el hiato), mientras trataba de mostrarse apasionado y natural. Sus tres *Olintíacos* hacen referencia a la crisis provocada por la ciudad de Olinto cuando desafió a Filipo y éste la destruyó. Sus tres *Filípicas* han añadido una palabra a las lenguas europeas. *Sobre la corona,* formalmente un discurso judicial en defensa de un aliado (la acusación de Esquines también se ha conservado), pero en realidad una apología política y un credo, es su mayor logro. (La «corona» del título era un honor que el aliado había propuesto que le fuera concedido a Demóstenes en una fiesta pública).

Es posible que el lector moderno de este discurso se sorprenda a la vista del espacio que dedica Demóstenes al ataque personal a Esquines y por la cantidad de golpes bajos que le propina: los orígenes humildes de su adversario y sus abominables representaciones como actor en los inicios de su carrera. Parte de la explicación es que el público de los discursos era conocedor de la retórica, y aunque hubiera graves asuntos en juego, buscaba una especie de entretenimiento, o por lo menos cierta animación. A pesar de

todo, se pone de manifiesto la sinceridad de la animadversión de Demóstenes. Dejando esto de lado, la oratoria es predominantemente noble y enérgica. Abarca varios aspectos, entre ellos la narración (la noche en que llegó a Atenas la noticia de que Filipo había tomado la ciudad de Elatea), la retrospectiva histórica y, sobre todo, una apasionada fusión de patriotismo y de orgullosa autoestima. Demóstenes no se molesta en hacerse agradable porque tenía un propósito mucho más ambicioso: obligarnos a admirar su intransigencia.

Sócrates separó por completo la filosofía de las ciencias naturales, y en esto fue secundado por Platón (*c*. 429-347). También Aristóteles (384-320), a pesar de ser científico, mantuvo la ciencia al margen de su pensamiento abstracto. Platón era un ateniense de buena cuna; Aristóteles era originario de Estagira, una oscura ciudad macedonia, pero se trasladó a Atenas para estudiar como discípulo de Platón. Estos son los dos hombres de los que desciende la filosofía occidental tal y como la conocemos, pero la alta estima que se le ha dispensado a uno de ellos ha ido a menudo acompañada del menosprecio por el otro. A continuación dos opiniones extremas:

> Aristóteles fue el mayor intelecto del mundo antiguo, y quizá de todos los tiempos. Su ilimitada curiosidad abarcaba todos los campos de la filosofía y de las ciencias naturales, haciendo contribuciones a la teoría del conocimiento, a la metafísica, a la lógica, a la política, a la estética y a muchas otras cosas cuya importancia perdura hasta nuestros días. Combinó los más elevados poderes de la mente con admirable juicio y el más profundo buen sentido: es el «maestro de los que saben» (Dante) y en muchos campos «pensar correctamente es pensar como Aristóteles» (Newman). Si Platón era un genio, era un genio loco. Ninguna de sus principales ideas es mínimamente plausible, y su teoría política, si se la toma en serio, es repulsiva (especialmente, aunque no solo, en su última y extensa obra, *Las leyes*) y parece completamente divorciada de cualquier discernimiento de la naturaleza humana tal como es en realidad.

> Aristóteles fue el mayor intelecto del mundo antiguo, y quizá de todos los tiempos. Su ilimitada curiosidad abarcaba todos los campos de la filosofía y de las ciencias naturales, haciendo contribuciones a la teoría del conocimiento, a la metafísica, a la lógica, a la política, a la estética y a muchas otras cosas cuya importancia perdura hasta nuestros días. Combinó los más elevados poderes de la mente con admirable juicio y el más profundo buen sentido: es el «maestro de los que saben» (Dante) y en muchos campos «pensar correctamente es pensar como Aristóteles» (Newman). Si Platón era un genio, era un genio loco. Ninguna de sus principales ideas es mínimamente plausible, y su teoría política, si se la toma en serio, es repulsiva (especialmente, aunque no solo, en su última y extensa obra, *Las leyes*) y parece completamente divorciada de cualquier discernimiento de la naturaleza humana tal como es en realidad.

Todas estas declaraciones han sido hechas por personas inteligentes y bien informadas. Sin embargo, la mayoría de filósofos actuales situarían a Platón y a Aristóteles entre los más grandes de la historia de Occidente, y algunos

incluso los considerarían los dos más grandes de todos. La velocidad y fuerza con la que arrancó en el siglo IV la filosofía tal como la conocemos es incluso más extraordinaria que el nacimiento de la historia en el siglo V. Deberíamos reflexionar sobre el hecho de que los filósofos todavía no se hayan puesto de acuerdo acerca de ninguna de las cuestiones que estos pensadores griegos pusieron sobre la mesa. La filosofía tuvo un comienzo deslumbrante, y a veces puede parecer que los últimos dos mil trescientos años han sido un poco decepcionantes.

Existe la idea de que el mundo está dividido en platónicos y aristotélicos: que, en palabras de Coleridge, «son las dos clases de hombres junto a las que resulta casi imposible concebir una tercera». Esta idea enfrenta una tradición platónica, elevada, trascendente, ideal, a una tradición aristotélica que es práctica y empírica. Pero no deberíamos dejar que esto nos confundiera. A pesar de todas sus diferencias, Aristóteles fue discípulo de Platón, lo mismo que Platón lo había sido de Sócrates, y ambos coincidían en cuál era el alcance de la filosofía y en el modo en que había de ser abordada. Epicuro (341-270), de la generación posterior a Aristóteles, tomó otro derrotero. Empezó con la física. Podemos demostrar, esgrimió, que nada existe excepto los átomos, infinitos en número, y el espacio, infinito en extensión. Estas verdades científicas generan después conclusiones filosóficas: que no hay un orden sobrenatural, ni una metafísica; que la única cosa que una persona puede perseguir racionalmente es su propio placer; que la muerte es una cuestión de pura indiferencia; y así sucesivamente. En cierto sentido, Epicuro estaba siguiendo la tradición presocrática: las ciencias naturales y la filosofía funcionando al unísono. Durante varios siglos ejerció una poderosa influencia, pero a largo plazo prevalecería la idea socrática, desarrollada por los dos gigantes del siglo IV. Sin ellos, la historia habría sido muy diferente.

A pesar de que las obras conservadas de Aristóteles son voluminosas, antes incluso había más. Según Cicerón, sus diálogos, que se han perdido, fluían como un río de oro;[157] otro aspecto más de este hombre extraordinario. Nadie diría esto del Aristóteles que conocemos: el estilo de las obras existentes es llano y telegráfico. No obstante, no las descartaríamos del todo desde el punto de vista estético. Este laconismo tiene su propia fuerza. Es difícil leer la *Ética a Nicómaco*, por ejemplo, sin quedar impresionado por su densidad: no hay una sola palabra desperdiciada, casi todas las frases aportan algo pertinente o nuevo.

Por su parte, Platón fue un artista literario de alto nivel. Es tentador

considerar a Platón como el santo patrón de aquellos para quienes la filosofía es un arte, y a Aristóteles de aquellos para quienes es una ciencia. Sin duda, la idea de que el conocimiento debería proceder de la interacción de las mentes y las personalidades es de Platón; sus obras son diálogos, y él nunca expresa ningún criterio en primera persona. En la mayoría de ellos Sócrates es el principal orador, pero en unos pocos, probablemente tardíos, adopta un papel menor, y en *Las leyes* no aparece en absoluto, otorgándole el papel principal a un «ateniense forastero». La *Apología* pretende ser el discurso que Sócrates pronunció en su defensa en el juicio en el que estaba en juego su vida en 399. Este es un caso excepcional, pero en los que probablemente son sus primeros diálogos, el personaje de Sócrates es una parte importante del conjunto. Normalmente se plantea una cuestión moral y la única conclusión es negativa: así, *Laques* pregunta: «¿Qué es el coraje?» y *Eutifrón* pregunta: «¿Qué es la piedad?». Los interlocutores de Sócrates exponen sus opiniones, que se desmoronan ante su interrogatorio y la compañía se queda con la incertidumbre. En las obras que presumiblemente pertenecen al «período medio» de Platón, la forma del diálogo se hace más superficial: Sócrates expone su punto de vista largo y tendido y los demás interponen de vez en cuando unas pocas palabras de asentimiento. Algunos de los diálogos contienen «mitos», alegorías o historias sobrenaturales, a veces alegres y fantásticas, a veces casi místicas.

Las primeras obras son normalmente animadas, a veces abiertamente humorísticas, y el dominio de la técnica del diálogo por parte de Platón le permitía expresar ideas harto difíciles con meridiana claridad. En *Menón* presenta la extraña doctrina de la «anamnesis»: que ya existíamos antes de nacer y que conservamos el conocimiento de aquella existencia anterior. Lo consigue haciendo que Sócrates interrogue al esclavo de Menón. Sócrates demuestra que el esclavo tiene conocimientos matemáticos, y puesto que no ha recibido instrucción en esta vida, debe de haber adquirido los conocimientos antes de nacer. Sería erróneo considerarlo un diálogo cómico, y quizá también lo sería calificarlo de humorístico, pero es enérgico y constituye un guiño. Y hace lo que todo maestro debería esmerarse por conseguir: plantear un argumento de manera tan lúcida y atractiva como la naturaleza del tema lo permita. Algunos diálogos son especialmente generosos en material que no es estrictamente filosófico: *Protágoras* ofrece un divertido retrato de los intelectuales y su camarilla, y *Fedro* está ambientado junto al río Iliso. En este aspecto, el más pródigo de todos es *El simposio* o *El banquete* (*sumposion*, «reunión en la que se bebe», no un

simposio en la acepción castellana). Hacia el final, el tristemente célebre Alcibíades irrumpe borracho y elogia a Sócrates porque es su buen ángel; más tarde el narrador que está rememorando estos sucesos recuerda haberse quedado dormido y despertar hacia el alba; Sócrates todavía está hablando, diciéndole a Aristófanes que un buen dramaturgo cómico puede escribir una tragedia, y viceversa.

*El simposio* no es tanto un diálogo como una serie de discursos acerca de la naturaleza del amor: un médico prosaico pronuncia uno de ellos, un poeta sentimental otro. El más entretenido de estos discursos lo da Aristófanes. Cuenta una fábula.[158] Originariamente los seres humanos eran criaturas esféricas cada una con dos conjuntos de genitales. Algunos tenían un conjunto masculino y otro femenino, mientras que en otros ambos conjuntos eran del mismo sexo. Los dioses entonces dividieron a estas criaturas en dos, y desde entonces los seres humanos han vagado en busca de su otra mitad. Por consiguiente, el amor es «el deseo y la búsqueda de ese todo». Resulta adecuado que se ponga este relato en boca de un dramaturgo cómico de ánimo exuberante y fantástico, aunque en realidad no tenemos nada de Aristófanes que sea así: hemos de suponer que todo esto proviene enteramente de la propia imaginación de Platón.

Dentro de la comedia hay ideas serias y originales. Una de ellas es que las personas son inherentemente homo o heterosexuales. Para nosotros esta es una idea común, pero no es frecuente encontrarla en la Antigüedad. Otro concepto que presenta el Aristófanes de Platón es un ideal del amor romántico: existe una pareja ideal para cada hombre y mujer, un «encaje perfecto», y el amor sexual ofrece una posibilidad única de plenitud humana. Esto es una buena muestra del alcance y la profundidad del pensamiento de Platón. Son ideas que se han desarrollado y adoptado muchos siglos después de él. Son también ideas que él mismo rechaza. Pero las ha descubierto y las ha presentado, y todo dentro de un contexto de lo más absurdo. Por así decirlo, nos ha hecho pensar profundamente cuando se suponía que solamente nos estaba entreteniendo.

En esta obra, Platón no se conforma con un resultado negativo: quiere afirmar positivamente lo que es el amor. La técnica del diálogo no le proporciona los medios para hacerlo, y en cualquier caso puede que quiera ir más allá del argumento razonado, al instinto y la intuición, de modo que se decanta por un nuevo recurso. Cuando Sócrates empieza a hablar, no expone su propio argumento, al contrario, proclama la verdad del amor tal como se la

ha revelado a él una sacerdotisa, Diotima.[159] Esta lo hace en parte a través de uno de los mitos de Platón: Amor es el hijo del Recurso y de la Pobreza, concebido el día en que nació Afrodita, no es hermoso, sino desaliñado e ingenioso. A continuación explica cómo debería ser el progreso del amor: habría que pasar del amor por un individuo hermoso al amor por todas las personas hermosas, después al amor por las actividades e instituciones y finalmente conseguir una iniciación en la más elevada belleza, que es abstracta y absoluta. Es difícil armonizar esto con la experiencia humana real, sin embargo, hay una extraordinaria percepción. A través de Diotima, Platón describe el amor como «procreación en lo bello»:[160] ha reconocido la íntima relación del impulso creativo y del impulso sexual en la psique humana.

La *República* combina al Platón del «primer período» con el del «segundo». Los dos primeros de sus diez libros podrían considerarse diálogos del primer tipo. La pregunta planteada es: «¿Qué es la justicia?». Sócrates refuta las propuestas de sus interlocutores, cuyo líder es un sofista, Trasímaco, que defiende la teoría de que el poder es justo. Es derrotado, pero hasta ahora, aunque sabemos algo de lo que no es la justicia, no hemos aprendido nada acerca de lo que es. El tema se analiza en el resto de la obra a la manera del Platón del «segundo período»: Sócrates proporciona una exposición continuada. La *República* cubre un enorme abanico de temas, pero el factor unificador es la teoría de las formas de Platón, que genera su teoría moral, su teoría política y su teoría del conocimiento.

Los historiadores se han dividido en «agrupadores» y «separadores». Los agrupadores creen que un principio (por ejemplo, la lucha de clases) explica toda la historia, los separadores sostienen que la historia es incorregiblemente plural y compleja. Si dividimos a los filósofos según estos mismos parámetros, Platón quedaría incorporado junto a su polo opuesto, Epicuro, en los agrupadores: por lo menos en esta fase de su carrera tiene una única teoría que unifica todos los aspectos de la indagación filosófica. Igual que otras dos obras que analizaremos más adelante en este libro, las *Geórgicas* de Virgilio y *El asno de oro* de Apuleyo, la *República* tiene un final que es totalmente diferente al resto de la obra y sin embargo resulta profundamente satisfactorio. El tema es la inmortalidad del alma: Sócrates abandona toda pretensión de diálogo para relatar el mito de Er,[161] que murió y resucitó de nuevo, trayendo consigo la visión que había obtenido de la naturaleza del universo y del más allá de los muertos. Así, el largo discurso culmina por fin, como ninguna otra obra filosófica, en un resplandor final.

El siglo posterior a Platón y a Aristóteles fue testigo del surgimiento de escuelas filosóficas rivales, entre ellas las más prominentes fueron el estoicismo, fundado por Zenón de Citio (335-263), y el epicureísmo. Se han conservado unas pocas obras menores de Epicuro y podemos saber bastante acerca de sus teorías físicas gracias a su posterior adaptación al verso latino por parte de Lucrecio. A pesar de que los estoicos perseguían la virtud y los epicúreos el placer, ambas escuelas aspiraban a un ideal negativo, *apatheia* («no emociones») y *ataraxia* («no ser molestado»), respectivamente. Son filosofías de salvación que sostienen que en el interior de la ciudadela del alma el hombre sabio, ilustrado con sus enseñanzas, puede ser feliz y estar inexpugnablemente a salvo. La pertenencia a estas escuelas tenía algunas de las características del compromiso religioso. Su importancia para la historia de la literatura radica en el modo en que conformaban las vidas y el pensamiento de las personas instruidas, especialmente en Roma.

# 6

# LA ÉPOCA HELENÍSTICA

El término «helenístico» es una etiqueta práctica que la erudición moderna ha impuesto al período que va desde la muerte de Alejandro, en 323 a. C., hasta la victoria del futuro emperador Augusto sobre Marco Antonio en la batalla de Actium, en el año 31. Con la muerte de Alejandro, su vasto imperio se dividió en «reinos sucesores», entre los cuales el más importante, desde un punto de vista literario, fue Egipto, que estaba regido por una dinastía macedónica de reyes llamados Ptolomeos hasta su última gobernante, Cleopatra. A su muerte en el año 30, Egipto pasó a formar parte del Imperio romano, y sufrió el destino que los otros reinos sucesores y las pocas ciudades-estado restantes ya habían padecido: la última independencia griega quedó extinguida.

Alejandría, capital de los Ptolomeos, se convirtió en centro de energía intelectual en el siglo III. Los reyes fundaron la Biblioteca, la más famosa de la Antigüedad, y el Mueso («lugar de las Musas»), no un museo en el sentido moderno sino una especie de instituto de investigación literaria. Eratóstenes, nombrado director de la Biblioteca a finales del siglo, fue el más gran polímata de su tiempo, un erudito literario, filósofo, geógrafo, poeta y matemático. Calculó la circunferencia de la tierra con extraordinaria precisión. Aunque excepcional, su carrera ilustra la magnitud de la «erudición» alejandrina, entendiendo esta fría palabra como la representación de una curiosidad intelectual de amplio alcance. No se ha conservado ninguna de sus obras, y sólo las conocemos indirectamente. Todavía tenemos varios cientos de miles de palabras de prosa helenística, pero la mayoría son traducciones de escrituras hebreas. Puesto que queda muy poca prosa de comienzos de la era helenística, nuestra impresión de su literatura es sesgada. No obstante, tenemos como mínimo algunas obras de tres poetas activos en Alejandría en la primera mitad del siglo III: Teócrito, Calímaco y Apolonio de Rodas. Ninguno de ellos puede fecharse con exactitud.

Calímaco era natural de Cirene, lo que hoy es Libia oriental. Fue un estudioso y lexicógrafo, catalogó la Biblioteca de Alejandría, escribió sobre geografía, etnología y muchas otras disciplinas. Los poetas eruditos tienden a mantener separados los dos aspectos de su ser (Hopkins y Housman, por ejemplo), pero la originalidad de Calímaco fue la de aportar erudición a sus poemas. Tanto en el lenguaje como en la temática cultivaba la rareza, lo inesperado, lo exótico. Todo lo que nos ha llegado a través de la tradición manuscrita son unos sesenta epigramas elegíacos y seis himnos, una recuperación al estilo moderno del género del «himno homérico», pero los hallazgos de papiros revelan mucho más. Sus trece *Yambos* mezclaban inventiva a la manera de Hiponacte con otro material. La *Hecale*, un poema épico corto, de unos mil versos de extensión, trataba de la hazaña heroica de Teseo en la captura del toro de Maratón, pero se centraba en la anciana humilde con la que se alojó y que da su nombre a la obra. Ello es ejemplo del gusto helenístico por los temas modestos y domésticos, con un toque de sentimentalismo, así como la búsqueda de una perspectiva insólita por parte de Calímaco.

Su obra más extensa era *Orígenes* (*Aitia*, literalmente «Causas»), que en su forma final ocupaba cuatro libros. Era una serie de historias mitológicas de «así fue» que explicaban los orígenes de diversas costumbres y ceremonias; había también dos importantes párrafos de alabanza a la reina Berenice de Ptolomeo III, pues, entre otras cosas, Calímaco era un poeta cortesano. El tema le brindó una amplia oportunidad de erudición antigua y se lanzó a ello con entusiasmo y (da la impresión) de manera desconcertante. Así, el lector que se sumerge en la historia de amor de Acontio y Cidipa, el fragmento mejor conservado de *Orígenes*, esperando derramar un par de lágrimas de felicidad, puede que se sorprenda al encontrar esto:

> Nos enteramos de este tu amor por el viejo Jenomedes, que puso por escrito un relato mitológico de toda la isla, empezando por cómo estaba habitada por ninfas coricias… y de los que allí moraban y cuyos ritos Zeus Alalaxios recibe siempre al son de trompetas, los carios y los léleges, y cómo Ceos, hijo de Febo y Melia, hizo que adoptara otro nombre… y cómo de cuatro ciudades Megacles amuralló Cartaya, y Eupilos, hijo de Criso…[162]

Y sigue y sigue. Presumiblemente la aridez es intencionada.

Homero había empezado con cólera, Calímaco empieza con una pelea. No cabe duda de que es un tono nuevo. Abre con un contraataque dirigido a sus críticos, a los que llama Telquines, espíritus mitológicos vengativos y oscuros. «A menudo los Telquines refunfuñan con mi canción», empieza diciendo, porque no ha escrito un poema seguido de miles de versos de extensión.

Devuelve el golpe: Mimnermo era mejor en los poemas cortos; un poema debería juzgarse por su arte, no por su tamaño. Apolo le ha dicho que debería engordar a un animal para el sacrificio, pero que debe mantener delgada a su Musa; que debería conducir su carro no por los caminos anchos que muchos otros utilizan, sino por senderos inexplorados aunque sean estrechos. Al final de su *Himno a Apolo* vuelve a la carga: el dios le dio un puntapié a la Envidia y declaró que el Éufrates era un gran río, pero que transportaba una gran cantidad de porquería y basura. Lo compara con un ligero arroyo que brota de una fuente sagrada, pura e inmaculada.

Entonces, ¿qué defendía Calímaco? En el pasado se pensó que adoptaba una posición fuertemente definida, con un rechazo evidente de los poemas largos (aunque *Orígenes* tenía varios miles de versos) y la polémica afirmación de que el arte sólo se debe al arte. Pero ahora parece más probable que su afirmación fuera más general y que estuviese apelando a todas las personas de buen criterio. Sin duda valoraba la originalidad: los caminos por los que otros no hubieran transitado. Condenaba la pomposidad, insistía en que lo que cuenta es la calidad y sostenía que la extensión no es un valor en sí. El tono puede ser combativo, pero el mensaje es sinceramente razonable.

Calímaco escribió también epigramas elegíacos. Este género tuvo quizá la vida continuada más larga que cualquier otra forma literaria de la historia occidental, con una duración de más de un mileno y medio, desde el siglo VII a. C. hasta bien entrada la era bizantina. Resulta difícil distinguir si un determinado epigrama pertenece al siglo III a. C. o al VI d. C., pero los mejores autores son de fecha helenística. Asclepíades, Leónidas de Tarento y Meleagro de Gadara fueron tres de los más dotados. Este género también le convenía a Calímaco, porque le hacía aflorar un aspecto suyo que buscaba la simplicidad más que el efecto picante. El tono polémico no está ausente («Odio el poema cíclico», comienza un epigrama), aunque algunos poemas son eróticos, y los epigramas funerarios son especialmente destacables. Su obra más conocida en el mundo de habla inglesa, gracias a la muy antologizada traducción decimonónica de William Cory, son seis versos sobre un tal Heráclito («Uno tu muerte, Heráclito, me dijo»). Los lectores que consulten el original verán que es mucho más económico. Un epitafio consiste tan sólo en un pareado: «Aquí enterró Filipo, un padre, a su hijo de doce años, su mayor esperanza, Nicoteles». El orden de las palabras en griego, en una traducción muy literal palabra por palabra, es el siguiente:

> aquí, la gran esperanza, Nicoteles.

aquí, la gran esperanza, Nicoteles.

Las palabras que transmiten una verdad general, «niño» y «padre», aparecen juntas, y después la particularidad la proporcionan los dos nombres, uno al final de cada verso. La frase da los hechos desnudos, incluso la «gran esperanza» es fáctica, pero tiene más colorido y se coloca reticentemente entre comas antes de que el nombre del niño muerto haga de cierre. Esta restricción es producto de una alta sofisticación.

Se han hecho muchas declaraciones en favor de Calímaco: ha sido considerado el poeta helenístico más grande, e incluso uno de los poetas más grandes del mundo. Por lo menos hasta ahora, estas declaraciones se han proclamado, no debatido, y es difícil darles crédito. La sobrevaloración de Calímaco le debe mucho a la idea de que influyó enormemente a los poetas romanos del siglo I a. C., pero, a su vez, esta creencia se basa en la suposición de que, puesto que lo utilizaron o aludieron a él, sin duda lo admiraban profundamente. Catulo tradujo un poema de su poesía cortesana,[163] pero, según su propia versión, porque quería realizar un ejercicio que no implicase sus emociones. Virgilio jugueteó ingeniosamente[164] con la apertura de *Orígenes* de Calímaco en sus *Bucólicas*, y lo desechó por completo en sus *Geórgicas*.[165] Propercio anunció que iba a abandonar el tema del amor para seguir los pasos de Calímaco[166] y de Filitas, otro poeta helenístico, pero no era más que una broma o un engaño. En su último libro se autodenominó «el Calímaco romano»,[167] pero esto significaba que ahora estaba abordando la temática de Calímaco, los orígenes.

El criterio de Ovidio[168] es especialmente interesante. A los romanos les gustaba distinguir entre *ingenium* y *ars*. *Ingenium* puede traducirse a veces por «genio», pero normalmente no es tan fuerte: cubre el abanico sugerido en castellano por «talento», «genialidad» y «capacidad». *Ars* no es un término tan amplio como la palabra castellana «arte», derivada de aquél; su significado equivale a «técnica» o «artesanía». Calímaco perdurará, dijo Ovidio, porque «aunque no es fuerte en *ingenium*, sí es fuerte en *ars*». Esta es una pobre alabanza. Los romanos encontraban interesante a Calímaco, pero no hay evidencias claras de que lo venerasen.

Teócrito nació en Sicilia, pero se trasladó a Alejandría en un período desconocido de su carrera. Llamó *eidullia*, «idilios», a sus poemas; la palabra significa «escena» y no tiene las connotaciones del término castellano «idilio». Uno de estos poemas es un diálogo entre dos damas burguesas[169] de Alejandría que charlan y después emprenden la marcha a través de las

calles abarrotadas, protestando y recibiendo empellones, para asistir a un concierto sagrado sobre la muerte de Adonis. Este es uno de los ejemplos más atractivos del gusto helenístico por representar a personas corrientes y la vida cotidiana; quizá sea también la primera obra literaria que se deleita con el bullicio de una gran ciudad. A pesar de que las mujeres se quejan de la muchedumbre y de la incomodidad, no hay duda de que se lo están pasando bien, y también el poeta. Otro poema con un escenario urbano implícito empieza: «¿Dónde están mis hojas de laurel? Tráemelas, Testilis».[170] Todo el poema es pronunciado por una mujer que está practicando rituales mágicos para recuperar a su amante infiel. Aquí tenemos algo nuevo: el monólogo dramático.

La pequeña obra de Teócrito incluye también unas cuantas piezas mitológicas de calidad, pero es más conocido por sus poemas sobre el campo, en su mayoría en forma de diálogos entre pastores. No excluyen la burla grosera ni la franqueza sexual, pero el sabor predominante es la elegancia, y las figuras de este paraje parecen habitar en un lugar propio, sin ser molestadas por los cambios y fortunas del mundo lejano. Teócrito podía incluso dotar de colorido pastoral al monstruo de un mito: en el idilio XI, la canción de los cíclopes, convierte a Polifemo, el caníbal de la *Odisea*, en un pretendiente enfermo de amor, cortejando a la ninfa marina Galatea con rústica torpeza. La serenata de los cíclopes está enmarcada por las palabras que el poeta dirige a su amigo, el médico Nicias: no hay medicina que cure el amor, salvo las musas. Así «pastoreaba» Polifemo su amor; mejor que pagar a un charlatán. La graciosa chanza sitúa a los cíclopes a cierta distancia: nosotros, sofisticados, sonreímos ante esta candorosa ingenuidad. Es una técnica que fácilmente podría ser condescendiente, pero Teócrito tiene el tacto y el buen gusto de no serlo.

El idilio I es un diálogo entre Tirsis y un cabrero sin nombre. Los dos hombres empiezan preparando la escena con sonidos: el susurro musical de los pinos junto al manantial, la siringa del cabrero y el canto de Tirsis, más dulce que el chapoteo del arroyo que cae sobre las rocas. El propio sonido de los versos es exquisitamente melodioso, con onomatopeyas, ecos y reverberaciones, pura belleza de superficie por puro deleite. El tema principal del poema son dos obras de arte, una visual y otra musical. El cabrero describe un vaso tallado en madera, que regalará a Tirsis a cambio de que cante la canción de Dafnis. A continuación, esta canción ocupa la mayor parte del poema.

Teócrito explora aquí la naturaleza del arte. Las escenas talladas en la taza incluyen a un pescador atareado recogiendo la red para echarla, un zorro robando uvas, un muchacho que trenza apresuradamente una jaula para un grillo, una mujer entre dos amantes, volviéndose ora hacia uno, ora hacia el otro. Estas imágenes representan o bien un momento de una acción rápida, captada y congelada como en una foto, o bien una acción en el tiempo que la escultura no puede representar literalmente (la mujer girándose hacia delante y hacia atrás). Hay una interacción entre naturaleza y artificio: las imágenes pugnan por escapar de su estatismo y «cobrar vida», mientras que al mismo tiempo se nos muestra que esta vivacidad es producto del virtuosismo del artista.

La canción de Tirsis es como la pieza principal de un concierto. Surge como un aria en una ópera, sin contexto ni explicación. Dafnis yace moribundo, mientras una doncella deambula en busca de calveros; las bestias lloran por él; los pastores, los dioses y las ninfas acuden a visitarlo, con enigmáticas o quejumbrosas preguntas; y, finalmente, «Dafnis se fue al arroyo y la corriente se cerró sobre él». Todo es triste y conmovedor, sin embargo es todo ficción, no hay realidad, ni siquiera dentro de la ficción del poema de Teócrito. Hay un sutil cambio de registro: el mundo de Tirsis, aunque idílico, es esencialmente naturalista; el mundo de Dafnis incluye a los cabreros y vaqueros de la propia experiencia de Tirsis, pero carece de solidez: es enigmático, evanescente y encantado por la deidad. Se presenta como poesía, no como vida, y no obstante es extrañamente bello. Teócrito ha creado una nueva estética, una estética en la que mediante una especie de alquimia la inseguridad del poeta en vez de disminuir la aflicción la aumenta. Advertimos el artificio y nos conmueve el virtuosismo del creador. Es una estética que sería recreada, como veremos, en la poesía romana.

El idilio VII es la obra más esquiva de Teócrito. Está ubicada en la isla de Cos, y un narrador cuenta cómo salió de la ciudad con un par de amigos y se encontraron con un misterioso cabrero, Licidas. Parece que bajo la superficie subyace un misterio oculto. Después de separarse del cabrero, los caminantes llegan a una granja, se tumban y beben vino. El poema concluye describiendo el lugar con una riqueza de recursos sin precedentes, pintando un cuadro, pero también haciendo música. El aire está lleno de sonidos: los olmos y los chopos susurran, el agua borbotea, las cigarras chirrían, las ranas croan, los pinzones cantan, las palomas arrullan, las abejas zumban. Hay variedad de frutos: las peras y las manzanas ruedan a los pies de los visitantes, las ramas

se curvan bajo el peso de las endrinas. Y hay aromas: los amigos reposan sobre dulces juncos y hojas de parra recién cortadas, y «todas las cosas olían a la abundancia del verano, olían a tiempo de cosecha». Los sentidos se aúnan al evocar la jugosidad, la suculencia, la exuberancia y la agradable fatiga. Planea una especie de borrosa modorra y al mismo tiempo una búsqueda de precisión: el verano, no, más exactamente, la época de recolección. Y se manifiesta un toque divino: una cueva de las ninfas en los alrededores, un altar de Deméter, las ninfas mezclando el vino que deleita a los compañeros. Es una extraordinaria fusión, a la vez el retrato de un paisaje, realizado con un lenguaje exquisitamente melodioso, y una exploración del afecto humano, de un estado de aletargado embeleso. No existía nada parecido a esto en la literatura anterior.

A Teócrito se le conoce como el inventor de la poesía pastoril, pero afirmar esto es una especie de anacronismo. La literatura pastoril, tal como se ha desarrollado desde entonces, no es simplemente escribir sobre la vida campestre: se trata de escribir sobre el campo de una manera determinada, de un aferrarse conscientemente a la tradición, de observar ciertas formas y convenciones. Ahora bien, Teócrito no podía seguir tradiciones ni convenciones pastoriles porque no existían antes que él. Lejos de establecer la pauta para un género nuevo, estaba descubriendo su propia sensibilidad particular. Su poema exhibe el vuelo libre de la imaginación sin las cadenas de la convención. Es el poeta helenístico que amplió significativamente el alcance de las posibilidades poéticas, descubrió una especie de equilibrio en el que se combinan el compromiso y el desapego, la distancia y el detalle, el encanto de la apariencia y la calidez de los sentimientos.

Apolonio de Rodas, a pesar de su nombre, era originario de Alejandría, y se desconoce cómo adquirió su apodo. También él fue un erudito: escribió estudios de Homero y Hesíodo, y fue director de la Biblioteca de Alejandría. Su poesía incluía las *Fundaciones*, poemas sobre ciudades, que presumiblemente mostraban un interés por los orígenes y prácticas cúlticas compartido con Calímaco. Todas sus obras se han perdido a excepción de *Las argonáuticas* («Historia de los argonautas»), una epopeya en cuatro libros. Jasón viaja en la nave *Argo* con un grupo de héroes (los argonautas) hacia la Cólquide, en el extremo oriental del mar Negro, en busca del vellocino de oro. Medea, hija del rey de la Cólquide, se enamora de él y con su ayuda consigue el botín. Ella huye con Jasón y sus hombres, y en el último libro relata su enrevesado regreso a Grecia.

La «erudición» en el sentido amplio del término es también visible en este poema. Apolonio ofrece una exquisita descripción del extraordinario personaje del río Termodonte[171] (un oscuro río en lo que hoy es el norte de Turquía). El último libro recrea las andanzas de Odiseo (quizá demasiado deprisa), pero lleva a los argonautas mucho más lejos, a recorrer el Danubio, a remontar el Po, a descender el Ródano y hasta el norte de África. Este improbable viaje le debe mucho al espíritu alejandrino de investigación y al interés por la geografía y etnografía. También le proporcionó a Apolonio la oportunidad de utilizar sus considerables dotes descriptivas. Especialmente memorable es el retrato de las traicioneras Sirtes[172] en la costa africana, los bancos de peces y algas marinas, la sombría extensión de la arena, la bruma fundiéndose con la tierra como niebla, la desolación —ni una bestia, ni un ave — y todo ello sostenido (expresión de siniestra amabilidad) en una «calma benévola».

No obstante, Apolonio es un enigma: siendo tan bellos los mejores pasajes, resulta extraño que gran parte del poema sea tan aburrido. Su rostro inescrutable queda ejemplificado en el episodio que abarca casi todo el primer libro. Los argonautas llegan a la isla de Lemnos, donde las mujeres han matado a todos los hombres porque prefieren tener a muchachas esclavas. Su reina Hipsípila da la bienvenida a Jasón y ambos acaban siendo amantes. Al cabo de un tiempo, Heracles se lamenta de que el grupo está descuidando su aventura. Jasón acepta marcharse, Hipsípila llora ante la pérdida de su hombre pero acelera su marcha con ternura, y él le responde diciendo que si ella da a luz a un hijo suyo, que lo envíe a la Grecia continental con sus abuelos cuando sea mayor. El relato pasa por alto el aspecto más extraño de la historia (¿se acostaría uno con una asesina en masa?) y sus posibilidades de sufrimiento. Esta aridez ha de ser una elección deliberada (Odiseo relata gran parte de su historia con cierta frialdad, y Apolonio seguramente trataba de emularlo), pero aun así parece un poco decepcionante. Este episodio tendría una espectacular vida posterior, pues proporcionó el modelo de relato para la tragedia de Dido en la *Eneida* de Virgilio.

El momento más bello del primer libro es cuando Hilas, el joven amado por Heracles,[173] va a por agua y es arrastrado a las profundidades por la ninfa del estanque. Es de noche, hay luna llena, el muchacho sonrosado y hermoso, el espíritu de la ninfa enamorada desfallece en su interior: ella le rodea el cuello con el brazo tratando de besarlo y lo sumerge en un remolino. Es una escena pálida y lánguida con un único momento intenso: cuando el

ruedo de agua salpica el vaso de bronce de Hilas. Este episodio erótico anticipa la segunda mitad de la obra. Medea entra en escena y al momento el poema cobra vida. Se convierte en gran medida en una historia de amor, como quizá ninguna otra épica lo había sido antes, y con el foco puesto en la mujer. La Medea de Apolonio es otra heroína acrática, desgarrada entre el deber hacia su padre y su pasión por Jasón, pero es también conmovedoramente joven, no la virago de Eurípides. Su corazón late desbocado de amor y ansiedad por Jasón, como un rayo de sol se estremece en una casa,[174] reflejado desde un cubo de agua recién vertida; el símil es perfectamente adecuado a su inocencia y agitación. En un discurso de cortejo más bien pesado Jasón le promete futura fama y gloria[175] con todo lujo de detalle, pero es lo suficientemente hábil como para terminar diciéndole lo hermosa que es, y eso, observa el poeta, es lo que funcionó. Su mezcla de emociones está perfectamente estudiada: vergüenza, orgullo, incluso algún atisbo de que odia a Jasón, un deseo de abnegado sacrificio y desesperación. Quiere morir, pero luego le asalta el temor a la muerte y abandona esta idea.[176] Se deleita en una «vida de complacientes cuidados», una expresión harto paradójica, y la luz del sol le parece más dulce que nunca. Asistimos también a una resistencia juvenil cuando olvida sus precauciones y llama a sus doncellas, casi como si fuera Nausícaa.

Quizá deberíamos considerar *Las argonáuticas* como un poema experimental, en algunos aspectos deliberadamente homérico, en otros modernista, con un héroe que a veces parece extrañamente pasivo, y que cede en beneficio de la heroína, cuando ésta hace aparición. La historia no alcanza ningún gran clímax y el final es extrañamente trivial: no hay aventuras en la última fase del viaje, sino un tranquilo retorno pasando por el Ática, atravesando el canal entre Eubea y el continente, y así hasta casa. Esta es la única epopeya helenística que tenemos, había muchas más, pero la de Apolonio fue considerada siempre la mejor.

El hallazgo de un papiro ha resucitado a otro poeta que trabajaba en Alejandría a mediados del siglo III, Herondas, un escritor de diálogos en verso que, al igual que Teócrito, describía la vida urbana corriente, pero en un tono deliberadamente grosero: un chulo persigue a uno de sus clientes, una madre lleva a su hijo a un maestro para que le dé azotes, dos damas discuten sobre las ventajas de un consolador de alta calidad. Arato (*c*. 315-*c*. 245) fue otro poeta más o menos contemporáneo a los alejandrinos, pero activo en otro lugar del mundo griego, principalmente en Macedonia. Su única obra

conservada es *Fenómenos* (el título hace referencia a objetos celestes), un poema didáctico sobre astronomía y señales climatológicas. Comienza con arrogancia: «Empecemos por Zeus…». Este es uno de los lugares en los que el paganismo adopta un tono que se aproxima bastante al monoteísmo. Todas las calles y mercados, el mar y los puertos están llenos de Zeus; y nosotros somos sus retoños. Él es bondadoso con los hombres y los guía en todos sus quehaceres. Hay una especie de parentesco con el salmo 139 de las escrituras hebreas, con la afirmación de la presencia universal y abrumadora de Dios. Pero hay una diferencia: el salmista declara que Dios conoce sus pensamientos más íntimos, mientras que las filosofías griegas sostenían que la mente era totalmente autónoma, resguardada incluso de la divinidad.

Tras esta introducción, el poeta entra enseguida en materia astronómica. La parte final, sobre pronósticos meteorológicos, le da pie a hacer breves y atractivos retratos del mundo natural: los bueyes olfateando el aire ante la inminencia de la lluvia y las hormigas sacando apresuradamente los huevos de los nidos; la niebla envolviendo la base de una montaña cuya cumbre brilla despejada. Fue muy leído durante siglos y traducido varias veces al latín, por Cicerón entre otros, e incluso es citado por san Pablo[177] en los Hechos de los Apóstoles. Este enorme éxito ha sorprendido a algunos lectores modernos, pero Arato ha tenido la mala suerte de ser eclipsado por dos hombres posteriores procedentes de tierras bárbaras: Lucrecio y Virgilio elevarían el poema didáctico a alturas insospechadas. El primero lo ignoró por completo y Virgilio, en las *Geórgicas*, no sólo lo superó en encanto y técnica, sino que su imitación ocupa sólo parte de un libro, de manera que todo Arato acaba siendo únicamente una parte menor de un proyecto mucho más grande. No obstante, considerado por sí solo el poema es una obra lograda.

Los poemas conservados del final de la época helenística constituyen un cajón de sastre. La única tragedia importante que nos ha llegado es parte de una obra que relata la historia del Éxodo escrita por un autor judío llamado Ezequiel. De comienzos del siglo II es la *Alejandra* de Licofrón, un monólogo dramático pronunciado por la profetisa Casandra, una obra de deliberada y detestable oscuridad, y con casi mil quinientos versos es el discurso no narrativo más largo de la literatura clásica. Se conservan también dos poemas didácticos de Nicandro, *Theriaca* («Animales venenosos») y *Alexipharmaca* («Fármacos curativos»). Ambos tratan de venenos y de sus antídotos —serpientes, escorpiones y artrópodos en el primer caso, y plantas, minerales y algunos animales en el segundo— y no son mucho más atractivos de lo que

podría desprenderse de esta descripción. También se ha conservado parte de su *Geórgica* («Agricultura»), que por lo menos proporcionó un título a Virgilio. Unos cuantos poetas de esta época escogieron temas y motivos de los *Idilios* de Teócrito. Uno de ellos fue Mosco, cuyo mejor poema es *Europa*, una pieza alegre y decorativa de narración mitológica breve. Otro fue Bión, que escribió un *Lamento por Adonis* de tinte pastoril. Un tercer autor anónimo escribió a su vez un *Lamento por Bión*, obra que resulta históricamente importante para la literatura inglesa como modelo de los lamentos pastoriles por poetas muertos escritos por Spenser, Milton, Shelley y Arnold. Estos escritores se conocen convencionalmente como los «poetas bucólicos griegos», pero responden mejor a la clasificación de seguidores de Teócrito, imitadores de un determinado maestro más que practicantes de un género establecido.

