

INTENCIÓN AUTORIAL Y LIBERTAD DE RECEPCIÓN EN EL ARTE Y POESÍA AUGUSTEA

En vez de examinar algunas interpretaciones específicas de la poesía augustea, desearía hoy explorar un tópico subyacente muy importante. Se trata de la tensión creativa entre un significado autorial central, y la libertad o los márgenes de respuesta de parte del receptor, sea el lector, el espectador o simplemente un miembro de la sociedad romana. Así, nos ocuparemos de política, arte y literatura. El fenómeno que he definido aparece en todos estos aspectos de la cultura augustea.¹ Y aparece también en algunos problemas centrales en la discusión de la teoría literaria moderna. Algunos teóricos, por ejemplo, distinguen entre el significado que el autor intenta para su obra, y las "significancias", es decir, las interpretaciones que los lectores dan a esa obra a través del tiempo.² Básicamente, lo que hace que las manifestaciones augusteas de este tópico sean tan especiales es que presentan significados intencionalmente múltiples en el marco de un concepto o idea global y directriz.

Los intérpretes modernos, sea norteamericanos o ingleses, han tratado de definir este fenómeno con el simple recurso de ponerle una etiqueta: "ambigüedad". Me temo que el término mismo es ambiguo. En vez de connotar "multiplicidad de significados", a menudo equivale a "indeterminación".³ El resultado es que cualquier interpretación o significado es aceptado como válido: *suus cuique Vergilius* por ejemplo, se ha convertido en el lema de las interpretaciones modernas de la *Eneida*.

Cuando examinamos la definición y los significados de *ambiguitas* en latín, entramos en un cauce mucho más productivo.⁴ *Ambiguitas* en el sentido de multiplicidad de significados, polisemia, o multifuncionalidad, era una característica del latín: ya que tenemos un vocabulario básico y limitado, las palabras adoptan significados múltiples (en vez de crear nuevas palabras para cada significado nuevo). Algunos ejemplos les parecerán realmente obvios: *fortuna* (fortuna buena, mala, y neutral), *sacer* (tanto sagrado como condenable), o *altus*: literalmente, haber sido nutrido y por lo tanto, estar ya crecido —si uno mira el resultado desde la parte baja, significa alto; si uno lo mira desde la cima, significa profundo; su significado depende, literalmente, de la perspectiva. La noción de *ambiguitas*, por lo tanto, implica elasticidad y precisión.

No sorprende, por eso, que Cicerón la incluya como uno de los cuatro principios básicos de la interpretación legal. Las leyes están escritas de manera que hay una intención clara y directriz, pero ésta tiene que ser combinada con algo de inclusividad y flexibilidad. Las observaciones de Cicerón (*Inv.* 116-122) acerca del manejo de la *ambiguitas* se aplican también a la interpretación literaria.

¹ Vid. mi libro reciente, *Augustan Culture. An Interpretive Introduction* (Princeton 1996)

² E.g. E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven 1967)

³ T. Bahti, "Ambiguity and Indeterminacy: The Juncture," *Comp. Lit.* 38 (1986) 9-23 trata de establecer algunas distinciones.

⁴ Vid. la discusión más extensa de W. Neuhauser, "Ambiguitas als Wesenszug der lateinischen Sprache," *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft* 17 (1972) 237-58).

era el primero en demostrar, en nuestro estado, que nadie es un simple ciudadano privado cuando la libertad de los ciudadanos necesita protección.¹⁰

Los ciudadanos habían sido salvados: ese es exactamente el lema más frecuente en las monedas augustales: *ob cives servatos*.¹¹ De igual modo, los Fabios, inmediatamente después de la formación de la República, desataron la guerra contra Veii, la rival de Roma, en nombre de la *res publica*, la cual carecía de recursos, y la convirtió, en palabras de Livio, en “su preocupación privada, en su empresa militar privada” (*in privatum curam, in privata arma*, Livio 2.49. 1). Era correcto para un ciudadano privado tomar los asuntos públicos en sus manos y librar al estado de una amenaza pública.

Para bien o para mal, los ejemplos de tales *slogans* se incrementan, en la República tardía. Ellos incluyen a Pompeyo: en la guerra contra Julio César en Africa, Cato trata de provocar al joven Pompeyo evocando la memoria de su padre en tanto defensor privado de la *res publica* contra la opresión, y para ello usa la misma frase que reaparece en la primera oración de la *Res Gestae*.¹²

Consideraciones similares emergen de la frase “*rem publicam a dominatione factionis oppressam in libertatem vindicavi*”. Aquí Augusto tiene un sinnúmero de predecesores. El espectro cronológico se extiende desde el anciano Bruto a la caracterización que Cicerón hace de las acciones de Octaviano.¹³ Su uso de la frase, por lo tanto, puede ser aplicada de una manera totalmente contradictoria, dependiendo del punto de vista político que uno tenga. Por ejemplo, tanto Tiberio Graco como su asesino, Escipión Nasica, son elogiados, respectivamente, por Salustio (*Iug.* 42.1) y Cicerón (*Brut.* 212) por *vindicare in libertatem* a la plebe y a la *res publica*. Julio César justificaba el cruce del Rubicón con esta frase (*B. C.* 1.22.5). Además, Cicerón dice en su tratado *De Republica* (3.44) que una *res publica* no existe si está en poder de un *factio paucorum*. Esta expresión recurre, igualmente, en la primera oración de la *Res Gestae* ¿Cómo podríamos valorizar el uso de estos lemas en Augusto? El, en primer lugar, no estaba satisfecho con agotar su significado de manera plana, excediéndose en lugares comunes. Salustio criticó, de modo bastante explícito en su *Catilina* (38.3), la tendencia hacia tales *slogans*, que carecían de toda sustancia. Augusto establece, más bien, el tono para su tentativa, sobre el cual se basarán sus reformas y su principado: importantes y tradicionales valores romanos habían comenzado a declinar: se trata de la noción de la *res publica amissa*, de la cual hay bastante testimonio en nuestras fuentes acerca de la República tardía.¹⁴ Fue una tarea central de Augusto la de vivificar y restaurar tales valores e ideas (las cuales no componen una ideología en el sentido moderno) en su significado original. Es en este sentido que Augusto podía hablar