El resto de prosa helenística es dispar en el tiempo y en su carácter. Del siglo I a. C. es probablemente la anónima *Sabiduría de Salomón*, el más logrado de los escritos judíos en griego, influenciado por la retórica griega y bellamente adornado con metáforas. Utiliza también una técnica que atraía a Lucrecio: el criterio erróneo es expuesto con gran elocuencia para después ser tranquilamente aplastado por la verdad. De este modo, a los engañados se les permite disfrutar de un hedonismo y pesimismo cultivados, seguros de que la vida es una sombra pasajera y de que no hay más allá, para responderles al final con la afirmación de que las almas de los justos están en manos de Dios y que los impíos serán castigados. Lucrecio, evidentemente, utilizó este método en dirección contraria.

El único historiador helenístico que ha sobrevivido en un grado significativo es Polibio (200-118), pero de él se ha perdido también la mayor parte de su obra. Su temática era Roma y el auge de su imperio. A pesar de ser un historiador narrativo, también fue profundamente analítico. El éxito de Roma, concluía, debía mucho a que su constitución era mixta, en parte monárquica, en parte aristocrática y en parte democrática. Iba más allá de las legalidades, apuntaba a la conducta: sostenía que la vida pública romana se caracterizaba por un espléndido alarde[178] y una especie de elevada teatralidad. Tenemos aquí una anticipación de la percepción de Walter Bagehot, en el siglo XIX, de que una constitución se beneficia al tener una parte digna y también eficiente. En cuanto a la religión, mientras que en otros estados el temor a lo divino se veía con malos ojos, en Roma se alentaba como línea política. Las veleidades y las emociones violentas de la turba se

mantenían a raya con terrores invisibles, mientras que los fastuosos espectáculos públicos fomentaban la cohesión social. Su teoría de la constitución mixta tendría una larga vida posterior, pero igualmente interesante es su reconocimiento de que el estilo y los sentimientos son también importantes en el seno de una sociedad.

Cualquier otro escrito de finales de la época helenística es pobre y fragmentario. Aunque esto se deba en parte a los accidentes de transmisión, no hay escapatoria al declive, especialmente en poesía. Los filones se habían explotado a fondo y ahora estaban agotados. No obstante, hay otra forma de enfocar el asunto, pues podría decirse que el helenismo gozaría de un nuevo florecimiento literario, pero por parte de otro pueblo y en otra lengua: a finales del siglo III comenzó la literatura latina. Por un lado, Roma triunfó: durante varios siglos su literatura, y sobre todo su poesía, fue muy superior a cualquier otra cosa que hiciesen los griegos en la misma época. Por otro lado, la civilización romana en su totalidad fue una subespecie de un helenismo superior, la continuación de aquella gran cultura formativa que habían creado los griegos. Ambos aspectos son ciertos a su manera.

# 7

# LA REPÚBLICA ROMANA

«¡Ay, Solón! ¡Solón! —dijo el sacerdote egipcio—, vosotros los griegos seréis siempre niños, no hay griegos ancianos… Sois niños en el alma, y en ella no tenéis creencias antiguas transmitidas por la tradición ni conocimientos venerables por la Antigüedad».[179] Platón cuenta esta historia en su diálogo *Timeo,* y su importancia radica en que es una historia griega: los griegos se consideraban nuevos en comparación con la inmutabilidad e inmemoriales raíces de la civilización egipcia. Por lo menos en esto tenían razón, casi todo lo más importante de la literatura griega era radicalmente innovador. Sin embargo, la literatura latina se escribió bajo la amenazadora presencia de los logros griegos, que, como el árbol upas, amenazaba con marchitarlo todo con su sombra. Por consiguiente, desde el inicio estuvo poseída por una especie de inhibición que apenas había existido en Grecia hasta el siglo IV a. C., y ni siquiera entonces fue demasiado evidente. Por primera vez una cultura entera se modeló a semejanza de otra, y toda una literatura imitó formas y temas que se habían creado en una lengua ajena. Un logro original de los romanos fue inventar la imitación.

Uno de los éxitos peculiares de los griegos fue conseguir que todos los pueblos con los que entraban en contacto quisieran ser parte de su cultura porque les resultaba sumamente atractiva. No se ha conservado ninguna literatura en lengua lidia o licia ni en ninguna otra lengua del Mediterráneo oriental, y al parecer nunca hubo ninguna. Estos pueblos se helenizaron y empezaron a escribir en griego. Una excepción parcial fueron los judíos, que desde hacía tiempo poseían una gran literatura en hebreo, pero incluso ellos adoptaron la lengua del nuevo mundo. A su debido tiempo, probablemente a finales del siglo II, las Escrituras hebreas se tradujeron al griego, formando una colección conocida con el nombre de Septuaginta, término latino para «setenta», presumiblemente designando el número de traductores implicados en la obra. Los libros que se convirtieron en los Apócrifos cristianos fueron escritos en griego en su primera versión. Los romanos nunca impusieron su

lengua en la mitad oriental de su imperio, donde el griego siguió siendo la *lingua franca*. En la tardía fecha de la década de 50 a. C., Cicerón podía decir que el latín[180] apenas se había extendido más allá de su núcleo central, mientras que un poema en griego podía ser leído allí donde las armas de los romanos hubieran desplegado su poder.

¿Debería entonces sorprendernos la existencia de una literatura latina? Los primeros caballeros romanos que abordaron una obra literaria, como Fabio Píctor y Cincio Alimento, naturalmente escribieron en griego, y escribieron lo que era apropiado para un caballero, es decir, historia. Las primeras obras latinas en verso, desde el punto de vista de los romanos posteriores, fueron compuestas en la segunda mitad del siglo III por un griego, Livio Andrónico, que fue trasladado a Roma como prisionero de guerra, un esclavo. Tradujo la *Odisea* y compuso el primer himno literario en su lengua de adopción. Ennio (239-169), al que los romanos acabarían considerando su primer gran poeta, era originario de Rudia, en el talón de Italia. El sur de Italia había sido colonizado por los griegos y, de hecho, se conocía como Magna Grecia, «la gran Grecia», y sus principales ciudades eran de habla griega.

El propio Ennio dijo que tenía tres corazones, porque sabía tres lenguas, el latín, el griego y el osco (un idioma del sur de Italia). Sus orígenes lo situaban en un medio helenístico, y si hubiera escrito en griego podría haber tenido público en todo aquel mundo. Pero escogió el latín. Por un lado, aquella fue una decisión momentánea sin la cual la literatura latina no habría echado a andar. No obstante, esta historia no es del todo creíble. Una ciudad que estaba conquistando el mundo estaba destinada a adquirir ambiciones estéticas, y no iba a contentarse para siempre con expresarlas en una lengua extranjera. Los aristócratas rusos hablaban francés en los siglos XVIII y XIX, pero al final la lengua vernácula acabó imponiéndose, y nunca ocurrió que las damas y caballeros romanos hablasen unos con otros en una lengua extranjera como hicieron los rusos.

«La Grecia cautiva cautivó a su salvaje conquistador y llevó las artes al rústico Lacio»,[181] resumió Horacio con agudeza. La literatura latina floreció, pero en cierto modo conservó una dependencia. Su poesía está saturada de mitología griega y, lo más sorprendente, toda la poesía latina clásica se escribiría en métrica griega. El cambio no se produciría hasta finales de la Antigüedad. Esto es tanto más extraordinario por cuanto el latín difiere del griego en dos aspectos importantes. Tiene menos sílabas cortas y se hablaba

con acento tónico. La poesía latina se mide por cantidad (largas y breves), como el griego, así en cada verso la pauta de sílabas tónicas y átonas puede corresponder a los pies o puede cortarlos, como en la música, que el acento puede estar en el ritmo fuerte del compás o en el débil, en el efecto que denominamos «síncopa». La métrica griega era, visto lo visto, inadecuada para el latín, pero el problema abría también una nueva posibilidad: los poetas podían introducir variedad mezclando pies «sincopados» y pies «no sincopados». También podían crear efectos expresivos: fluidez o languidez en versos no sincopados, y energía o esfuerzo donde las síncopas eran fuertes. Virgilio se convertiría en el maestro supremo de este arte métrico.

A partir de este momento, la historia de la literatura clásica se convierte en la historia de dos literaturas, y cabría esperar encontrar una constante interacción entre ambas de ahora en adelante. Sorprendentemente, no fue este el caso. Los escritores griegos no mostraron demasiada disposición a pensar que sus homólogos latinos tuvieran nada que enseñarles, y con unas pocas e inapreciables excepciones, los autores romanos no trataron de aprender de sus contemporáneos griegos. Los poetas augústeos, por ejemplo, explotaron un pasado muy lejano: Horacio se remontó a la Grecia arcaica en busca de modelos, a Arquíloco, Safo y Alceo; Virgilio acudió a Homero y Hesíodo. Incluso su interés por alejandrinos como Teócrito y Calímaco les hizo retroceder más de dos siglos anteriores a su propio tiempo. Por consiguiente, los romanos no se unieron a los griegos en la tarea de llevar adelante una empresa conjunta, más bien al contrario, para ellos la literatura griega era ya un objeto clásico, esencialmente completo.

La literatura latina ya era consciente de sí misma cuando Ennio relató que Homero se le había aparecido en un sueño[182] y le había dicho que su alma estaba ahora en el cuerpo de Ennio. El poeta Paul Valéry dijo que la esencia del clasicismo es venir después; Proust sugirió que el arte del siglo XIX había extraído de la autocontemplación un sentimiento de imperfección que creó su propia belleza innovadora; ambos pensamientos pueden aplicarse a la literatura de Roma. De hecho, los autores latinos produjeron a partir de la conciencia de sí mismos algunos de sus efectos más fascinantes. Hay un cierto encanto en el sentido de tardanza, en la interacción de la tradición y el talento original, en la exploración de su relación con la literatura del pasado por parte de un autor. No obstante, esto supuso una trampa en la que caerían algunos escritores romanos, y algunos eruditos más modernos: existía el riesgo de que la literatura tratase más de literatura que de la vida, e incluso de

que se complaciese cuando esto ocurría. Quizá debería sorprendernos que tantos escritores latinos fueran capaces de superar este peligro.

Ennio probó muchos géneros, y por sus obras menores podríamos pensar que era el típico literato helenístico. Adaptó la *Hedypatheia* de Arquestrato, una guía gastronómica en verso, y tradujo a Evémero, que argumentaba que los dioses eran seres humanos muy admirados que, tras su muerte, acabaron siendo considerados dioses: una idea harto sorprendente para la mente piadosa. Sin embargo, para los romanos posteriores era el «padre Ennio», el rudo antepasado cuyas viriles entrañas engendraron a la poesía latina. Ovidio afirmó de él que era supremo en *ingenium*,[183] tosco en *ars*, lo contrario del juicio que le merecía Calímaco. Cuenta una anécdota de finales de la Antigüedad[184] que Virgilio, preguntado por qué estaba leyendo a Ennio, respondió que estaba buscando oro en el estiércol.

Parece que había una aspereza natural en Ennio. Quizá se decantó por el latín porque se sentía más afín a una lengua que todavía estaba verde en cuanto a medio literario. Su obra maestra fue los *Anales*, un poema épico sobre la historia de Roma. En el mundo antiguo bailar era una cuestión de robustez y Ennio explota este aspecto: «Musas que con los pies golpeáis al gran Olimpo». Ningún otro poema de la Antigüedad comienza con esta nota de tan tosca energía. Sus fragmentos son en su mayoría demasiado cortos y dispersos para poder extraer algún sentido; quizá el más destacable sea un pasaje que describe el sueño de Ilia,[185] la futura madre de Rómulo y Remo. Hasta este momento, los sueños en literatura eran estereotipados: así, el sueño de Agamenón en la *Ilíada*[186] es una figura que aparece de pie junto a su cama y le transmite un mensaje. En los *Anales*, quizá por primera vez, es un intento de representar un sueño tal como sería en la realidad, surrealista, incoherente e inconexo.

Las primeras obras latinas que se han conservado completas son comedias: seis de Terencio (activo en la década de 160) y veinte de Plauto (activo entre *c.* 205-184). Había claramente adaptaciones de la Nueva Comedia griega. Terencio es sincero al respecto en sus prólogos: *Los hermanos*, dice, está basada en un incidente de una obra de Dífilo (de finales del siglo IV) que Plauto ya había traducido al latín. Explica que *La Andriana* está confeccionada a partir de dos obras de Menandro, y se defiende contra los críticos que le habían puesto pegas. Hay que subrayar que la objeción de éstos no era que la obra fuese una adaptación, sino porque era demasiado libre. Con estas obras nos enfrentamos al mismo problema que con la Nueva

Comedia: cuánto pertenece al original griego y cuánto a la secuela romana. Sólo hay un lugar en el que el hallazgo de un papiro nos permite una comparación directa: entre Menandro y Plauto. Por lo menos podemos decir que los dos romanos tienen distinto sabor. Terencio ofrece los placeres de la claridad y elegancia. Estas cualidades se observan perfectamente en *Los hermanos*: el contraste entre los personajes del título —el padre indulgente y el padre severo— es convencional, pero se hace con gracia. Plauto es normalmente más exuberante, tanto en el lenguaje como en el argumento. *El soldado fanfarrón* transmite ya su sabor en el título y en el nombre del personaje protagonista, Pirgopolinices («Vencedores de muchas fortalezas»).

*Los cautivos* de Plauto es una comedia de un estilo más serio. Un breve epílogo observa que es una de aquellas comedias raras que hacen mejores a los hombres buenos: no contiene ninguna historia de amor, ni trapicheos con dinero o con un supuesto hijo, ni tampoco aparece ningún joven liberando a una furcia sin el conocimiento de su padre. Esto muestra claramente el cuño con el que normalmente trataba. *La cuerda* tiene un encanto especial, insólitamente ubicada no en una ciudad griega sino en una solitaria costa donde han naufragado algunos de los personajes, que la dota de un claro espíritu de fantasía lírica.

Los accidentes de conservación, que dan tanta relevancia a las primeras comedias (no se han conservado comedias latinas tardías), también tienden a ocultar que el siglo II fue para los romanos su gran era de la tragedia. Los dos principales maestros fueron Pacuvio (*c*. 220-*c*. 130) y Accio (170-*c*. 86). Los fragmentos son muy escasos. El otro poeta destacado de la época fue Lucilio (nacido en 180). Se han conservado más de mil versos suyos, pero en su mayoría son infinidad de fragmentos cortos, cosa que dificulta su valoración. Los romanos lo consideraron esencialmente como la figura fundadora de la *satura*, un género que también consideraban exclusivamente romano, sin ningún precedente griego directo. A pesar de que esta es la palabra de la que deriva nuestra «sátira», no deberíamos deducir que su significado sea necesariamente el mismo. Los propios romanos no estaban seguros de la procedencia del término, pero sus derivaciones sugieren una mezcla o un batiburrillo. Parece que la idea de *satura* fuera un verso de estilo informal que podía contener toda clase de temas. Horacio debatiría acerca de Lucilio en tres de sus sátiras y, como comprobaremos, esta visión de una generación posterior quizá nos proporcione una mejor comprensión de su carácter literario. Totalmente distintas eran las «sátiras menipeas» escritas por Varrón.

Supuestamente se basaban en las obras de Menipo, un filósofo cínico griego del siglo III sobre el que no se conoce casi nada, y se distinguían por mezclar prosa y verso. Parece que las obras de Varrón fueron ensayos ligeros sobre los vicios y locuras de su tiempo.

El longevo Varrón (116-27) fue un polímata extraordinario. Probablemente escribió más que cualquier otro romano y sobre un amplio abanico de temas: asuntos de la Antigüedad, historia social, religiosa y literaria, derecho, filosofía, música, arquitectura y mucho más. Aparte de los fragmentos, sólo se han conservado dos obras: un tratado sobre agricultura (no muy emocionante) y partes de un largo estudio de la lengua latina. Su alcance y su energía hicieron que fuera imposible ignorarlo, pero es harto dudoso que su mente fuera genuinamente potente. Aun así, la suya fue una de las dos voces intelectuales dominantes en las últimas décadas de la república; la otra pertenecía a Cicerón.

Cicerón (106-43) fue también maestro en varios oficios. Pronto se consolidó como el principal orador de Roma. Fue elegido cónsul a la más temprana edad legal, y en este cargo aplastó la conspiración de Catilina. A partir de entonces, de un modo u otro estuvo en el bando perdedor en la batalla política, pero siguió siendo una fuerza importante: los hombres que ostentaban el poder real querían tener su apoyo. Además de sus discursos públicos, fue un prolífico autor de filosofía, poesía y teoría retórica. Sin embargo, la preponderancia que tuvo en su época se debe, para nosotros, en parte a dos circunstancias. Primero, es el único orador del período republicano cuyos discursos se han conservado (tenemos cincuenta y ocho completos o parte de ellos). A diferencia de Demóstenes, se alza en espléndida soledad. Segundo, ha sobrevivido gran parte de su correspondencia. Tenemos más de novecientas cartas. Unas trescientas son de Cicerón a su amigo de toda la vida, Ático; el otro remitente de esta correspondencia se ha perdido. El resto son en su mayoría misivas a amigos, familia y personas de relevancia pública; algunas son cartas de otros dirigidas a él, unas pocas fueron escritas a entidades públicas o iban destinadas a múltiples lectores, pero la gran mayoría son puramente privadas. Aparte de la epístola de san Pablo a Filemón, la correspondencia de Cicerón incluye quizá las únicas cartas genuinamente privadas que se han conservado y que fueron escritas por alguno de los personajes famosos de la Antigüedad. (Tenemos cartas de personas corrientes, recuperadas de las arenas de Egipto e incluso de los pantanos de Northumberland). El resultado es que lo conocemos mejor que a cualquier

otro personaje de la Antigüedad.

Cabría esperar que la posteridad hubiera alcanzado un criterio unificado de una figura tan visible, pero apenas queda ningún aspecto de su vida y actividad que no haya sido juzgado de la forma más dispar. Indudablemente, era vanidoso y petulante, pero ¿acaso pesaron más estos defectos que el coraje (a veces), el encanto (a menudo) y la energía (casi siempre)? ¿Tenía altos principios o estaba demasiado dispuesto a utilizar su oratoria en defensa de bribones? A menudo se hizo burla de su poesía. Un siglo y medio después de su muerte, el satírico Juvenal bromeó[187] diciendo que si este autor de las sublimes *Filípicas* no se hubiera elevado por encima del nivel de su poesía, no habría tenido que temer la venganza de Marco Antonio. En realidad, en su valoración más baja, era extremadamente competente, como podemos comprobar por los abundantes fragmentos que se han conservado. Sus obras filosóficas se han considerado simples derivaciones, como una magistral criba y síntesis de las distintas escuelas, adaptando hábilmente las ideas griegas a las circunstancias romanas. Sus ideas políticas, expresadas en sus discursos, pueden considerarse una defensa continuada de la libertad republicana contra los autócratas, pero también pueden parecer superficiales. Uno de sus ideales era la paz con dignidad, y aquí «dignidad» significa el respeto que debería dispensarse a las personas importantes, no algo a lo que pudiera aspirar el hombre corriente. Otra de sus expectativas era la armonía entre clases, pero las clases a las que se refería eran la aristocracia y la burguesía; las clases bajas no le interesaban y nunca comprendió del todo, como sí lo hicieron los vencedores en la lucha, que el mando de los ejércitos y del populacho fuera el camino hacia el poder.

Uno de sus principales valores fue su estilo. Escribió en el latín que después de él otros aprenderían a imitar, pero es difícil saber hasta qué punto fue un creación personal suya. Flexible, variada y lúcida, su prosa puede ser concisa y aguda o adornar elaborados párrafos. Puede combinar ingenio, emoción y frío racionalismo. Es el estilo ideal para casi todos los propósitos, excepto para los verdaderamente poéticos o profundos. Su ambición era la de dominar casi todos los géneros literarios: de hecho, expone que sus amigos le instaban a escribir historia para que también en este campo los romanos pudieran igualar a los griegos. Vanidades aparte, esto muestra los límites de su mente: como si bastase con leer unos cuantos libros y convertir su esencia en una elegante narración. Esto no era suficiente para que un hombre se pusiese a la altura de Tucídides. Pero él se tomaba muy en serio su filosofía. Incapaz de aceptar el lote completo ofrecido por las principales escuelas

filosóficas, decidió finalmente que él era un académico, consecuencia natural para un hombre en esta posición, puesto que los académicos mantenían un moderado escepticismo: su opinión era que en ausencia de certeza, hemos de conformarnos con la probabilidad.

*Sobre la naturaleza de los dioses* es uno de los diálogos filosóficos que ilustra su lucidez mental y su imparcialidad. En el primer libro un epicúreo plantea su caso, en el segundo lo hace un estoico, mientras que en el tercero y último libro Cotta, que representa la postura del propio Cicerón, sostiene que aunque los dioses existen, poco podemos decir de ellos con certeza. Cada uno de los conferenciantes compite con un duro rival. Estos diálogos proporcionaron a Cicerón la oportunidad de ejercer su influencia. En la *República*, Escipión Emiliano narra la visión de un sueño en la que se le mostraba el universo y el lugar que en él ocupaba la Tierra. Parte de *Las leyes* está ambientada en un hermoso lugar cerca de la ciudad natal de Cicerón, donde confluyen dos ríos: esto le lleva a reflexionar acerca de la naturaleza de la identidad social, establecida por el linaje, la localidad y el estado. Plantea que todos los oriundos de ciudades itálicas tienen dos patrias:[188] Roma y su terruño nativo. Es el inicio de una forma de pensar que sería analizada en profundidad por Virgilio. En *De finibus* («Acerca de los límites del bien y del mal»), Cicerón representa a su joven yo con sus amigos en Atenas debatiendo sobre la memoria histórica con ejemplos de ciudades y lugares.

Algunos de los discursos de Cicerón fueron pronunciados en los tribunales, otros en el Senado o en asambleas del pueblo. Primero, los oradores se hacían famosos mediante una importante acusación y después construían una red de «amistades» (esta ingeniosa palabra designaba las alianzas políticas) actuando para la defensa. Asimismo, la única acusación de Cicerón, en 70, a comienzos de su carrera, fue la de Verres, el terriblemente corrupto gobernador de Sicilia. Verres se dio cuenta de que se había acabado el juego y huyó a Marsella al inicio del pleito; gran parte de la extensa acusación de Cicerón (el discurso final está dividido en cinco libros) nunca fue pronunciada, sino que se publicó como muestra de las habilidades de su autor. Acaba de forma magistral, con una invocación a los dioses en una única frase de más de ochocientas palabras.

Un defensor puede fingir en gran medida que no siente, pero podemos percibir cuándo Cicerón siente de verdad lo que dice. No puede hablar del aristócrata populista Clodio sin manifestar un odio genuino. Cuando defendió al cónsul Murena de la acusación de soborno electoral, se encontró en el lado

contrario de dos «amigos», Catón y el gran jurista Sulpicio Rufo. Aquello requería un manejo delicado de la situación, y Cicerón utilizó el humor. (Era famoso por su ingenio: «Menudo bromista tenemos por cónsul»,[189] observó Catón agriamente, y Julio César lo halagó haciendo que un esclavo le siguiera a todas partes para anotar sus chistes). Cicerón se mofa amablemente de Sulpicio calificándolo de polvoriento ratón de biblioteca —fuerte contraste con Murena, un hombre de acción— mientras que la burla de Catón de ser un estoico estricto e insensible tiene una punta afilada. En efecto, la correspondencia de Cicerón confirma que él y Sulpicio eran amigos de verdad, mientras que Catón era un aliado político al que Cicerón encontraba pesado.

El sentido de la comedia de Cicerón alcanzó su máxima inventiva en su discurso *En defensa de Celio* (56): su táctica es reírse del caso fuera de los tribunales. Su problema consistía en que Celio era un joven libertino y antiguo amante de la hermana de Clodio, la tristemente promiscua Clodia. Tenía que atraer tanto a los severos moralistas del jurado como a aquellos a los que pudiera convencer de que los chicos son chicos. Aparenta distintos personajes.[190] Imagina que es Clodio aconsejando a su hermana. Se pregunta si debería hablar con Celio como uno de esos padres estrictos del teatro cómico. De forma harto ingeniosa, evoca a uno de los antepasados patricios de Clodia y le hace formular una seria reprimenda. Después, despacha a este «viejo caballero duro y casi zafio» con una sonrisa. De este modo consigue lo que quiere: puede expresar la solemne denuncia y al mismo tiempo renegar de la misma.

A menudo era falso y poco sincero. Es posible que parte de la indignación manufacturada fuera una especie de juego que perpetraba ante un público que comprendía las reglas. Al parecer el abuso no tenía restricciones, pero podemos percibir que hay ciertas cosas que no se dicen: en una sociedad tan laxa como la aristocracia romana cabría esperar que hubiera gente que no supiera quiénes eran sus padres, pero la acusación de bastardía nunca se formulaba. Los vituperios de Cicerón en *Contra Vatinio* contienen bastantes argumentos que uno consideraría imperdonables; sin embargo, unos años después encontramos a Vatinio escribiendo a Cicerón en términos amistosos. ¿Acaso era insólitamente indulgente? La diatriba *Contra Pisón* incluye elementos que parecen falsos o frívolos: el abuelo de Pisón era un galo que llevaba pantalones,[191] al que le gustaba bailar y que gozaba con la compañía de griegos,[192] y su epicureísmo era una licencia para la

autocomplacencia[193] (el filósofo Cicerón sabía que esto era una caricatura). Quizá lo que debemos admirar sea precisamente la falsedad, como muestra de la habilidad del orador. En cualquier caso, los últimos discursos de Cicerón fueron sinceros y heroicos: las *Filípicas* contra Marco Antonio, con un título que evidentemente evoca a Demóstenes. Esta fue la última vez que Cicerón echó los dados, y perdió. Antonio le hizo matar y clavó su cabeza cortada y sus manos en la tribuna de los oradores en el Foro romano, donde sus ojos sin visión contemplaron por última vez el escenario en el que durante tanto tiempo había ejercido su dominio.

Las cartas de Cicerón se resisten a la crítica literaria corriente. Contienen muchas cosas que a él no le hubiera gustado que leyésemos: razón por la cual transmiten esta sensación vital de su compleja personalidad. No obstante, fue un excelente corresponsal, y sus toques y su vivacidad, incluso el ardor de sus odios, siguen siendo divertidos. Sin embargo, fue igualado en elocuencia por uno de sus amigos: la carta de consuelo[194] que Sulpicio Rufo, el hombre del que se burló en su discurso *En defensa de Murena*, le envió a la muerte de su hija es una obra de arte sincera.

Aparte de la oratoria, el futuro de la literatura debió de considerarse desalentador en la década de 70 a. C. Los romanos habían probado la épica, la comedia y la tragedia, y cada uno de estos géneros había tenido su momento, pero todos estos filones estaban agotados y no quedaba ningún escritor importante vivo ni siquiera en el mundo griego. Nadie podía adivinar que el medio siglo más brillante de la historia de la literatura latina estaba por llegar. Tampoco nadie podía predecir el talento, y fue la irrupción en escena de dos poetas de talento lo que puso en marcha la transformación: Lucrecio y Catulo.

Este florecimiento literario se produjo mientras la constitución republicana de la que Roma había gozado durante siglos se desmoronaba. En 49 a. C. estalló la guerra civil entre dos hombres cuyas carreras en la guerra y en la política los habían convertido en los más poderosos de Roma: Pompeyo y Julio César. César obtuvo la victoria, se autoproclamó dictador de por vida y fue asesinado en los idus de marzo del año 44. La guerra civil se reavivó entre Marco Antonio, antiguo comandante de César, y su sobrino nieto e hijo adoptivo, Octavio, para terminar con la derrota de Antonio y su amante Cleopatra, reina de Egipto, en la batalla naval de Actium en 31 y sus respectivos suicidios al año siguiente. En 27, Octavio adoptó el nombre de Augusto e inició así los siglos de gobierno de emperadores.

No sabemos casi nada de Lucrecio (las pocas anécdotas de fuentes de

siglos posteriores son ficticias). Todo cuanto tenemos es un poema, *La naturaleza de las cosas*. Incluso su fecha es dudosa: la primera mitad de la década de 50 es harto probable, y debió de ser fruto de muchos años. El tema es la filosofía de Epicuro, pero la mayor parte de la obra está dedicada a su física: la teoría de que la materia está compuesta de átomos, que Epicuro tomó del pensador del siglo V Demócrito. Dividido en seis libros y más de siete mil versos, es mucho más extenso que cualquier otro poema didáctico anterior. La temática son las ciencias naturales y en él no aparece ninguna persona. Además, la filosofía de Epicuro podía parecer especialmente ligada a la tierra: sostiene que lo único que una persona puede perseguir racionalmente es su propio placer, y con su rechazo absoluto de lo sobrenatural parecía eliminar toda la magia y misterio del mundo. Esto no parece precisamente una fórmula para el éxito. La grandeza del poema reside en tres cosas: la pasión, la energía intelectual y la pura imaginación poética. Es inequívocamente el producto de un hombre que ha pasado por una experiencia de conversión. Es, a su vez, una obra de evangelismo que ofrece una salvación: si aceptamos la verdad de las enseñanzas de Epicuro, podemos vivir una vida digna de los dioses, y la muerte se convertirá en algo indiferente. La doctrina no es técnicamente atea, puesto que Epicuro admitía que los dioses podían existir, pero es puramente materialista: nada existe salvo los átomos y el espacio vacío, y si existen los dioses, están hechos de átomos como todo lo demás y no desempeñan papel alguno en la creación o el gobierno del mundo.

Por consiguiente, es una sorpresa que Lucrecio empiece con el más glorioso acto de veneración de la literatura latina, un gran himno a Venus. La homenajea como madre de la raza romana, principio de placer epicúreo, diosa de la primavera, impulso sexual, fuente de la paz pública, musa que inspira sus propios versos. Evidentemente es un símbolo, pero parece representar demasiadas cosas diferentes. No obstante, este es el argumento de Lucrecio. La suya es una visión de unidad: todo —todos los procesos, actividades y experiencias— es producto de los átomos moviéndose, chocando o adhiriéndose. Y nosotros hemos de contemplar este movimiento atómico con adoración. Su retrato del efecto de Venus posee una sorprendente vehemencia: los vientos y las nubles huyendo de su presencia, los ríos dividiéndose, las aves y las bestias golpeadas por la fuerza, incluso la violencia del instinto sexual. ¿Son estas las palabras de una filosofía que defiende la impasibilidad? Pero es posible gozar de vigor en un estado de desapego, y la combinación de energía y calma de Lucrecio, a pesar de resultar sorprendente, no es ilógica: hemos de sentirnos extasiados, según parece, por una especie de apasionada

serenidad.

El himno de Lucrecio culmina con la imagen de Marte y Venus unidos por el amor. Aquí se inspiró en el poeta filósofo presocrático Empédocles, que, como ya hemos visto, mitificó los principios cósmicos de Amor y Lucha convirtiéndolos en Afrodita y Ares, cuyos equivalentes romanos son Venus y Marte. Pero ¿qué significa esta imagen? El amor se considera naturalmente armonía y unión, y también aquí parece serlo. No obstante, Lucrecio ruega a Venus el fin de la guerra para que los romanos gocen de la paz, y esto implica que Venus tendrá que vencer a Marte, dios de la guerra. Y, efectivamente, lo describe como «conquistado por la eterna herida del amor», contemplando a la diosa con el cuello doblado hacia atrás, alimentándose ávidamente de su amor por ella mientras ella derrama su cuerpo en torno a él. La paradoja de la imagen es un profundo símbolo de la realidad física de las cosas según la teoría atómica. El universo necesita tanto el amor y la lucha como el equilibrio entre ambos: sin el uno sobreviene el caos, sin el otro no hay cambio ni nueva creación. No obstante, el universo es un todo coherente; por lo tanto, la suma de las cosas es, presumiblemente, la predominancia del amor sobre la lucha. El amor erótico, con su lenguaje de heridas, conquista y rendición, le proporciona una metáfora sublime para esta complejidad. La filosofía de Epicuro parece extraer toda la magia del mundo, y el propósito de Lucrecio es encontrar en ella el romance. En el extremo más elevado de la escala y en el más bajo hay inmutabilidad: el universo y el número de átomos que hay en él son infinitos; ningún átomo se crea ni se destruye. Entre ambos extremos, todo es mutable, pues los átomos están en movimiento incesante. Lucrecio se recrea en la interacción de cambio e inmutabilidad.

Muy al comienzo nos dice que antes la vida humana yacía en el suelo,[195] aplastada por la religión, pero Epicuro derrota a la religión sometiéndola a sus pies. Añade que esta religión a menudo ha conducido a actos impíos y recuerda el sacrificio de Ifigenia por parte de Agamenón, resumiéndolo en una frase: «A semejante paroxismo de males podía inducir la religión».[196] Por consiguiente, llamar «religioso» a Lucrecio es una gran paradoja: sin embargo, el poema está saturado de imágenes religiosas y es fundamental para su condición que empiece con una oración. La filosofía de Epicuro se enfrentaba a tres dificultades especiales. Primero, podía parecer sosa y poco atractiva, como si eliminase el romance del mundo. En segundo lugar estaba el problema del altruismo: frente a él, nadie tiene ningún motivo racional para perseguir nada más que su propio placer y, sin embargo, el proyecto

misionario de tratar de convertir a la gente a la verdad parece sencillamente altruista. Tercero, la declaración de Epicuro sobre la muerte es muy dura, no se trata simplemente de que nos enfrentemos a ella sin temor sino de que es un tema totalmente indiferente. Lucrecio se hace eco de uno de los preceptos del maestro en el libro III: «Por lo tanto, la muerte no es nada para nosotros, ni nos importa un comino».[197] Con razón o sin ella, la mayoría de la gente no siente lo mismo.

El proyecto de Lucrecio puede considerarse un intento por enfrentarse a estas dificultades. En las primeras palabras del poema Venus se presenta como una madre. Después, el padre Cielo derrama lluvia[198] en el útero de la madre Tierra. Este lenguaje está tomado del culto de la fertilidad, en el que el cielo como principio masculino fecunda a la mujer. Mediante este acto vivificante crecen las plantas, las aves y las bestias procrean y, todavía más sorprendente, «vemos fértiles ciudades florecientes de niños»:[199] la naturaleza y la cultura inspiradas también por la fuerza energética del movimiento atómico. En el libro II el tono es casi bíblico: «Todos hemos surgido de una semilla celeste, todos nosotros tenemos el mismo padre»,[200] la humedad del padre estimula a la madre tierra y, a su debido tiempo, «lo que fue enviado desde las regiones celestes es reclamado de nuevo y los templos del cielo lo reciben». En el libro V repite con gran énfasis que la tierra adopta el nombre de «madre» con toda la razón.[201] Estas metáforas de paternidad unen todo lo que hay en el mundo, incluidos nosotros, en un parentesco universal.

En un pasaje muy hermoso[202] explica que el envejecimiento y la muerte de las cosas es la creación de otras: «Y de este modo la suma de las cosas siempre es nueva, y los mortales viven en reciprocidad». La juventud inmortal era tradicionalmente un privilegio de los dioses, ahora nuestro mundo goza de ella. Compara las sucesivas generaciones con los corredores de relevos en una carrera, pasándose el testigo el uno al otro. Lo importante de esto es que el corredor quiere pasar el testigo. Lucrecio apunta a una idea que quizá sólo pueda expresar a través de tintes emocionales en vez de hacerlo directamente: somos miembros de un equipo y podemos llegar a sentir nuestra propia muerte como algo adecuado porque es la condición necesaria para la eterna frescura del mundo. Aunque cada persona pueda perseguir racionalmente sólo su propio placer, el amor de padres e hijos es un placer natural, y si experimentamos un sentimiento comparable de parentesco con el mundo en su conjunto, podremos llegar a aceptar, e incluso en cierto modo desear,

nuestra propia extinción.

Ahora bien, nadie puede enseñar a una persona a enamorarse. Sólo a través de la persuasión de las emociones puede esperar Lucrecio que nos sintamos arrebatados por el romance del parentesco universal, y la única manera que tiene de hacerlo es mediante el poder de la poesía. Por esta razón tiene que poner en verso su filosofía y por esto la filosofía y la poesía en *La naturaleza de las cosas* son inseparables. Es muy probable que Lucrecio siguiese el principal tratado de física de Epicuro, *Sobre la naturaleza*, bastante al pie de la letra, pero su obra es tanto intelectual como poéticamente original, porque infunde al epicureísmo un color más característico del estoicismo. Así, dos siglos después, el emperador estoico Marco Aurelio (121-80 d. C.) escribiría: «A través de los cambios de las partes de la naturaleza universal el mundo entero permanece siempre joven».[203] Lo que beneficia al todo es siempre agradable, por consiguiente el fin de la vida de las personas no es malo. Si encontramos que algo es difícil de soportar es que hemos olvidado «el gran parentesco del hombre con toda la humanidad».[204] La percepción de Lucrecio fue darse cuenta de que podía incorporar este tipo de sentimiento y tejer la imaginación poética en la urdimbre de una filosofía que podía considerarse especialmente poco poética.

El proyecto de Lucrecio era altamente excéntrico, el más desolado de los poemas latinos. La primera excentricidad fue el uso del verso para el argumento filosófico. Ya vimos que algunos de los pensadores presocráticos utilizaron la poesía, pero a finales del siglo V a. C. los griegos se habían dado cuenta de que la prosa era el vehículo más adecuado para la filosofía, las ciencias y la historia. En segundo lugar, este es un poema didáctico que realmente pretende hacer lo que se propone hacer. La mayoría de poemas didácticos son seudodidácticos, pues su verdadero propósito es proporcionar placer literario. Uno no acude corriendo a la *Alexipharmaca* de Nicandro si le ha picado una serpiente, ni a las *Geórgicas* de Virgilio en busca de ayuda para la cría de ganado. Pero Lucrecio está haciendo auténtica filosofía y quiere convertirnos. Sus contemporáneos no se percataron: es revelador que Cicerón, que lo admiraba como poeta, lo ignorase por completo en sus obras filosóficas. Virgilio es el único[205] que lo elogió por su dominio intelectual.

Lucrecio fusionó dos corrientes de tradición en poesía hexamétrica, y esta fusión se convierte en parte de su significado. Existía la tradición de la narración heroica, que desciende de Homero, y la tradición didáctica, que desciende de Hesíodo. Lucrecio nombra a Homero y a Ennio en lugares

prominentes, pero no nombra a ningún poeta didáctico aparte de Empédocles, cuya vehemencia sin duda le atrajo. En efecto, dota al tema didáctico de algunas de las características de la poesía heroica. En primer lugar tenemos la propia extensión del poema. Además, el estilo de Lucrecio es ampuloso, áspero y a veces anticuado a la manera de Ennio, para evocar la grandeza épica. Igual que su tono religioso, esta actitud elevada no es meramente decorativa sino parte del argumento: confirma que el credo de Epicuro no sólo es verdadero, sino majestuoso e inspirador. En este poema el medio es realmente el mensaje. Y el propio Epicuro se convierte en un héroe épico. Lucrecio le dedica un extenso elogio en tres lugares: es ensalzado como hombre al principio del libro I, como padre al comienzo del libro III, y como un dios al inicio del libro V. En el primero de estos pasajes Lucrecio lo convierte en el guerrero que se enfrentó a la religión, salió victorioso y regresó triunfal. Es también aquel cuya mente ha viajado más allá de los muros ardientes del cosmos: un Odiseo del espíritu, por así decirlo. En el libro III, Lucrecio dice que al oír la voz de Epicuro «se apodera de mí un placer divino y un escalofrío»;[206] esta mezcla de goce y temor, como en presencia de un dios, evoca un sentido sobrenatural. Una vez más, Lucrecio aporta un talante religioso a la doctrina antirreligiosa de su maestro.

También amplió el alcance de la poesía didáctica en dirección contraria: puede ser satírico y en ocasiones coloquial. En el libro I despacha a una serie de pensadores presocráticos, y buena parte de ello resulta bastante cómica. Termina los libros III y IV con largas «diatribas», pero no diatribas en el sentido moderno, sino argumentos ásperos y enérgicos, con toques de comedia grotesca. Algunos fragmentos de la diatriba sobre el amor del libro IV puede que no sean del todo serios, pero la diatriba sobre la muerte del libro III constituye el meollo de todo su proyecto. Aquí mezcla la agudeza satírica con la grandeza declamatoria para crear un tono nuevo: no hay nada semejante en la literatura latina, a excepción de unas pocas sátiras de Juvenal un siglo y medio después. Aparece el personaje de la Naturaleza[207] y regaña al hombre que teme a la muerte diciéndole que no sea ingrato ni tarugo. Al final, Lucrecio le facilita al lector una especie de ejercicio espiritual:[208] esto es lo que puedes decirte a ti mismo de vez en cuando. Deberíamos reflexionar acerca de los grandes hombres que han muerto, como Jerjes o Escipión, y la lista culmina con Homero, el más grande de los poetas, y Demócrito, el segundo de todos los pensadores. Finalmente, Lucrecio dice llanamente: «El propio Epicuro murió…». Es la única vez que lo nombra en todo el poema, en

un momento de simple pero incomparable elocuencia.

Lucrecio puede escribir con delicadeza y gracia cuando le conviene, pero su tono más habitual es denso, enérgico e incluso un poco engorroso. A veces es manifiestamente prosaico. Se queja de la torpeza de la palabra griega *homoeomeria*,[209] un término técnico que no necesita para nada, y menos repetirlo. Murmura sobre la pobreza de la lengua latina. Usa nexos elaborados, como «por ende una y otra vez…». Toma la palabra ramplona *ratio* («razón»), usándola otra vez más de lo necesario, y la obliga a convertirse en poesía. Repite adjetivos planos como *omnis* («todo») y *certus* («fijo» o «seguro»), y los hace siervos de su visión de la universalidad de las leyes físicas y de la inviolable seguridad de la que goza el filósofo. Pero también se deleita con las robustas aliteraciones que habían caracterizado el estilo épico de Ennio; Virgilio usa este tipo de aliteraciones cuando quiere sonar como Lucrecio. Este último escenifica la fascinación de lo difícil: allí donde resulta abrupto o complicado es para expresar la obstinación de su material. Coge el lenguaje aburrido y lo transforma. Y también esto es parte de su mensaje, que glorifica lo factual y lo común. Después de todo, la Venus que adoramos al inicio del poema no es algo trascendente que encontramos más allá de la naturaleza: es el funcionamiento normal de la propia naturaleza, los átomos y su movimiento que constituyen todo lo que existe.

Lucrecio está dispuesto a meterse en un brete poniendo a prueba su convicción mediante la presentación del atractivo de las falsas creencias, sólo para invalidarlas después. Es la técnica que ya encontramos en la *Sabiduría de Salomón*. Cuando contemplamos las estrellas[210] (dice), es difícil no pensar que hay inteligencias divinas en ellas: pero no, es falso. En la diatriba sobre la muerte[211] los no filosóficos tienen permiso para lamentarse amargamente de que la muerte privará al hombre de su querida mujer e hijos; el detalle de los niños corriendo para conseguir el primer beso es particularmente conmovedor. Esto es realmente elocuente, pero la fe epicúrea puede vencerlo. Fríamente, Lucrecio aplasta la belleza que ha creado y permite el retorno de un tono de sátira gruesa.

En Catulo, Virgilio y otros poetas romanos encontraremos un gusto por el detalle del mundo físico y una preocupación por captarlo con palabras que casi no existían en la literatura de siglos anteriores. Ya existe en Lucrecio. El epicureísmo tenía esta ventaja como tema poético, porque sostenía que la verdad filosófica había que buscarla a través de la física, y la verdad física a través de un minucioso examen de lo que percibimos. Lucrecio registra los

efectos de la erosión:[212] el anillo en el dedo más afinado por debajo a causa del desgaste, la piedra agujereada por el goteo del agua, las manos de las estatuas de bronce alisadas por el roce de los transeúntes. «¿No ves…?», «¿Ves *ahora*?» son sus preguntas favoritas. Ve a los niños marearse deliberadamente[213] y recuerda cómo era. Capta el instante[214] que media entre el momento en que se abren de par en par las puertas de salida y el momento en que los caballos parten desbocados. Estudia la iridiscencia del cuello de una paloma[215] probando adjetivos de colores y nombres de joyas en una búsqueda de la verdad de la gama y el lustre. Contempla cómo cambia el color[216] cuando una tela teñida se hace jirones. Observa cómo un toldo aleteando[217] sobre un teatro en un día soleado crea una luz submarina que se extiende sobre el público. Evoca la mezcla de blancura y brillo[218] en un mar tempestuoso: describe ilusiones ópticas.[219]

Este sentido del detalle es atractivo en sí mismo, pero también tiene una dimensión moral. Contemplando un charco[220] entre los adoquines, ve en él que los reflejos parecen tan profundos como alto es el cielo en las alturas. Una escena habitual se convierte en algo extraño y maravilloso. Qué podría ser más sorprendente que el sol, la luna y las estrellas,[221] pregunta Lucrecio, si las viéramos por primera vez. De hecho, la gente está tan cansada que no levanta la mirada al cielo resplandeciente. La maldición de la vida moderna, [222] dice en otro lugar, es un hastío incesante, insatisfecho tanto en la ciudad como en el campo, en casa o fuera de ella. En cambio, los primeros hombres solían[223] sonreír y reír, porque todo era nuevo y asombroso. Lucrecio nos dice que el mundo es eternamente nuevo, pero también quiere reavivar la mirada y refrescar nuestra propia experiencia.

Combina este gusto por el detalle con un deleite por la infinitud de los átomos y el espacio; cuando habla de la ilimitación le gusta jugar con la aliteración de las letras *m* y *n*, que reverberan enormemente. Gran parte de su fuerza proviene de su habilidad en combinar elementos dispares e incluso contrarios: lenguaje elevado y cotidiano, poesía y filosofía, las más pequeñas partículas de materia y el universo entero, la épica y la poesía didáctica, el materialismo y lo sobrenatural. Y a pesar de toda su vehemencia, hay una reserva en el interior de Lucrecio: es orgulloso y enigmático. El motivo por el que sabemos menos de él que de cualquier otro poeta de su siglo es que no nos cuenta nada. Virgilio nos dice algo de él en la *Geórgicas*, como también lo hicieron Hesíodo y Nicandro, pero Lucrecio es impenetrablemente privado. Su voz es muy clara, pero al igual que una voz en la radio, no sabemos de

dónde procede. Esta apasionada reticencia tiene su propia fuerza imperiosa.

Por más solitario que se yerga, la influencia indirecta de Lucrecio ha sido grande. La poesía didáctica es el único género en el que los romanos superaron claramente a los griegos. Por otro lado, sólo hay dos poemas didácticos que descuellan entre las más grandes obras de arte, y fueron escritos tan sólo con una generación de diferencia. No es en absoluto casual. Virgilio empezó como miniaturista, pero *La naturaleza de las cosas* le mostró un mundo nuevo de posibilidades imaginativas: se trataba de un género en el que todavía era posible escribir con originalidad y extensión. Y lo que es aún más importante, Lucrecio enseñó a Virgilio cómo una visión moral y espiritual puede adoptar la forma didáctica. Este descubrimiento produjo las *Geórgicas*, y la extensión de las *Geórgicas* preparó a Virgilio para la *Eneida*. Con la *Eneida* una epopeya se convierte, por primera vez, en un poema sobre la salvación: plantea la idea de cómo puede sentirse segura la humanidad. También esto es un legado de Lucrecio: sin él, la historia de la literatura occidental habría sido muy distinta.

Catulo (*c*. 84-*c*. 54 a. C.) era originario de Verona, al norte del río Po, de la región que oficialmente era la Galia Cisalpina hasta que fue incorporada a Italia a finales de la década de los años 40. Era una zona próspera, lejos de Roma pero más rica que gran parte de la Italia peninsular, y proporcionaría algunas de las figuras prominentes de su generación y de la siguiente, entre ellas los poetas Virgilio y Cinna y el historiador Livio, así como una serie de hombres de menor importancia. La firme sofisticación del provinciano instruido puede detectarse en algunos poemas de Catulo. Sus poemas pueden clasificarse en tres grupos. Hay epigramas elegíacos; poemas breves de métrica variada, y en general de carácter ligero; y un reducido número de piezas más largas. Muchos de los poemas breves consisten en las efusiones de un joven sobre la ciudad: se habla mucho de elegancia y saber hacer y se lanzan burlas hacia aquellos que carecen de estas cualidades; hay charlas con sus amigos y áspera, a veces incluso grosera, obscenidad. Algunos de estos poemas están brillantemente acabados, otros son sorprendentemente flojos. No obstante, su tema más recurrente es el amor, especialmente el amor por la mujer a la que oculta bajo el nombre griego de Lesbia.

Antes de Catulo, la escasa poesía amorosa que existía en latín parafraseaba o imitaba al epigrama griego. Catulo inició algo radicalmente nuevo e invitó a las siguientes generaciones a seguir sus pasos: durante más de medio siglo, la poesía latina estaría saturada de temas amorosos. El amor

reina en los versos de Catulo, Galo, Tibulo, Propercio y gran parte de Ovidio. Ocupa un lugar considerable en las *Odas* de Horacio. Virgilio exploró el tema en las *Bucólicas*; Propercio estaba en lo cierto al saludarlo como uno de los poetas del amor. Por su parte, Virgilio terminó las *Geórgicas*, un poema didáctico, con algo más bien raro en la literatura de cualquier época, una historia de ardiente pasión en el seno del matrimonio e incluso más allá de la muerte. Su *Eneida* situó la tragedia de Dido en el centro de su obra y celebró la fidelidad del amor de los guerreros troyanos Niso y Eurílalo. Y después, de forma abrupta, el tema desapareció de la poesía latina tan repentinamente como había aparecido. Es natural preguntarse por qué.

Igual que en la poesía amorosa griega, era crucial que la amada pudiera decir no. En teoría una mujer romana estaba totalmente en manos del cabeza de su familia, pero a pesar de lo que pudiera decir la ley, a comienzos del siglo I emergió un ambiente aristocrático en el cual las mujeres podían hacer en realidad lo que quisieran. La Lesbia de Catulo era una de ellas. Tenemos pruebas fehacientes de que era hermana de Clodio, el enemigo de Cicerón: la misma Clodia a la que atacó en su discurso *En defensa de Celio*, o posiblemente una de las hermanas de ella. Parece perfectamente real: un joven aristócrata provinciano llegó a Roma, se enamoró de la mujer equivocada, se vio impelido a plasmar su pasión en la poesía, y cambió la literatura de Europa. La amada de Galo era diferente: una glamurosa cortesana griega de cuyos favores gozó Marco Antonio y que impresionó incluso a Cicerón por el encanto de su compañía. Las mujeres de los posteriores poetas elegíacos (Tibulo, Propercio y Ovidio) son también diferentes: normalmente son instruidas, de buena familia, pero ambiguas en cuanto a estatus; puede que necesiten un protector, pero pueden elegirlo entre los pretendientes a ese rol. Suelen ser reflejo de las consecuencias de los años de guerra civil, cuando las familias prósperas se arruinaron y las mujeres perdieron a sus hombres. Muchas de ellas se dirigieron a Roma y acabaron entrando en esta clase marginal que evocan los poetas elegíacos. A medida que estas guerras civiles retrocedían y quedaban en el pasado, ese mundo iba disminuyendo y con él el material que proporcionaba a la poesía.

Por consiguiente, hubo motivos sociales para el auge y declive de la poesía amorosa latina, pero también hubo razones literarias. Al igual que Lucrecio, Catulo descubrió un nuevo y amplio reino de posibilidades que los griegos no habían colonizado. En la literatura helenística no había habido nada semejante a la elegía amorosa romana. Sin duda, los poetas habían

escrito en términos personales acerca de sus amores —Safo nos lo muestra— pero la novedad era la representación de una pasión obsesiva, de un sentido de narración oculta, de sus diferentes humores, de los altibajos de una historia en desarrollo que se encuentran no en un poema sólo sino fragmentariamente en muchos. Los autores de elegías encontraron variaciones sobre el tema, algunas sacadas del epigrama o de la comedia: el amante rival, el chulo, el lamento al otro lado de la puerta cerrada de la amante, peleas y reconciliaciones, el amor como guerra y como esclavitud. Al ver que estos temas reaparecen en un poeta y después en otro, nos percatamos de que no son ilimitados. Al final el material se agotó, y después de que Ovidio se burlase, el tormento se terminó.

Los mejores epigramas de Catulo no se parecen a los de ningún otro. Podrían describirse como meditaciones sobre un tema: presentan una especie de desconcierto en lugar de la claridad que cabría esperar de un epigrama. «Odio y amo»,[224] así empieza uno de los más cortos, sólo dos versos; y añade que si se le pregunta por qué, él no lo sabe. Otro poema concluye que la infidelidad de Lesbia[225] le hace desearla más y sentir menos afecto. El más largo de todos,[226] de veintiséis versos, parece demasiado extenso para ser calificado de epigrama, pero sin embargo lo es, aunque enormemente ampliado, pues no hay narración ni desarrollo, como sí lo habría en los poetas elegíacos posteriores: Catulo avanza y retrocede según su situación, frustrado, como un tigre dando vueltas en su jaula. Pero habla también con una simplicidad sublime: «Es difícil apartar un amor prolongado». El otro acontecimiento devastador en su vida fue la muerte de su hermano en la lejana Asia Menor, y un epigrama marca su visita a la tumba,[227] tras atravesar «muchos mares y muchos pueblos» para despedirse de él y darle el último adiós para siempre. Estos versos, que se resisten a la descripción crítica, muestran una cualidad excepcionalmente importante de este poeta: la autenticidad. Los poetas de amor posteriores escribirían «ficciones en primera persona», pero con Catulo hemos de creer en la relación inmediata de su poema con la experiencia real. Sin esta convicción, los poemas no funcionarían.

Después del pareado elegíaco, su metro favorito era el endecasílabo, un verso ligero y alegre de once sílabas. Para ofrecer un ejemplo inglés podemos recurrir de nuevo a Tennyson:

> Look, I come to the test, a tiny poem
>
> All composed in a metre of Catullus…[*]

Catulo menciona dos veces el metro[228] mientras lo escribe: un amigo que ha robado una servilleta es advertido de que le esperan centenares de endecasílabos si no la devuelve; y emplaza a sus endecasílabos para que le ayuden a recuperar unos documentos de manos de una «sucia prostituta». Dicho de otro modo, es un metro adecuado para el ataque, para la grosería y el abuso. Por consiguiente, es extraño que lo utilice para hablarle a Lesbia. Otra sorpresa: aquellas descripciones de la amada que han sido el alimento básico de la poesía de amor están ausentes en los poemas de Lesbia: los ojos, el cabello, la tez y la figura. La única descripción que hay de una parte de su cuerpo es poco halagadora: sus ojos enrojecidos e hinchados por el llanto a causa de la muerte de su gorrión mascota.[229]

Este poema va dirigido sucesivamente a las Venus y a los Cupidos, a los hombres de buen gusto, a la oscuridad del mundo subterráneo y al pájaro muerto, a todo menos a la persona a la que está hablando de verdad: a la propia Lesbia. Un par de versos se suceden, rimando por repetición:

> el gorrión, cosita que era de mi niña.
>
> el gorrión, cosita que era de mi niña.

Luego imagina al pájaro de camino al mundo subterráneo, una escena a la vez sombría y disparatada. Recrimina a aquellas oscuras regiones «que devoran todas las cosas hermosas», una colocación léxica de lo oscuro y lo sentimental. A continuación reprende también al pájaro: travieso gorrioncillo, es culpa tuya que los ojos de mi niña estén enrojecidos e hinchados. Percibimos que todo esto es por ella, para animarla con una mezcla de broma y compasión. Coloquial, en parte serio, en parte humorístico, tierno y afectuoso, es el consuelo de un amante que escuchamos por casualidad. Nadie antes había escrito con esta combinación de cotidianidad e intimidad, y pasará mucho tiempo antes de que volvamos a oírlo, más de un milenio y medio, quizá.

Esta es la clave de estos poemas: casi toda la poesía amorosa, por más apasionada que sea, e incluso cuando se dirige a la amada, es a distancia; Catulo nos la hace presente. Otro poema empieza: «¿Me preguntas, cuántos besos tuyos, Lesbia, me serían más que suficientes?».[230] ¿En qué circunstancias haría ella semejante pregunta? Sólo cuando su amante la está presionando. Estamos, por así decirlo, en mitad de un beso. En otra ocasión dice: «Vivamos, Lesbia mía, y amemos»,[231] sin que nos importe lo que las murmuraciones de los viejos puedan decir. Después, en el mismo metro ligero, señala que el sol puede salir y ponerse de nuevo; cuando nuestra breve

luz se haya ido, tendremos que dormir una noche perpetua. El pensamiento es crudo, el estilo es ligero, una breve sombra pasa por encima de la página antes de que el poema se disuelva en besos, besos y más besos.

Catulo utilizó también el «yambo cojo», la métrica asociada a Hiponacte y al poema insultante. En una ocasión lo emplea para debatir consigo mismo de manera brusca y obligarse a entrar en razón.[232] Aquí la resistencia de la métrica transmite la tenacidad a la que aspira. Se insta a sí mismo a aceptar que el romance ha terminado y en mitad del poema declara que su decisión es firme. A continuación se dirige a Lesbia (esta vez claramente sólo en su imaginación), y aunque empieza fingiendo una noble compasión por ella, gradualmente va recordando su pasado juntos cada vez con más intimidad, y al final del poema sólo puede decirse a sí mismo que debe mantenerse firme, ya no insiste en que su decisión es definitiva. Este viaje emocional, en tan sólo diecinueve versos, que termina en la incertidumbre, anuncia la exploración psicológica que Virgilio desarrollaría en sus *Bucólicas* y que transmitiría a los posteriores poetas elegíacos. No obstante, a pesar de la inmensa influencia de Catulo en la poesía amorosa, la tarea de escribir sobre el amor en métrica ligera fue algo que nadie imitó. Sin duda porque otros poetas reconocieron que la espontaneidad y la inmediatez, la cercanía a la cruda experiencia, eran la esencia de estos poemas. No se puede imitar la espontaneidad, eso es algo que sólo pudo hacerse una vez.

Los poemas largos de Catulo revelan una cara de su carácter literario sorprendentemente diferente de los poemas cortos. Cada uno es, de una manera u otra, experimental. Cuatro pueden describirse como un poema dentro de un poema, es decir, un poema contenido dentro de un marco exterior o provisto de una introducción en una clave distinta. Su *Atis* (poema 63) fue un desafío técnico a sí mismo: su extraña métrica, indómita y veloz, es difícil escribirla en latín debido a la gran cantidad de sílabas cortas. Su contenido es tan raro como su forma: Atis, que habla durante gran parte del poema en su propia persona, se ha castrado a sí mismo por devoción a la diosa Cibeles, la Gran Madre, y parece que no está seguro de si ha de considerarse hombre o mujer. Es toda una hazaña de rareza sexual y obsesión por sí mismo.

El poema 66 es una traducción de un poema normalmente escueto de poesía cortesana de Calímaco, incorporado en sus *Orígenes*. ¿Por qué se impuso Catulo este ejercicio? Lo explica en una alocución preliminar a un amigo (poema 65): está demasiado apenado por la muerte de su hermano para

dar voz a lo que las Musas le inspiran y en su lugar envía este ejercicio. Es un sentimiento bastante simple, pero el modo en que Catulo lo expresa es extraordinario. El poema completo de veintiún versos es una frase enorme en la que se cuela la muerte entre paréntesis. Está extrañamente embellecida: el agua del Leteo, dice el poeta, baña el pálido piececillo de su hermano. Luego en versos de melodiosa y elaborada resonancia compara su amor imperecedero con «la Daulia… bajo las densas sombras de las ramas lamentando los infortunios del arrebatado Itilo»; con esto se refiere a la canción del ruiseñor, envuelto en el disfraz mitológico. Podría haber sido frío, pero es profundamente conmovedor. Catulo está buscando un nuevo tipo de estética y explorando el efecto de la distancia. Nos persuade de que ha decorado y embellecido el infortunio de su hermano no porque sienta poco, sino porque siente demasiado: de lo contrario, el dolor sería demasiado desgarrador.

Escribió dos poemas de bodas,[233] el segundo de ellos contiene un hermoso símil que compara la niñez de la novia con una flor que crece en un jardín cerrado. Hay muy pocas imágenes en sus poemas cortos, salvo al final de uno de sus dos experimentos[234] escritos en estrofas sáficas, donde después de una denuncia ferozmente obscena de Lesbia termina comparando con ternura su amor por ella con una flor que, en la linde de un campo, ha perecido arrancada por el arado al pasar. Ambos símiles parecen haber sido inspirados por las imágenes de la propia Safo. Catulo se sumergió por completo en lo sensual en la que es su obra más extensa, el poema 64. Con poco más de cuatrocientos versos, es un relato mitológico de extensión moderada, un ejemplo de lo que la moderna erudición denomina «epilion». Si se adopta el término con el significado de «pequeña composición épica», resulta engañoso: estos poemas no eran versiones comprimidas o miniaturizadas de algo originalmente más largo, sino simplemente poemas de la extensión que sus autores consideraban adecuada, y, de hecho, el poema 64 resulta generosamente amplio. Aclarada esta reserva, «epilion» es una etiqueta útil para un género que carece de otro nombre. Si Catulo le puso título a esta obra, se ha perdido, y quizá sea mejor que nos ciñamos al neutro «poema 64», puesto que curiosamente la pieza se niega a tratar de una sola cosa.

Al principio parece que tratará de los argonautas, luego cuenta cómo uno de ellos, Peleo, encontró a la ninfa marina Tetis, y empieza a describir su boda. Pero entonces se desvía hacia la historia de Ariadna y Teseo, y tras

volver brevemente a la boda, vuelve a divagar hacia la carrera de Aquiles, hijo de la pareja desposada, antes de concluir con una denuncia de la debilidad humana desde que la edad de los héroes tocó a su fin. Como el idilio I de Teócrito, tiene dos secciones internas, una obra de arte visual y otra auditiva. La primera es un bordado en un lecho nupcial, que describe a Ariadna caminando por la orilla del mar y descubriendo que Teseo la ha abandonado; la otra es una canción de boda interpretada por las Parcas. Las proporciones son harto peculiares: la descripción del bordado empieza tan sólo después de cincuenta versos y continúa durante más de doscientos, ocupando un poco más de la mitad de la obra. Catulo se impuso así otro desafío a su técnica; ¿no podría Ariadna dominar el poema de modo que el último cuarto pareciese un anticlímax? No es un problema que lograse superar por completo, pero los trescientos primeros versos están inspirados casi sin aliento. El poema se deleita en la belleza visible: las ninfas marinas desnudas surgiendo[235] del brillo y la espuma de las aguas; el palacio de Peleo resplandeciendo[236] de oro, plata y marfil teñido de rosa; sobre todo el tapiz en el que se exhibe Ariadna.

Nuevamente como Teócrito, el poema explora el arte y la ilusión. Ariadna es sólo un dibujo y la mirada masculina goza de la belleza de su aflicción,[237] sus pechos expuestos cuando sus ropas le resbalan por el cuerpo y las olas juegan con ellas a sus pies. ¿Cómo puede algo tan artificial y tan placentero ser genuinamente conmovedor? Y sin embargo, de alguna manera, lo es. Ariadna parece querer liberarse de su marco. El poeta le brinda un largo y agudo lamento,[238] vuelve la mirada atrás hacia su antigua vida, hacia delante al regreso de Teseo a Atenas, antes de recordarnos de nuevo que no es más que un retrato. Y luego aparece con otra de sus sorpresas. La imagen no es exactamente lo que habíamos pensado, porque también muestra al dios Baco acudiendo a su rescate[239] con el privilegio de su amor. Va acompañado de sus seguidores con instrumentos musicales, cuernos, tambores y címbalos, cuyo sonido se plasma de forma magistral con una batería de efectos onomatopéyicos. Y de repente, de manera abrupta, lo interrumpe todo: «Con tales *figuras*»[240] estaba decorada la colcha: y estamos de nuevo en el palacio de Peleo.

El más extraño de los experimentos de Catulo es el poema 68. Se divide en tres partes desiguales,[241] a las que denominamos A, B y C. La parte A va dirigida desde Verona a un amigo en Roma, que le ha pedido poemas de amor. Catulo responde que ya no tiene deseo alguno de escribir debido a su aflicción

por la muerte de su hermano. El amigo le reprocha su ausencia: mientras ha estado ausente, ha sido ultrajado, pues todos los personajes más distinguidos han yacido en el lecho que él ha abandonado. Catulo responde que esto no es una desgracia, sino simplemente una aflicción. Añade después que no puede escribir poesía porque no tiene consigo sus libros; quizá más adelante las cosas sean distintas. La parte A termina con incertidumbre. La parte B adopta un tono diferente. De nuevo se dirige a un amigo, probablemente el mismo que en la parte A, aunque no queda claro, y agradece el haber proporcionado una casa para los encuentros del poeta con su amada. La parte C alude brevemente a la parte B: aquí está el poema, dice, el mejor que pudo componer. El canto divaga y es extrañamente disperso, pero en cada una de sus partes principales se cuelan dos amargos huesos de realidad: la muerte del hermano y Lesbia. Las apariciones del hermano son breves: como en el poema 65, podemos percibir que nada podía ser más penoso. En la parte B, Catulo recuerda la llegada de Lesbia a una de sus citas:[242] ella puso su refulgente pie en el hollado umbral y la suela de su sandalia repiqueteó.

No es Lesbia la que está de pie en el umbral sino la literatura occidental, porque aquí comienzan dos cosas. Lo que se ha incrustado en la mente del poeta es algo curiosamente habitual, un contraste de texturas, un zapato brillante sobre la piedra, el momento señalado por el agudo sonido. Aparece aquí un nuevo sentimiento por la particularidad de las experiencias pequeñas y corrientes descubierto a través de los detalles visibles y audibles, que volveremos a encontrar en Virgilio. En segundo lugar, tenemos aquí un fragmento de narración: Catulo empieza a contar una historia. Y esto, a su vez, es el comienzo de lo que acabaremos identificando como elegía amorosa latina: el protoplasma parece estar evolucionando ante nuestros ojos.

# 8

# VIRGILIO

Cicerón dio a los jóvenes poetas de su tiempo el nombre griego de *neoteroi*,[243] «hombres nuevos». Aparte de Catulo, estos «neotéricos» se han perdido, pero al menos dos de ellos, Cinna (muerto en 44 a. C.) y Calvo (82-antes de 47 a. C.), eran amigos suyos. La obra principal de Cinna fue *Esmirna*, que según Catulo tardó nueve años en componer,[244] probablemente una exageración humorística. Se sabe que era tristemente oscura, por lo que debió de ser muy distinta del poema 64 en cuanto a carácter. Su protagonista era otra heroína acrática: Esmirna (o Mirra) era una mujer que se enamoró de su propio padre. *Ío*, la protagonista de Calvo, era un tipo diferente de damisela en apuros, seducida por Júpiter (rey de los dioses, identificado con el Zeus de los griegos) y después convertida en novilla. Una alusión en las *Bucólicas* de Virgilio[245] indica que apuntaba a una sonoridad lírica. Calvo escribió también una elegía a la muerte de su esposa o amante. Cinna, Calvo y Catulo compusieron, los tres, poemas épicos mitológicos breves, pero aparte de esto no está claro que tuviesen mucho más en común: formaron un grupo social, pero no necesariamente una escuela literaria.

Eran caballeros de posibles: escribían poesía porque les gustaba hacerlo. En un mundo sin imprenta, nadie podía ganarse la vida con la pluma a excepción de los encargos o el mecenazgo. Mecenas, uno de los principales lugartenientes del hombre que se convertiría en Augusto, acabó siendo el patrocinador literario de más éxito de la historia. Favoreció a Virgilio y Vario a comienzos de 30 a. C., poco después a Horacio, y a Propercio unos años más tarde. La amistad que mantuvo con Horacio fue especialmente estrecha (y complicada), y tema importante de sus poemas. Mecenas patrocinaba a poetas porque le gustaba la poesía, y al parecer éste debió de ser uno de los motivos por los que ellos le apreciaban. Pero ¿había algún otro motivo más interesado? No se pretendía que estos autores produjesen propaganda en el sentido habitual del término, ni se les pedía que influyesen en las opiniones de

sus contemporáneos: la élite que componía su círculo de lectores estaba demasiado bien informada para esto. Mecenas hizo gala de una inmensa paciencia: una década después de que iniciase su carrera como patrocinador, sus poetas casi no habían producido nada que pudiera considerarse útil para el régimen. Su interés tenía un alcance mucho más amplio: comprar la inmortalidad ganándose la admiración de la posteridad. Mecenas tuvo un golpe de suerte: tenía a Virgilio. Nadie podía haber vaticinado un genio de este calibre. No obstante, la habilidad de Mecenas fue la de utilizar su suerte para crear una magnífica escuela de poetas mediante una mezcla de modelado y un ligero toque: siempre que elogiasen a Augusto en algún lugar de su obra, podían hacer esencialmente lo que quisieran. El plan funcionó: el motivo por el que Augusto ha dado nombre a una época que el mundo considera como uno de los períodos culminantes de la civilización no es precisamente por su maestría política, por más extraordinaria que fuera: se debe a sus poetas. Virgilio y Horacio resultaron baratos por este precio.

«Algo más grande que la *Ilíada* está naciendo»,[246] escribió Propercio, cuando Virgilio (70-19 a. C.) apenas había empezado su *Eneida*. Su talento le fue reconocido en vida, y una generación después de su muerte ya era un clásico y un texto de escuela. Teniendo en cuenta el enorme interés que suscitó en los romanos desde el principio, es sorprendente que sepamos muy poco acerca de sus orígenes, aparte de que procedía de Mantua, en lo que entonces era la Galia Cisalpina. En su primera obra publicada rendía honores a sus patrocinadores, pero Mecenas no se encontraba todavía entre ellos. El joven poeta tomó una decisión sorprendente: sería directa y abiertamente un continuador. Incluso advierte de ello:[247] en un poema invoca a las Musas de Sicilia y en otro declara que su Musa ha sido la primera en favorecer la poesía siracusana, haciendo referencia en ambos casos a Teócrito. Puso a su libro el título de *Bucólicas* («Asuntos de pastores») y a los poemas individuales *eclogae* («piezas selectas»); de ahí el nombre de «églogas» como genérico para toda la colección. Consiste en diez poemas, que a diferencia de los idilios de Teócrito no varían demasiado en extensión. Están organizados con minuciosa simetría: las églogas IV y VI son los dos poemas no pastoriles; la III y la VII son competiciones de canto; la II y la VIII tratan del amor desdichado o no correspondido; la I y la IX versan sobre las confiscaciones de tierras que se estaban llevando a cabo en Italia en aquellos momentos. Las églogas de números impares están en forma de diálogo y las pares no. Esta rigidez organizativa sin precedentes hace que nos preguntemos si hemos de considerar que las *Bucólicas* son diez poemas reunidos en un volumen o una

única obra. No obstante, dentro de este marco hay diferentes mundos: algunos poemas parecen estar situados en un contexto de fantasía mitológica, otros en un presente teocritiano intemporal, mientras que otros hacen referencia a acontecimientos de la actualidad en el mundo real.

En el pasado las *Bucólicas* se consideraron a menudo como simples poemas pastoriles, pero en la actualidad se describen como extremadamente difíciles. Sin embargo, no deberíamos confundir su carácter esquivo con dificultad. Hay unas pocas alusiones que ya no podemos captar, pero aparte de este accidente, en conjunto no son poemas problemáticos. No obstante, se resisten a los intentos de ubicación. ¿Dónde estamos? Un pastor se encuentra con otros dos, «ambos arcadios»,[248] sin embargo, unos versos más adelante están a orillas del río Mincio, en la llanura del norte de Italia. No hay ninguna explicación naturalista para esto. A veces parece que la realidad esté al revés: el sátiro Sileno canta[249] sobre Galo, contemporáneo de Virgilio; sin duda, pensamos que debería ser al revés.

A mitad de la égloga VIII hay una pequeña anécdota: «Te vi, cuando eras niña, que ibas con tu madre por mis huertos, cogiendo manzanas cubiertas de rocío. Yo era vuestro guía; entraba entonces en los doce años y ya podía alcanzar desde el suelo a las frágiles ramas. Te vi y empecé a morir. ¡Qué funesto delirio se apoderó de mí!».[250] Aquí todo es delicado y exacto: los elementos son pequeños, contenidos, frágiles, precisos, ingenuos. La escena es vívida y al mismo tiempo remota, porque estamos a cuatro fases de la inmediatez: Virgilio ha introducido el poema con su propia voz; ha presentado a Damón, que canta una canción dando voz al personaje del amante suicida, que recuerda un episodio ocurrido años atrás en el pasado. La escena es como una imagen vista por el extremo equivocado del telescopio, muy lejana y muy nítida.

En la égloga IX se presentan las confiscaciones de tierras de forma similar e indirecta. Dos pastores hablan del ausente Menalcas,[251] un poeta que se parece mucho a Virgilio, y citan en cuatro ocasiones fragmentos de sus composiciones. Dos de las citas parafrasean a Teócrito con elaborada elegancia; una habla de las desdichas de Mantua, ciudad natal de Virgilio, y cercana a Cremona. Como cuando Catulo se lamenta de la muerte de su hermano, hay una distancia, o varias distancias, entre el poema y una realidad que de lo contrario podría resultar demasiado penosa. Muchos elementos de estos poemas están en el filo de nuestro campo de visión. En ellos no habla ninguna mujer (en uno un pastor adopta el papel de mujer).[252] Un vaquero se

lamenta de que será expulsado de sus tierras, pero esto sucederá mañana, y no sale a escena ningún soldado. Se habla de invierno, de lluvia, de ciudades, incluso de Roma, pero estos elementos son rumores fuera del escenario, alusiones a otros tiempos y a otros lugares.

En general los poemas se presentan como una fantasía griega, pero en ellos aparecen pequeños grumos de realidad, no todos desagradables. En la égloga II, Coridón describe los regalos[253] que le llevará a su amada: melocotones cubiertos de blando vello, castañas y doradas ciruelas. Tenemos un bodegón en palabras (es más que naturaleza muerta porque estas cosas son buenas para comer), texturas de objetos corrientes contrastados unos con otros, placenteros sencillamente por sí mismos. Se trata de una sensibilidad nueva, aunque podemos rastrear sus orígenes en el momento en que la sandalia dorada de Lesbia repiqueteó en el umbral. Esta égloga tuvo otro efecto en los contemporáneos de Virgilio. Coridón ama al muchacho Alexis, que no le corresponde; el poema es su soliloquio, en el que reprende al objeto ausente de su pasión. Se muestra ora orgulloso, ora humilde, ora esperanzado, ora petulante o insolente, y al final declara que encontrará a otro Alexis si este lo desdeña. No obstante, hay suficientes indicios de que es un autoengaño, y que para él sólo existe Alexis. Este monodrama psicológico, con sus bandazos de humor de un extremo al otro, tendría gran influencia en los elegíacos augústeos. En conjunto, las *Bucólicas* es la colección de poemas cortos más influyente que jamás se haya escrito, porque se convertirían en el modelo principal en el que se basaría la ingente literatura pastoril, en el Renacimiento y en los siglos posteriores. De este modo, diez poemas que pretendían ser insólitos e idiosincrásicos se convirtieron en normativa. Una de las grandes ironías de la historia literaria.

Con las *Geórgicas*, como sería de esperar de un autor de su calibre, Virgilio tomó un rumbo decididamente nuevo. Mientras que las *Bucólicas*, fugitivas, estaban comprimidas y cuidadosamente encerradas y limitadas, el espíritu de las *Geórgicas* es relajado, abierto y expansivo. Es un poema didáctico sobre las labores agrícolas; los cuatro libros tratan sucesivamente de agricultura; viñas, árboles y olivos; ganadería; y apicultura. Con pocas variaciones en extensión, estos libros están planteados de forma simétrica. A grandes rasgos, en el primero y el tercero predomina el tono sombrío, en el segundo y el cuarto, el ligero. El primero y el tercero tienen largas introducciones y terminan con gravedad y abruptamente; los otros dos tienen introducciones cortas y se rematan con breves conclusiones. Dentro de este rígido marco el

poema es libre y variado.

Con una alusión justo al inicio, Virgilio indica que su modelo será Hesíodo, pero sólo en el primer libro. Parte de la fuerza de las *Geórgicas* viene de la manera en que eclosiona de las crisálidas griegas y se expande gloriosamente en una nueva invención. El poeta muestra también más de sí mismo a medida que avanza la obra. En el primer libro es casi tan impersonal como *La naturaleza de las cosas*, pero en el segundo habla sobre su carácter creativo,[254] contrastándolo con el de Lucrecio. En el tercero menciona su idea para un futuro poema[255] y alude a su Mantua natal,[256] describiendo el paisaje, ampliado con algunas palabras de las *Bucólicas*: hay verdes prados en la ribera por donde discurre el ancho Mincio dibujando lentos meandros y delimitando sus márgenes con tiernos juncos. La mayoría de los ríos italianos son rápidos, pedregosos e irregulares, y esta es una escena insólita; Virgilio destaca la cualidad distintiva de su terruño natal. El poeta se ubica en un paisaje, transformando la individualidad del mismo en su propio sello. Otros poetas quedaron impresionados y siguieron sus pasos: Horacio en su lugareña fuente de Bandusia,[257] a la que dice que hará tan famosa como las célebres fuentes de Grecia; Propercio en su Asís natal[258] subiendo la ladera de la colina, el lago poco profundo de la llanura de Umbría que se calienta en verano, la hondonada en los valles de Mevania donde perdura la niebla.

Este poema no es ficción, insiste Virgilio. «Las tierras están en mis manos»[259] (en otras palabras, su tema es la variedad de tipos de terreno): casi vemos la suciedad bajo sus uñas. Había jugado con Calímaco en las *Bucólicas*, pero ahora lo deja de lado. Aquellas historias mitológicas, observa, están ya todas gastadas:[260] «¿Quién no ha escrito sobre el joven Hilas?». Sin embargo, Virgilio le había concedido a Hilas un memorable cameo[261] en la égloga VI; por lo tanto, estaba también alejándose de su yo anterior. El poema ama la naturaleza, pero su realismo reconoce que esa naturaleza puede ser rigurosa o cruel. Gran parte de las *Geórgicas* es severa o sombría, no obstante la impresión general es de luminosidad y esplendor: es un poema que parece estar iluminado desde dentro. En el primer libro, el tono de Virgilio es arduo, pero, a diferencia de Hesíodo, no es un quejica. Dos palabras son recurrentes: *laetus* y *durus*. El significado de la raíz de *laetus* era «fértil»: «Lo que hace fértiles las cosechas» son las palabras con las que comienza el poema. Pero más a menudo significaba «alegre», por lo que esta idea está presente desde el primer verso. La alegría surge de la tierra sólida. *Durus* significa «duro», que como su equivalente castellano puede ser favorable o desfavorable, y Virgilio

explota esta ambivalencia. La dureza del agricultor y de su vida es al mismo tiempo ardua y admirable. No obstante, el tema se desvía hacia la destrucción que traen las tormentas y las inundaciones, y pasa de esto a la devastación causada por la actual guerra civil. El final del primer libro es violento y desalentador. Sin embargo, el marco resiste: esta es sólo una parte del poema, y al final el estado romano seguirá firme y seguro.

La alegoría coge ideas y las dota de forma física. La idea de Virgilio es lo contrario de esto: coge la sólida realidad del campo y muestra cómo surge de esta tierra la verdad moral e imaginativa. Las cosechas, los animales, el paisaje, el propio agricultor: son cosas que no simbolizan, significan. El poeta habla sobre las contrariedades cotidianas de la granja:[262] las plagas y las malas hierbas. A continuación insinúa, podría parecer que con indiferencia, que el padre, Júpiter, no quiso que las cosas fueran fáciles para la humanidad. El poema se eleva con una amplia declaración del propósito divino, que ha agudizado la energía y la inventiva humanas a través de la presión del esfuerzo y la necesidad, antes de descender de nuevo a las penurias diarias, abandonando finalmente el tema con una broma irónica. Se mueve entre la normalidad y la exaltación, con gran fluidez en su elogio de Italia en el segundo libro. En un tono típicamente didáctico argumenta[263] sobre los diferentes terrenos aptos para determinadas vides y árboles. Subraya que solamente la India produce ébano, que sólo los sabeos de Arabia producen incienso, y en un determinado momento nos percatamos de que se ha desviado hacia un excurso sobre las maravillas de las tierras exóticas. Después de unos veinte versos sobre el tema planta la conjunción más poderosa de la literatura latina. «Pero», dice,[264] y esta simple palabra resulta transformadora, porque revela que todo lo anterior era sólo la primera parte de un párrafo colosal. *Pero* todas estas maravillas quedan superadas por la gloria de Italia; y Virgilio avanza hacia el panegírico más bello de una tierra jamás escrito.

Explora la variedad de la península itálica y nos conduce hasta los lagos alpinos, tierra adentro hasta Umbría y desciende hasta la bahía de Nápoles. No obstante, hay pocas descripciones directas hasta que condensa su país en dos estampas: «Tantas ciudades apiladas por las manos del hombre sobre escarpadas rocas, y ríos que fluyen bajo las antiguas murallas».[265] Estas son dos características del paisaje italiano: las ciudades en las colinas de los Apeninos y el escenario fluvial de la llanura; pero hay aquí también una mezcla de hombre y tierra, de naturaleza y cultura, historia, tiempo e

intemporalidad. Es uno de los momentos cruciales de cristalización de toda la poesía. Constituye el clímax de la elevada declamación de Virgilio, y, sin embargo, el flujo poético prosigue desbordado hasta culminar en los grandes hombres de Roma[266] y por último en un solo individuo, César (el futuro Augusto). Sin duda este ha de ser el clímax, pero no, todavía continúa el *crescendo* cuando Virgilio invoca a la propia Italia: «Salve, gran madre de las cosechas, tierra de Saturno, gran madre de los hombres…».[267] Incluso en este momento todavía ha de aparecer una figura más: él mismo. Con un gesto de espléndido orgullo, termina el panegírico afirmando que él es el hombre que canta[268] la canción ascreana (es decir, de Hesíodo) por las ciudades romanas. En cuanto a retórica es incomparable, combina la inmensidad con la concisión, la técnica superlativa con la riqueza emocional. Pero es mucho más que esto, es una profunda meditación sobre cómo puede prosperar la humanidad, a través de la unidad en la diversidad, estando arraigada a la tierra, a la ciudad, a la historia y a la nación. Este es un tema que retomaría de nuevo en la *Eneida*.

No hay nada en poesía como este segundo libro, en su felicidad sostenida e interminable ingenio melodioso. Es el corazón del poema, su epítome. Podría recordarse la frase de Nietzsche, «la alegría más profunda que la aflicción»: una especie de profundo deleite sustenta la obra entera y brota de las profundidades, incluso en los libros más sombríos. En el primer libro habla alegremente de la «gloria de la divina campiña»,[269] una expresión que pierde fuerza en la traducción castellana: pero la gloria pertenecía a la esfera pública y militar, y «divino» significa «lleno de dios». Incluso se presta una complaciente atención, con un toque de humor, a las plagas como las hormigas y los topos[270] o al cuervo que acecha solitario[271] en la orilla del mar (un par de versos imitan deliciosamente los pomposos andares de este pájaro). En el tercer libro, predominantemente severo, estalla en una idílica rapsodia acerca de la vida de los pastores,[272] mucho más larga que cualquier poema de este estilo de las *Bucólicas*. El poema ama la naturaleza, pero como todos los amores más duraderos, este conoce la comprensión y está libre de engaños.

El segundo libro termina con otro panegírico sobre las bendiciones de la vida campestre.[273] Virgilio entreteje en él otro tema. Por primera vez, empieza a hablar de sí mismo: sus ambiciones, sus esperanzas y sus límites. Le gustaría escribir sobre el funcionamiento físico de la naturaleza, dice, pero si carece de la fuerza mental para ello, por lo menos que pueda amar los

bosques y los ríos del campo, aunque él no se lleve la «gloria». Y rinde tributo a Lucrecio sin nombrarlo (nunca nombra directamente a ninguno de los poetas a los que imita): dichoso el hombre que puede comprender las causas de las cosas y pisotear el temor a la muerte. Pero también es afortunado aquel que conoce a los dioses rústicos, que puede llevar una vida rural libre de las tempestades de la guerra. Entre otras cosas, este es un astuto fragmento de crítica literaria: Virgilio, el poeta, elogia a Lucrecio por su fuerza intelectual, reconociendo que su potencia filosófica y energía moral son la esencia de su efecto poético. Pero al asimilarse al hombre de campo, Virgilio es, a propósito, un poco esquivo. Elude el desafío directo a su predecesor («Dichoso el hombre… pero también es afortunado»). Lucrecio le ha inspirado, pero él es un poeta de diferente plumaje.

Casi al principio y también al final el elogio a la vida campestre está teñido, aunque ligeramente, de melancolía. Su arrebatado relato de la paz, de la belleza y de la virtud de esta existencia culmina con la declaración de que la Justicia dejó sus últimas huellas entre la gente del campo cuando abandonó la tierra. Ahora, al desaparecer la Justicia al final de la edad de oro, el ser rural queda teñido con un brillo áureo: estamos más cerca de aquel paraíso imaginario en el campo que en cualquier otro lugar. Pero al mismo tiempo se nos muestra que este paraíso se ha perdido. A medida que se acerca al final, Virgilio afirma que aquella era la vida que creó a Roma e Italia, aquella era la vida que el dorado Saturno vivió en la tierra, antes que Júpiter, y antes de que hubiera guerras. Con gran sutileza proclama la continuidad de la vida campestre con la edad de oro, pero al mismo tiempo nos recuerda, una vez más, cuán infinitamente lejos están aquellos tiempos felices. Y así la gran rapsodia termina con un prolongado *diminuendo,* Virgilio cierra la puerta con una discreta observación: «Hemos atravesado una vasta extensión a través de la llanura, y ya es hora de desuncir los sudorosos cuellos de los caballos».

Con las abejas, en el cuarto libro, el toque de Virgilio es más ligero. Como él mismo observa, el tema es (literalmente) pequeño, pero espera que no por ello la gloria sea pequeña.[274] Esto corrobora, una vez más, su sentido de que el valor se encuentra en los detalles íntimos del mundo físico. Es a la vez grave y humorístico cuando nos enseña a admirar el coraje, las costumbres, la comunidad y las batallas de estas diminutas criaturas. Disfruta contemplando las cosas desde el punto de vista de una abeja. El apicultor ha de arrojar rocas[275] al océano para que su enjambre se establezca —en realidad, guijarros en un estanque—. Compara incluso el diligente trabajo de las abejas

en la colmena con las tareas de los cíclopes,[276] los gigantes que se afanan bajo el monte Etna. Las abejas son abejas reales, pero reflejos de la sociedad humana rebotan en ellas de vez en cuando. Así, en una ocasión se refiere a ellas, con una expresión pasajera, como «pequeños quirites»[277] (es decir, ciudadanos romanos); en otra dice que superan incluso a los pueblos orientales como los medos y los egipcios[278] por la deferencia que muestran a su rey. En una espléndida escena[279] describe una batalla entre dos enjambres de abejas: con sus aguijones como armas, su zumbido como el sonido de una trompeta, su brillo como una armadura y un noble espíritu que surge en sus diminutos pechos. Pero todo este feroz conflicto y pasión, añade, puede ser apaciguado levantando un puñado de polvo. Un artista de menor calibre habría sacado una moraleja de todo esto, pero Virgilio tiene el control de dejar esta tarea al lector.

De forma caprichosa, asegura[280] que seguiría escribiendo sobre el cultivo de las flores y las verduras si no fuera porque ha llegado al final de su tarea, e inmediatamente dinamita esta afirmación desviándose, por primera vez, hacia la anécdota personal, con un encantador relato de un viejo hortelano al que conoció en el extremo sur de Italia. De hecho, la mitad del libro es suficiente para instruir a los apicultores, y de repente el poeta suelta su mayor sorpresa. El poema didáctico presenta un problema formal específico: ¿cómo concluir el poema? A diferencia de una historia, el poema no fluye con naturalidad hacia un clímax y una resolución. *Los trabajos y los días* de Hesíodo simplemente se escurre y regatea; el poema de Lucrecio puede estar inacabado, pero ni siquiera él da muestras de saber cómo concluirlo satisfactoriamente (de hecho, su último libro es el menos convincente de los seis). La solución de Virgilio fue radical y brillante: simplemente se elevaría a las alturas y penetraría en un aire nuevo.

En consecuencia, el resto del poema está dedicado a la narración mitológica. Virgilio relata la historia de cómo Aristeo perdió sus abejas y descubrió cómo conseguir un nuevo enjambre. Su madre, una ninfa marina, le explica cómo puede capturar a Proteo, dios del mar, que si se ve presionado le revelará el secreto. Con un rechinar de dientes y poniendo los ojos en blanco, Proteo le cuenta con un exquisito lenguaje —una deliberada incongruencia— la historia de Orfeo y Eurídice.[281] Aristeo, explica, está pagando por una falta: Eurídice estaba huyendo de él cuando una serpiente la mordió fatalmente. Orfeo descendió al inframundo para recuperarla, pero en el último momento volvió la vista atrás (cosa que Proserpina, diosa de los muertos, le

había prohibido hacer) y así la perdió de nuevo.

Esta conocida historia aparece por primera vez aquí; no sabemos si fue una invención de Virgilio. No obstante, la vinculación de Orfeo y Eurídice con Aristeo sí fue cosa de Virgilio: la conexión de los dos relatos es claramente artificial. Su modelo fue el poema 64 de Catulo: la historia dentro de una historia, el endeble vínculo entre ambas, el momento conmovedor presente en la sección interna. Pero no imitó la desproporción de Catulo: una vez muerto Orfeo, la historia de Aristeo concluye rápidamente. Esta fue la despedida de Virgilio a la manera neotérica, alcanzando un lamento melodioso casi de carácter operístico; el estilo parece consciente de su propia belleza y sin embargo es profundamente conmovedor.

Ningún otro poema largo aspira tanto a la condición de música en proporción, construcción y desarrollo a lo largo del tiempo como las *Geórgicas*. Termina con una coda de ocho versos. En la época en que César estaba atronando junto al Éufrates y dirigiéndose hacia el Olimpo, yo, Virgilio, estaba viviendo en Nápoles, prosperando en la búsqueda de una comodidad sin gloria, el hombre que en la osadía de la juventud había escrito sobre Titiro a la sombra de un haya. Está todo soberbiamente equilibrado. Se le dedican cuatro versos a Octavio, el gran hombre público, y cuatro al humilde poeta privado. Hay una especie de autodesprecio, y, sin embargo, la frase se extiende hasta culminar en el propio Virgilio, como había hecho en el elogio de Italia. El equilibrio entre modestia y autoafirmación se mantiene admirablemente. La introducción de la presencia del propio autor al final de la obra era una técnica que influiría en otros poetas, como veremos, pero no volveremos a escuchar esta nota del propio Virgilio, porque su siguiente y última obra sería un poema épico, y tradicionalmente el poeta épico se ocultaba.

Virgilio situó la *Eneida* justo después de la guerra de Troya. El héroe Eneas ha escapado de Troya con algunos seguidores, pero es perseguido por el odio de la diosa Juno, esposa del dios supremo Júpiter. Su destino es fundar una ciudad y establecer la futura raza romana. La historia empieza sumergiéndose *in medias res*: Eneas sorprendido por una tempestad en medio del mar. Los troyanos recalan en el norte de África cerca de Cartago, cuya reina, Dido, los recibe con hospitalidad. Juno y Venus, la diosa madre de Eneas, conspiran para que Dido se enamore de Eneas. En el libro segundo, ante la insistencia de Dido, Eneas relata la historia del saqueo de Troya, durante el cual perdió a su esposa Creúsa, y cuyo espectro se le apareció y le habló del destino que le

aguardaba en Italia. En el libro tercero Eneas continúa la historia de sus años errantes. Dido trata de combatir su amor por Eneas, porque ha hecho el juramento de permanecer fiel a su esposo fallecido. Dido y Eneas se van de caza, una tormenta les obliga a cobijarse en una cueva y allí se consuma su amor. Júpiter ordena a Eneas que cumpla su destino en Italia. Dido, al enterarse de la inminente partida de Eneas antes de que él se lo haya comunicado, lo ataca con resentimiento y, tras su marcha, se da muerte. En el libro sexto Eneas llega a Italia. Guiado por una sacerdotisa, la Sibila, visita el reino de los muertos en el inframundo, encontrando allí figuras del pasado, Dido entre ellas, y llega a la región bendita del Elíseo, donde su padre, Anquises, le muestra los espíritus nonatos que se convertirán en los héroes de Roma.

Los libros séptimo y octavo exploran la Italia central. En el séptimo los troyanos son recibidos por el rey Latino, pero estalla un conflicto entre sus rústicos súbditos y los troyanos, que desemboca en una guerra en toda regla, con Turno, un príncipe vecino celoso de Eneas, liderando el bando itálico. En el libro octavo, Eneas remonta el río Tíber en busca de ayuda por parte del rey Evandro, cuyo asentamiento se encuentra en el emplazamiento donde se ubicará Roma. Evandro envía a su hijo Palante a luchar con los troyanos. El libro termina con Venus entregando a Eneas un escudo hecho por su esposo Vulcano, en el que están representados los futuros acontecimientos de la historia romana, con Augusto en la batalla de Actium en el centro. Los cuatro últimos libros están dedicados a la guerra, en cuyo transcurso Turno mata a Palante. Eneas y Turno terminan la guerra en un combate singular, en el que Eneas tiene a Turno a su merced. Por unos instantes piensa en perdonarle la vida, pero al recordar a Palante, lo mata.

Hemos heredado la idea de que la épica es la forma poética más ardua y ambiciosa, como bien dijo Samuel Johnson: «El mayor elogio del talento se le debe al autor de un poema épico, puesto que requiere la concurrencia de todas las artes que por sí solas son suficientes para otro tipo de composiciones». Esta idea es la consecuencia de Virgilio: antes y después de él muchos poetas escribieron épicas sin darse cuenta de que la tarea implicaba una dificultad extrema. Pero la *Eneida* es, en efecto, inmensamente ambiciosa. Por primera vez el tema adquiere importancia histórica mundial (una idea que transmitió a Dante y a Milton): desvela los planes del destino para el futuro gobierno del mundo. Al final del libro octavo, Eneas levanta el escudo que describe acontecimientos de la futura historia de Roma, «alzando sobre su hombro la fama y el destino de sus descendientes».[282] Aquí la carga moral del deber de

Eneas para la posteridad es literal. La mayoría de poemas épicos eran mitológicos, y algunos eran históricos; el de Virgilio es las dos cosas, tejiendo el presente en una historia situada en el pasado legendario. Tomó también la decisión de emular las narraciones de los dos poemas épicos de Homero. En términos generales, la primera mitad del poema imita a la *Odisea* y la segunda a la *Ilíada*, aunque en detalle el patrón es más complejo y flexible, dotando con ello a la *Eneida* de una intensa compresión: adapta las historias de las dos épicas griegas en una obra de menor extensión que la de las anteriores.

Al elegir emular aquellos poemas estaba decidiendo, como en las *Bucólicas*, ser imitativo. Caminar tan estrechamente al unísono junto a Homero era ir más allá de la conciencia del precedente griego compartido por todos los autores romanos: ningún otro poeta épico hizo nada igual. Circulaba la historia de que Virgilio, acusado de plagio,[283] declaró que sus críticos deberían intentarlo: se darían cuenta de que era más fácil robar la clava a Hércules que hurtar un verso a Homero. Verdadera o falsa, la anécdota sugiere que el propósito de Virgilio no estaba claro para nadie, y también que sería harto difícil de conseguir. No obstante, utilizó su relación con Homero (y otros autores) con un efecto esclarecedor. Le permitió contemplar los personajes y situaciones bajo diferentes prismas, algunos quizá equívocos o engañosos.

Los enemigos de Eneas decían que era un Paris,[284] pero esto es claramente injusto: él no es un seductor egoísta. La Sibila le revela a Eneas[285] que un segundo Aquiles le aguarda en el Lacio, pero al final Turno desempeña el papel de Héctor, y es el propio Eneas el que se convierte en el Aquiles del poema. Dido combina los papeles de Nausícaa, Circe, Calipso y quizá Penélope, y sentimos el peso que esto le supone. Circe y Calipso son diosas, que no pueden sentir un dolor profundo ni ser humilladas; la atracción de Nausícaa por Odiseo no la arruina. Dido no será tan afortunada. El diálogo del poema con Homero, la interacción entre similitud y diferencia, es, como veremos, mucho más profundo y minucioso al final. No obstante, la proximidad a Homero es a veces problemática. Cuando en el libro tercero Eneas avanza penosamente en una versión de las vicisitudes de Odiseo, perdemos el ímpetu del poema griego. En cambio, la descripción de la confusión, violencia y pánico en el saqueo de Troya es original y brillante; es quizá la narración bélica más hermosa de la literatura antigua, que pone de manifiesto una faceta de Virgilio que de lo contrario nunca habríamos sospechado. En el libro quinto, Virgilio adapta los juegos del canto XXIII de la

*Ilíada* (la carrera de carros se convierte en una carrera de barcas): es un astuto ejercicio literario, hábil pero falto de vida. El riesgo de robar la clava de Hércules era real.

Uno de los problemas de Virgilio era cómo encajar a Augusto en el poema.[286] Su solución fue la de hacerle aparecer sólo en tres lugares: en el libro primero, vaticinado por Júpiter como portador de la paz; en el libro sexto, mostrado a Eneas por Anquises; y en el libro octavo, la figura central del escudo. Quizá la dificultad de presentar al jefe como la culminación de la historia del mundo era tal que ni siquiera todo el ingenio de Virgilio la pudo superar por completo, pero se acercó. En este poema Augusto no es una persona, sino un resplandor. Lo importante es que aparece en relación con una idea seria de liderazgo, gobierno y sociedad que el poema explora por otros medios. Uno de ellos es la figura del propio Eneas. En la primera frase se le presenta como un hombre destinado a sufrir mucho «hasta fundar una ciudad», y esta frase termina con los «muros de la alta Roma». La desafiante Dido declara: «Una ciudad noble edifiqué; vi mis propios muros…».[287] El poema muestra una búsqueda de raigambre, de solidez de las construcciones, de seguridad. Es también una búsqueda de territorio y tierra fértil: cuando los troyanos arriban a tierra por primera vez después de la tempestad, toman posesión de la costa «con ferviente amor de tierra».[288] Esto es emblemático de la *Eneida* en general. Como *La naturaleza de las cosas*, este es un poema preocupado por la salvación; a diferencia de Lucrecio, Virgilio no la encuentra a través del individuo sino en la ciudad, la sociedad, la tradición y las instituciones.

La búsqueda de un hogar y una tierra está ligada a la exploración de Italia en los libros séptimo y octavo. Como en las *Geórgicas*, Virgilio hace aflorar la diversidad de Italia. La ciudad de Latino es antigua y poderosa, su casa es a la vez palacio y templo, «venerable por los bosques y la fascinación de los ancestros»,[289] una fusión de lo físico y de lo abstracto. Sus rústicos súbditos, en comparación, habitan en un mundo sencillo, pastoril. Virgilio hace que lo habitual se convierta en extraño: los troyanos ven que el río Tíber[290] sale de un espeso bosque y desemboca en el mar después de haber navegado por delante de la perfumada y misteriosa isla de la hechicera Circe por la noche, escuchando sus cantos y el aullido de sus animales.[291] El Tíber se ha calmado milagrosamente[292] antes de que Eneas lo remonte hasta la ciudad de Evandro en el emplazamiento de la futura Roma; los árboles y las aguas se asombran, como si hubieran cobrado vida, y la nave atraviesa los bosques

como si penetrase en una selva. El propio Evandro es un griego que se ha establecido en Italia, mientras que Latino es de origen itálico. Es una mezcla de lo noble y lo humilde, con un aura de modesta hidalguía rural.

Aquí Virgilio contempla el pasado distante de su nación con un afecto en el que se mezclan toques pintorescos y humorísticos: se trata de un nuevo estilo que sería muy imitado por los otros poetas augústeos. Un matiz espoleó especialmente su imaginación: la colisión del pasado y el presente en la escena del «ganado vagando por el Foro romano y bramando en las célebres Carinas».[293] Estos cuadros contribuyen también al sentido de proceso de Virgilio y a su idea de historia, una interacción de cambio y continuidad. El libro octavo termina con el escudo, en el que aparece Augusto en Actium con los mismos dioses que su ancestro Eneas rescató de Troya. Y sin embargo, muchas cosas han cambiado: Eneas ha venido del este y está a punto de entrar en combate contra los itálicos; Augusto dirige a los itálicos contra las fuerzas del este.

Con la historia de Dido, Virgilio introdujo una tragedia, con algunas de las características de una obra teatral, en su épica. Ya hemos visto de dónde sacó el modelo de la historia: el episodio de Jasón e Hipsípila de *Las argonáuticas* de Apolonio. Esto demuestra que si un héroe viaja por el Mediterráneo, no tiene nada de malo que viva una aventura con una reina dispuesta (o, como en la *Odisea*, una diosa o dos). Y ahí acecha la tragedia: todo debería haber salido bien. Sólo porque Dido había prestado juramento de fidelidad a su marido muerto y porque Eneas soporta una carga singular impuesta por el destino la aventura se ve acosada por la culpa. Las reglas homéricas ya no se aplican. Una vez convertidos en amantes, a Dido no le importa la opinión pública: «Lo denomina matrimonio abiertamente, con este velo cubre ya su crimen».[294] No podemos afirmar con seguridad que este sea el criterio del poeta —él normalmente ve las cosas a través de los ojos de sus personajes, y «crimen» es más bien el sentimiento de la propia Dido—, pero nos insta a que pensemos en la culpa y el delito, y de hecho gran parte de la discusión entre Dido y Eneas está basada en la idea casi aristotélica, que ya hemos visto anteriormente, de que el héroe trágico cae por alguna falta. ¿De quién fue la culpa de la tragedia de Dido?, preguntan los críticos. ¿Fue suya, de Eneas o de los dioses? Pero este enfoque puede que sea demasiado minucioso y demasiado crítico.

Volvamos al lugar donde por primera vez se consumó su amor. Virgilio no describe la cueva y no dice nada de lo que ocurrió allí: ni una sola palabra. En

vez de esto habla de Juno[295] y de la Tierra primigenia, de relámpagos y del aire sensible y de los aullidos de las ninfas en la cima del monte. En esta maravillosa imaginería se disuelven los límites entre la naturaleza, lo sobrenatural y la experiencia humana. La cueva es al mismo tiempo un paisaje salvaje y un cobijo; la pasión de Dido y Eneas es a la vez el inclemente tiempo salvaje y el acurrucarse humano al abrigo de lo inhóspito. Por supuesto, sabemos lo que ocurrió en la cueva. Pero el silencio de Virgilio no es un eufemismo (en el libro octavo la unión de Venus y Vulcano se describe con todo lujo de detalles). Extremadamente hermosos e inesperados, estos versos tienen también un sentido moral. Dido y Eneas conservan su intimidad. Preguntar quién fue el primero en tocar al otro sería lascivo y absurdo. Probablemente ni siquiera ellos podrían responder. Así es cómo suceden estas cosas.

Esta historia de amor es también una tragedia de incomprensión. Dido no ha entendido que Eneas, siendo el hombre que es, está obligado a obedecer la exigencia del destino. Eneas no ha entendido que ella, siendo la mujer que es, no será capaz de sobrevivir a su partida. Esto muestra la imperfección humana, pero, una vez más, resulta ocioso explicarles cómo podrían haber actuado mejor. Como bien lo expresó otro buen narrador: «No juzgues, y no serás juzgado». El poema muestra la diferencia entre Dido y Creúsa, cuya despedida en plena destrucción de Troya es uno de los momentos más profundos y conmovedores. El espectro de Creúsa le habla a Eneas.[296] ¿Es de verdad la propia Creúsa o no lo es? El poeta parece confirmar las dos cosas, y esto dota a la escena de un emotivo carácter esquivo. Ella consuela a su marido: «Enjuga las lágrimas por tu amada Creúsa». La maestría en estas palabras es que ella le dice a Eneas no que le ama, sino que él la ama a ella. Esta es la voz de la confianza y del entendimiento, y esto es de lo que Dido y Eneas no gozan. Creúsa termina no consigo misma, sino pidiéndole a Eneas que conserve su amor por el hijo que comparten. El reproche de Dido termina con el hijo que no existe: si por lo menos le hubiera dejado un «amado y pequeño Eneas»,[297] cuyo rostro le recordase a su padre tras su partida; un toque conmovedor de lenguaje coloquial y doméstico.

Eneas trata de abrazar al espectro de Creúsa tres veces, pero se le escapa, «cual leve viento, semejante a un sueño alado».[298] Estos versos se repiten[299] sin cambios cuando Eneas trata de abrazar a su padre, Anquises, en el Elíseo: incluso en el reino de los bienaventurados este simple consuelo humano le es negado. Virgilio se inspiró en una serie de fuentes excepcionales

para crear su inframundo: Homero, Platón, el estoicismo, el orfismo, la historia de Roma y otras. Incluso el poeta lírico Baquílides tuvo su contribución inspirando el símil en el que las almas de los muertos son comparadas a las hojas que caen en el primer fresco del otoño.[300] Sin embargo, Virgilio añade un segundo símil (o estas almas son como pájaros cuando el frío los ahuyenta a través del océano en busca de tierras soleadas), así un calor distante colorea débilmente la escena. Otros elementos del submundo pertenecen totalmente a Virgilio. Los primeros momentos de Eneas en este lugar tienen una cualidad onírica. «Iban los dos por la región oscura bajo la solitaria noche»,[301] y el poeta compara esto con un viaje en la oscuridad. Los símiles normalmente equiparan cosas que en general son dispares (un guerrero es muy distinto de un león en casi todos los aspectos), centrando así la atención en puntos concretos de semejanza, pero éste no centra ni clarifica, porque estamos en un reino donde los límites entre metáfora, símbolo y realidad se han difuminado. Eneas se encuentra con el Dolor, el Miedo, el Hambre, la Necesidad y, frase siniestra, los «Ilícitos Placeres del Alma». No se trata de pintorescos monstruos mitológicos, éstos aparecerán después, sino «apariencias terribles de contemplar»,[302] sin más descripción. ¿Son entidades con existencia propia o se trata de una pesadilla psíquica? Desde la Casandra de Esquilo no nos habíamos sumergido tan profundamente en el abismo mental.

Por fin el viaje conduce a Anquises y a la presentación de los héroes. Anquises termina su discurso[303] declarando que otros (los griegos, evidentemente) serán mejores en escultura, oratoria y astronomía; «vosotros, romanos, no olvidéis gobernar a los pueblos con autoridad (estas serán vuestras artes), construir el civismo sobre la paz, perdonar a los conquistados y con la guerra someter al orgulloso». «Romano» es una palabra drástica porque Anquises ya no se está dirigiendo a Eneas, que no es romano ni nunca lo será: nos está hablando a todos nosotros, ahora, en el reinado de César Augusto. Como el elogio de Italia en las *Geórgicas*, esta admonición empieza con el reconocimiento de una inferioridad, pero su severo realismo hace que la peculiar exigencia al pueblo romano llegue con más contundencia.

Algunos lectores sienten que Eneas es un fracaso. Esto podría significar que o bien Virgilio no consiguió darle suficiente vida o hacerlo más empático, o que quiso presentar a un héroe que, en cierto modo, fracasa: en humanidad o en alcanzar la felicidad. Sea cual fuere el veredicto que pronunciemos sobre Virgilio, deberíamos reconocer que dentro de la historia la debilidad de Eneas,

si es que existe, es muy probablemente la de sentir demasiado más que la de sentir demasiado poco. En la segunda mitad del poema especialmente, existía el peligro de que el héroe se tornara poco interesante, y hay indicios de que el poeta era consciente de ello. En el libro undécimo, en el funeral de Palante, Eneas lleva a cabo un sacrificio humano,[304] un acto impactante que, extrañamente, no recibe demasiado énfasis; presumiblemente Virgilio quiso mostrar la violencia de la emoción de su héroe. Y el último acto del poema es un acto de pasión, cuando Eneas, «con terrible furia», mata a Turno. Pero la *Eneida* no es, como a veces se la ha denominado, un poema estoico, que defiende la impasibilidad; lo que hace es mostrar que la emoción hace difícil e insegura la vida, que entrega los rehenes a su suerte, no que sea algo que hay que evitar. La austeridad del destino de Eneas es que se nos muestra la felicidad que en otras circunstancias podría haber tenido. El matrimonio con Creúsa fue bueno. La vida con Dido habría sido buena, si el destino no se la hubiera prohibido.

Durante la tormenta, en el libro primero, Eneas lamenta no haber perecido mucho tiempo atrás en Troya;[305] en el libro quinto contempla el abandono de su misión;[306] en el libro sexto se pregunta por qué las almas de los muertos que aguardan la reencarnación han de tener este terrible deseo de vivir;[307] en el libro duodécimo le dice a su hijo[308] que aprenda de su padre la virtud y el esfuerzo, y de otros la buena suerte. Esto debería tentarnos a considerar que el poema es melancólico y que abunda en el desaliento, en comparación con la trágica y exaltada *Ilíada*. Pero esto no es del todo correcto, o por lo menos no está completo. Eneas no ve toda la verdad, ni siquiera sobre sí mismo; desde un punto de vista más amplia, a lo largo del poema vemos una idea de progreso humano, y en unos pocos lugares se proclama en voz alta la gloria futura. Sin embargo, pocos lectores se libran de verse azotados por el sentido de pérdida de Virgilio, su dolor por las vidas jóvenes truncadas, y esto ha conducido a la idea de que hay «dos voces» en la *Eneida*.

La metáfora no es ideal: sería mejor pensar en una única voz que habla en distintos tonos. Para Virgilio no supone ningún conflicto ver mejoras en la historia y, sin embargo, estar torturado por las penas del mundo; al contrario, es la marca de una mente madura y de muchas facetas. Evidentemente, el criterio de que la voz de la duda y la tristeza es la voz «auténtica» y que habría que descontar los panegíricos dedicados a los logros de Roma olvida una de las dimensiones del poema. En el inframundo, Eneas quiere pasar más

tiempo con un compañero muerto, pero la Sibila le dice que la noche transcurre veloz y «desperdiciamos las horas en llanto».[309] Ahí está la *Eneida* resumida en pocas palabras: el impulso de entretenerse y lamentarse compasivamente, pero también la implacable perseverancia hacia un gran propósito.

Al final del poema Virgilio se enfrentó a un problema, pero al parecer era un hombre que consideraba que los problemas de habilidad literaria constituían un estímulo para su imaginación. La *Ilíada* podía contener la reunión de Aquiles y Príamo porque ambos son trágicos, ambos están sentenciados a muerte. Pero Eneas no es trágico: él ha ganado. Para él, hablar con magnanimidad a Latino crearía un anticlímax y probablemente sonaría mojigato. La solución de Virgilio fue magistral. Primero proporciona la última y la mejor de sus escenas entre los dioses.[310] Júpiter le dice a Juno que no siga resistiéndose al resultado marcado por el destino, ella se rinde y acepta el futuro: «Que haya un linaje romano, y que herede el gran valor italiano». Se vuelve, por así decirlo, virgiliana, captando el hondo sentimiento del poeta por la mezcla de Roma e Italia. Pero su odio hacia Troya permanece y exige que el nombre, las costumbres y la lengua troyana perezcan. Júpiter consiente, declarándose cortésmente derrotado.

La belleza de esto es que funciona a dos niveles. En términos de política doméstica en el Olimpo, una gran diosa no debe ser humillada, y Júpiter graciosamente le salva la cara. En términos de un destino más amplio, resulta que, después de todo, la resistencia de Juno ha servido a los propósitos de la providencia. Queremos que Eneas gane, para que pueda nacer la raza romana. Como lectores italianos, queremos que las costumbres y tradiciones italianas sobrevivan. La aparente concesión de Júpiter garantiza el cumplimiento de estos anhelos. En realidad, resulta irónico que precisamente la victoria de Eneas asegure la destrucción de las cosas que más le importan, pero el objetivo final se ha alcanzado. Es el brillante giro del argumento del poema.

Cuando se presentó a Juno, la primera divinidad del poema, como la cruel enemiga del ancestro de Roma, se creó una discordancia, porque todo lector sabía que era una gran diosa romana, una de las tres protectoras de la ciudad que residía en el gran templo del Capitolio, el corazón histórico y sagrado de Roma. Esta discordancia ha de quedar resuelta antes de que finalice el poema, y aquí la resolución tiene una majestuosa irreversibilidad. Virgilio ata los cabos sueltos: nos ha contado que los dos pueblos, los troyanos y los italianos, quedarán unidos en una paz eterna; ha convencido a Juno; y ahora tiene vía

libre para lanzarse rápidamente a la repentina conclusión del poema, que es al mismo tiempo abrupta y completa.

Todo lo que sucede en los doce últimos versos es extraordinario: ninguna otra obra presenta tantos acontecimientos y tantas ideas nuevas tan cerca del final. Eneas tiene a Turno indefenso ante él, piensa en ser clemente pero entonces recuerda a Palante. Enardecido por la ira y el espíritu de venganza, le clava la espada a Turno, declarando que es Palante quien le mata. E inmediatamente termina el poema. Es un final inquietante e incisivo, y parece lógico que reflexionemos largo y tendido sobre el significado moral del acto de Eneas. No obstante, al mismo tiempo hay una perspectiva más amplia. La genialidad de Virgilio fue la de invertir la conclusión de la *Ilíada*. Esta mostraba en apariencia la reconciliación y la restauración de los ritos y apetitos naturales, pero en el fondo nada había cambiado. La *Eneida* no termina con la descripción de ninguna reconciliación, pero sabemos que llegará, y bajo la superficie todo ha cambiado. Sentimos a la vez la conmoción del momento presente y la esperanza lejana.

Hay otra dualidad en Virgilio. Por un lado, es un poeta muy «civilizado», literario, comedido y controlado. Pero es también intuitivo e instintivo: encuentra lugares oscuros y maravillosos, y ningún otro escritor latino se aproxima a su sentido del misterio ni a su poder de evocar lo indescriptible. La rama dorada[311] que Eneas arranca en un bosque vetusto antes de descender al reino de los muertos podría ser el emblema de esto: un invento que todo el mundo admira y que nadie ha sido capaz de explicar. Se contaba la historia de que, no mucho antes de su muerte, Virgilio pidió que se destruyera la *Eneida* si algo le ocurría.[312] No hay modo de saber si es cierta, pero una vez más su interés reside en el hecho de que se contaba. Virgilio era un perfeccionista que había escrito un poema imperfecto, y aunque lo dejó sin revisar, con algunos versos incompletos, algunas de sus imperfecciones no podrían haber sido erradicadas. Sin embargo, son parte de la fascinación del poema, que transmite un sentido de lucha y un sentido de soberbia maestría. Hace gala de una autoridad clásica y, sin embargo, ningún poema épico parece más personal.

# 9

# LA ÉPOCA AUGÚSTEA

Para Quintiliano,[313] cuyo tratado sobre cómo educar a un orador, escrito en la segunda mitad del siglo I d. C., incluía un estudio de literatura griega y latina, había cuatro poetas elegíacos romanos: Galo, Tibulo, Propercio y Ovidio. Este canon se formó muy pronto: Ovidio ya se había clasificado[314] junto con los otros tres como líderes en este género de poesía. Fuera cual fuese la razón, Catulo no formaba parte del grupo. Al parecer hubo algo que Galo hizo primero y que le habilitó para ser el primer miembro del canon. Su obra no ha sobrevivido, y por lo tanto sólo podemos especular. Quizá fue simplemente que Catulo no escribió suficiente en métrica elegíaca, o demasiado en otros metros; pero alguien debió de ser el primero en escribir una serie de poemas elegíacos a partir de los cuales componemos, irregularmente, la historia de los altibajos de una aventura amorosa, con destellos de otros personajes implicados. Esto es lo que encontramos en los últimos poetas elegíacos augústeos. Alguien debió de haberlo originado, y es muy probable que fuera Galo.

La carrera de Galo (*c*. 70-*c*. 27 a. C.) fue estelar y posteriormente trágica. Octavio le nombró primer prefecto de Egipto, pero de alguna manera se extralimitó, cayó en desgracia y se quitó la vida. Los elegíacos augústeos, por el contrario, rehuyeron la vida pública. Eran caballeros de los Apeninos, de la nobleza local de la zona media de Italia. Ovidio fue siempre rico e independiente, pero en Tibulo y Propercio hay un elemento de desprestigio, de los venidos a menos: eran, a todas luces, los perdedores de los años de guerra civil.

Tibulo (*c*. 50-19) estuvo desde el principio bajo el patrocinio del ilustre Mesala. Su poesía está marcada por las digresiones y por una especie de benevolencia. Si puede estar con su amada,[315] dice, no le importará que la gente lo tache de ocioso y de inefectivo, y, de hecho, hace poesía de la debilidad. La mayor parte de su primer poema expone la fascinante y humilde existencia que espera llevar en el campo. Han transcurrido más de cincuenta

versos antes de que se dirija a su patrón,[316] comparando la carrera militar de Mesala con su propia vida como amante, y después, al parecer casi de forma accidental, empieza a hablar a su Delia.[317] Está especialmente interesado en la fantasía del amante y en cómo esta colisiona con la realidad. En este primer poema declara que espera estar mirándola cuando muera,[318] pero después la esperanza se torna certeza: «Llorarás», le dice a Delia, y ella mezclará besos y lágrimas. Nadie, añade, saldrá del funeral con los ojos secos. Su tercer poema imagina su futuro retorno a ella tras una larga ausencia: llegará repentinamente, sin anunciarse,[319] y a ella le parecerá como enviado del cielo. Luego, como si este momento ya hubiera llegado, la exhorta a que corra hacia él[320] tal como está, con su larga cabellera despeinada y los pies descalzos. Sentimos la inocente vanidad en todo esto, pero también un toque de angustia. Tibulo estudia el deseo del amante de preparar el objeto de su amor como él desearía, pero sabemos que no podemos fijar el futuro de esta manera. En el quinto poema, tras una ruptura con Delia, recuerda el idilio rural[321] que había imaginado para su vida juntos, pero, concluye, imaginación es todo lo que fue.

Más tarde, amplía la historia enamorándose de otras dos personas, una muchacha, Némesis, y un joven, Márato (una variante homosexual que ningún otro elegíaco emprendió). Pequeños detalles dan cuerpo a la historia: la hermana de Némesis cayó por una ventana;[322] un viejo horrible[323] va también detrás del muchacho. Y quizá tuviera otro objeto de amor: la poesía de Virgilio, y especialmente la égloga II. Es evidente que estaba fascinado por el ir y venir psicológico de la mente de Coridón. Esto se pone de manifiesto en un poema dirigido a Márato;[324] queda claro que el muchacho no está presente y el argumento se desarrolla en la cabeza del poeta. Un instante está alegre e indulgente y al siguiente está amargado. Le dice al amante rival (otra vez una presencia puramente imaginada) que su cuñada es una puta y que su esposa está siguiendo los mismos pasos. Tras animarse un poco, observa que ella es bastante decente, pero que naturalmente retrocede ante su anciano esposo y sus gotosos abrazos. Pero entonces recuerda que este es el hombre con el que ha yacido su propio muchacho. Termina, como Coridón, con un arranque de desafío infantil: se enamorará de otro joven, y entonces Márato lo lamentará.

Tibulo murió joven: tenemos dieciséis poemas y no hay pruebas de que hubiera más. Quintiliano le tenía por el más refinado y elegante de los elegíacos:[325] «Algunos —añadió—, prefieren a Propercio». Propercio

(nacido *c.* 50) era otro caballero del centro del país, de una de las familias dirigentes de Asís en Umbría. En su primer libro de poemas escribe a los jóvenes nobles en términos de igualdad, pero a partir del segundo libro en adelante se dirige a Mecenas como patrón, aunque la relación parece que era más libre que la de los otros del círculo. Ciertas historias del declive de la fortuna de su familia debieron de ser la causa. En él encontramos una figura que reaparecerá más tarde en la literatura occidental, el *poeta maldito*, el poeta como alma perdida o proscrito moral, o quizá deberíamos decir que él mismo se imaginaba en este papel. Empieza su primer poema con el nombre de su querida, asegurándose así de que *Cintia* será el título de todo el libro. «Cintia primero…»: la frase de apertura indica que ella domina tanto su vida como su poesía. Él califica su aventura amorosa de «futilidad»; dice que ella le ha enseñado a evitar a las muchachas hermosas y a vivir una vida sin metas, se describe a sí mismo como «inútil» y su situación como esclavitud.

Propercio aspira, dice, a «rendir su último aliento a esta futilidad».[326] Por lo tanto, ¿goza de su servidumbre o se odia por ello? ¿Se arrepiente de la futilidad o es un rebelde contra la respetabilidad convencional que impone este nombre a un estilo de vida que él abraza con entusiasmo? Parte de la fascinación es que parece que ni él mismo lo sabe: se nos muestran las vueltas y más vueltas de un espíritu inquieto e inseguro. Hay un toque de deseo de muerte, que, quizá, él mismo considera más que una pose. Muchos, añade, han perecido[327] gustosamente en un largo amor, que con ellos la tierra lo cubra también a él. Y se imagina a los jóvenes visitando su tumba[328] y llamándole el «gran poeta de nuestro propio amor».

Nos retrata también al amante como esteta, presentándose a sí mismo como un hombre cuya sensibilidad está impregnada de literatura y arte visual y que aporta su interés por estas cosas a su experiencia con Cintia. El esteta pasa a un primer plano al inicio de una de sus obras maestras, el tercer poema del libro I. Empieza con una serie de imágenes: como Ariadna cuando la nave de Teseo la abandona, como Andrómeda dormida después de ser rescatada de las rocas, como una agotada bacante desplomada en la hierba. Así veía a Cintia cuando estaba dormida. Pero después el poeta hace añicos la serenidad que ha creado cuando entra en escena dando bandazos, borracho y lujurioso. Piensa en poseerla mientras yace inconsciente, pero luego se lo piensa mejor, recordando su afilada lengua, y se vuelve sentimental, depositando su guirnalda sobre ella, arreglándole el cabello y poniéndole manzanas en las manos (nuevamente un impulso estético) hasta que un rayo de luna la

despierta. Ella le reprocha airadamente su infidelidad, y ahí termina el poema.

La belleza de la composición reside en su franqueza. ¿Se reconciliaron de su pelea, o no? ¿Acabaron la noche con rencor o haciendo el amor? No lo sabemos. Tan sólo se nos ofrece el fragmento de una historia, un pequeño espacio iluminado, con oscuridad antes y después. Algunos de los temas de Propercio probablemente derivan del epigrama griego: la luz de la luna a través de las persianas, el narrador seduciendo a una muchacha dormida. Pero estos elementos se incorporan ahora a una narración más compleja que se va desarrollando. Y ahora la mujer cuenta: su fiereza frena su impulso sexual. Igual que Tibulo, tiene una idea de cómo le gustaría que fuera ella, pero la mujer real no será la imagen pasiva en la que él ha tratado de convertirla.

En el mejor de todos sus poemas, el decimoquinto del libro II, el triunfo está mezclado con la oscuridad y la resistencia. Él se recrea en la «espléndida noche» de que ha gozado, en la provocación, la desnudez, el goce compartido, y medita sobre futuras posibilidades: magulladuras y ropas arrancadas. Los ojos, insiste, son los guías del amor: no se molesta en hacer lo que no puede ver. Pero entonces su pensamiento se traslada a otra noche, a aquella larga noche a la que no le seguirá el día. Termina instando apasionadamente a su amada a que no pierda el fruto de la vida: aunque ella le dé todos sus besos, no serán suficientes. «Como las hojas que caen de las guirnaldas marchitas, que se ven derramadas nadando en las copas, así, para nosotros, amantes que tanto esperamos, quizá el día de mañana selle nuestros destinos». Las hojas sugieren la brevedad de nuestra existencia, como lo llevan haciendo desde Mimnermo, pero ahora flotan en una vivificante superficie de vino: un detalle que es a la vez visualmente agudo y emocionalmente expresivo. Es el final de la fiesta, pero la fiesta ha sido buena, porque estos versos finales son un himno de elogio a la bondad de la vida, y aunque la muerte arroje su sombra, la última palabra es «día». Hay una fuerza en esto que no nos habríamos esperado del lánguido poeta amatorio presentado en sus primeras obras.

A veces es explícitamente excesivo. En un poema, recordando otra noche de amor salvaje,[329] de nuevo mordiscos y arañazos, declara que el sexo debería tener el ingrediente de la violencia, y desprecia a aquellos cuya vida amorosa es apacible. Paris gozaba de su pasión mucho más, añade, cuando se lanzaba a ella recién salido del campo de batalla de Troya; mientras los griegos están ganando, mientras el bárbaro de Héctor permanece en el campo de batalla luchando por la supervivencia de su país, él libra la mayor de las batallas en brazos de Helena. Esto es deliberadamente provocador y, lo que es

más, deliberadamente irresponsable: nadie puede anteponer seriamente la inconstancia de Paris a la gallardía de su hermano.

En su tercer libro, Propercio cambió de rumbo hacia una nueva dirección, o por lo menos lo pretendió. Empieza invocando a dos poetas griegos, Calímaco y Filetas, y volverá a presentarlos juntos varias veces, como los huevos con bacón. Sabemos muy poco de Filetas, que estaba en activo a finales del siglo IV, y Propercio tampoco debió de saber mucho sobre él. El modo en que recurrentemente los presenta emparejados, indiferenciados, indica que no estaba demasiado interesado en ninguno de los dos. Sus tonos helenísticos son un poco burlones, una variación desenfadada de las alusiones de poetas más serios a los griegos que les inspiraron. Si Virgilio y Horacio pueden hacerlo, parece decir, yo también puedo. Y de hecho, la contribución de Calímaco al tercer libro de Propercio es muy escasa después del tercer poema.

En los dos primeros poemas, Propercio indica que este libro será una mezcla de temas nuevos y del viejo tema del amor, y así sucede. Al final del libro anuncia que su amorío con Cintia ha terminado por fin, pero de una manera que nos lleva a cuestionar esta irrevocabilidad, porque al fin y al cabo esto no acabará aquí. Su cuarto y último libro sí tiene un tema nuevo. Es aquí donde él mismo se autodenomina «el Calímaco romano», pero esta alusión no se refiere ahora al tono, sino al asunto: escribirá sobre los orígenes de los ritos y costumbres romanas como lo había hecho Calímaco sobre los de Grecia. Más de la mitad de los doce poemas del libro están relacionados con este proyecto.

Aquí el verdadero modelo de Propercio es Virgilio. Aquí es donde describe el paisaje concreto del valle umbro como Virgilio había descrito el paisaje específico del río Mincio. Dice que escribe «para que Umbría se inflame de orgullo con mis libros, Umbría, hogar del romano Calímaco».[330] En estos tres nombres propios encierra las tres cosas que le dan vida: la literatura, la localidad y la nación. Su inspiración fue sobre todo el libro octavo de la *Eneida*. En los primerísimos versos de su propio libro evoca la colina cubierta de hierba que fue el emplazamiento de Roma antes de que llegase Eneas, los dioses de barro que ahora han dado paso a templos dorados y (por supuesto) las vacas de Evandro donde ahora se yergue el templo de Apolo en la colina Palatina. Está incorporando ahora la mezcla virgiliana de humor, afecto y patriotismo a su propia imaginación.

Hay sólo tres poemas de Cintia en su último libro, pero incluyen los dos

más largos que escribió sobre ella,[331] ambos magníficos. El segundo es una disparatada y bulliciosa comedia, una forma inesperada de encontrarnos con Cintia por última vez. El primero está situado en una fecha posterior, porque Cintia ha muerto y su espectro le visita en sueños. Al principio está enfadada y resentida, pero termina con una pasión desafiante: «Que ninguna otra mujer te posea; pronto sólo yo te abrazaré»: se mezclarán el uno con el otro, rozando hueso con hueso. De nuevo la fantasía de la muerte, pero con una nueva clase de poder y un carácter físico que perdura más allá de la tumba.

Propercio completó el libro IV en torno a 15 a. C., y después de esto no sabemos ya nada más de él. Quizá murió, o quizá simplemente guardó silencio. Hay poetas que se sienten impulsados a seguir escribiendo tanto si están inspirados como si no, y están aquellos que sólo escriben cuando tienen algo nuevo que decir. Propercio parece pertenecer a este último grupo. Su obra es poco extensa, menos de noventa poemas, pero rara vez dejan de ser interesantes, y en unas cuantas ocasiones alcanzó altas cotas.

Igual que aquellos otros leales augústeos, Virgilio y Livio, Horacio (65-8 a. C.) nació lejos de Roma, en Venusia (la moderna Venosa), entre las montañas cercanas al talón de Italia. Era un hombre de la periferia también en otro aspecto, su padre había sido esclavo y por esto a él lo miraban con desprecio, como nos cuenta él mismo. Su vida al principio fue incierta. Tras el asesinato de Julio César, se unió a las fuerzas de los asesinos, Bruto y Casio, y combatió en el bando perdedor en la batalla de Filipos en 42: en una irónica alusión a Arquíloco,[332] habla de «haber abandonado su escudo (mal asunto)». Después de lo que parece un período bastante desesperado, Mecenas lo aceptó en su círculo y a partir de entonces estuvo a salvo.

Las primeras producciones de este mecenazgo no son lo que podríamos esperar: eran «epodos» y sátiras. Los «epodos» son simplemente poemas escritos en versos de métrica diferente: los de Horacio fingen una deliberada vulgaridad, y sus modelos son Arquíloco e Hiponacte. Lo más sorprendente, quizá, son dos poemas muy obscenos[333] acerca de lo asqueroso de las relaciones sexuales con mujeres ancianas. Otros dos son sobre brujas:[334] uno de ellos presenta las torturas y el asesinato de un niño, y el otro diserta sobre el ajo y el mal aliento. Otros son maldiciones y vituperios de enemigos que no se nombran, extrañamente poco convincentes, como si ser desagradable fuera más un deber que un placer. Unos cuantos de estos poemas tratan de asuntos públicos o son la antesala de los temas de la lírica posterior de Horacio, pero en conjunto hay poco que presagie las glorias venideras.

Tituló *Sermones* a sus dos libros de sátiras, es decir, *Conversaciones* o *Discursos* (el término francés *causerie* da el matiz más exacto). Especialmente en sus primeras sátiras, parece haber apuntado a una mezcla de vigor, agudeza y brusquedad juguetones, siguiendo a su modelo Lucilio —el escritor más prominente en este género, más de un siglo antes— hasta que desarrolló una fluidez coloquial personal y nueva. La propia literatura era un tema adecuado para la *satura*, y dos poemas del primer libro comentan a Lucilio:[335] se interesan por su estilo y son bastante críticos. Escribió demasiado (era capaz de escribir quinientos versos en una hora estando de pie con una sola pierna) y habría mejorado su técnica si hubiera vivido en el presente. Horacio vuelve a Lucilio en su segundo libro,[336] pero ahora está interesado en el contenido más que en la técnica, y el tono es muy distinto. La virtud de Lucilio, piensa, es que uno puede ver la vida entera de este viejo amigo comprimida como en una píldora y parece que nos esté confiando aquellos asuntos privados que uno sólo comunicaría a sus amigos. La idea es que el individualismo es interesante por sí mismo, y que la cotidianidad íntima tiene su propio valor. Montaigne estimaba a su mejor amigo simplemente «porque era él, porque era yo», y aquí hay un espíritu similar: el valor de Lucilio residía en mostrar a Lucilio a sus lectores.

Horacio nos cuenta más sobre sí mismo que cualquier otro poeta antiguo. En la sexta sátira del primer libro ya nos está dando fragmentos de autobiografía: las ambiciones que su padre tenía para él, su niñez en Roma, y cómo Virgilio y Vario le presentaron a Mecenas. Pero termina con algo mucho más intrascendente, con un relato de cómo transcurre el día en la ciudad, paseando, curioseando por el mercado de alimentos, escuchando a los adivinos y comiendo verduras y tortas. Aquí, lo que tenemos es una descripción de la más absoluta cotidianidad sin acontecimientos, y esto era completamente nuevo. Las damas burguesas de Teócrito se afanaban en las ajetreadas calles de Alejandría por un motivo especial: habían salido para escuchar un concierto sagrado. Pero el deambular de Horacio carece por completo de historia o de significado: está versificando sobre un día cualquiera. En el sexto poema del segundo libro empieza con una expresión de gratitud por su propiedad en el campo, regalo de Mecenas, y una oración a Mercurio para que sus bendiciones duren toda la vida. El tono, informal pero discretamente elevado, ligeramente humorístico con un toque de desprecio a sí mismo pero intencionado, hace gala de una especial desenvoltura y equilibrio. Un estilo de relato humilde, adecuado para la *satura*, era la fábula de animales, y Horacio termina con la historia del ratón de ciudad y del ratón

de campo. En este poema encuentra una forma de meditación personal y filosófica, que volvería a utilizar en sus *Epístolas*; pero en aquellos momentos la dejó de lado.

A veces se piensa que la poesía lírica es un juego para jóvenes, pero Horacio estaba en la treintena cuando se dedicó a ella exclusivamente. En el transcurso de una década más o menos escribió casi noventa poemas de este género, que reunió en tres libros en el año 23 a. C. Se conocen convencionalmente bajo el nombre de «odas», pero Horacio los llamó simplemente *Canciones*. Su métrica lírica favorita fue la alcaica, que él transformó. En casi todos los lugares en que Alceo se había permitido la elección de una sílaba larga o breve, él utiliza una larga. En particular, coloca siempre tres sílabas largas sucesivas en mitad del tercer verso, y la mayoría de las veces este lugar lo ocupa una sola palabra. Así, a pesar de que no rompe ninguna de las reglas de Alceo, cada estrofa suya en este metro es más pesada que cualquiera de las que tenemos del propio Alceo. La estrofa de Horacio está noblemente conformada, con el poderoso tercer verso dando paso al ritmo más ligero del cuatro (tan-ti-ti-tan-ti-ti-tan-ti-tan-tan). Utilizó esta métrica para muchos tipos de poemas, pero su nueva potencia y gravedad lo hizo especialmente adecuado para sus declaraciones más públicas y elevadas.

Al comienzo de su tercer libro reunió seis extensos poemas sobre temas políticos y nacionales, titulados «Odas romanas» por parte de los estudiosos modernos. El tema y el estilo, a veces áspero y abrupto, se remiten a Píndaro. En su cuarto y posterior libro de *Canciones* hablaría directamente de Píndaro. El poeta griego es como un río en su curso alto[337] crecido por la lluvia, furioso, de voz profunda, derramando poemas libres de ataduras. Un segundo símil describe al propio Horacio:[338] él es pequeño y hace canciones que han sido muy trabajadas, como la abeja que con el constante esfuerzo recoge el néctar del tomillo en los bosques y arroyos de Tívoli. Así anuncia su insignificancia como poeta, su conciencia de ser secundario, reuniendo su material de un lugar y de otro, como el insecto en busca de comida. En sus canciones públicas hay una tensión entre su aspiración de ser un Píndaro por su edad y su sensación de que no lo puede ser. Está presente en la forma de su poesía: la métrica del monodista, los temas del poeta coral. En dos de sus poemas líricos más grandiosos[339] se sobrepone al final y le pide a su Musa juguetona que retorne a los asuntos ligeros a los que por naturaleza pertenece.

No hemos de tomarnos este desprecio por sí mismo como algo totalmente falso. Las «Odas romanas» son composiciones notables, pero lo mejor de

Horacio no está aquí. Muchas de sus canciones son amatorias, y aquí puede fácilmente ser malentendido. Algunas, efectivamente, son ligeras, fragmentos de comedia sexual, por así decirlo, pero es erróneo suponer que Horacio pensaba que el amor no era importante, algo que pertenecía a los márgenes de la vida y que debería ser abandonado una vez pasada la juventud. Leído con atención, sus poemas celebran la pasión, pero con un estilo diferente al de los otros poetas de su tiempo. Los elegíacos escribían ficciones en primera persona: es decir, hemos de interpretar que el que nos habla en sus poemas es Tibulo o Propercio o quienquiera que sea. Esto no significa que un poema de (digamos) Propercio nos informe necesariamente de un suceso de la vida real del Propercio histórico; significa que el «yo» que habla es Propercio dentro de la ficción del poema. En los elegíacos podemos esperar que haya coherencia y consistencia entre los poemas en cuanto a cómo se representa el autor a sí mismo y a los demás.

Con Horacio no ocurre lo mismo. En algunas de sus canciones el hablante ha de ser Horacio, porque se refiere a acontecimientos únicos en la vida de Horacio. En otras, tenemos la impresión de estar en un mundo griego o grecorromano intemporal, y no tenemos la certeza de si el hablante puede identificarse o no con el poeta, pero tampoco necesitamos saberlo. La Lidia o Cloe de un poema puede que no sea la Lidia o Cloe de otro, y en algunos casos es imposible que lo sea. Estamos más cerca de la estética de las *Bucólicas* de Virgilio que de la de los elegíacos. Tibulo y Propercio ofrecen una especie de realismo, Horacio anuncia una especie de artificio.

Hay una canción que es única porque es un dúo entre un hombre y una mujer.[340] En ella oímos hablar de Lidia, de la tracia Cloe y de Calais, hijo de Órnito de Turio. No es un fragmento de la vida romana, al contrario, estamos en este mundo griego intemporal con la geografía casi tan mezclada como en los poemas pastoriles de Virgilio. Tres veces se repite la misma pauta: el hombre habla durante cuatro versos y cada vez responde la mujer reiterando, seleccionando y variando sus palabras. Con un ritmo rápido va desgranándose una historia: los dos habían sido amantes, pero ahora cada uno tiene una nueva pareja por la que cada uno confiesa sentir una apasionada devoción. Pero entonces el hombre empieza a sondear: ¿y si él apartara a su nuevo amor y abriera otra vez la puerta al antiguo? La mujer termina el poema confesando que aunque su nuevo amante es más hermoso que una estrella, y su interlocutor es un inútil y tiene mal genio, a ella le gustaría vivir con él, moriría con él gustosamente.

Esta es una literatura que aspira a la condición de ópera, simétrica, melodiosa, manifiestamente artificial. Y sin embargo, habla de la vida que ha tomado la senda equivocada. Por lo que parece, los dos siguen enamorados, pero también parece que no se puede hacer nada al respecto: «Me *gustaría*… *Moriría*…». Como los amantes de uno de los poemas de Robert Browning, haciendo equilibrios entre el humor y el sufrimiento:

> y lo perdimos, lo perdimos para siempre.
> y lo perdimos, lo perdimos para siempre.

Los líos y desórdenes humanos se presentan con un control luminoso y desprovisto de defectos. Observamos también que dentro de esta historia de corazones trastornados se encierra el ideal del amor apasionado, del amor hasta una muerte compartida. Es el producto de un arte maduro: el poema es tanto más conmovedor por su reticencia y su hermetismo.

La clase de sentimientos es muy diferente del sentimentalismo en el que se deleitaban los poetas elegíacos. Horacio dedicó dos poemas a estos escritores.[341] El primero va dirigido a Albio, que puede ser, o no, el poeta (Albio) Tibulo; Horacio le insta a no lamentarse tanto por Glicera y a que deje de aburrir con lúgubres elegías sobre cómo le ha abandonado por un hombre más joven: la diosa Venus es cruel, pero así es la vida. El otro poema va dedicado a su amigo Valgio. Horacio le dice que siempre está hablando sobre la muerte del joven Mistes en llorosos poemas, y que en vez de esto debería reponerse y escribir acerca de las gloriosas hazañas de Augusto. Para ser sinceros, este no es uno de los mejores momentos de este gran hombre, pero junto con la canción a Albio nos dice muchas cosas sobre la opinión que tiene de la poesía. Lo que parece que le desagrada en los poetas elegíacos es la autocomplacencia emocional, una deficiencia en cuanto a hombría y contención. Es una actitud en parte estética y en parte moral, una cuestión de cómo debería escribirse la poesía y de cómo debería vivirse la vida.

En uno de sus poemas más brillantes, contempla a una pareja de amantes, Lidia y Télefo:[342] una vez más parece que estemos en aquel mundo griego intemporal. Examina el rosado cuello del muchacho y sus brazos de cera, y describe cómo mientras hace el amor sus movimientos delicadamente violentos han magullado los blancos hombros de la muchacha y cómo sus dientes han dejado la marca de un mordisco en sus labios. El poeta los contempla celoso, pero su expresión tiene una elegante y ligeramente gélida sensualidad, como una pintura de Bronzino. Sin embargo, este poema artificial y amanerado termina con la declaración de que aquellos cuyo

vínculo está intacto y cuyo amor sólo puede concluir con la muerte son tres veces felices y aún más. Igual que en el poema del dúo, esta expresión de añoranza de una fidelidad apasionada resulta más conmovedora por el frío recipiente en el que está inscrita.

Horacio era severo. Una canción de consuelo dedicada a Virgilio[343] por la muerte de un amigo termina: «Duro. Pero la resistencia aligera lo que le está prohibido al remedio». Hay también frialdad en su canción sobre la muerte de Cleopatra.[344] Empieza: «Ahora debemos beber», una significativa modificación de uno de los comienzos de Alceo: «Ahora hay que emborracharse». Ambos poetas celebran la muerte de un tirano, pero mientras que el griego es destruido, el romano pide un buen banquete en el que se sirvan nobles caldos de buenas cosechas. A continuación siguen algunos versos de sano abuso, pero entonces aparece un frío y lejano símil: César Octavio le obliga, presa del pánico, a una huida cual cazador tras una liebre en la nevada Tesalia. El poema se va modulando desde el vituperio hasta el tributo a la reina: era de cuna demasiado alta para aceptar una muerte humillante, impropia de una mujer, ella no temía la espada, contempló con serenidad las ruinas de su palacio, se atrevió a coger las serpientes venenosas, y así sucesivamente. El elogio está cuidadosamente limitado y es equívoco. De la misma manera que con Clitemnestra o con *lady* Macbeth se nos invita tanto a la admiración como al horror ante esta mujer asexuada y antinatural, y Horacio termina con la palabra romana más rimbombante: «triunfo». La frialdad persiste.

En sus canciones Horacio se revela y se oculta al mismo tiempo. En los poemas amatorios el tono de mediana edad (¿ha terminado de perseguir a las muchachas? Quizá todavía no) parece personal, pero tampoco podemos asegurar que la voz narrativa sea la del propio poeta. En una de las «Odas romanas»[345] combina detalles que son únicos en él con fantasías que no podemos creer (siendo niño las palomas derramaron hojas sobre él para protegerlo mientras dormía, porque había de ser poeta). Hemos de reconocer al hombre y los ropajes proféticos que lo envuelven. Un tono paternalista[346] invade la canción en la que invita a un joven amigo a contemplar un paisaje invernal y el monte Soracte cubierto de nieve: echa leña al fuego, le ordena, vierte vino y deja el futuro a los dioses. A continuación, su mente se traslada del campo a la ciudad, y del invierno al verano. Mientras la juventud esté verde y no llegue la edad canosa, es tiempo de susurros a media luz, de la risa de la muchacha que la delata desde un discreto rincón, de la prenda arrancada

de los dedos que se resisten, pero no demasiado. Verde y blanco, verano e invierno, juventud y vejez; otro poeta habría abusado de ello, pero esta canción combina el distanciamiento y la intimidad, la solemnidad y el humor, la filosofía y la gráfica descripción de la escena para hacer una mezcla que es típicamente suya.

Horacio terminó su tercer libro de *Canciones* con una estrofa breve y arrogante que sería muy repetida e imitada, por Ovidio y Shakespeare entre otros: «Un monumento alcé más duradero que el bronce, más alto que las pirámides de regia, fúnebre mole…».[347] Después volvió al hexámetro y escribió un libro de *Cartas* (convencionalmente *Epístolas*, pero este término tiene un matiz presuntuoso que no tiene la palabra latina *Epistulae*). Aquí desarrolló con más convicción el tono coloquial, tanto serio como humorístico, que había encontrado por primera vez en sus sátiras. Al mismo tiempo estaba inventando un género nuevo, la carta poema: todos estos poemas, salvo el último, están dirigidos a personas reales, y la amistad es uno de sus temas. Su materia, dice, es la filosofía, y con ello hemos de entender modales en el sentido más amplio: un espectro que abarca desde la formalidad moral en un extremo hasta «cómo desenvolverse en sociedad» en el otro, con el comportamiento caballeresco más o menos en el centro. Al mismo tiempo, Horacio ofrece un retrato indirecto pero vivo de sí mismo, de su vida y de sus gustos. Existe el peligro de que una persona que ofrece consejo moral parezca superior y engreída, pero Horacio escapa a este juicio añadiendo la cantidad justa de burla de sí mismo.

La obra maestra del libro es la séptima carta, dirigida a Mecenas. Ofrece el atisbo más prolongado de aquella íntima pero combativa amistad. Horacio reprocha a su patrón que le exija su constante asistencia: si quiere que Horacio corra siempre tras él, entonces que le devuelva su energía juvenil, su pelo negro y las risas que compartieron a cuenta de la pícara Cinara. Luego, la carta relata la historia de un hombre rico que divisó a un tipo sentado bajo un toldo limpiándose las uñas con un cuchillo (esta ocupación minuciosa y poco elegante está descrita con tanta delicadeza como cualquier otra cosa de Horacio). El hombre importante está tan encantado con esta visión que recoge al hombre y lo establece como granjero. Pero el plan fracasa y el infeliz suplica poder volver a su vida en la ciudad. Es otra vez la historia del ratón de ciudad y del ratón de campo, pero al revés, y nos recuerda que por más que insista Horacio en su apego al campo, también le gusta disfrutar de la existencia urbana.

En este poema aparece un nombre nuevo: Cinara. Vuelve a salir cuando Horacio le dice al capataz[348] que administra su propiedad que le conoce desde hace tiempo, desde los días en que complacía a Cinara. Y reaparece de nuevo en el último libro de *Odas*. Dicho de otro modo, entra en sus poemas sólo después de muerta: representa la pérdida y la edad cada vez más avanzada del poeta. ¿Existió? Tanto si era real como si era una ficción, o algo a mitad de camino entre ambas cosas, nos muestra lo calculada que es la sinceridad de Horacio, incluso en los poemas más abiertos compuestos en hexámetro. No obstante, al final de estas *Epístolas*, en la que va dirigida a su propio libro, se presenta a sí mismo exactamente como es: su modelo es el retrato que hace Virgilio del poeta como individuo al final de las *Geórgicas*, pero él lleva el individualismo mucho más lejos. Pues se describe a sí mismo: él es el hombre nacido de un padre liberto (aquí repite la expresión que había utilizado dos veces en una sátira muchos años antes) que ha ascendido hasta relacionarse con los más grandes de Roma. Es bajo de estatura, de pelo sorprendentemente blanco, de tez oscura, irascible pero fácil de apaciguar; y termina dando su edad exacta, mes y año. Con esta información deberíamos ser capaces de identificarlo en una rueda de reconocimiento, no hay ningún otro autor de la Antigüedad que responda a estas señas.

Escribió otras tres cartas en verso: una a Augusto, en la que se dirigía al emperador directamente por primera vez; otra a su amigo Floro, que contiene su fragmento autobiográfico más directo; y otra a los miembros de la prominente familia Pisón, conocida como *Arte poética*, cuyos preceptos ejercerían una enorme influencia a partir del Renacimiento. Hacia finales de su vida, volvió a la lírica con quince poemas, su cuarto libro de *Odas*. Algunas son cortesanas o patrióticas, tan competentes como siempre, pero ahora un poco más rígidas. Entre los poemas personales, hay unos cuantos que tienen un aire otoñal. Uno de ellos va dirigido a Filis,[349] «el último de mis amores, pues jamás ha de cautivarme ninguna otra mujer». Otro insta a un comerciante[350] a que se relaje en su actividad de ganar dinero y que se divierta antes de que llegue el fuego oscuro: debería mezclar un poco de locura con el buen juicio; es agradable ser tonto de vez en cuando. El primer poema del libro expresa el dolor del poeta al sentir de nuevo los tormentos del amor después de tanto tiempo sin sufrir; que Venus se apiade de él, porque ya no es el hombre que era cuando estaba bajo el imperio de la hermosa Cinara. A continuación el poema parece desviarse hacia otros temas, pero al final el poeta revela que es un muchacho encantador el que ahora hechiza sus sueños y sus pensamientos. Podemos tener la impresión de que era un poco pronto

para que Horacio diese este giro melancólico, pero los antiguos no tenían el concepto de mediana edad: un hombre pasaba de la juventud a la vejez, no había nada en medio. Y de hecho Horacio estaba cerca de su fin, pues murió a los cincuenta y cinco años.

A pesar de todo lo que se ha perdido, todavía podemos hacernos una buena idea de la forma que adoptó el desarrollo literario, en lo que concierne a la poesía, desde la época de Lucrecio hasta entrado el reinado de Augusto. Con la historiografía el panorama es más disperso. El primer libro de historia en latín que ha sobrevivido son las memorias de las campañas de Julio César (100-44 a. C.) en las Galias. Su narración de las batallas es quizá más clara y convincente que la de cualquier otro historiador romano. Igual que Jenofonte en su *Anábasis*, escribió sobre sí mismo en tercera persona, y el retrato tan favorable que nos ofrece la obra de su carácter y de su capacidad está presentado con aparente objetividad. Su prosa es lúcida, sencilla y austera; por el estilo militar no nos resultaría fácil darnos cuenta de que pocos hombres antes del siglo XX causaron tanta miseria humana. Cicerón comparó su estilo[351] con las figuras desnudas, rígidas, elegantes, desprovistas de ornamento literario: un juicio justo, a pesar de que su pretensión era la de alabar. Más tarde escribió César su relato de la guerra civil contra Pompeyo. En el clímax de la narración abandonó su habitual sobriedad para describir una serie de portentos. En un templo griego de Minerva,[352] una estatua de la Victoria se giró para mirar a través de las puertas, lejos de la diosa, es decir, hacia el propio César. Esto no es modestia, ni tampoco es plausible, pero sí muestra una forma de sentido artístico.

De la obra principal de Salustio (86-35 a. C.), las *Historias*, sólo se han conservado unos pocos extractos, pero sobreviven dos monografías cortas: la *Conjuración de Catilina* y la *Guerra de Yugurta*. Su inspiración fue Tucídides, incluso su elección del estilo. Recordemos la descripción de Dionisio de Halicarnaso del estilo austero ejemplificado por Tucídides. El filósofo Séneca describiría[353] el género de Salustio en términos similares: la afectación de «epigramas truncados y palabras lanzadas inesperadamente y oscura brevedad». Es un estilo agudo, rudo y abrupto, aderezado con arcaísmos. Lo mismo que Tucídides, Salustio hace hincapié en la importancia del tema: escribe sobre la guerra de Yugurta por su alcance y porque marcó el inicio de aquella lucha contra la nobleza que ha conducido a la devastación de Italia: una justificación harto curiosa. Asimismo, ha elegido la conspiración de Catilina porque fue un crimen excepcionalmente memorable y

excepcionalmente peligroso. Emula también a Tucídides en el hecho de tener una gran idea: las convulsiones del estado romano son consecuencia del declive moral. La energía y la frugalidad hicieron grande a Roma, pero la grandeza aportó riqueza, la riqueza trajo la avaricia y la indolencia, y antepuso la sofisticación a la virtud. A menudo se ha censurado a los romanos, en parte injustamente, por su tendencia a dar explicaciones moralizantes del proceso histórico. En un mundo sin expertos y sin estadísticas, sin -ologías ni -ismos, había que encontrar otras explicaciones. Es más, en gran medida el análisis de los historiadores modernos, en términos de economía, sociología, lucha de clases, o de cualquier otra cosa, todavía sigue teniendo una raíz moral. Sin embargo, la idea de declive que tiene Salustio es demasiado demoledora y demasiado sistemática, no se puede comparar con la feroz ecuanimidad de Tucídides. En el mismo corazón de *Catilina* hay discursos de Julio César y de Catón, el primero defendiendo indulgencia para los conspiradores capturados, el segundo en contra, y ambos perpetúan uno de los métodos de Tucídides.

Posiblemente, el gran historiador de la época fue Asinio Polio (76 a. C.-4 d. C.). Igual que Tucídides había sido general y hombre de estado. En la década de 30 se retiró de la vida pública, pero ya antes había tenido intereses literarios. Catulo lo alabó,[354] Virgilio escribió la égloga IV en su honor y a él va dirigida quizá la más política de todas las odas de Horacio.[355] Compuso poemas, tragedias y discursos, pero su fama reside en sus *Historias*, que narran la guerra civil entre Pompeyo y Julio César y prosiguen la historia hasta unos pocos años después del asesinato de César. Horacio hace hincapié en que Polio inició su relato del conflicto civil en el año en que Metelo fue cónsul, es decir, en 60. En otras palabras, investigó las raíces de la contienda remontándose a más de una década antes de que estallase la guerra abierta. Polio hablaba de «las causas de la guerra, de los males y del modo en que sucedieron las cosas»: las palabras del poeta sugieren una mente analítica y una indignación moral. Sus *Historias* y sus poemas se han perdido; pero lo que se ha conservado, algo que él nunca hubiera sospechado, son tres cartas enviadas a Cicerón en 43.[356] Estas dan la sensación de rudeza y humanidad. Resulta que el fragmento más largo que tenemos de las *Historias* es una breve valoración de Cicerón, firme y equilibrada. Dice que le habría gustado que Cicerón hubiera mostrado más moderación en sus triunfos y más ánimo en la adversidad, pero su defecto era que cualesquiera que fuesen sus circunstancias no podía imaginar que éstas cambiasen. Es una valoración cautelosa: cuando Cicerón estaba animado, se mostraba arrogante, y cuando estaba desanimado,

se mostraba desesperado.

Polio ejerció de crítico también con otros historiadores, y fue severo: censuró a Salustio por sus arcaísmos y a Livio por su provincianismo.[357] Livio (59 a. C.-17 d. C.) era originario de Padua, otro norteño del otro lado del Po. Su ingente historia, *Desde la fundación de la ciudad*, abarcaba desde los orígenes de Roma hasta sus propios días en 142 libros: el equivalente a entre veinte y treinta volúmenes modernos. Sólo se ha conservado una cuarta parte. Su objetivo era claramente patriótico:[358] conmemorar la principal nación del mundo. Tenía una pasión romántica por el pasado: a pesar de que sus lectores, afirma, probablemente estén más interesados en épocas más recientes, a él le gustaba estudiar épocas remotas como escapatoria de los males del presente. Observa con aflicción[359] que, en la actualidad, la gente en general cree que los dioses no envían portentos. En cuanto a él, al escribir sobre los tiempos pasados su mente de alguna manera «se torna antigua». Los sabios de antaño pensaban que los portentos eran importantes, y la veneración que siente por ellos le lleva a incluir estas cosas en su historia. Hemos seguido un largo camino desde Tucídides, pero cabría pensar que no precisamente hacia delante.

Livio sabía que los relatos de la prehistoria de Roma eran legendarios,[360] pero a pesar de todo los incluyó argumentando que la Antigüedad puede mezclar lo humano y lo divino y dar a los orígenes de las ciudades un carácter más sagrado. Lo que ya no está tan claro es hasta qué punto suponía que su información sobre los siglos intermedios de Roma era fiable. No era un investigador: en cada parte de su obra se basaba en uno o más historiadores anteriores y reelaboraba sus narraciones. Como Salustio, creía en el declive moral de Roma, pero los últimos libros en los que hacía el seguimiento de aquella decadencia no se han conservado. Su estilo es rico, fluido y variado; Quintiliano admiraba su «fuente lechosa».[361] Hay algunos parágrafos memorables de drama y *pathos*: la noticia de una ciudad caída o de una batalla perdida, o del pueblo de Alba expulsado[362] de su ciudad que durante cuatrocientos años había sido su hogar. No obstante, a lo largo de toda la obra la reiteración de batallas descritas con vaguedad y de discursos ficticios puede resultar aburrida. Quizá deberíamos tener en cuenta que para sus primeros lectores aquélla era una publicación en serie, y lo que nos parece una repetición puede que fuera leído como un nuevo episodio de la historia nacional. Sin embargo, los historiadores más intelectualmente ambiciosos de la Antigüedad estudiaron períodos cercanos a su propio tiempo: aquellos eran

los únicos períodos sobre los que había información amplia y suficientemente fiable como para permitir análisis serios. Para bien o para mal, este no era el estilo de Livio.

Ovidio (43 a. C.-17 d. C.) queda un poco aparte de los demás poetas augústeos: más joven, más rico, más frívolo y más prolífico. Todavía no había alcanzado la adolescencia cuando la victoria de Actium puso fin definitivamente a los años de guerra civil, y no encontramos en él aquella sensación de sufrimiento que está presente en todos los otros escritores de su tiempo. Fue también el único de estos poetas que vivió los últimos años conflictivos del reinado de Augusto, con desastrosas consecuencias, pues en el año 9 d. C. el emperador lo exilió a Tomis, en la costa occidental del mar Negro. La causa parece que fue una intriga cortesana, pero según el propio Ovidio un poema o varios fueron también motivo de acusación.[363] Esto ha animado a algunos lectores a encontrarlo más sorprendente de lo que es.

La primera obra de Ovidio fue *Amores*, tres libros de elegías eróticas que al principio se presentan como una parodia del género. «Me estaba preparando para cantar sobre las armas y las guerras sangrientas —empieza— en una métrica adecuada para el tema». «Armas» es la primera palabra de la obra, como también lo es de la *Eneida*. Pero Cupido apareció y robó un pie: en otras palabras, trataba de escribir en hexámetros y el dios los convirtió en pareados elegíacos. De modo que necesita enamorarse y Cupido tiene que arreglarlo. Una vez conseguido, pide que se carguen las cadenas y se describe a sí mismo arrastrado como un prisionero en la procesión triunfal del amor. La esclavitud del amor, gozada y resentida por Propercio, se ha convertido en una farsa.

Hasta el quinto poema no le pone nombre a su amada: Corina. No obstante, la identidad de la mujer ya no es importante, como lo había sido para Tibulo o Propercio. Por ejemplo, en el tercer libro elige a una muchacha en las carreras.[364] ¿Es Corina o no lo es? No parece importar. A menudo es deliberadamente contrario a la realidad. Le pide a la Aurora que se retrase[365] y que no interrumpa su noche de amor. Parece que le oyó, dice, porque se ruborizó, pero sin embargo salió a la hora habitual. Insta al portero[366] a que le deje entrar: una petición mínima, porque el amor lo ha adelgazado tanto que bastará con abrir un resquicio (como la doncella que se metió en problemas: «Pero, señora, ha sido sólo un bebé muy pequeño»). Se hace eco de Propercio[367] al iniciar un poema comparando a su amante con tres heroínas míticas, pero el tema desemboca en el absurdo: le preocupa que

Júpiter vaya a por ella convertido en toro o águila o en cualquier otro de sus disfraces.

Sin embargo, Ovidio no es simplemente un bromista, y no sólo está interesado en la literatura, sino en la vida. En contraste con el decaimiento afectado por Propercio, él declara que el amor debería ser divertido. «Todo amante es soldado»,[368] declara en un poema especialmente exuberante, e introduce algunos cambios divertidos en esta metáfora, deleitándose en la emoción que esto le provoca. Le explica a su amante cómo pueden burlar a su marido:[369] por ejemplo, ella puede pasarle la copa durante la cena y él beberá por el lugar que han rozado sus labios. Engaño y diversión son parte del gran juego del amor, con un filo de crueldad. Hay dos poemas que tratan de temas más crudos: la impotencia y el aborto.[370]

Otra composición destaca[371] por su gran sentido del realismo. Evoca el calor del mediodía y una habitación con los postigos entornados para crear una penumbra apta para la seducción. Entra Corina y el poeta le arranca las ropas, mientras ella finge una resistencia poco convincente. Está de pie desnuda ante el poeta y este evalúa fríamente las partes de su cuerpo, de los hombros hacia abajo. Y entonces, «¿quién no adivina lo demás?». Aquí la mujer se ha convertido de nuevo en lo que los primeros poetas elegíacos habían visto que no era, un objeto. No obstante, este es un retrato elegantemente amoral de gélida lujuria, o ¿es ella el «yo» del poema burlándose de su pose de amante experto? Es difícil de decir. Ovidio no es profundo, pero a menudo resulta más evasivo de lo que uno espera.

En sus *Heroidas* prestó su propia voz a las mujeres. Son cartas imaginarias supuestamente escritas por mujeres mitológicas a sus amantes (en tres casos escriben los hombres y las mujeres responden). La idea es cautivadora, pero Ovidio no estaba muy dotado para la ventriloquía y el conjunto no es tan variado como cabría esperar, pero buena parte de la obra resulta entretenida y en algunos fragmentos conmovedora. *El arte de amar* muestra al autor en su faceta más frívola. Este poema falsamente didáctico (escrito en pareados elegíacos, la métrica «equivocada» para el género didáctico) instruye al lector sobre cómo triunfar con el sexo opuesto. El tema abarca casi por completo el arte de la seducción, tratando de la técnica de dormitorio sólo brevemente al final de cada uno de los dos primeros libros. Para aquellos que estén dispuestos a aceptarlos, ofrece los placeres de la pura irresponsabilidad.

Su composición es informal y endeble. De vez en cuando Ovidio cambia

de tema desviándose hacia una historia mitológica, normalmente introducida a partir de los detalles más inconsistentes (el vino es una buena manera de ablandar a una muchacha,[372] y entonces nos presenta una historia sobre Baco, el dios del vino). Hay un pasaje en elogio al nieto de Augusto[373] encajado en la composición sin que se intente disfrazar que se trata de un añadido posterior; asimismo agregó Ovidio un tercer libro dirigido esta vez a las damas, sin molestarse en ocultar que era una ocurrencia adicional. En otro poema esto tendría su importancia, pero aquí parece ser parte de la despreocupación general. A pesar del supuesto atrevimiento del tema, *El arte de amar* es una obra curiosamente inocente. Como *Amores*, une la realidad con la fantasía como contrapunto, pero de forma distinta. Mientras que la primera obra no tenía demasiado sentido del lugar, ésta está repleta de topografía romana: está anclada en el tejido urbano y en la vida metropolitana de la ciudad moderna. No obstante, en esta misma base descansa una idea de desenfrenada promiscuidad donjuanesca que es pura fantasía.

Podríamos pensar que lo que verdaderamente le gusta a Ovidio no son tanto las damas como la vida de Roma. Si la muchacha está caminando[374] por una arcada, dice, únete a ella en su paseo, adelántala, síguela, apresúrate, entretente, deslízate entre los pilares, roza tu costado con el suyo. Es una especie de baile en el que se entremezclan cortejo, arquitectura y despreocupación. Cabe imaginar (y quizá así lo quiera Ovidio) que está más interesado en el juego mismo que en su evidente propósito. En el fragmento del poema con más sentimiento declara que está encantado de haber nacido en la época presente,[375] no por su riqueza y lujo, sino porque es una época cultivada y la vieja ignorancia ha desaparecido. Ovidio es el oficiante de una modernidad feliz: pero el inesperado desastre que había de abatirse sobre él tiende a oscurecer este hecho.

Ovidio proyectó *Las metamorfosis* para que fuera una obra de arte, y su apuesta por la inmortalidad. Aquí pasó de su pareado elegíaco habitual al hexámetro y a la difícil tarea de escribir un poema épico después de Virgilio: con quince libros es el poema más largo de la era augústea. Su solución fue la de desmenuzar la unidad que Aristóteles había declarado que era la seña de identidad de la épica en brillantes fragmentos: en vez de una historia, nos proporciona más de doscientas, unidas por el hecho de que cada una contiene una metamorfosis, en la que uno o varios personajes se convierten en animales, pájaros o árboles, o una mujer que se transforma en hombre. Fue una respuesta original a la cuestión de qué introducir en un gran poema, pero

también se ajustaba a su temperamento. No tenía demasiado gusto, y quizá poco talento, para las obras extensas: sus trabajos más largos son, de un modo u otro, episódicos. Así, sus *Fastos* (término que hace referencia a un calendario ritual o religioso) versifican las fiestas y observancias de medio año, un libro por mes. El proyecto formaba un broche del que podía colgar mitos disparatados y demás material. *Las metamorfosis* tiene algunos principios estructurales sueltos. Empieza con la creación del mundo, y los últimos libros avanzan rápidamente por la historia romana, terminando en la actualidad, pero en general el poema tiene poca cronología. Los amoríos de los dioses aparecen en los primeros libros y, a continuación, esparcida por los libros intermedios surge una serie de heroínas acráticas; no obstante, el principio compositivo primordial es la metamorfosis, el propio cambio.

La obra también era original, entre los poemas extensos de la Antigüedad, al rehuir el propósito moral y la elevada seriedad (excepto en raras ocasiones, en aras de un cambio). Es un entretenimiento y, como en un espectáculo de variedades, hay lugar para eventuales números sentimentales o para una historia de horror. Pero el tono predominante es cómico. Incluso en los pasajes más serios no tarda en surgir algún chiste. Es difícil saber con seguridad hasta qué punto controla Ovidio sus propios efectos. ¿Acaso no puede resistirse a un giro o frase ingeniosa, como ya pensaron algunos lectores de la Antigüedad? ¿O es que el etos del poema consiste en que la alegría irrumpa constantemente? Quizá esta incertidumbre sea también parte de la broma.

La lectura de *Las metamorfosis* estuvo muy extendida en la Edad Media y posteriormente, convirtiéndose así durante muchos siglos en la principal fuente de la mitología clásica de Europa: los dioses que pueblan los lienzos renacentistas y que se extienden por los techos barrocos son, esencialmente, los de Ovidio. Por consiguiente, es fácil que se tenga la impresión de que la mitología clásica era así, pero no lo era. La manera que tiene Ovidio de tratar a los dioses era nueva. Hemos visto a Aristófanes burlarse de ellos, pero en el fondo con la sensación de que son seres reales y poderosos. Ovidio los convierte en fichas de un juego e invita al lector, refinado como él, a mirarlos con desprecio, un poco como Teócrito, que invitó a su amigo a menospreciar a Polifemo, pero con menos empatía humana. El juego consiste en extraerles todo su numen. Un dios olímpico se convierte en un torpe y presuntuoso pretendiente, y una diosa en una cándida ingenua.

Parte del humor se manifiesta de forma desenfadada y grotesca. Cuando

Dafne huye de Apolo,[376] él le sugiere que si corre más despacio, él la perseguirá también más despacio; es como si la persecución fuera un juego practicado para diversión del lector. (Ovidio subraya también que ella está más hermosa cuando huye).[377] Apolo presume[378] asimismo de los importantes lugares en los que es venerado y señala que Júpiter es su padre. El propio Júpiter,[379] al cortejar a la doncella Ío, advierte que él no es uno de los dioses plebeyos, sino el que sostiene el cetro y lanza los rayos. A veces el humor es más taimado: cuando una de las ninfas, violada por un dios, queda encinta, la virginal diosa Diana es demasiado inocente para darse cuenta de lo que ha pasado. Ovidio añade irónicamente: «Dicen que las ninfas se dieron cuenta».[380]

El relato de Dédalo e Ícaro[381] muestra su narrativa en su aspecto más cautivador. El cuento del joven que voló demasiado alto, tanto que la cera de sus alas se derritió y se precipitó muriendo en la caída, se presta a una de las dos moralejas: la desobediencia (su padre Dédalo le había advertido de que no lo hiciera) o el orgullo (volar demasiado alto). Por unos instantes parece que Ovidio tomará la senda moral: Dédalo le dice a su hijo que tome el camino intermedio, porque si el sol es peligroso si va demasiado alto, si va demasiado bajo la espuma del mar incrementará el peso de sus alas. Suena como una metáfora de la idea de virtud como el punto medio entre dos virtudes opuestas. Pero Ovidio apunta a esta posibilidad sólo para dejarla de lado. Convierte a Ícaro en un niño, en un inocente: su imagen importunando a su padre inventor mientras trabaja en las alas está maravillosamente elaborada. Ícaro vuela alto porque está «impulsado por el deseo del cielo», una aspiración gloriosa a la que uno no puede resistirse. Pero cuando nos disponemos a derramar una lágrima, Ovidio convierte repentinamente el relato en una simple historia de «así fue» (de por qué la perdiz vuela a ras de suelo), y Dédalo pasa de víctima simpática a asesino del pasado. Había una perdiz en un arbusto junto al lugar en el que estaba enterrando a su hijo, y por una extraña coincidencia, ésta había sido antes su sobrino, Perdix, al que había matado por celos arrojándolo desde la Acrópolis de Atenas: por esta razón dicho pájaro evita las alturas. Pasar del mito heroico a la fábula de animales, del sentimiento a lo pintoresco es algo deliberadamente incongruente. Es fácil pensar en una forma más suave para pasar de Ícaro a Perdix, pero Ovidio prefiere la descarga cómica.

A veces explora el proceso real de la metamorfosis. El joven Hermafrodito[382] se baña en las aguas de Salmacis, que es a la vez una ninfa

y una fuente. Ella fluye en torno a él como una serpiente, y sus cuerpos se funden y se convierte en hermafrodita. Esta escena resbaladiza es hermosa y siniestra. Meleagro morirá[383] cuando perezca un trozo de madera; la madera se quema y su espíritu se va escurriendo lentamente en el aire mientras la ceniza oculta despacio el reluciente tizón. Así es exactamente cómo se consume un tizón (Ovidio ha prestado mucha atención) y el sonido del poema queda velado para acompasar su significado.

El mejor de todos quizá sea el relato de Pigmalión.[384] En versiones anteriores este era un mito de perversión: Pigmalión era un rey que copuló con una estatua. Aquí encontramos por primera vez la historia del artista que se enamora de su propia creación, y es posible que sea un invento de Ovidio. Dos de los mitos clásicos que han ejercido una mayor atracción en tiempos modernos aparecen por primera vez en los poetas augústeos (el otro, como ya hemos visto, es la historia de Orfeo y Eurídice en las *Geórgicas* de Virgilio), y en ambos casos sería agradable pensar que el inventor fue el poeta romano, aunque es imposible saber la verdad. El beso de Pigmalión, una aparente calidez como reacción, una mano en los pechos, la presión de un pulgar y las venas latiendo en respuesta: todo realizado con gran belleza.

Es posible que *Las metamorfosis* esté sobrevalorada. La inspiración de Ovidio a veces escasea, especialmente en la tercera parte del poema. Sus fragmentos de descripción natural son poco imaginativos, y en general hay menos variedad de tono y estilo de lo que uno podría esperar; el abanico de Virgilio es mucho más amplio. Sin embargo, el final es espléndido, a pesar de que la idea principal fuera robada de Horacio. Después de quince libros sobre mutabilidad, nos enfrentamos a algo que no cambiará. El poeta se jacta de que ni la edad ni el fuego ni la cólera de Júpiter podrán destruir esta obra; su nombre será imperecedero, será leído allí donde se extienda la influencia romana, y vivirá en la gloria por los siglos venideros. *Vivam*, «viviré»: es tan contundente como cualquier palabra final de la literatura clásica.

En el exilio escribió cinco libros de las *Tristes* (*Tristia*) y cuatro de *Cartas del Ponto* (*Pónticas*). El segundo libro de las *Tristes* consiste en un único poema, una defensa de su vida y su poesía, una composición con bastante chispa. Pero Augusto no cedió, ni tampoco su sucesor Tiberio, y Ovidio permaneció en Tomis hasta su muerte en 17 d. C. En torno a aquella época Manilio escribió su *Astronómica*, un poema didáctico sobre astrología de más de cuatro mil versos. Más allá de su nombre y fecha no sabemos nada de él. Gran parte del poema está dedicado a complicados cálculos aritméticos

relativos al zodíaco, ingeniosamente concebidos para ser encajados en hexámetros. Como Lucrecio, hace referencia a su pugna con lo recalcitrante del tema, pero hay una diferencia: ahora la dificultad es técnica más que intelectual.

Como estoico, Manilio se oponía a la filosofía epicúrea de Lucrecio, pero la influencia de su poesía se transluce a lo largo de la obra. Cuando se desvía de su tema didáctico, Manilio muestra verdaderas dotas poéticas, con una cierta maña con el verso noble y la frase mordaz. Por ejemplo, la larga declamación sobre el orden inmutable[385] por mandato divino y el movimiento de los astros es un elegante fragmento al estilo de Lucrecio. Aun así, añoramos la profundidad y pasión de Lucrecio y la imaginación moral de las *Geórgicas*. Totalmente distinto es Fedro, también de esta primera mitad del siglo I. Fue un liberto y su temática fue también humilde: las fábulas de animales de Esopo puestas en verso. En Horacio estos cuentos estaban incorporados en sátiras más extensas o en cartas; Fedro fue el primer escritor latino, por lo que sabemos, que les dio estatus independiente. Nítidas, vivaces, humorísticas, a veces bruscas, estas composiciones nos acercan quizá a la genuina cultura popular del mundo romano como ninguna otra obra anterior a las *Actas de los mártires cristianos*.

# 10

## Después de los augústeos

De acuerdo con el criterio tradicional, el reinado de Augusto, que terminó en el año 14 d. C., fue la edad de oro de la literatura latina. Después hubo un vacío hasta la aparición de una edad de plata, que empezó bajo el emperador Nerón (que accedió al trono en 54): un resurgimiento de la calidad, pero menos brillante que aquel primer florecimiento. En lo esencial, esta presentación es bastante correcta, aunque resulta más convincente si terminamos la historia unos pocos años antes del final del siglo I, cuando el satírico Juvenal y el historiador Tácito aparecen en escena. Es interesante escuchar a los propios romanos sobre este tema. Veleyo Patérculo, un soldado retirado, escribió en la década de 20 una historia de Roma, en la que reflexionaba acerca del modelo de la historia de la literatura,[386] y preguntaba por qué eran tan cortos los períodos en los que florecía un determinado género de manera más espléndida. Hay dos elementos para su respuesta. El primero es que el talento se estimula a través de la emulación: un escritor original encuentra nuevas posibilidades y otros escritores se sienten ansiosos por explorarlas. No deberíamos confundir emulación con imitación: la idea es que un escritor actúa sobre otro no como modelo, sino como catalizador. El segundo elemento es que los géneros se agotan. El gran período de toda forma literaria es corto: las buenas ideas se gastan, las costuras se fuerzan y el escritor de talento genuino y ambición buscará nuevos territorios que explotar.

Es un argumento interesante, en parte porque parece bastante convincente, pero también por el momento histórico en que se produjo. Por primera vez dos sombras se cernían sobre el autor aspirante, no sólo los logros griegos sino también la gran era de la literatura latina. Veleyo escribía en un momento en que no había ningún poeta vivo importante en su propio tiempo, ni después. En torno al siglo I d. C. se tenía la idea de que la oratoria estaba en decadencia. La novela de Petronio, *Satiricón*, contiene una declamación contra la declamación:[387] el orador argumenta que la oratoria de exhibición no versa sobre nada real y por lo tanto carece de vigor. Más tarde, aparece la

única obra no histórica de Tácito, el *Diálogo sobre los oradores*, en el que todos los oradores menos uno asumen el hecho de la decadencia; una vez más se achaca la culpa a la vacuidad de la declamación con el cultivo del epigrama y la ingeniosidad banal, y a la pérdida de una república cuyos hombres prominentes habían librado batallas genuinamente feroces en los tribunales y en la palestra política. La historia no estaba en mejor situación en opinión de Tácito: tras el acceso al poder por parte de Augusto, escribió en sus *Historias* que la elocuencia y la libertad con las que anteriores escritores habían contado la historia de Roma había tocado a su fin y que «los grandes talentos se habían acabado».[388]

Petronio estaba escribiendo en un período al que también se remontaba Tácito, cuyo auge se sitúa en las décadas 50 y 60, que cultivaba la ironía y el ingenio hasta el extremo: el objetivo era embutir en cada frase un epigrama, una ironía o una paradoja. El gusto por este estilo fomentó una forma inconexa. «Séneca escribe igual que mea un jabalí», dijo un catedrático del siglo XVII, es decir, a sacudidas. Él y su sobrino, el poeta épico Lucano, fueron los maestros de este estilo. Pero nos presentan un nuevo fenómeno: el escritor «bueno malo» o «malo bueno». Sin duda antes había habido autores con grandes defectos y autores que en algunos aspectos eran mejores que en otros. Lo nuevo era un tipo de escritura en la que lo malo del escritor parece ser parte integrante de su mérito, de forma que ambas cosas son difíciles de separar.

Séneca (*c*. 2 a. C.-65 d. C.) fue ante todo un filósofo estoico, pero como mentor del joven Nerón fue durante un tiempo, antes de su caída en desgracia, uno de los hombres más influyentes del Imperio romano. Pocos filósofos han tenido una oportunidad mejor para ejercer auténtico poder. También escribió tragedias. Hay siete obras completas y gran parte de una octava, que al parecer nunca se terminó. Otras dos obras son de autores desconocidos que nos han llegado bajo su nombre. Una es la pieza clásica más larga, *Hércules en el Eta*, obra de un imitador prolijo. La otra es *Octavia*, el único ejemplo conservado de un drama histórico romano en el que aparece el propio Séneca como personaje.

Las tragedias de Séneca son creaciones extrañas. Su falta de interés por la escenografía (por ejemplo, en el tema de hacer entrar y salir de escena a los personajes) indica que estaban destinadas a la lectura o a la recitación más que a la representación en un teatro. Esta circunstancia debió de haberle animado a llevar el estilo sentencioso hasta el límite. Las obras son

melodramáticas y exageradas, y los personajes son casi todos charlatanes y petulantes; pero saber hasta qué punto quiso que resultaran así es un misterio. El realismo psicológico está ausente casi por completo. Cuando Tiestes descubre[389] que se ha comido a sus hijos, por ejemplo, encuentra todo tipo de cosas astutas y paradójicas que decir, todo salvo lo que en realidad debería decir tras darse cuenta de que está digiriendo a su progenie. Cuando los griegos se disponen[390] a matar al joven hijo de Héctor, en *Las troyanas*, el ejército se congrega para el sádico disfrute del espectáculo. Pero entonces Séneca cambia de rumbo: todo el mundo rompe a llorar al ver al niño, que es el único que está totalmente tranquilo; y totalmente increíble.

El punto de vista de Séneca resulta más evidente cuando comparamos sus obras con las tragedias griegas sobre el mismo tema. La Medea de Eurípides se marcha con los cuerpos de sus hijos; la Medea de Séneca, en un último gesto de desprecio,[391] arroja los cadáveres a Jasón. El final de Eurípides muestra una verdad psicológica: ha matado a sus hijos en parte porque quiere quedarse con ellos, vivos o muertos, y quiere que Jasón no los tenga: ni siquiera tendrá el consuelo de poderlos enterrar. En cambio, Séneca ha sacrificado la verdad psicológica en aras de un gran guiñol. Vimos que el Hipólito de Eurípides era un devoto religioso, dedicado a Artemisa y a un noble aunque intolerante ideal de pureza. El Hipólito de Séneca es un neurótico urbano. En un discurso de más de ochenta versos[392] recita las virtudes de la vida del campo, la corrupción de las ciudades y la vileza de la vejez, culminando con una furibunda arenga sobre la maldad de las mujeres, causa principal de todos los males. La Nodriza protesta tímidamente, y eso da pie a que Hipólito se lance con vehemencia a una diatriba contra el sexo femenino: «A todas las detesto, horror me producen, huyo de ellas, las maldigo». Incluso para los parámetros de Séneca, el hombre es un loco extremista.

Al final de la obra Hipólito acaba hecho pedazos y su padre intenta recomponer una especie de rompecabezas:[393] aquí va su mano derecha, este debe ser un trozo de su mano izquierda, dónde va este trozo, cuántos pedazos faltan. Ha desaparecido un fragmento de Las *bacantes* de Eurípides en el que Ágave parece haber manipulado los trozos del cuerpo de su hijo, y podemos imaginar la fuerza grotesca que debió de tener este pasaje, pero ahora no entraremos en ello. Lo más amable que podemos decir es que Séneca apuntaba a lo macabro sardónico, pero aun así fracasa. Un buen número de sus epigramas tienen vigor, y a veces el horror gótico tiene su propia

fascinación, pero al final es difícil evitar la conclusión: un hombre ha de tener verdadero talento para escribir obras tan malas como estas.

Séneca incluyó una parodia de su propio estilo trágico en su *Apocolocyntosis* («Calabacificación»), una sátira menipea bastante imaginativa, en una mezcla de prosa y verso, acerca de la deificación póstuma del emperador Claudio en 54. Sus estudios científicos, en *Cuestiones naturales*, ceden cierto espacio a la filosofía, pero él la amplió principalmente en una serie de ensayos, en su mayoría bastante cortos, a excepción del extenso tratado *Sobre los beneficios*. El argumento es la moralidad práctica y los temas incluyen la cólera, la piedad, la tranquilidad y la brevedad de la vida. Tres son consuelos dirigidos a individuos que han sido despojados. El consuelo es un asunto complicado: es difícil no moralizar, y es un género en el que el artificio y la falsedad son especialmente inadecuados. Sulpicio Rufo fue capaz de abordarlo, y también Horacio, pero Séneca no escapa a las trampas. En todas estas piezas hay muchas frases bonitas, pero el contenido no va más allá de los lugares comunes y el sentido de superioridad del autor puede llegar a ser agotador. En general, el filósofo estoico miraba con desprecio desde la ciudadela del saber a los no ilustrados, y Séneca sin duda está muy dispuesto a menospreciar a la masa del género humano. No obstante, a pesar del implacable y elevado tono moral, el lector moderno puede encontrar que algunos de sus consejos son más bien mundanos. Las riquezas no son esenciales, pero el hombre sabio preferirá ser rico[394] y, aunque pueda ir a pie, preferirá ir en carro. Tampoco el pobre puede acudir a él en busca de ayuda: «A algunos no les daré, aunque les falte, porque aun cuando les hubiera dado, les faltará».[395] No obstante, puede sentir compasión por el sufrimiento de los muy ricos a quienes la turba de peticionarios apiñada a su alrededor no les deja libertad.

*Cartas morales* es su obra más atractiva. Las 124 cartas van dirigidas a un tal Lucilio. Unas cuantas tienen un cierto sabor a ocasión: Séneca responde a una consulta de su amigo, señala que acaban de llegar barcos o se lamenta del ruido de sus vecinos. Pero incluso estos gestos son leves y apenas se esfuerza en hacer que parezcan cartas de verdad: en realidad son ensayos breves, algunos sobre los temas morales discutidos en sus tratados, otros sobre cuestiones literarias o culturales. En una carta debate acerca del trato dispensado a los esclavos,[396] y el estilo es más retórico que epistolar: «“Son esclavos”. No, hombres… “Son esclavos”. No, compañeros esclavos, si uno piensa en los derechos de la fortuna sobre las dos clases de personas».

Esta carta ha sido admirada, y con razón, por su humanidad, pero hay un problema. La visión de Homero, y de los dramaturgos griegos, acerca de la esclavitud, es clara y sensata: es un auténtico desastre para el esclavo. Pero cuando los filósofos empezaron a interesarse por el tema, perdieron esta claridad. Aristóteles estaba en lo cierto al considerar que la esclavitud tenía que justificarse, y equivocado en la justificación que encontró: que algunas personas son de naturaleza servil. La idea de que todos somos por igual esclavos de la fortuna crea una dificultad añadida, porque sugiere que la esclavitud real no importa demasiado. Y el último problema es recurrente en este autor: la autocomplacencia. Es difícil no sentir que está más interesado en la nobleza de sus sentimientos que en la gente a la que compadece. Las mejores cartas son quizá las que hablan de temas culturales. Por ejemplo, una que versa sobre la relación entre el estilo y el carácter de un autor[397] (de la que más arriba se ha citado la valoración que Salustio le merecía a Séneca) abunda en referencias, es perspicaz y está elegantemente redactada.

Lucano (39-65 d. C.) tenía sólo veinticinco años cuando se vio forzado a suicidarse tras verse envuelto en una conspiración contra Nerón. Ya era un poeta prolífico, pero sólo se ha conservado una obra, la inacabada *Guerra civil* (*Farsalia*), que narra el conflicto entre Pompeyo y Julio César en la década de 40 a. C. Hay diez libros (probablemente habían de ser doce), con la victoria decisiva de César en la batalla de Farsalia en el libro VII como clímax central. Si Homero es una épica «primaria» (el producto supuestamente natural de una era supuestamente primitiva) y la *Eneida* es una épica «secundaria» (la recreación consciente de una forma de épica primaria con una carga de trascendencia universal), entonces *Farsalia* habría de calificarse de épica «terciaria»: el poema épico se convierte en poema satírico, antiheroico y personal. Y es el *non plus ultra* del estilo sentencioso: hay un toque de epigrama en casi cada verso. Es un poema sin dioses: «Mentimos al decir que reina Júpiter»,[398] proclama en medio de la gran batalla. Y también sin héroes: Pompeyo es inadecuado, Julio César un monstruo, y sólo el personaje secundario de Catón representa la decencia. En la batalla culminante no hay actos individuales de valor como es habitual, sino una confusión de matanza indiscriminada.

El poema es abiertamente retórico: abandonando la tradicional imparcialidad del poeta épico, Lucano insiste en que su objetivo es convencer a la posteridad de cuál era el bando correcto. Arenga e interroga constantemente a sus personajes. «¿Qué locura fue esta, ciudadanos…?»,

pregunta ya en el octavo verso, y antes de terminar los cincuenta primeros se ha dirigido también a Roma, al rey Pirro de Epiro y a Julio César. El primer verso contiene la primera mofa amarga: «Guerras más que civiles cantamos, libradas en las llanuras de la Tesalia y el crimen investido de legalidad…». La guerra era «más que civil» porque los principales combatientes eran, en teoría, parientes, puesto que Pompeyo había estado casado con la hija de Julio César, ahora muerta.

Lucano tenía un asombroso talento para el epigrama, explotando al máximo el laconismo del latín (su ingenio es difícil de traducir: la negación de Júpiter citada más arriba tiene tan sólo tres palabras en el original). Su concepción es impactante: una narración implacablemente sombría, ácida e iracunda diversificada sólo por fantasías de horror barroco. Pero la ejecución no es igual a la concepción: ningún autor clásico de talento similar es tan asiduamente malo ni tan enormemente malo. Se pasa la mayor parte del tiempo chillando hasta desgañitarse: una cueva profética, necromancia, serpientes en el Sahara, el palacio de Cleopatra; todo ello descrito con hipérboles tan frenéticas que acaban siendo aburridas e increíbles. Sobre todo, hay un fatal desencuentro entre el deseo de escribir una épica histórica, con mensaje político, y la complacencia en una disparatada fantasía. Incluso los enemigos de César reconocían que era cortés y conciliador; cuando Lucano lo pinta regodeándose lascivamente con los cadáveres de Farsalia,[399] renuncia al derecho de ser tomado en serio. A veces presenta a César como un demente (lo cual es bastante torpe), pero cuando desafía a una formidable tempestad[400] en el mar parece perversamente valiente, y cuando después de todo llega a salvo a la orilla, no hay más que simples trivialidades.

Lucano tiene también sus buenos momentos. Uno de ellos es el discurso fúnebre de Catón[401] por Pompeyo. Empieza con una noble sencillez: «Ha muerto un ciudadano…», y Catón sigue con una mesurada valoración que combina el elogio y la reserva. Pompeyo fue muy inferior a las generaciones pasadas a la hora de reconocer los límites que la ley impone al poder, pero útil en una época tan anárquica como esta. Fue «gobernador del Senado, pero de un Senado soberano». Aquí Lucano usa el epigrama, por una vez, al servicio del equilibrio, con un sentido de situación histórica. El libro séptimo empieza con la típica tontería: el Sol estaba tan trastornado por la inminente batalla que salió más tarde de lo habitual. Pero continúa con el fragmento del poema que es genuinamente trágico: en sus últimas horas de buena suerte Pompeyo sueña que está de vuelta en Roma,[402] aclamado por el pueblo en el teatro

que había construido: una idea muy adecuada para este melodramático autor. «No interrumpáis su sueño», le dice el poeta a los centinelas. El discurso del eunuco Potino[403] a Ptolomeo, el rey niño de Egipto, empieza como argumento efectivo para un cínico oportunismo, pero por desgracia Lucano no lo deja aquí, y antes de que concluya el hombre se ha convertido en un villano de pantomima. Sabemos que *Farsalia* fue la obra de un hombre muy joven, y eso nos permite preguntarnos si habría corregido sus errores si hubiera vivido más tiempo (¿quién hubiera adivinado que el autor de *Tito Andrónico* habría acabado escribiendo *La tempestad*?).

Había otro autor activo en Roma en esta época que escribió en griego. Un oscuro sectario y predicador judío, escritor sólo en ocasiones, se había abierto camino enrevesadamente desde su ciudad natal en el Mediterráneo oriental hasta la capital, llegando como prisionero. Su misma existencia fue desconocida por los literatos, que se habrían sorprendido de saber que acabaría convirtiéndose en el autor clásico posiblemente más influyente de todos. La posteridad lo conoce como san Pablo.

Tradicionalmente, los escritos cristianos no se consideran literatura clásica. Pablo de Tarso, un judío de la costa de Anatolia del siglo I, no es un autor clásico; Luciano de Samosata del siglo II, de origen étnico desconocido, de un lugar mucho más remoto a orillas del Éufrates, sí lo es. Esto no se sostiene argumentando que sus obras no eran conocidas en la época. Nadie excluiría de la literatura victoriana a Thomas Traherne del siglo XVII ni a Gerard Manley Hopkins sólo porque se leyeran más tarde; y en cualquier caso, había algunas personas que sí estaban devorando estos textos en su época, sólo que no eran los que escriben los libros de historia.

Las cualidades literarias del Nuevo Testamento también se han subestimado. Uno de los motivos puede ser que muchos estudiosos del Nuevo Testamento están comprometidos con su valor religioso y sienten que insistir en su valor literario podría ser considerado parcialidad. Algunas personas participan de la idea de que la revelación debería haber llegado en el lenguaje simple de los hombres simples; de hecho, esta noción puede ser rastreada hasta el propio Nuevo Testamento, donde Jesús da las gracias a Dios por ocultar la verdad a los sabios y revelársela a los niños. Pero en realidad, en un mundo en el que la mayoría de gente era analfabeta, ningún autor era un hombre simple, y al menos algunos de los textos del Nuevo Testamento son altamente sofisticados. Están escritos en *koiné,* la «lengua común», la forma de griego hablada en todo el Mediterráneo oriental en aquellos tiempos. Pero

en aquel período era muy probable que los escritores con pretensiones literarias fueran «aticaizantes»: es decir, utilizaban el griego como se había usado en Atenas varios siglos antes. Esto ha infectado a muchos eruditos con la sensación de que cualquier cosa escrita en *koiné* ha de ser material inferior. No obstante, los evangelios están escritos en griego llano en el mismo sentido que este libro está en español llano: utilizan la lengua de su tiempo. Y puesto que los evangelios son narraciones directas, no necesitan una sintaxis ni un vocabulario elaborados.

El inmenso efecto de Pablo se basa en una obra extraordinariamente pequeña. Tenemos trece epístolas que afirman su autoría; siete de ellas son sin duda auténticas, tres son claramente de otra mano y las tres restantes están bajo diferentes grados de sospecha. El tono y la temática son variados, incluso dentro de una misma carta. Algunas son intencionadamente teológicas (en cierto sentido Pablo inventó la teología), otras tratan de asuntos de comportamiento y moralidad práctica, y algunos pasajes son exaltados o semejantes a oraciones. La Epístola a los Gálatas es ágil, apasionada e iracunda, ningún otro texto clásico irradia esta cadencia de rotunda emoción. El mensaje filosófico de Pablo es revolucionario, pues proclama la igualdad moral de todos los seres humanos: en Cristo ya no hay esclavo ni libre. Esto deja la bienintencionada condescendencia de Séneca muy atrás. Sólo en una ocasión cuenta Pablo un suceso de la vida de Jesús, cuando describe brevemente la institución de la eucaristía:[404] las historias eran para los evangelios.

El título de estas obras no es «Vida de Jesús», sino *Euangelion*, «buenas noticias», y probablemente difieren bastante de otras biografías antiguas como para ser consideradas un género aparte. Incluso el más corto y más simple de los evangelios aceptados en el Nuevo Testamento, el de Marcos, es acusadamente narrativo. Si el cristianismo hubiera perecido y este fuera el único documento conservado, lo apreciaríamos mejor. Tres de los cuatro están relacionados y se conocen como evangelios sinópticos (es decir, los que «ven juntos»). Lucas y Mateo contienen ambos la mayor parte del material que hay en Marcos y comparten también material que no aparece en Marcos. Lucas y Mateo tienen cada uno su propia fuente, no compartida con ningún otro evangelio. Además, estos dos evangelios tienen cada uno una fuente única para la narración del nacimiento de Jesús. El relato de Lucas, en particular, tiene un sabor distinto del resto de su evangelio. La explicación más conocida es que Mateo y Lucas se inspiraron en Marcos y en otra fuente desconocida, además de tener fuentes particulares. A grandes rasgos parece que esto es

correcto, aunque puede que hubiera influencias cruzadas.

El relato del nacimiento de Jesús es la historia más popular del mundo. La forma conocida hoy es una mezcla de Lucas y Mateo, con algunos añadidos de evangelios apócrifos o elaboraciones posteriores. Los dos relatos del nacimiento de Jesús de los evangelios no tienen relación. Coinciden sólo en dos puntos: en que fue virginalmente concebido y en que a pesar de que fuera de Nazaret, nació en Belén (y para ello dan diferentes razones que son incompatibles). La narración de Lucas es más del triple de larga que la de Mateo y contiene gran parte de los episodios favoritos, aparte de los tres reyes de Mateo: la aparición del ángel a María, los ángeles y los pastores, «no había sitio en la posada». También hace que sus personajes estallen en entusiastas aclamaciones a modo de himno: el «Magníficat» de María y los cantos de redención entonados por su cuñado Zacarías y el viejo sacerdote Simeón. La combinación en su relato de la simplicidad del cuento popular y la trascendencia, de la simple narración y la rapsodia, es única y completamente diferente del resto del evangelio. Es imposible saber si su sabor especial se debe a Lucas o a su fuente.

En los evangelios sinópticos Jesús cuenta parábolas, historias ejemplares muy breves. Esta es la primera aparición de parábolas que se conoce en el repertorio de las enseñanzas espirituales judías, por lo que se supone que fue una invención de Jesús. Algunas son humorísticas o extravagantes, otras inquietantes y otras conmovedoras y profundas. Las mejores se encuentran sólo en Lucas, como las parábolas del buen samaritano y, la mejor de todas, el hijo pródigo.[405] Esta última es también la más larga, con un poco menos de cuatrocientas palabras, aproximadamente la mitad de la extensión del «Discurso de Gettysburg». Empieza como el relato de un joven que se ha vuelto loco, hasta que surge su padre como la figura más conmovedora y compleja. A continuación, aparece en la narración el hermano mayor del hijo pródigo y, por un momento, parece como si, con su envidiosa respetabilidad, tenga que ser el objetivo de la historia, pero al final hay otro giro. La narración es dinámica, el examen moral profundo y todo ello dentro de unos límites extraordinariamente breves. ¿Quién inventó la historia? La hipótesis más económica es que provenga del propio Jesús. «Alguien más grande que Elías está en este lugar», pero también puede ser (y no es menos sorprendente) que tengamos aquí a alguien más grande que Chejov.

Mientras que Mateo y Lucas se contentaron, gran parte del tiempo, con copiar el material existente con pocas variaciones, en Juan enseguida

descubrimos una inteligencia creadora. El libro está construido en torno a siete milagros, que denomina «signos». Éstos se alternan con discursos proféticos en los que Jesús hace exaltadas declaraciones sobre sí mismo («Yo soy el camino, la verdad y la vida»). No hay parábolas. Juan asume la existencia de los evangelios sinópticos o de algo parecido. En vez de la narración del nacimiento, abre con un discurso acerca de la Palabra eterna y hace referencia a la concepción virginal sólo en una frase. En lugar de describir la institución de la eucaristía en la Última Cena, hace que Jesús pronuncie un sermón de despedida[406] y satura otras partes del texto con imaginería eucarística («Yo soy el pan de la vida»,[407] «Yo soy la vid verdadera»).[408] Incluso en la cruz Jesús parece estar todavía al mando. Juan omite el grito de desolación que hay en otros dos evangelios («Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?»);[409] en su lugar, Jesús confía su discípulo favorito a su madre y muere con la declaración «Todo está cumplido»,[410] en griego una sola palabra, que significa la consumación y al mismo tiempo conclusión.

Por consiguiente, es tentador ver en Juan a un gran pensador que prácticamente ha abandonado la biografía en aras de la teología. Como en los discursos de Tucídides, Juan hace que Jesús diga «las cosas necesarias», porque está interesado no en lo que realmente dijo sino en el significado más profundo de su vida. No obstante, esto no es todo, porque Juan es también, entre otras cosas, un buen narrador de historias. Su relato de la resurrección[411] es, con mucho, el mejor de los cuatro, y algunos de los detalles se cuentan entre los momentos más reveladores y conmovedores de toda la narrativa antigua: por ejemplo, el otro discípulo adelantando a Pedro en su carrera hacia la tumba y la conversación entre María Magdalena y el resucitado Jesús cuando ésta lo confunde con el jardinero. El punto culminante, cuando Jesús resucita a Lázaro[412] de entre los muertos, es también la narración más vívida y detallada de un milagro descrita en cualquiera de los evangelios. Teniendo esto en cuenta, podemos considerar que el discurso con el que empieza Juan es también un relato. El libro del Génesis abre con estas palabras: «En el principio creó Dios los cielos y la tierra», y esto es claramente el inicio de una historia. Juan se hace eco de esto: «En el principio existía la Palabra». Su explicación de la Palabra hecha carne es una nueva forma de relato, una fusión única de filosofía, narrativa y proclamación.

Hacia finales del siglo, bajo el reinado de Domiciano, parece que Estacio (*c*.

50-*c*. 95) fue el poeta más destacado de su tiempo. Algunas de sus obras han perecido, sobre todo un panegírico sobre las guerras del emperador en Germania, que sería satirizado por Juvenal. Se han conservado dos poemas épicos y los versos que reunió en cinco libros que tituló *Silvas* («Selvas», parece que la idea es «fragmentos de material»). Son en general poemas esporádicos: seis van dirigidos a Domiciano y muestran la acostumbrada adulación, y otros están escritos para amigos ricos y patrocinadores, celebrando, lamentando o alabando sus villas palaciegas. Estacio parece lo bastante listo como para no vanagloriarse demasiado de estas composiciones diciendo que las produjo a un ritmo de cien versos diarios. Un poema corto lamenta la muerte del loro de un amigo:[413] la descripción de la jaula parodia de forma amena las escenas de descripciones de palacios en la poesía latina. El más corto de ellos, y totalmente diferente de todo lo demás en cuanto a carácter, es el discurso de un insomne dirigido al Sueño,[414] elegante y ligeramente conmovedor.

En cambio, la *Tebaida* («Historia de Tebas») fue objeto de larga reflexión, un poema épico en doce libros sobre la guerra entre los hijos de Edipo después de su muerte. El estilo de Estacio es fluido y elegante (utiliza más sílabas cortas que cualquier otro escritor latino en hexámetros), y hay momentos verdaderamente evocadores, como por ejemplo los semidioses, Nubes, Ríos y Vientos,[415] silenciosos y reunidos en el palacio dorado de Júpiter, el techo convexo temblorosamente resplandeciente y los porches radiantes con una luz misteriosa. También tiene muchas composiciones agradables de descripción natural, aunque se inclina demasiado a menudo por la falacia patética, que Virgilio había utilizado con un control magistral y sentimientos profundos. No obstante, no hay ningún personaje que podamos considerar interesante, y cuando llega a la batalla culminante no encuentra nada mejor que una frenética hipérbole a la manera de Lucano.

El fragmento más llamativo llega al final. «¿Perdurarás?»,[416] le pregunta a su poema con ansiedad: este es el resultado de doce años de esfuerzo. «Vive, te lo suplico; pero no desafíes a la divina *Eneida*, síguela a distancia, siempre venerando sus pasos». En otros géneros lo más apropiado era que el poeta fuera modesto (o falsamente modesto) —Horacio menospreciaba a la «Musa vulgar»[417] de sus sátiras, Virgilio presentaba las *Geórgicas* como producto de una comodidad innoble—, pero el bardo épico tenía que mostrarse seguro de sí mismo y ser impersonal. Por consiguiente, aquella es una observación muy inusual. Es sincera, honesta y en cierto modo

conmovedora, pero sugiere que la carga del pasado era más pesada que nunca.

Era lógico que Estacio diera voz a su indecisión, ya que con ello ponía el dedo en la llaga. La cruda verdad es que la *Tebaida* no tiene mucha razón de ser: no es más que otro poema épico. Y esto se percibe desde la primera palabra. La *Ilíada* empezaba con «Cólera»; la *Odisea*, con «Hombre»; Virgilio, «Armas y el varón»; Lucano, «Guerras». Estacio empieza con «Batalla fraternal». «Fraternal», un adjetivo: resulta tan débil… Las viejas costuras estaban gastadas e incluso el tema de la guerra incestuosa ya había sido utilizado más implacablemente por Lucano. Los dos poemas épicos de otros autores que se han conservado de este período merecen la misma condena: la inacabada *Argonáutica* de Valerio Flaco y la *Púnica* («Guerra contra Cartago») de Silio Itálico, el poema más largo en latín clásico.

Después de la *Tebaida*, Estacio empezó una *Aquileida*, una «Historia de Aquiles». Ésta nos ofrece algo único en la poesía clásica, un relato extenso de la experiencia infantil ejecutado con considerable encanto. Estacio sólo había escrito un libro y el comienzo del segundo cuando murió. Resulta estimulante no tener más, pero quizá sea una suerte, pues la obra sin duda habría sido más convencional en su desarrollo, y es difícil imaginar cómo habría tratado la carrera adulta de Aquiles sin parecer una pálida sombra de Homero y Virgilio. Tal como están las cosas, este fragmento constituye su obra más atractiva y original.

En cambio, el mejor poeta de la época de Estacio fue un autor que compuso obras de poca extensión: Marcial (*c*. 40-*c*. 104). Su poema más largo tiene cincuenta versos, pero la mayoría son muy cortos, muchos son de dos versos solamente. Es el maestro del epigrama, tal como se entiende hoy esta palabra: una composición breve e ingeniosa con un giro al final. El tono es normalmente satírico, muchos de sus poemas son groseros u obscenos, pero esto ya forma parte de la naturaleza del juego. El epigramista moderno necesita rima para conseguir la agudeza y pulcritud requeridas; Marcial utilizó la pulcritud del pareado elegíaco. Entre sus obras hay bastante porquería (adulaciones del emperador Domiciano, por ejemplo), y con más de mil cuatrocientos poemas con su nombre no siempre pudo evitar las repeticiones, pero su nivel creativo es alto y pocos autores clásicos resultan tan divertidos. Además de la elegía, utilizó aquel metro injurioso, el endecasílabo (el favorito de Catulo) y el «yambo cojo». Los poemas con esta métrica suelen ser demasiado discursivos para ser calificados de epigramas; son en general afables y tienen un cierto sabor a las composiciones del «joven

sobre la ciudad» de Catulo, y un poco de los *Sermones* de Horacio.

Como otros epigramas, los de Marcial se leen mejor escogidos y con cierto tiempo, no de un tirón. Sin embargo, el conjunto es mejor que las partes, porque a lo largo de sus obras nos da una imagen de su mundo y de su lugar en él. Si uno lee sobre Edipo[418] y Tiestes (escribe), sobre Hilas y Endimión y toda aquella mitología, está leyendo material vacío: este es el comentario que ya le oímos a Virgilio en las *Geórgicas*. En lugar de ello, «leed esto, de lo que la vida puede decir: "Es mío". Aquí no encontraréis centauros, ni gorgonas, ni arpías: mis páginas huelen a hombre». No nos ofrece, como hace Horacio, atisbos de su vida interior, pero sí nos da muchos del exterior. Incluso sabemos que tiene el cabello rebelde y las piernas y mejillas peludas:[419] el típico hispano. Nos cuenta dónde vive, durante un tiempo junto a la columna de Tíbur[420] donde se yerguen frente a frente los templos de Júpiter y de Flora, en otra ocasión en un desván subiendo tres tramos de escaleras «junto al Peral»[421] en la colina del Quirinal. Tiene también una finca de recreo en la colina del Janículo,[422] al otro lado del río, desde donde se puede contemplar toda Roma. Nos muestra la textura de su vecindario inmediato[423]: la librería de Atrecto con pequeños carteles en las jambas de la puerta, la estatua de Orfeo junto al estanque, subiendo por la colina desde el mercado donde compra huevos y verduras. De hecho, nos da más topografía de Roma que ningún otro autor clásico, quizá tanto para aquellos que nunca habían estado allí como para quienes la conocían bien: como hombre procedente de Hispania es muy probable que fuera muy consciente de que el grueso de los lectores de un poeta lo componía un creciente número de personas que nunca habían visto la metrópolis. En un pasaje alardea, no demasiado en serio, de que lo leen los germánicos y los godos.[424]

«Mis páginas huelen a hombre» era una metáfora, pero harto reveladora, porque está más interesado en el olor que ningún otro autor clásico. Una laguna seca,[425] un estanque de agua salada, un macho cabrío montando a una cabra, la bota de un cansado veterano, el miedo humano y animal: cualquiera de estas cosas huele mejor que el aliento de Basa. Cierto es que otros autores latinos, desde Cicerón hasta Horacio, escribieron satíricamente acerca de los olores personales, aunque con menos imaginación. Más sutiles son las evocaciones de Marcial de los aromas delicados. Como el perfume de una manzana cuando una muchacha le da un mordisco,[426] como la hierba recién pastada por las ovejas, como el pasto rociado por la ligera lluvia de

verano, como una guirnalda que ha descansado sobre rizos perfumados: así son los besos del muchacho Diadúmeno. En estos olores hay levedad, humedad, agudeza de percepción. El aroma exhalado del bálsamo desvaído de los tarros de ayer,[427] el último hálito que cae de un chorro de azafrán, las manzanas madurando en su caja invernal, las sedas de la emperatriz salidas de los telares palatinos, el ámbar calentado por la mano de una doncella, un ánfora de vino añejo rota, pero a distancia: todos estos olores están en la fragancia de los besos matutinos de otro muchacho.

Una vez más, no sólo sentimos la delicadeza de los olores, sino también su evanescencia: son distantes, en el tiempo y en el espacio. Un poema conmemora de forma emotiva a la pequeña esclava Eroción,[428] muerta a los cinco o seis años. Su aliento era tan fragante como un lecho de rosas o como la miel o el ámbar arrebatado de la mano. Pero de repente el poema toma un rumbo inesperado: Peto se lamenta de haber sufrido mucho más, porque ha enterrado recientemente a su rica y aristocrática esposa. Lo ha dejado millonario, comenta el poeta, y sin embargo el pobre tipo sigue viviendo. Marcial nos recuerda que es un poeta satírico, no un sentimentalista.

Este período nos ofrece otro escritor epistolar, Plinio el Joven (*c*. 61-*c*. 112), en el que encontramos elementos de Cicerón, Horacio y Séneca. Como las de Cicerón, sus cartas van dirigidas a una serie de corresponsales reales, y con toda probabilidad fueron, en primer lugar, enviadas a los destinatarios, pero también es obvio que estaban destinadas a ser publicadas después. Como las de Séneca, cada una trata esencialmente de un solo tema, aunque queda medio oculto bajo el velo del estilo epistolar. Plinio quiere mostrarnos las apariencias y pormenores de la vida de un caballero cultivado (e inmensamente rico): en una carta describe cómo ocupa el día en su residencia de verano en la Toscana,[429] en una mezcla de ocio, ejercicio y trabajo literario, en otra ofrece una detallada descripción de su colosal villa junto al mar cerca de Roma.[430] Como Horacio, también está por la labor de presentarse a sí mismo de forma indirecta, y surge como una persona compasiva y civilizada. Lo hace con habilidad, pero no pudo solventar el problema, que solamente Horacio resolvió, de representarse a sí mismo de manera favorable sin aparente autoadmiración. Las cartas están recogidas en diez libros, de los cuales el último es totalmente distinto de los demás. Al final de su vida fue enviado a Asia Menor como gobernador de la provincia de Bitinia, desde donde enviaba misivas al emperador Trajano pidiéndole instrucciones y consejo. El libro conserva estas cartas y las respuestas

formales de Trajano. Por casualidad, una de las cartas ha adquirido gran relevancia por ser el primer relato pagano del cristianismo.[431]

Otra obra de Plinio que ha llegado hasta nosotros es su *Panegírico*, un extenso discurso en el que da jabón a Trajano con exagerados elogios. A pesar de hacer todo tipo de concesiones por los usos de la época, sigue siendo imposible que nos guste. En gran parte resulta tedioso, pero contiene un pasaje destacable en el que la presencia de Trajano en su palacio,[432] un remanso de paz en medio del bullicio de Roma, es comparada con la anterior existencia allí del mal emperador Domiciano, que se oculta temeroso en las pequeñas habitaciones traseras. El evocador recuerdo de un interior espacioso y casi prodigioso proporciona un instante de poesía inesperada.

Se ha conservado una gran cantidad de prosa griega de finales del siglo I y del siglo II. El más atractivo de los oradores de exhibición que florecieron en aquella época es Dión de Prusa (*c*. 45-*c*. 115), conocido también como Dión Crisóstomo («Boca de oro»). Muchas de sus obras son en realidad ensayos de moralidad práctica. El más conocido de todos hace un retrato de la vida de los cazadores y pastores de la isla de Eubea,[433] donde asegura el orador que fue tratado con hospitalidad. La última parte del discurso trata de los aprietos de los pobres de la ciudad, y hace hincapié en la importancia moral de las personas más humildes, cosa que no es habitual en los textos paganos. Otro discurso, pronunciado frente a la gigantesca estatua de Zeus en Olimpia,[434] obra de Fidias, una de las siete maravillas del mundo, combina el análisis con un sentimiento casi apasionado por la belleza de lo divino, mientras reflexiona hasta qué punto las imágenes con forma humana representan o no la naturaleza del dios.

Dión era contemporáneo de Plutarco (*c*. 45-*c*. 125), que está considerado uno de los escritores más atractivos de la Antigüedad. El galardón no se debe tanto a sus escritos en particular como a la totalidad de ellos: es natural dejarse inflamar por la energía que le llevó a debatir tal variedad de temas, y captar en él un entusiasmo casi infantil. Sus obras pueden dividirse en dos clases. Escribió ensayos, conocidos colectivamente en la Europa posterior por el nombre latino *Moralia* (el título castellano de «Obras morales y de costumbres» da idea del contenido). La mayoría tratan de temas de ética y moralidad práctica, otros versan sobre asuntos de interés anticuario. En general constituyen una lectura agradable, sin por ello sugerir una mente potente.

La otra línea de trabajo de Plutarco era la biografía, y como todas las biografías antiguas, las suyas son cortas de acuerdo con los parámetros modernos. Él la consideraba un género peculiar: «No escribo historias, sino vidas».[435] Se compara con un pintor retratista, que presta gran atención a la cara y a la expresión de los ojos y se preocupa poco del resto del cuerpo. Por lo tanto, su interés no reside en las grandes batallas y las hazañas gloriosas, sino en los detalles que revelan la mente de un hombre, su carácter, sus virtudes y sus vicios. Son las pequeñas cosas, dice, las que resultan más reveladoras, por ejemplo, una observación o una broma.

La mayoría de las vidas de Plutarco aparecen en parejas: cuenta la historia de un griego famoso y después la de un romano famoso, y al final añade unas pocas páginas de comparación entre ambos personajes. Su método variaba enormemente de una vida a otra, puesto que sus protagonistas abarcaban desde hombres recientes, sobre los que se podía saber bastante, hasta figuras legendarias como Teseo y Rómulo, que ni siquiera existían. Variaba su tratamiento incluso cuando escribía acerca de hombres del mismo período, donde la calidad de la evidencia era prácticamente la misma. Así pues, su vida de Julio César tiene un carácter marcadamente político y describe el conflicto romano en términos de una lucha entre el pueblo y unos pocos (un análisis que posiblemente se ajuste mejor a las ciudades-estado griegas que a Roma), mientras que en su vida de Marco Antonio deplora y se deleita en la historia romántica de un egoísmo a dos. La diferencia se ve reflejada en las dos obras de Shakespeare inspiradas en estas vidas. *Antonio* es la joya de la obra de Plutarco. Es una de sus «vidas negativas», la historia de un hombre de talento que se torció, pero también disfruta con la teatralidad de Antonio y el florido amor autodestructivo de Cleopatra. Los primeros capítulos dan un retrato realista de una persona ruda y en general no demasiado agradable, pero cuando Cleopatra aparece en escena, ocupa un lugar tan prominente en la historia como el de él, y tras la muerte de Antonio, tiene una larga conclusión sólo para ella, en la que cuenta cómo burló el intento de Octavio de capturarla, muriendo por sus propias manos. Antes de la muerte de Antonio, Plutarco la presenta como una intrigante que esclaviza a Antonio para sus propios fines; ahora se convierte en una heroína. Hay cierta torpeza en esto, pero es fácilmente perdonable por la fuerza de la narración. Una vez más, la forma y el color de todo ello se conserva en la tragedia de Shakespeare, y su famosa imagen de Cleopatra en el Nilo («La barca en que iba sentada, cual bruñido trono…») es en realidad una paráfrasis bastante aproximada de una de las escenas de Plutarco.[436]

Plutarco fue un escritor concienzudo: a diferencia de muchos historiadores de segundo orden, no se limitó a aferrarse a una o dos fuentes y reproducir más o menos lo que decían, sino que investigó tanto como le fue posible. No obstante, todo biógrafo, por bueno que fuera, estaba seriamente limitado. Incluso cuando las pruebas eran más fiables que lo habitual, la anécdota era, en el mejor de los casos, poco fidedigna, y no había forma verdadera de saber cómo era en realidad el sujeto. Por lo tanto, Plutarco no sólo «no estaba escribiendo historias» en el sentido de que su género era distinto, sino también porque carecía de la información para un relato serio de la realidad. Es significativo que la mejor biografía de la Antigüedad, *Agrícola* de Tácito, fuera escrita por un hombre que, para variar, había conocido íntimamente al sujeto en cuestión. Las descripciones que hace Plutarco de las personas tienen, en cierto modo, más en común con la ficción que con la historia filosófica; de hecho, en calidad de estudios de carácter desempeñaban para sus lectores originales una de las funciones que buscan hoy en día los lectores en la novela literaria.

El siglo I es también la fecha más probable de un crítico griego que ya ha aparecido en este libro, autor de un tratado *De lo sublime*. Su nombre se ha perdido, pero un escriba anotó que podía ser «Dionisio o Longino», y fue entonces cuando se malinterpretó como el nombre de Dionisio Longino y desde entonces se le conoce generalmente como Longino. *De lo sublime* es el título castellano del latín *De sublimitate*. El concepto de sublime de Longino incluye lo que nosotros denominaríamos sublimidad, pero tiene un alcance todavía mayor: incluye el gran pensamiento, el poder emocional, el uso efectivo de la metáfora y otras figuras, así como la habilidad de estilo, ritmo y elección del lenguaje. Sublime es la vara de medir por la que puede ser juzgada la calidad, tanto técnica como de la inspiración, y Longino es el mejor crítico literario práctico que ha sobrevivido de la Antigüedad. Incluye citas del comienzo del Génesis,[437] y citar de un texto judío es tan insólito que es probable que él mismo fuera judío.

Si tuviéramos que detener el reloj en torno a 90 d. C., la historia de la literatura latina parecería tener una forma clara, bastante similar a la griega. Hay un punto álgido de deslumbrantes logros, después un desplome, después un segundo momento cumbre más pequeño, un período consciente de su retraso y de la sombra de un pasado más glorioso que se cierne sobre él. Pero este cuadro queda desdibujado por la aparición, casi al final del siglo I, de dos escritores de talento: Tácito y Juvenal. A pesar de que son muy distintos el

uno del otro, hay algo que ambos comparten: una especie de grandeza saturnina y un oscuro resplandor. En esta nota compartida encontraron quizá la mejor respuesta a las circunstancias políticas de su tiempo y de su espacio en el desarrollo de la historia literaria.

En Tácito (*c*. 56-*c*. 118), el potencial de la edad de plata latina se alcanzó tardíamente. Heredó el gusto por el epigrama, pero lo combinó con una capacidad de la que Séneca y Lucano habían carecido: el poder de autocontrol, de saber cuándo parar. Su primera obra fue, probablemente, una vida de su suegro, el general Julio Agrícola. En el eje de la obra está el trabajo de Agrícola en el gobierno y pacificación de Britania, y aquí Tácito combina la admiración por el sujeto con un destacado criterio independiente y desvinculado de los efectos de la romanización. Muestra que Agrícola tenía una misión civilizadora, animando a los britanos[438] a construir casas, foros y templos e instruyendo a sus líderes en las artes liberales. Los nativos adoptaron incluso la toga, que consideraban un signo de distinción. Pero Tácito vio que aquél era un regalo equívoco, tal como explicó con su habitual laconismo sardónico. Gradualmente se vieron arrastrados por aquellas tentaciones hacia la debilidad, las columnatas, los baños y las elegancias de la mesa. En su ingenuidad lo denominaron cultura, mientras que no era más que parte de su esclavización. Siguiendo una línea similar, Tácito permite que un caudillo britano dirija contra los romanos una de sus más famosas frases: «Crean desolación y lo llaman paz».[439]

Hacia el final de la obra muestra Tácito por primera vez su talento para la narración oscura y, sin embargo, poética. Agrícola regresa a Roma y al celoso emperador Domiciano. Entra sigilosamente por la noche[440] en la ciudad, por la noche a la colina Palatina y ante la presencia imperial. A continuación se esconde, pero cae enfermo y poco después muere; si fue juego sucio o por causas naturales, Tácito alega no saberlo. Su valoración final de Agrícola[441] es magistral y a la vez conmovedoramente personal. Su rabia contra Domiciano es evidente y, sin embargo, austeramente controlada. Utiliza el punto y el epigrama, pero lo combina con una autoridad lapidaria. En estos párrafos elevó la prosa latina a un nuevo nivel de elocuencia y fuerza emocional.

Su monografía *Germania* lo llevó de nuevo a los confines del imperio y más allá. Esta obra es más bien un ensayo etnográfico, un intento por comprender las costumbres, la sociedad de los bárbaros y su religión, en sus propios términos. Su primera obra narrativa extensa fue *Historias*. En ella

relataba la historia romana desde 69 a 96, pero sólo se ha conservado la primera parte, que cubre los años 69 y 70, por lo que nos falta el relato de Tácito de lo acontecido cuando él estaba en el centro de la política (fue cónsul en 97). La narración que queda está dividida entre la guerra a distancia y la acción en la propia Roma. Aquél fue un período de guerra civil y caos, con cinco emperadores en poco más de un año, y todos menos el último tuvieron un final desastroso. Tácito describe todo esto con ferocidad y fuerza brutal. Ningún otro escritor presenta la ciudad de Roma con mayor intensidad: se convierte casi en un personaje del drama. Los últimos días del emperador Vitelio,[442] por ejemplo: huye del Foro hacia el palacio imperial en la colina Palatina, donde su terror aumenta por el vacío y la soledad, huye de nuevo a la colina Aventina, donde es apresado, arrastrado medio desnudo por las calles, asesinado y arrojado con un gancho al Tíber.

Para su última obra, los *Anales*, Tácito retrocedió en el tiempo, relatando los reinados de los cuatro primeros emperadores después de Augusto, desde el acceso de Tiberio en 14 hasta la muerte de Nerón en 68. También esto nos ha llegado incompleto: se ha perdido parte del final del reinado de Tiberio, todo el de Calígula, la primera parte de Claudio y la última de Nerón. El estilo de Tácito, abrupto, sucinto, despierto y asimétrico está soberbiamente conseguido a lo largo de toda la obra. El latín no tiene el artículo definido ni el indefinido y puede prescindir de muchos de los pronombres y demás partículas auxiliares que necesita el castellano. De este modo puede conseguir una tensión y un laconismo que otras lenguas no pueden igualar. Tácito explota al máximo la genialidad de su lengua, y muchas de sus mejores frases son muy difíciles de traducir. Su estilo es inseparable del contenido: la compactibilidad aforística, las penetrantes gotas de ácido, son tanto un modo de pensar y de sentir como una forma de escribir. Utiliza su lengua principalmente para mirar con frialdad al poder, la ambición y la locura, pero también podía ser conmovedor, como cuando relata brevemente el asesinato de los hijos[443] del todopoderoso ministro de Tiberio, Sejano, tras su caída en desgracia. Cuando fueron arrastrados a prisión, el muchacho sabía lo que le esperaba, pero la niña no lo comprendía y seguía preguntando qué había hecho mal; podían azotarla (dijo), como se hace con los niños, y no lo volvería a hacer. El historiador añade el informe contemporáneo de que el verdugo la violó junto a la horca antes de que los dos niños fueran estrangulados, porque la ejecución de una virgen era algo insólito. Cuando uno piensa lo que habría hecho Lucano con esto, el laconismo de Tácito destaca todavía más. No hay frases más desgarradoras que estas en la prosa

latina.

Al principio de los *Anales*, Tácito declara que a pesar de que anteriores relatos de este período han sido obsequiosos o vengativos, ahora escribirá «sin rabia ni parcialidad, de las que no tengo ningún motivo».[444] Pero aguarda hasta su cuarto libro, más de la mitad de la narración del reinado de Tiberio, para dar un resumen de sus métodos y objetivos.[445] Todos los estados, dice, están gobernados por personas, por una aristocracia o por un solo hombre. Este análisis está en armonía con Polibio, pero Tácito difiere en su conclusión: una constitución mixta es difícil de alcanzar, e incluso así, no puede durar mucho. Argumenta que cuando se estudia una democracia, es necesario comprender al populacho y cómo se le manipula; con una oligarquía, es necesario comprender las mentes de los dirigentes; y allí donde gobierna un solo hombre, los más mínimos detalles sobre su persona son significativos. Parte de su contenido, sostiene, puede ser considerado nimio y trivial, pero los asuntos que a primera vista parecen nimios pueden tener consecuencias trascendentales. Esto recuerda el interés de Plutarco por los pequeños detalles reveladores, algo que en su opinión pertenecía a la biografía como género diferenciado de la historia. Sin embargo, para Tácito son útiles por las lecciones de historia que pueden proporcionar, pero ofrecen «el menor entretenimiento posible». Esto nos recuerda la severa observación de Tucídides de que la falta de fabulación en su obra puede hacerla menos atractiva, pero Tácito estrena un tono truculento. Afirma que los historiadores de épocas anteriores podían escribir sobre guerras y conquistas o sobre las luchas políticas de un pueblo libre, mientras que «mi esforzada tarea es restringida y poco gloriosa». Podían describir la geografía de otras tierras, los cambios y fortunas de una batalla, la muerte gloriosa de un general, en cambio él ha de relatar la crueldad, la traición, la destrucción del inocente, es decir, un recital monótono y cansino. Así pues, Tácito aúna dos afirmaciones: que su tema es más tedioso que el de otros historiadores, y que es monótono.

No obstante, hay un cierto juego retórico en todo esto. No podemos creer del todo que Tácito escribiera como Livio y tenemos dudas de que él mismo espere que nos lo creamos. En realidad, cuando narra la campaña de la Germania, parece que su corazón no está demasiado implicado. Como sucede con la perseverancia de Lucrecio, la amarga concentración en su penoso tema tiene su propio poder estético, conseguido no a pesar de la desolación y estrechez sino precisamente a través de estas mismas cualidades. Sabemos que es esto lo que realmente quiere hacer, y él sabe que lo sabemos. En cierto

modo, Tácito adula a sus lectores: supone que también nosotros tenemos la sabiduría y la capacidad de vislumbrar sus matices e ironías.

Su estudio sobre el funcionamiento de la autocracia alcanza su máxima tensión en el relato del reinado de Tiberio, que ocupa los seis primeros libros. A la muerte de Tiberio,[446] Tácito hace una síntesis de su carácter y carrera. En la Antigüedad, la idea preponderante aunque no la única del carácter humano era que cada persona nace con un temperamento fijo. Las circunstancias podían, o no, permitir su completo desarrollo, pero esencialmente es innato. La idea de Tácito es que el principio que había dominado la vida de Tiberio era el vicio del disimulo. Así, cuando se aproxima a su lecho de muerte: «Ahora su cuerpo, ahora su fuerza, le iban abandonando, que aún no su disimulo». Su voluntad permanecía rígida, su rostro y conversación firmes, pero Tácito acabó hallando algo sorprendente en este hombre malvado. Su veredicto final es que el comportamiento de Tiberio fue empeorando por etapas a lo largo de toda su vida a medida que las restricciones impuestas sobre su persona iban menguando: las sucesivas muertes de Augusto, sus sobrinos, su madre y Sejano, hasta que la verdadera iniquidad de su naturaleza quedó desenmascarada. No obstante, poco antes, había puesto en boca de uno de los contemporáneos del emperador otra interpretación:[447] debido a su prolongada experiencia en la vida pública, Tiberio no fue inmune al efecto del poder absoluto que lo cambió y trastocó.

Esto suena a la idea actual de que el carácter es maleable y puede ser alterado por las circunstancias. Por consiguiente, aunque Tácito sostenga su propia opinión en una síntesis lapidaria, permite también, de paso, otra posibilidad. Este es el acto de un historiador responsable. Sin embargo, su propio análisis parece enfrentarse a una dificultad: si Sejano era el genio malvado que provocó el hundimiento de Tiberio, como Tácito había proclamado anteriormente, ¿cómo pudo su muerte haberlo hundido todavía más? Tácito se escabulle del problema con un brillante epigrama: «Su crueldad era detestable pero su codicia estuvo oculta mientras estimaba a Sejano, o le temía».[448] Esta pequeña coletilla al final de la frase apunta a una complejidad psicológica, a los recónditos lugares de la mente. Los historiadores modernos piensan que Tácito subestimó las razones de la política de Tiberio, su diplomacia y (en las primeras etapas de su vida) la pura necesidad de ocultar sus sentimientos. No obstante, a pesar de que su juicio pueda ser discutible, no fue desestimado.

Dada su idea de que la conducta de Tiberio se deterioraba continuamente

y que atribuye la causa de ello a un vicio que la dominaba, le concede algunos méritos, especialmente en los primeros tiempos de su reinado. No era supersticioso, era razonablemente firme frente a las tentaciones del dinero y podía resistirse a la adulación. En la posterior etapa de su vida se retiró a la isla de Capri para sumirse, según rumores, en las más variadas depravaciones sexuales. Suetonio (nacido en *c*. 70), que escribió breves biografías de los doce primeros emperadores, nos proporciona los detalles.[449] La parte fundamental de la historia de Tácito se ha perdido, pero probablemente no ahondaría demasiado en estos chismes. Sin embargo, ¿es posible que esta limitada generosidad con ciertos aspectos del carácter de Tiberio fuera parte de una astucia oculta?

Entre los ensayos de Plutarco hay uno *Sobre la malicia de Heródoto*, al que presenta como un taimado retórico. Hace una lista de las técnicas que emplea un escritor malicioso: utiliza un lenguaje severo cuando bastarían términos más amables; saca a la luz material indigno cuando no es relevante y descarta material respetable para el sujeto en cuestión; cuando hay dos explicaciones posibles, prefiere la más desfavorable; a veces cuenta una historia perjudicial y después dice que en realidad no se lo cree; mezcla un poco de elogio con la culpa para que suene más plausible. Como explicación del método de Heródoto resulta sorprendentemente poco intuitivo, pero ahí es precisamente donde radica su interés. Plutarco aplica al historiador los parámetros de su propia época y describe las técnicas retóricas de alabanza y culpa: cómo mancillar a tu tirano. Y podemos ver todas estas técnicas en Tácito.

¿Contradice esto su declaración de que escribe «sin rabia ni parcialidad»? No del todo. Tácito podría haber respondido que la tarea del orador consiste en presentar su caso de la forma más convincente posible, y en este aspecto la historia es una rama de la retórica (de hecho, un sofista griego contemporáneo, Rufo de Perinto, dijo exactamente esto). Es indudable que el historiador ha de sacar sus propias conclusiones y, siempre que no falsifique los hechos, le corresponde al lector distinguir los hechos de las interpretaciones y sacar a su vez sus propias conclusiones. Allí donde podemos evaluar a Tácito frente a las evidencias de otros lugares, resulta fiable. Es más, aquellos que le acusan de manipulación retórica le rinden un equívoco cumplido, pues obtienen sus propias evidencias principalmente de su texto. Tácito nos proporciona el material con el que refutar sus conclusiones. Cierto es que habrá que estar atentos, pero él no espera menos de nosotros.

Y aún hay otra consideración: Tácito detesta a Tiberio, pero también está medio fascinado con él. Solamente en los *Anales* describe el aspecto que tenía: alto, encorvado y extremadamente flaco, calvo en la coronilla, el rostro lleno de úlceras y cubierto de parches.[450] Este tipo de detalles pertenecen, si es que hay que tratarlos, a la biografía más que a la historia filosófica. Algunos dirían: ¿no es acaso una última injusticia utilizar su aspecto siniestro contra él? Pero haríamos mejor pensando que Tácito está fascinado por este hombre, cuya presencia es tan poderosa que incluso su ser físico se abre camino en sus páginas. Este es el estudio más extenso de un individuo en la prosa clásica, y en el que la Antigüedad se acerca más a nuestra idea de novela literaria. Por consiguiente, puede resultar tentador ver a Tácito como un maestro literario, que interesa más desde el punto de vista estético que histórico. Pero esto sería un error. Su genialidad fue más bien la de aportar la imaginación estética al servicio de la investigación intelectual.

Roma no llegó a tener una tradición continua de poesía satírica, puesto que los cuatro principales autores de sátiras, Lucilio, Horacio, Persio y Juvenal, quedan aislados. Persio (34-62) escribió durante el reinado de Nerón; hay sólo seis poemas junto con un breve prólogo en «yambo cojo». Admiraba la astucia de Horacio,[451] la agudeza oculta en el juego, pero este no era su estilo. Al contrario, es malhumorado, difícil y tortuoso; imagina a su viejo tutor[452] diciéndole que es bueno combinando yuxtaposiciones ingeniosas y desprecia la poesía contemporánea[453] por su falta de huevos y porque no inspira a morderse las uñas de emoción. Fue muy admirado en el Renacimiento, y las *Sátiras* de Donne muestran su tono extraño y provocador. Juvenal (activo en *c*. 100-130) es el último de los cuatro poetas satíricos y totalmente distinto de los otros tres. Su estilo es más rico, y el tono personal y confiado que fingían Lucilio y Horacio es reemplazado por una imponente impersonalidad. La voz es vehemente, pero no sabemos de dónde viene. Este efecto recuerda a Lucrecio, y, de hecho, los poemas de Juvenal y las partes satíricas de Lucrecio se parecen entre sí más que a cualquier otra cosa.

La primera sátira empieza con un estallido de irritación: «¿Tengo que ser siempre sólo un oyente?». Es como si estuviéramos en medio de una lectura de poesía. Está harto de todos estos recitales literarios, y se vengará. A continuación, nos sumerge en el bullicio de Roma: pasa la litera del abogado Matón ocupándola por completo, le sigue un delator, unos aduladores nos apartan de su camino a empellones. Quédate en un cruce y podrás llenar una libreta enorme con los ladrones que veas. «Si no hay dotes naturales, la

indignación inspira los versos, cualesquiera que pueda, como por ejemplo, los míos o los de Cluvieno».[454] No sabemos quién es Cluvieno, ni tampoco necesitamos saberlo, sin duda algún escritorzuelo de poca monta. La idea es que la fealdad de la vida moderna le empuja hacia la vertiente satírica; es como si tuviera una aspiración frustrada hacia algo más noble. En otro poema se pregunta si el lector[455] pensará que ha sobrepasado los límites de su género y ha empezado a crear un poema a la altura de Sófocles (y la respuesta es, por supuesto, que no). Es difícil encontrar huellas de anteriores poetas satíricos en él, pero hay resonancias virgilianas.

Indignación no significa enfado ni tampoco tiene que significar indignación moral: muchos de los personajes que nos muestra son efectivamente viciosos, pero gran parte de su sátira va dirigida a la vulgaridad y el mal gusto: indignación es la sensación general de que «las cosas no deberían ser así». Adopta una ironía complaciente respecto a sus personajes más sórdidos: en la sátira IX, Névolo es un sodomita especializado en dar placer a los muchachos. Juvenal lo entrevista y él se queja de la vida tan dura que lleva, mientras el poeta le responde con comprensión y lógica razonable. Se nos deja para que nos sirvamos nosotros mismos la repugnancia. La denuncia de Roma en la sátira III no la presenta como propia sino que la pone en boca de un imaginario Umbricio, que se ve forzado a abandonar la ciudad ante la imposibilidad de ganarse la vida honradamente. A diferencia de Juvenal, él ha nacido en esta misma ciudad y siente melancolía por su exilio. También es conmovedor el retrato que hace Umbricio del mísero Cordo,[456] que vivía en un desván bajo las tejas donde las tiernas palomas ponían sus huevos, con unos pocos adornos y una caja de libros que los desaprensivos ratones mordisqueaban, sin saber griego. «Cordo no tenía nada; ¿es que lo niega alguien?», y ese nada lo perdió en un incendio. Aquí hay aflicción, pero un humor afectuoso juega con ella. Cuando Juvenal presenta a Umbricio, nos proporciona su propia lista de los horrores de Roma:[457] incendios, edificios que se desmoronan, un millar de peligros brutales y los poetas siguen recitando en agosto. Estos peligros eran reales, ya los hemos oído en otros lugares, pero Juvenal termina su lista con un anticlímax ligeramente humorístico. La reprimenda está aquí, pero una sonrisa indulgente la ablanda.

En diferentes momentos se ha considerado a Juvenal como la voz profética que denuncia los pecados de su generación, como un simple oportunista y, más recientemente, como un irónico que se burla de sí mismo creando un personaje moralizador cuyas intenciones hemos de ser capaces de

captar a través de sus hipocresías. Todos estos criterios yerran el enfoque: Juvenal es un declamador. Hemos visto cómo Petronio y Tácito condenaban la declamación por su efecto nocivo en la oratoria. Juvenal se ríe de sí mismo. Recuerda sus ejercicios escolares de declamación cuando «dio consejo a Sila»,[458] recomendando al dictador, una figura de un pasado más bien distante, que se retirase y durmiese más profundamente. «Ve, demente —le dice a Aníbal, el gran enemigo de Roma—, y corre a través de los Alpes crueles para ser del gusto de los niños y convertirte en declamación».[459] Sin embargo, la declamación le proporcionó la estructura de varios de sus poemas.

Esto todavía es más evidente en la sátira VIII, que empieza con una pregunta —¿Qué importan los árboles genealógicos?— y sigue argumentando que el nacimiento noble es una mala cosa, porque hace que un hombre parezca inferior a sus ancestros. El tema de la declamación se propone en las primeras palabra y luego es debidamente respondido. La enorme sátira VI es una argumentación contra el matrimonio. Empieza con una descripción de los tiempos de Saturno, la edad de oro cuando la Castidad y la Justicia aún vivían en la tierra. Las mujeres no eran como Lesbia ni como Cintia, las damas de la poesía amorosa, sino que amamantaban bebés crediditos en sus pechos, y a menudo eran más peludas que sus maridos que escupían bellotas. Esta no es una idealización simplona del pasado, sino una visión irónica. El poema repasa distintos tipos de mujeres: algunas son monstruosamente crueles o promiscuas, pero otras son simplemente fastidiosas: la fingida amante de la música, la dama interesada en política, la entusiasta de la literatura, la aristócrata que hace que su marido parezca pequeño. Y supongamos que uno encuentra la esposa perfecta: ¿quién podría soportar la perfección? No sería justo calificar de misoginia a esta potente e ingeniosa sátira de setecientos versos. Los hombres también tienen culpa: el hombre que rechaza a su mujer tan pronto como empieza a perder la belleza, todos los hombres que encuentran que la virtud es simplemente aburrida. El poeta se erige en defensor presentando justificaciones de la forma más enérgica posible. Por lo que respecta a lo dicho en la sátira, el autor podría haber escrito otros setecientos versos avisando a las mujeres de lo horribles que son los hombres.

La declamación proporciona también, aunque de forma menos evidente, la estructura de la sátira X, su composición más espectacular. El tema implícito es la pregunta: «¿para qué deberíamos rezar?, y el poema hace un repaso de las cosas que convencionalmente se consideran bendiciones —poder, gloria

militar, belleza, larga vida— demostrando cómo cada una de ellas puede traer la desgracia con ilustraciones sacadas de la vida contemporánea, de la historia y de los mitos. La vejez, por ejemplo, acarrea impotencia, y Juvenal describe el miembro inerte y fláccido[460] a pesar de los esfuerzos de su dueño durante toda la noche, pero en un lenguaje con reminiscencias virgilianas». Virgilio está de nuevo en su mente cuando evoca la magnificencia del rey Príamo de Troya,[461] feliz si su vida hubiera sido más corta, y describe su sacrificio, como un pobre y viejo buey en el altar. Se transluce en ello una pena majestuosa y amarga, un desprecio mezclado con una especie de airada compasión.

A pesar de todo, algunos de sus poemas parecen expandirse, Juvenal es un escritor concentrado y un creador de frases sumamente ingenioso, con un lenguaje despierto y vivo que incluye todo lujo de detalles en casi cada verso. Es también un maestro de la técnica: nadie había usado el hexámetro de manera tan expresiva desde Virgilio. Esto es comprobable, en cierto modo, observando cómo sus frases más famosas se nutren del contexto en el que aparecen. Por ejemplo, deja que la palabra clave o frase inunde el inicio de un nuevo verso, donde queda realzada: «“Ponla bajo llave. Enciérrala”. Pero ¿quién guardará a los propios/guardas?».[462] En un sonoro treno declara que el pueblo romano, que antaño tuvo el poder de conferir imperio, poder y ejércitos, ahora «sólo anhela dos cosas, / pan y circo».[463] En la sátira x concluye el argumento a la manera declamatoria: «Entonces, ¿no hay nada por lo que los hombres deban rezar?». Bueno, sí hay algo: «una mente sana en un cuerpo sano».[464] En su contexto adecuado este no es exactamente el ideal de escuela privada que pudiera parecer. Si uno ha de rezar por algo, dice, y quiere pasar por todo eso con entrañas y salchichas (describe el ritual religioso de manera despectiva), entonces reza por esto. El sentimiento es poco entusiasta: por lo menos desea que tu mente y tu cuerpo funcionen. Y sin embargo queda un rastro de nobleza: el poema termina mirando hacia la virtud que prefiere el trabajo al lujo y que se eleva por encima del enojo y el deseo. Una poderosa tensión pugna entre el elevado estoicismo y el menosprecio satírico.

Una de las técnicas satíricas de Juvenal es el literalismo. «Pon en el peso a Aníbal»,[465] pide; ¿a cuántos kilos ascenderá el supremo caudillo? Alejandro Magno rozó los límites del mundo,[466] pero tendrá que contentarse con el espacio interior de un sarcófago. Este literalismo está unido a la visualidad. ¿Cómo es en realidad un triunfo romano?[467] Exhibe destrucción e

infelicidad: armaduras y carros destrozados, cautivos miserables. Si Aníbal hubiera entrado victorioso en Roma,[468] ¿cómo habría sido? Un hombre tuerto sobre un elefante. Juvenal tiene un ojo extraordinario por el detalle, a menudo mezclado con fantasía: los anillos del amante de la música[469] reluciendo mientras su mano se desplaza por el instrumento; las «ventanas vigilantes» de Roma[470] por la noche, expresión que describe la luz de la vela y penetra en la piel del asustadizo peatón; el lucio, «engordado con el torrente de la cloaca»,[471] que penetra en el corazón de la ciudad subterráneamente. El hombre ante un consejo militar corrupto se enfrenta a «la bota de un soldado y a enormes pantorrillas sobre un magnífico estrado»,[472] y compartimos su mirada cabizbaja y nerviosa. Los mugrientos libros escolares[473] son asimilados a sus autores, Horacio descolorido y Virgilio negro de hollín. A veces hay pura belleza: las «manzanas cuyo sólo olor alimenta, como las que tenía el otoño perpetuo de los feacios, o las que podrías creer que han sido robadas a las hermosas africanas…».[474] Pero éstas se sirven al anfitrión y a sus amigos escogidos en un gran banquete; en la mesa de inferior nivel lo que te servirán será fruta podrida. Juvenal hizo más que ningún otro escritor antiguo para dar al mundo moderno su idea de la sátira. Es el más satírico de los poetas, pero también el más poético de los satíricos.

# 11

## DOS NOVELAS

El mundo antiguo no practicaba el género literario de novela realista que tan importante ha sido en la cultura occidental desde el siglo XVIII. La primera obra de ficción en prosa fue, como ya hemos visto, *La educación de Ciro* de Jenofonte, pero su formato histórico no atrajo a otros escritores. Más tarde los griegos desarrollaron la novela romántica: en estas historias un chico y una chica se enamoran, son separados, y soportan adversidades y aventuras antes de alcanzar un final feliz. Los ingredientes habituales de estas obras son: piratas, forajidos, viajes exóticos, prisión, tortura y la amenaza de violación. Han sobrevivido completos cinco ejemplos, fechados entre los siglos I y III o IV d. C. Una de estas novelas, inusualmente corta, tiene una delicadeza e inocencia que la diferencian de las otras. Se trata de *Los amores pastoriles de Dafnis y Cloe* de Longo (de finales del siglo II o principios del III), que conserva un genuino encanto, aunque vagamente lánguido. Es de gran importancia histórica por haber legado a la Europa posterior la idea de la novela pastoril en prosa: es, por ejemplo, el antepasado de la *Arcadia* de *sir* Philip y de *Rosalinda* de Thomas Lodge, que a su vez fue el modelo en el que basó Shakespeare su *Como gustéis*.

Todavía más corta, y totalmente distinta en cuanto a su naturaleza, pero quizá la obra de ficción en prosa más imaginativa y cautivadora en griego, de finales del siglo I, es el Apocalipsis de Juan (de quien nada sabemos aparte de lo que podemos extraer de su libro, y que desde luego no es el autor del cuarto evangelio), que se convirtió en el último libro de la Biblia. Se trata de un relato de ficción, de acontecimientos imaginarios supuestamente experimentados por el propio autor y contados en primera persona, como la *Divina Comedia* de Dante. Tiene afinidades con las escrituras apocalípticas judías, pero supera en mucho a los demás ejemplos que nos son conocidos. También podemos compararlo con *El pastor*, un relato cristiano de visiones del siglo II de un narrador que dice llamarse Hermas; mucho más soso y discursivo. Es de sobra conocida la dificultad que comporta describir

convincentemente un mundo más allá de la muerte, y sobre todo describir el paraíso. La concepción genial de Juan fue centrarse en el propio Dios y en el acto de adoración, de manera que las mentes de los habitantes del cielo no están dirigidas hacia su propia dicha sino hacia fuera, hacia el otro. Los horrores escatológicos en mitad de la obra son la parte más famosa, pero todavía es más destacable la imagen final de la nueva Jerusalén descendiendo desde las alturas, una visión de radiante paz y alegría. El viaje del relato hacia la luz de una última revelación o consumación es apenas igualable en la literatura clásica (y pocas veces en la de todos los tiempos) salvo en una o dos de sus más grandes obras: la *Ilíada*, por ejemplo, la *Orestíada* y la *República*.

Sólo se han conservado dos novelas en latín, y solamente una de ellas completa, pero ambas son obras de arte únicas, no son semejantes a nada salvo a sí mismas. La primera de ellas es *Satyrica* de Petronio (el conocido título de *Satiricón* proviene de un error; es un genitivo plural griego: X libros «de *Satyrica*»). El título, «Un relato a modo de sátira», invita a esperar estridencias, obscenidades e incontinencia sexual. La obra parece datar de tiempos de Nerón, y resulta atractivo suponer que su autor era el mismo Petronio que era conocido como el «árbitro de la elegancia» de Nerón. La descripción del carácter de este capaz y cínico hedonista hecha por Tácito no menciona que escribiera nada, y si en efecto fue el autor de *Satyrica* este silencio se hace significativo: la novela, este género inferior, estaba por debajo de la dignidad de la historia filosófica. No obstante, la cuestión de la autoría sigue siendo incierta. Una sección, «La cena de Trimalción», se ha conservado íntegra, junto con otros valiosos fragmentos. La novela debió de ser bastante larga, en cuyo caso sólo tenemos una pequeña parte del conjunto.

Está narrada en primera persona por Encolpio, en quien convergen dos tipos populares en el siglo XX, pero raros en la Antigüedad, el antihéroe y el sórdido narrador: cultivado y sofisticado, es también un parásito y un ladrón, a través de cuyos ojos fríos y astutos contemplamos la acción. La historia parece registrar sus andanzas con su infiel sodomita Gitón y su rival Ascilto (los tres nombres son sexualmente sugerentes). Tiene problemas de impotencia y el argumento lo presenta perseguido por el dios itifálico Príapo parodiando la persecución de Odiseo por parte de Poseidón en Homero. Parte de la obra, quizá gran parte, era altamente obscena, y posiblemente la comedia social de la cena de Trimalción fuera un fragmento atípico. Otro personaje es el mal poeta Eumolpo, a quien, con el oportunismo de la farsa, Petronio permite relatar cómicamente la macabra historia de la viuda de Éfeso

en un estilo elegante. Es una de las mejores historias cortas de la literatura clásica: por su capacidad de desarrollar un relato dinámico, con uno o dos giros, dentro de unos reducidos límites, se parece a la parábola del hijo pródigo, aunque en nada más.

Trimalción es un antiguo esclavo que se ha hecho inmensamente rico. Petronio hace que su riqueza sea absurdamente grande: contempla la posibilidad de comprar tierras en Sicilia para así poder viajar desde Nápoles hasta África pasando sólo por sus propiedades (uno piensa en el magnate americano de P. G. Wodehouse, que había hecho una oferta por Kent y Sussex y estaba esperando a ver si la habían aceptado). Pero Petronio es estricto y al mismo tiempo fantástico, y como personaje estudiado y maduro Trimalción es único en la prosa de ficción de la Antigüedad. Es un manojo de contradicciones, pero esta es su naturaleza: quiere adoptar una actitud, pero no es capaz de decidir cuál. Hay momentos en que es duro con sus esclavos y otros en que adopta la magnánima visión filosófica que ya vimos en Séneca: los esclavos son humanos y han bebido de la misma leche que los demás. Su confusión queda ilustrada por el esqueleto de plata que introduce en la sala: declama en tono sentimental acerca de la pequeñez del hombre, mientras el caro material constata su importancia. En la cena habría que hablar de literatura, dice, pero el epitafio que ha escrito para sí mismo es tosco y arrogante: «Piadoso, valiente y fiel, nació pobre, dejó treinta millones de sestercios y nunca siguió las lecciones de un filósofo».

A veces Petronio le permite ser más ingenioso de lo que debiera, a menos que pensemos que su ingenio es involuntario: dilatándose insensatamente sobre astrología señala que aquellos que han nacido bajo el signo de Aries tienen «la cabeza dura, la frente desvergonzada y el cuerno agudo. La mayor parte de los letrados nacen bajo este signo…». Generalmente es el blanco de la comicidad: es supersticioso y sensiblero, sus juegos de palabras son pueriles y su ostentación vulgar: utiliza un orinal de plata en público y se seca las manos en la cabeza de un esclavo. Dice que tiene cien copas con «los hijos de Casandra muertos» tan primorosamente cincelados en ellas «que se diría que están vivos». Ansía afecto: les dice a sus esclavos que tiene intención de liberarlos en su testamento «para que todos los de mi casa me quieran como si estuviera muerto». Lanzando un trozo de pan a su perro, observa: «Nadie de mi casa me quiere más». Más tarde, borracho y llorón, ensaya su propio funeral: le traen un sudario y tumbado sobre un montón de cojines anuncia: «Haced como si estuviera muerto. Decid algo bello». Encolpio considera que Trimalción es nauseabundo y despreciable, pero probablemente el lector

moderno encuentre algo entrañable en él. ¿Qué pretendía Petronio? Quizá quiere que discrepemos con el narrador, pero quizá sea este uno de los casos en que la vitalidad creativa del autor ha anulado su proyecto consciente y ha producido algo más rico de lo que pretendía.

La historia está amenizada con la conversación rápida, arisca y chismosa de los invitados más humildes. En algunos casos no sabemos bastante acerca del lenguaje coloquial como para estar seguros de si una buena frase es un cliché o una ingeniosa invención: «Se ha unido a la mayoría», dicen, por ejemplo, de un hombre que ha muerto. Aquí encontramos por primera vez el tropo que Dickens aplicaría a Sam Weller: «“Unas veces de esta manera, otras de la otra”, como dijo el paleto cuando perdió su cerdo moteado». Parte de esta charla pretende ser cansina, aunque Petronio tiene la habilidad de hacer que lo aburrido sea entretenido. Uno de los parlantes parece estar en precario equilibrio entre el sentimentalismo y un elocuente nihilismo: «No somos más que odres inflados ambulantes. Somos menos que moscas… no somos más que burbujas vacías». Encolpio y los demás piensan que es un pesado, y sin embargo queda en el ambiente una expresiva desolación, como en la historia del propio Trimalción, que vio a la Sibila colgada de una botella y cuando los niños le preguntaban qué quería, contestaba: «Quiero morir».

*Satyrica* no carece por completo de ascendencia literaria. Horacio había satirizado el disparatado banquete[475] y Juvenal lo haría de nuevo; y es posible que le deba algo a la sátira menipea. No obstante, en esencia, parece completamente original. Hay hielo en el corazón mismo de la obra: quizá podamos llamarla sátira, pero la sátira tiende a adoptar una postura moral y Petronio es atronadoramente contrario a todo esto. Deberíamos mantener el aerógrafo alejado de él: *Satyrica* puede que sea única entre las obras más extensas de la Antigüedad por su feroz indiferencia al decoro.

La única novela latina que nos ha llegado entera es *El asno de oro* de Apuleyo, que nació en Madauros, en lo que hoy en día es Argelia, en torno al año 125 d. C. De este mismo autor se conservan otras obras, sobre todo la *Apología*, un discurso enérgico, culto y excéntrico en su propia defensa contra una acusación de magia, y *Florida*, una serie de llamativos extractos de sus declamaciones. Pero su billete para la inmortalidad es la novela que probablemente tituló *Metamorfosis*, aunque el nombre más conocido ya circulaba en el siglo IV.

El argumento básico viene de una historia griega perdida, de la que sobrevive una versión abreviada: un experimento mágico sale mal y el

narrador, Lucio, queda convertido en asno; pasa por infinidad de vicisitudes antes de recuperar por fin la forma humana. Gran parte de la obra está compuesta de historias que va relatando la gente con la que se encuentra: la más larga de todas, el cuento de Cupido y Psique, abarca una quinta parte de la novela. Al final, Apuleyo se apartó completamente de su modelo: tras recuperar la forma humana, Lucio tiene una visión de la diosa Isis, experimenta una iniciación mística y se instala en el templo de Isis en Roma en calidad de monje.

La obra empieza veloz y en medio de una frase: «Pero voy a entretejer varios relatos para vosotros…». Parece que nos aborde un charlatán que nos obliga a mirar su papiro egipcio. Este narrador explica a continuación que es griego y que aprendió el latín por su cuenta, por esto su jerga puede sonar peculiar. Pero evidentemente es falso y no tarda en comparar su arte con el del jinete de circo que salta de un caballo a otro: dicho de otro modo, es un virtuoso del estilo. De hecho, Tácito y Apuleyo son los dos grandes maestros de la prosa latina, y cada uno desarrolló un estilo sumamente idiosincrásico. No obstante, no podrían ser más distintos. Tácito es conciso y asimétrico, Apuleyo es simétrico y efusivo. Le gustaban las frases sueltas en el aire, las expresiones reverberantes, los ritmos oscilantes y atisbos de rima. Su dicción es un fárrago único de arcaísmos, coloquialismos, nuevos cuños y pura especulación fantástica; su narrativa combina la torrencial energía con la belleza esquiva. Se combina la comedia y el manierismo: cuando Lucio pregunta por una dirección a una vieja arpía de risa estridente,[476] ella responde con un chiste malo, pero él sigue, imperturbable, con elaborada pomposidad: «Bromas aparte, buena mujer, decidme, os lo suplico, ¿qué clase de hombre es y dónde vive?». Y cuando se enamora de una arisca esclava[477] mientras remueve el guiso de forma seductora, el cuadro es a la vez fascinante y absurdo. Como contrapunto de la aventura hay brillantes descripciones de escenas: estatuas aladas[478] que parecen estar en pleno vuelo, con una gruta tapizada de musgo a sus espaldas, y cuyo reflejo se proyecta en el interior; una melena de cabellos que arroja destellos de oro[479] a plena luz, matizada con el color de la miel.

Apuleyo proporciona el entretenimiento que ha prometido al inicio, y, sin embargo, gran parte de la obra es sombría o grotesca. El asno es constantemente golpeado, aporreado y sometido a todo tipo de peligros y vejaciones, entre otras cosas la amenaza de castración y de verse forzado a copular con mujeres en su forma animal. La gente acaba empapada de orina o

salpicada de excremento, muchos de los personajes, tanto los virtuosos como los malvados, mueren de forma truculenta. El sexo y la santidad, la ordinariez y el refinamiento, el horror, la concupiscencia y el romanticismo se mezclan de forma inverosímil, y el conjunto queda trabado por la energía del estilo y la narración.

En el relato de Cupido y Psique,[480] Apuleyo se muestra todavía más rococó, exquisito y fascinante. De manera incongruente, la historia es narrada por una vieja que cocina para una banda de forajidos; podemos compararla con la incongruente armonía con la que Proteo cuenta la historia de Orfeo y Eurídice en las *Geórgicas* de Virgilio. Aquí consigue una extraordinaria fusión de tonos diferentes. A un cierto nivel es un cuento de hadas: «En un país lejano había un rey y una reina», empieza. Sin duda, Psique es la pequeña y la más hermosa de sus tres hijas, y tiene dos hermanas malvadas, como Cenicienta. A otro nivel, es un mito al estilo de Platón: la unión de *psique*, «el alma», con *cupido*, «el deseo físico». También es una historia romántica a la manera de las novelas griegas, en la que la heroína pasa por numerosos sufrimientos antes de que todo se arregle al final. Contiene también comedia al estilo de Ovidio, con diosas que se comportan como constreñidas por la etiqueta de la sociedad moderna.

A mitad de la historia, Psique recibe la visita nocturna de un amante al que no ve y que le advierte de que nunca trate de mirarlo; si desobedece no volverá a verlo jamás. Pero, inducida por sus hermanas, se dispone a matarlo, lleva una lámpara junto al lecho y contempla al dios Cupido. A continuación le siguen quizá las frases más bellas jamás escritas en la prosa latina, una desesperación para el traductor, pero puede que valga la pena intentar una versión bastante literal:

> Ella admira su radiante cabeza, su dorada cabellera ebria de ambrosía, su cuello blanco como la leche, sus mejillas deslumbrantes de frescura y salpicadas de graciosos bucles, unos colgando un poco por delante sobre la frente y otros colgando un poco por detrás. Es tan refulgente su brillo, como el destello de un relámpago, que la luz de la lámpara palidece. En las espaldas de este dios revoloteador brillan con húmedo rocío plumas de delicadeza exquisita, su flor centelleante, y aunque sus alas están en reposo, el suave y delicado plumón que las festonea se mece incansable en trémulo baile.[481]

Este fragmento es sin duda una exhibición de virtuosismo, una cadencia de maravillosos eufemismos, ebrio, como la cabellera de Cupido, de su propia belleza. Para «colgando un poco por delante» y «colgando un poco por detrás» Apuleyo inventa dos palabras, *antependulus* y *retropendulus*; y *decoriter*, la palabra traducida aquí por «graciosos», es también única en él.

Pero aquí hay más de lo que se muestra en la superficie: Apuleyo busca con ahínco. Las plumas florecen, las flores centellean, el centelleo es húmedo: el lenguaje es fantástico y al mismo tiempo preciso. Busca los detalles, como el trémulo movimiento de las puntas del plumón. La mirada embelesada de Psique nos conduce al clímax erótico de la historia, y, sin embargo, no se detiene en ningún aspecto sexual, ni siquiera humano, sino en las plumas. Por lo tanto, el deseo se glorifica y trasciende: la pasión humana, la belleza natural y la epifanía divina se hacen una. Sorprendentemente, este es uno de los momentos más religiosos de la literatura latina. Y es sacramental: un rizo y la humedad de una pluma están intensamente presentes en su realidad material y son, al mismo tiempo, el medio por el cual se revela la fuerza sobrenatural del dios.

Los estudiosos están desconcertados en relación con la última parte de la novela, en la que Lucio se transforma espiritualmente, porque aparentemente está en discordancia con el resto de la obra. Pero quizá el problema sea más para los críticos que para los lectores: *El asno de oro* se parece a las *Geórgicas* en que tiene un final que es muy diferente de lo que ha sucedido antes, y sin embargo es extrañamente satisfactorio. En cualquier caso, el cambio de perspectiva es menor de lo que a menudo se dice. Apuleyo no se deleita en el lado obsceno de su historia como hace Petronio: a pesar de toda su exuberancia, la narración tiene un color oscuro, y al final emergemos a la gran luz. Y si hemos sido capaces de apreciar la religiosidad que es parte de la extraordinaria fusión de tonos que el autor ha aportado al relato de Cupido y Psique, podremos sentir que, en cierto modo, la conversión de Lucio ha sido preparada. La procesión en honor a Isis, al principio del último libro, es exuberante y carnavalesca: la religión y la hilaridad todavía pueden caminar de la mano. Esto conduce a la revelación mística de Lucio y a su transformación espiritual. Es único como relato de conversión religiosa dentro de un culto pagano. Hasta ahora, aparte del cristianismo, la experiencia de la conversión, por lo que las evidencias nos muestran, sólo había sido posible en cuanto a lealtad filosófica, como en el caso de Lucrecio. Puede que Apuleyo estuviera imitando a los cristianos, o puede que tengamos aquí un atisbo de un reino de experiencia religiosa pagana que de otro modo permanecería oculto para nosotros. Pero sacase de donde sacase su material, creó un estilo, un tono y un mundo, que son puramente suyos.

# 12

# EPÍLOGO

La civilización occidental tiene sus raíces en el antiguo Mediterráneo y en la cultura de tres pueblos, los griegos, los romanos y los judíos; tanto es así, que es un lugar común. Los grandes logros de la literatura clásica son inmensos. Una reciente historia de la filosofía destaca que cualquier lista de los más grandes filósofos occidentales que se precie ha de incluir cuatro nombres: Platón y Aristóteles son los dos primeros. Una lista de los seis poetas más importantes de Europa sin duda debería incluir a Homero, Esquilo y Virgilio. Si tuviéramos que elegir al más gran historiador de todos, la elección probablemente recaería en Tucídides. Los antiguos iniciaron la mayoría de los principales géneros literarios, aunque con la obvia excepción de la novela tal como la entendemos. Las memorias confesionales aparecieron en la Antigüedad con las *Confesiones* de San Agustín (354-430), igual que el sermón.

Puesto que los antiguos inventaron tantas cosas (y no sólo en literatura), podemos preguntarnos qué es lo que no inventaron. ¿Por qué no inventaron la carretilla o el molino de viento o la locomoción a pedal? ¿Y por qué no la imprenta? Este olvido limitó la autoría de varias maneras. No pudo haber periodismo. No hay diarios. Tenemos poca o ninguna literatura genuinamente popular, porque aunque los entretenimientos estuviesen escritos para una audiencia popular, no podían sobrevivir a menos que los escribas los copiasen una y otra vez. El hecho de que los libros fueran caros debió de frenar el crecimiento de los géneros menores. No hay ficción detectivesca (la breve historia de Bel en los Apócrifos apenas cuenta), ni ciencia ficción (el viaje a la luna de Luciano es una fantasía cómica), ni literatura infantil (las fábulas de animales eran para adultos).

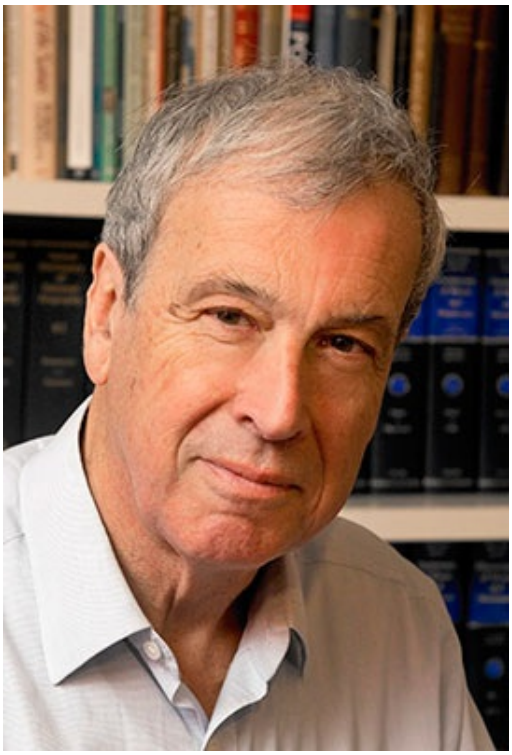
Por lo tanto, la literatura clásica dejó muchos campos nuevos para ser explorados por los autores posteriores (sería desolador que no hubiese sido así), pero no por ello debemos concluir que fuera restringida en estilo, método o perspectiva. Estamos enredados por el lenguaje. La palabra «clásico» tiene

varios significados habituales; este libro utiliza uno de ellos: un término descriptivo que abarca la Antigüedad griega y romana hasta más o menos mediados del primer milenio d. C. Pero el origen de la palabra reside en la idea de un cuerpo de obras con una autoridad especial y en el hecho de que, durante mucho tiempo, se consideró que los griegos y los romanos eran los pueblos que deberían enseñarnos a escribir, a esculpir, a construir y a pensar. En otro sentido, «clásico» se contrapone a «romántico», debido a la idea de que la literatura clásica es la que más valora el control, las normas, la tradición, la disciplina y la belleza formal.

Deberíamos tratar de mantener la distinción de los diferentes significados de «clásico», pero es fácil que interfieran unos con otros. También debería quedar claro por este libro que mucha de la literatura antigua es «romántica», en cualquiera de los sentidos de esta otra palabra esquiva. Al final del estudio de la Antigüedad clásica también nos sorprende lo originales que fueron todos sus grandes autores. Y vale la pena señalarlo, porque circula la idea de que a los antiguos no les importaba demasiado la originalidad. Suele decirse que aquellos autores eran muy conscientes de los géneros en los que trabajaban, y de las normas o por lo menos de expectativas que generaba cada género. Hay un punto de verdad en esto, pero hay que entender las «normas» de género como una descripción de las formas de escribir que los autores encontraban adecuadas y satisfactorias, no como un conjunto de órdenes preexistentes que los escritores se sentían obligados a obedecer. (Podríamos compararlo con un género moderno, la épica de Hollywood, que tiene ciertas normas o convenciones conocidas, pero sólo porque a los directores y al público les gustan, no porque una autoridad cultural las haya impuesto). Cuando las normas se endurecían hasta convertirse en órdenes (y esto sucedió algunas veces en la Antigüedad), era señal de que la chispa de la creatividad se estaba apagando. Como ya hemos visto, la literatura latina en su conjunto fue secundaria, escrita bajo la sombra de Grecia, pero los mejores escritores latinos son aquellos que, a pesar de todo, encontraron la manera de ser originales.

Estas son las verdades que los grandes talentos de los siglos posteriores fueron capaces de comprender. Shakespeare y Milton, los arquitectos del Renacimiento y del Barroco, Tiziano y Tintoretto no se sintieron inhibidos por las fuentes clásicas, al contrario, les sirvieron de estímulo hacia nuevas posibilidades. Los antiguos griegos y romanos son nuestros padres, y en general han sido buenos padres. El polluelo sano abandona el nido, y, debidamente apreciado, uno de los logros de los mejores autores antiguos es

que nos han permitido alzar el vuelo libremente.



RICHARD JENKYNS (Británico) es profesor emérito en la Universidad de Oxford. Es autor de *Virgil's Experience* y de *The Victorians and Ancient Greece*, descrito como «magistral» por *History Today*.

Sus intereses en la investigación están centrados en la tradición clásica, sobre todo en el siglo XIX; Poesía latina; épica. Actualmente trabaja en un libro sobre Dios, el espacio y la ciudad en la imaginación romana.

Sus obras más importantes son aparte de la mencionada: *Three Classical Poets: Sappho, Catullus and Juvenal* (1982); *Dignity and Decadence: Victorian art and the classical inheritance* (1991); *Classical Epic: Homer and Virgil* (1992); (ed) *The Legacy of Rome: a new appraisal* (1992); *Virgil's Experience: Nature and History; Times, Names and Places* (1998); *Westminster Abbey* (2004) y *A Fine Brush on Ivory: an appreciation of Jane Austen* (2004).

# Notas

[1] *Poética* VIII. <<

[2] *Ilíada* IX, 308-429. <<

[3] *República* 10.606d-607a. <<

[4] *De lo sublime* IX, 7. <<

[5] *Ilíada* V, 335-337 y V, 858-859. <<

[6] *Ilíada* XXII, 126-166. <<

[7] *Ilíada* XVIII, 478-613. <<

[8] *Ilíada* VI, 146-148. <<

[9] *Ilíada* IX, 443. <<

[10] *Ilíada* XVIII, 105-106. <<

[11] *Ilíada* IX, 186-189. <<

[12] *Ilíada* IX, 323-324. <<

[13] *Ilíada* XVI, 7-10. <<

[14] *Ilíada* III, 125-128. <<

[15] *Ilíada* IX, 636-638. <<

[16] *Ilíada* IX, 158-161. <<

[17] *Ilíada* IX, 392. <<

[18] *Ilíada* XI, 784. <<

[19] *Ilíada* XII, 310-328. <<

[20] *Ilíada* XIX, 85-89 y XIX, 137-138. <<

[21] *Ilíada* XVIII, 82. <<

[22] *Ilíada* XVIII, 98-115. <<

[23] *Ilíada* XXII, 99-130. <<

[24] *Ilíada* XXII, 359-360. <<

[25] Por ejemplo *Ilíada* XVIII, 115-121. <<

[26] *Ilíada* XXIII, 65. <<

[27] *Ilíada* XXIV, 49. <<

[28] *Ilíada* XIX, 228-229. <<

[29] *Ilíada* XXIII, 555. <<

[30] *Ilíada* XXIV, 483. <<

[31] *Ilíada* XXIV, 566-570. <<

[32] *Ilíada* XXIV, 509-512. <<

[33] *Ilíada* XXIV, 518-551. <<

[34] *Ilíada* XXIV, 601-619. <<

[35] *Ilíada* XXIV, 660-667. <<

[36] *Ilíada* XXIV, 675-676. <<

[37] *Ilíada* XXIV, 723-781. <<

[38] *Ilíada* XXIV, 802-803. <<

[39] Aristófanes de Bizancio sobre la *Odisea* XXIII, 296. <<

[40] *Odisea* VI, 207-208. <<

[41] *Odisea* XIV, 57-59. <<

[42] *Odisea* XVIII, 228-229. <<

[43] *Odisea* XXI, 350-355. <<

[44] *Odisea* XII, 69-70. <<

[45] *Odisea* VII, 114-119; VII, 201-203 y VIII, 557-561. <<

[46] *Odisea* VIII, 100-103. <<

[47] *Odisea* VIII, 246-249. <<

[48] *Odisea* XIII, 185-189. <<

[49] *Odisea* V, 55-74. <<

[50] *Odisea* VI, 102-109. <<

[51] *Odisea* VI, 149-151. <<

[52] *Odisea* VI, 85-88 y VI, 113. <<

[53] *Odisea* VI, 57-65. <<

[54] *Odisea* VI, 66-67. <<

[55] *Odisea* VI, 99-101. <<

[56] *Odisea* VIII, 457-468. <<

[57] *Odisea* XIII, 287-295. <<

[58] *Odisea* I, 32-43. <<

[59] *Odisea* XIX, 109-114. <<

[60] *Odisea* IX, 19-28. <<

[61] *Odisea* VI, 182-185. <<

[62] *Odisea* XVII, 300-304 y XIX, 379-394. <<

[63] *Odisea* XVIII, 158-162. <<

[64] Ateneo, *Banquete de los eruditos* VIII, 347e. <<

[65] *Los trabajos y los días* 780-781 y 790-791. <<

[66] *Los trabajos y los días* 368-369. <<

[67] *Los trabajos y los días* 42-59; *Teogonía* 507-572. <<

[68] *Los trabajos y los días* 109-201. <<

[69] *Los trabajos y los días* 633-640. <<

[70] *Los trabajos y los días* 650-653. <<

[71] *Teogonía* 22-34. <<

[72] *Ilíada* II, 484-492. <<

[73] *Historia de Roma* II,36.3. <<

[74] Por ejemplo Platón, *Apología* 21d. <<

[75] *De lo sublime* XIII, 3. <<

[76] *Sobre la formación del orador* X, 1.62. <<

[77] *Odas* V, 63-67. <<

[78] *Odas* IV, 2.5-8. <<

[79] *De lo sublime* XXXIII, 5. <<

[80] *Poética* XIII. <<

[81] *Agamenón* 206-217. <<

[82] *Hécuba* 546-570 e *Ifigenia en Áulide* 1551-1583 (esta sección de la obra no es de Eurípides). <<

[83] *Agamenón* 228-247. <<

[84] *Agamenón* 907-957. <<

[85] *Agamenón* 1372-1398. <<

[86] *Agamenón* 958-960. <<

[87] *Agamenón* 1072-1073. <<

[88] *Agamenón* 1322-1330. <<

[89] *Las coéforas* 247 y 256. <<

[90] *Las coéforas* 889. <<

[91] *Las benévolas* 681. <<

[92] *Las benévolas* 94-116. <<

[93] *Las benévolas* 326. <<

[94] *Agamenón* 1140-1149. <<

[95] *Agamenón* 1382-1383. <<

[96] *Las coéforas* 527-534. <<

[97] *Prometeo encadenado* 88-100. <<

[98] *Prometeo encadenado* 266. <<

[99] *Prometeo encadenado* 96. <<

[100] *Prometeo encadenado* 129 y 288. <<

[101] *Historia* I, 2-4. <<

[102] *Historia* VII, 152. <<

[103] *Historia* I, 32 y I. 86. <<

[104] *Historia* I, 32. <<

[105] *Historia* VII, 9-10. <<

[106] *Historia* VII, 12-16. <<

[107] *Historia* IV, 104-107. <<

[108] *Historia* VII, 50. <<

[109] *Historia* I, 1. <<

[110] *Historia* I, 22. <<

[111] *Historia* I, 22-23. <<

[112] *Historia* II, 47-53. <<

[113] *Historia* III, 82-84. <<

[114] *Historia* I, 22. <<

[115] *Historia* III, 36-49. <<

[116] *Historia* II, 35-46. <<

[117] *Historia* II, 45. <<

[118] *Historia* VIII, 73. <<

[119] *Sobre el orden de las palabras* XXII. <<

[120] *Poética* XI-XIV. <<

[121] *Ayante* 646-692. <<

[122] *Ayante* 815-865. <<

[123] *Antígona* 450-470. <<

[124] *Antígona* 631-780. <<

[125] *Antígona* 1033-1047. <<

[126] *Antígona* 1095-1114. <<

[127] *Antígona* 572. <<

[128] *Antígona* 876. <<

[129] *Edipo rey* 955-956. <<

[130] *Edipo rey* 1086-1109. <<

[131] *Edipo rey* 1414-1415. <<

[132] *Poética* VI. <<

[133] *Edipo en Colono* 1621-1666. <<

[134] *Edipo en Colono* 668-719. <<

[135] *Edipo en Colono* 1354-1396. <<

[136] *Medea* 1021-1080. <<

[137] *República* IV, 435. <<

[138] *República* IV, 439-440. <<

[139] *Ética a Nicómaco*, libro VII. <<

[140] *Hipólito* 73-81. <<

[141] *Hipólito* 373-387. <<

[142] *Hipólito* 86. <<

[143] *Hipólito* 1440-1441. <<

[144] *Las bacantes* 248-254. <<

[145] *Las bacantes* 434-976. <<

[146] *Las bacantes* 1249. <<

[147] *Las nubes* 538-539. <<

[148] *Las ranas* 686-705. <<

[149] *Las ranas* 209-267. <<

[150] *Las ranas* 1331-1363. <<

[151] Cicerón, *En defensa de Arquias* XXIV. <<

[152] *Anábasis* IV, 7.24. <<

[153] Quintiliano, *Sobre la formación del orador* XII, 1.1. <<

[154] *Sobre la formación del orador* XII, 1.1.-XIII. <<

[155] *Discursos* I. <<

[156] *Discursos* XII. <<

[157] *Lúculo* 119 (véase Plutarco, *Cicerón* XXIV). <<

[158] *El simposio* 189c-193d. <<

[159] *El simposio* 201d-212c. <<

[160] *El simposio* 206c-e <<

[161] *República* X, 614-621. <<

[162] *Orígenes*, fragmento 75. <<

[163] *Poemas* 66. <<

[164] *Bucólicas* VI, 3-8. <<

[165] *Geórgicas* III, 4-8. <<

[166] *Elegías* III, 1.1. <<

[167] *Elegías* IV, 1.64. <<

[168] *Amores* I,15.14. <<

[169] *Idilios* XV. <<

[170] *Idilios* II. <<

[171] *Las argonáuticas* II, 972-984. <<

[172] *Las argonáuticas* IV, 1237-1249. <<

[173] *Las argonáuticas* I, 1222-1239. <<

[174] *Las argonáuticas* III, 755-759. <<

[175] *Las argonáuticas* III, 1006-1012. <<

[176] *Las argonáuticas* III, 806-816. <<

[177] Hechos de los Apóstoles, XVII, 28. <<

[178] *Historia* VI, 56.6-11. <<

[179] *Timeo* 22b. <<

[180] *En defensa de Arquias* XXIII. <<

[181] *Cartas* II, 1156-157. <<

[182] *Anales* libro I (2-11 en la edición de Skutsch). <<

[183] *Tristes* II, 424. <<

[184] Casiodoro, *Institutiones* I, 1.8. <<

[185] *Anales* libro I (34-50 de Skutsch). <<

[186] *Ilíada* II, 16-22. <<

[187] *Sátiras* X, 123-124. <<

[188] *Las leyes* II, 5. <<

[189] *Comparación de Demóstenes y Cicerón* I. <<

[190] *En defensa de Celio* 33-38. <<

[191] *Contra Pisón* 34, 53 y un fragmento. <<

[192] *Contra Pisón* 22. <<

[193] *Contra Pisón* 37. <<

[194] Cicerón, *Cartas a los amigos* 4.5. <<

[195] *La naturaleza de las cosas* I, 62-79. <<

[196] *La naturaleza de las cosas* I, 101. <<

[197] *La naturaleza de las cosas* III, 830. <<

[198] *La naturaleza de las cosas* I, 250-251. <<

[199] *La naturaleza de las cosas* I, 255. <<

[200] *La naturaleza de las cosas* II, 991-1001. <<

[201] *La naturaleza de las cosas* V, 795-796 y 821-822. <<

[202] *La naturaleza de las cosas* II, 67-79. <<

[203] *Meditaciones* XII, 23. <<

[204] *Meditaciones* XII, 26. <<

[205] *Geórgicas* II, 490-492. <<

[206] *La naturaleza de las cosas* III, 28-29. <<

[207] *La naturaleza de las cosas* III, 931-963. <<

[208] *La naturaleza de las cosas* III, 1024-1052. <<

[209] *La naturaleza de las cosas* I, 830 y I, 834. <<

[210] *La naturaleza de las cosas* V, 1204-1210. <<

[211] *La naturaleza de las cosas* III, 894-903. <<

[212] *La naturaleza de las cosas* I, 311-318. <<

[213] *La naturaleza de las cosas* IV, 400-403. <<

[214] *La naturaleza de las cosas* II, 263-265. <<

[215] *La naturaleza de las cosas* II, 801-804. <<

[216] *La naturaleza de las cosas* II, 828-830. <<

[217] *La naturaleza de las cosas* IV, 75-80. <<

[218] *La naturaleza de las cosas* II, 766-767. <<

[219] *La naturaleza de las cosas* IV, 420-452. <<

[220] *La naturaleza de las cosas* IV, 414-420. <<

[221] *La naturaleza de las cosas* II, 1030-1039. <<

[222] *La naturaleza de las cosas* III, 1060-1067. <<

[223] *La naturaleza de las cosas* V, 1403-1404. <<

[224] *Poemas* 85. <<

[225] *Poemas* 75. <<

[226] *Poemas* 76. <<

[227] *Poemas* 101. <<

[228] *Poemas* 12 y 42. <<

[229] *Poemas* 3. <<

[230] *Poemas* 7. <<

[231] *Poemas* 5. <<

[232] *Poemas* 8. <<

[233] *Poemas* 61 y 62. <<

[234] *Poemas* 11. <<

[235] *Poemas* 64,14-18. <<

[236] *Poemas* 64,43-49. <<

[237] *Poemas* 64,60-67. <<

[238] *Poemas* 64,132-201. <<

[239] *Poemas* 64,251-253. <<

[240] *Poemas* 64,265. <<

[241] *Poemas* 68,1-40, 68,41-148 y 68,149-60. <<

[242] *Poemas* 68,70-72. <<

[243] *Cartas a Ático* 7.2.1. <<

[244] *Poemas* 95. <<

[245] *Bucólicas* VI, 47 y VI, 52. <<

[246] *Elegías* II,34.66. <<

[247] *Bucólicas* IV, 1 y VI, 1-2. <<

[248] *Bucolicas* VII, 4. <<

[249] *Bucólicas* VI, 64-73. <<

[250] *Bucólicas* VIII, 37-41. <<

[251] *Bucólicas* IX, 23-25, IX, 27-29, IX, 39-43 y IX, 46-50. <<

[252] *Bucólicas* VIII, 64-109. <<

[253] *Bucólicas* II, 51-53. <<

[254] *Geórgicas* II, 475-494. <<

[255] *Geórgicas* III, 10-39. <<

[256] *Geórgicas* III, 13-15. <<

[257] *Odas* III, 13. <<

[258] *Elegías* IV, 1121-126. <<

[259] *Geórgicas* II, 45. <<

[260] *Geórgicas* III, 4-8. <<

[261] *Bucólicas* VI, 43-44. <<

[262] *Geórgicas* I, 118-159. <<

[263] *Geórgicas* II, 109-135. <<

[264] *Geórgicas* II, 136. <<

[265] *Geórgicas* II, 156-157. <<

[266] *Geórgicas* II, 167-172. <<

[267] *Geórgicas* II, 173-174. <<

[268] *Geórgicas* II, 176. <<

[269] *Geórgicas* I, 168. <<

[270] *Geórgicas* I, 181-186. <<

[271] *Geórgicas* I, 388-389. <<

[272] *Geórgicas* III, 22-38. <<

[273] *Geórgicas* II, 458-540. <<

[274] *Geórgicas* IV, 6. <<

[275] *Geórgicas* IV, 26. <<

[276] *Geórgicas* IV, 170-175. <<

[277] *Geórgicas* IV, 201. <<

[278] *Geórgicas* IV, 210-212. <<

[279] *Geórgicas* IV, 67-87. <<

[280] *Geórgicas* IV, 116-124. <<

[281] *Geórgicas* IV, 450-527. <<

[282] *Eneida* VIII, 731. <<

[283] *Vida de Virgilio* 46. <<

[284] *Eneida* IV, 215 y VII, 321. <<

[285] *Eneida* VI, 89. <<

[286] *Eneida* I, 286-296, VI, 791-805, VIII, 678-684 y VIII, 714-724. <<

[287] *Eneida* IV, 655. <<

[288] *Eneida* I, 171-172. <<

[289] *Eneida* VII, 170-172. <<

[290] *Eneida* VII, 29-36. <<

[291] *Eneida* VII, 8-20. <<

[292] *Eneida* VIII, 86-101. <<

[293] *Eneida* VIII, 360-361. <<

[294] *Eneida* IV, 172. <<

[295] *Eneida* IV, 160-170. <<

[296] *Eneida* II, 776-789. <<

[297] *Eneida* IV, 328-329. <<

[298] *Eneida* II, 792-794. <<

[299] *Eneida* VI, 700-702. <<

[300] *Eneida* VI, 309-312. <<

[301] *Eneida* VI, 268-272. <<

[302] *Eneida* VI, 273-281. <<

[303] *Eneida* VI, 847-853. <<

[304] *Eneida* XI, 81-82. <<

[305] *Eneida* I, 94-101. <<

[306] *Eneida* V, 700-703. <<

[307] *Eneida* VI, 721. <<

[308] *Eneida* XII, 435-436. <<

[309] *Eneida* VI, 539. <<

[310] *Eneida* XII, 791-842. <<

[311] *Eneida* VI, 136-148 y VI, 187-211. <<

[312] *Vida de Virgilio* 39. <<

[313] *Sobre la formación del orador* X, 1.93. <<

[314] *El arte de amar* III, 333-340 y III, 535-538; *Tristes* II, 467. <<

[315] *Elegías* I, 1.58. <<

[316] *Elegías* I, 1.53. <<

[317] *Elegías* I, 1.57. <<

[318] *Elegías* I, 1.59-66. <<

[319] *Elegías* I, 3.89-90. <<

[320] *Elegías* I, 3.91-92. <<

[321] *Elegías* I, 5.19-36. <<

[322] *Elegías* II, 6.39-40. <<

[323] *Elegías* I, 9. <<

[324] *Elegías* I, 9. <<

[325] *Sobre la formación del orador* X, 1.93. <<

[326] *Elegías* I, 6.25-26. <<

[327] *Elegías* I, 6.27-28. <<

[328] *Elegías* I, 7.23-24. <<

[329] *Elegías* III, 8. <<

[330] *Elegías* IV, 1.63-64. <<

[331] *Elegías* IV, 7 y IV. 8. <<

[332] *Odas* II, 7. <<

[333] *Epodos* 8 y 12. <<

[334] *Epodos* 5, 17 y 3. <<

[335] *Sermones* I, 4 y I, 10. <<

[336] *Sermones* II, 1. <<

[337] *Odas* IV, 2.5-27. <<

[338] *Odas* IV, 2.27-32. <<

[339] *Odas* II, 1 y III, 3. <<

[340] *Odas* III, 9. <<

[341] *Odas* I, 33 y II, 9. <<

[342] *Odas* I, 13. <<

[343] *Odas* I, 24. <<

[344] *Odas* I, 37. <<

[345] *Odas* III, 4. <<

[346] *Odas* I, 9. <<

[347] *Odas* III, 30. <<

[348] *Epístolas* I, 14. <<

[349] *Odas* IV, 11. <<

[350] *Odas* IV, 12. <<

[351] *Bruto* 262. <<

[352] *La guerra civil* III, 105. <<

[353] *Cartas morales* 114.17. <<

[354] *Poemas* 12. <<

[355] *Odas* II, 1. <<

[356] Cicerón, *Cartas a los amigos* 10.31-33. <<

[357] Suetonio, *Sobre los gramáticos* 10; Quintiliano, *Sobre la formación del orador* I, 5.56 y VIII, 1.3. <<

[358] *Desde la fundación de la ciudad*, prefacio. <<

[359] *Desde la fundación de la ciudad* 43.13. <<

[360] *Desde la fundación de la ciudad*, prefacio. <<

[361] *Sobre la formación del orador* 10.1.32. <<

[362] *Desde la fundación de la ciudad* 1.29. <<

[363] Por ejemplo *Tristes* II, 207. <<

[364] *Amores* III, 2. <<

[365] *Amores* I, 13. <<

[366] *Amores* I, 6. <<

[367] *Amores* I, 10. <<

[368] *Amores* I, 9. <<

[369] *Amores* I, 4. <<

[370] *Amores* III, 7 (6) y II, 13 (14). <<

[371] *Amores* I, 5. <<

[372] *El arte de amar* I, 525-526. <<

[373] *El arte de amar* I, 176-228. <<

[374] *El arte de amar* I, 491-496. <<

[375] *El arte de amar* III, 121-128. <<

[376] *Las metamorfosis* I, 510-511. <<

[377] *Las metamorfosis* I, 527-530. <<

[378] *Las metamorfosis* I, 515-517. <<

[379] *Las metamorfosis* I, 595-596. <<

[380] *Las metamorfosis* II, 452. <<

[381] *Las metamorfosis* VIII, 152-269. <<

[382] *Las metamorfosis* IV, 356-367. <<

[383] *Las metamorfosis* VIII, 522-525. <<

[384] *Las metamorfosis* X, 243-297. <<

[385] *Astronómica* I, 474-531. <<

[386] *Historia romana* II, 16-18. <<

[387] *Satiricón* 1-2. <<

[388] *Historias* I, 1. <<

[389] *Tiestes* 1035-1051. <<

[390] *Las troyanas* 1068-1103. <<

[391] *Medea* 1024. <<

[392] *Fedra* 483-573. <<

[393] *Fedra* 1256-1274. <<

[394] *Sobre la vida feliz* 22. <<

[395] *Sobre la vida feliz* 24. <<

[396] *Cartas morales* 47. <<

[397] *Cartas morales* 114. <<

[398] *Farsalia* VII, 447. <<

[399] *Farsalia* VII, 786-796. <<

[400] *Farsalia* V, 653-677. <<

[401] *Farsalia* IX, 190-214. <<

[402] *Farsalia* VII, 7-24. <<

[403] *Farsalia* VIII, 484-535. <<

[404] I Corintios, XI, 23-26. <<

[405] Lucas XV, 11-32. <<

[406] Juan, 13-17. <<

[407] Juan, VI, 35. <<

[408] Juan, XV, 1. <<

[409] Marcos, XV, 34; Mateo, XXVII, 46. <<

[410] Juan, XIX, 30. <<

[411] Juan, XX, 1-18. <<

[412] Juan, XI, 1-46. <<

[413] *Silvas* II, 4. <<

[414] *Silvas* V, 4. <<

[415] *Tebaida* I, 119-210. <<

[416] *Tebaida* XII, 810-819. <<

[417] *Sermones* II, 6.17. <<

[418] *Epigramas* X, 4. <<

[419] *Epigramas* X, 65. <<

[420] *Epigramas* I, 117. <<

[421] *Epigramas* X, 20. <<

[422] *Epigramas* VIII, 61. <<

[423] *Epigramas* IX, 97. <<

[424] *Epigramas* IV, 64. <<

[425] *Epigramas* IV, 4. <<

[426] *Epigramas* III, 65. <<

[427] *Epigramas* XI, 8. <<

[428] *Epigramas* V, 37. <<

[429] *Cartas* IX, 36. <<

[430] *Cartas* II, 17. <<

[431] *Cartas* X, 96. <<

[432] *Panegírico* 47-48. <<

[433] *Discursos* VII. <<

[434] *Discursos* XII. <<

[435] *Alejandro* I. <<

[436] *Antonio* XXVI. <<

[437] *De lo sublime* IX, 9. <<

[438] *Agrícola* 21. <<

[439] *Agrícola* 30. <<

[440] *Agrícola* 40-43. <<

[441] *Agrícola* 44-46. <<

[442] *Historias* III, 84-86. <<

[443] *Anales* V (6).9. <<

[444] *Anales* I, 1. <<

[445] *Anales* IV, 32-33. <<

[446] *Anales* VI, 50-51. <<

[447] *Anales* VI, 48. <<

[448] *Anales* VI, 51. <<

[449] *Tiberio* 43-44. <<

[450] *Anales* IV, 57. <<

[451] *Sátiras* I, 116-118. <<

[452] *Sátiras* V, 14. <<

[453] *Sátiras* I, 103-106. <<

[454] *Sátiras* I, 79-80. <<

[455] *Sátiras* VI, 634-637. <<

[456] *Sátiras* III, 203-211. <<

[457] *Sátiras* III, 6-9. <<

[458] *Sátiras* I, 15-17. <<

[459] *Sátiras* X, 166-167. <<

[460] *Sátiras* X, 204-206. <<

[461] *Sátiras* X, 258-272. <<

[462] *Sátiras* VI, 347-348. <<

[463] *Sátiras* X, 80-81. <<

[464] *Sátiras* X, 346-366. <<

[465] *Sátiras* X, 147. <<

[466] *Sátiras* X, 168-172. <<

[467] *Sátiras* X, 133-137. <<

[468] *Sátiras* X, 157-158. <<

[469] *Sátiras* VI, 380-382. <<

[470] *Sátiras* III, 275. <<

[471] *Sátiras* V, 104-106. <<

[472] *Sátiras* XVI, 13-14. <<

[473] *Sátiras* VII, 226-227. <<

[474] *Sátiras* V, 149-153. <<

[475] Horacio, *Sermones* II, 8; Juvenal, *Sátiras* V. <<

[476] *El asno de oro* I, 21. <<

[477] *El asno de oro* II, 7. <<

[478] *El asno de oro* II, 4. <<

[479] *El asno de oro* II, 8. <<

[480] *El asno de oro* IV, 28-VI, 24. <<

[481] *El asno de oro* V, 22. <<

[*] «La campana anuncia el fin del día» es el primer verso del poema de Thomas Gray, *Elegía escrita en un cementerio de aldea*. (*N. de la t.*). <<

[*] ¡Estos hexámetros cojos la música de Homero de potentes alas! No, no son sino un bárbaro experimento burlesco. (*N. de la t.*). <<

[*] Mira, vengo a la prueba, un pequeño poema todo integrado en un metro de Catulo… (*N. de la t.*). <<