¹⁰ Cic., *Rep.* 2.46: (*Brutus*) *qui cum privatus esset, totam republicam sustinuit primusque in hac civitate docuit in conservanda civium libertate esse privatum neminem.*

¹¹ Vid. los índices en J.-B. Giard, *Catalogue des monnaies de l'empire romain. I: Auguste* (Paris, Bibliothèque Nationale 1976) 253, y C. H. V. Sutherland y R. A. G. Carson, *The Roman Imperial Coinage*, vol. 1, 2a ed. (London 1984) 291.

¹² Ps. Caesar, *Bellum Africum*, 22.

¹³ Vid. Weber, pp. 138*-139*.

¹⁴ Cf. C. Meier, *Res Publica amissa*, 2a ed. (Francfort 1980).

acerca de la *res publica restituta*. Y, en segundo lugar, y en conexión estrecha con esta primera intención: el eco implícito y la referencia a varios gobernantes de la República no es simplemente una mezcla de afirmaciones contradictorias. Augusto da fe, más bien, de que se ubica en la tradición de la República y de que unifica a todos estos predecesores. Sus conflictos han sido ahora superados y él es el heredero de sus tradiciones en el buen sentido. Esto se relaciona con una característica importante de Augusto: era en verdad quien había realizado la más alta síntesis, y quien deliberadamente se apropia de los *slogans* y los conceptos de sus adversarios. *Pietas* es un buen ejemplo: Sexto Pompeyo estaba notablemente asociado con esa cualidad.¹⁵ O, de modo aún más amplio: el modelo de Augusto no era sólo Rómulo o Numa, o Pompeyo o César, sino todos ellos juntos. El alcance exacto de esta similitud con uno y otro dependía, en última instancia, del observador individual. Sin embargo, es clara también la intención global de la oración inicial de las *Res Gestae*, de gran carga asociativa. Al mismo tiempo, esta oración deja un margen considerable para la respuesta del lector y, de modo igualmente característico, reclama una participación atenta del lector.

Me gustaría pasar ahora al arte augusteo. El mejor ejemplo de este tipo de polisemia y el llamado concomitante a que participemos en la determinación del significado de la obra es el conocido Altar de la Paz Augustea.¹⁶ Su génesis es otro ejemplo del toma y daca entre el senado y Augusto. El senado le ofreció una procesión de triunfo y un altar en la propia cámara del senado, en honor a su retorno de la Galia en el año trece antes de Cristo. Augusto rechazó ambos y más bien aprobó la construcción de un altar a la Pax Augusta en el Campo de Marte, a una milla de los límites sagrados de la ciudad.

Con esto sólo comienza la habitual multiplicidad de las dimensiones. La ceremonia exacta en que Augusto, su familia y los senadores y sacerdotes romanos participan (Figura 1) no puede ser limitada a una ocasión "histórica" específica. No se trata ni de la "constitución" real del Altar el cuatro de julio, año trece antes de Cristo, ni de la consagración el treinta de enero del año nueve antes de Cristo. Ella incluye, junto a las guirnaldas de piedra colgadas en las paredes interiores de su ámbito (Fig. 2), otros elementos que encajan en ambos eventos, pero ella va más allá de ambos. La intención principal es presentar la idea del retorno de Augusto, el garante (*auctor*) de la paz; formalmente, presenta "la reunión que podría haber tenido lugar."¹⁷ De nuevo, se deja un gran margen al observador o espectador. Al mismo tiempo, y como siempre, no hay ambigüedad acerca de la intención central: la atención se concentra en Augusto (Fig. 1), y él, su llegada (*adventus*), y el rito que oficia, son ampliados por la representación de Eneas en el panel junto al suyo. El ancestro de Augusto y el pueblo romano, acompañado por su hijo Iulus, de quien la familia Juliana tomó el nombre, hace el sacrificio a los dioses a su llegada a Italia (Fig. 3).

¹⁵ Puede verse para este fenómeno las observaciones recientes de A. Powell, *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus* (London 1992) 153-55.

¹⁶ Me he ocupado de este tema en manera más detallada en *Augustan Culture*, pp. 141-155 y "Venus, Polysemy, and the Ara Pacis Augustae," *AJA* 96 (1992) 457-75.

¹⁷ M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs* (Ann Arbor 1982) 55.

La estructura y la función del edificio son igualmente multi-dimensionales. El concepto es inequívoco: un monumento sagrado a la Pax bajo su aspecto augusteo. En tanto tal, es un *templum*, un recinto tallado en el Campo de Marte. Varios de sus detalles, especialmente en la pared interior e inferior del recinto, con su simulación de paneles o listones de madera (Fig. 2), siguen de cerca la tradición y los preceptos sacerdotales para el establecimiento de tales templos o adoratorios menores. Con sus dos lugares de acceso y la ubicación en el punto exacto de transición de *imperium* militar a *imperium* doméstico, la estructura también recuerda los adoratorios a Jano. Además, éste es el edificio que Augusto quería en vez de una procesión de triunfo, y a pesar de su aire comedido, la dimensión triunfal no está ausente. Ella aparece disminuida en la decoración en relieve del Altar, pero el contexto mayor del edificio en que éste fue insertado, lo convirtió en algo mucho más significativo e imponente.

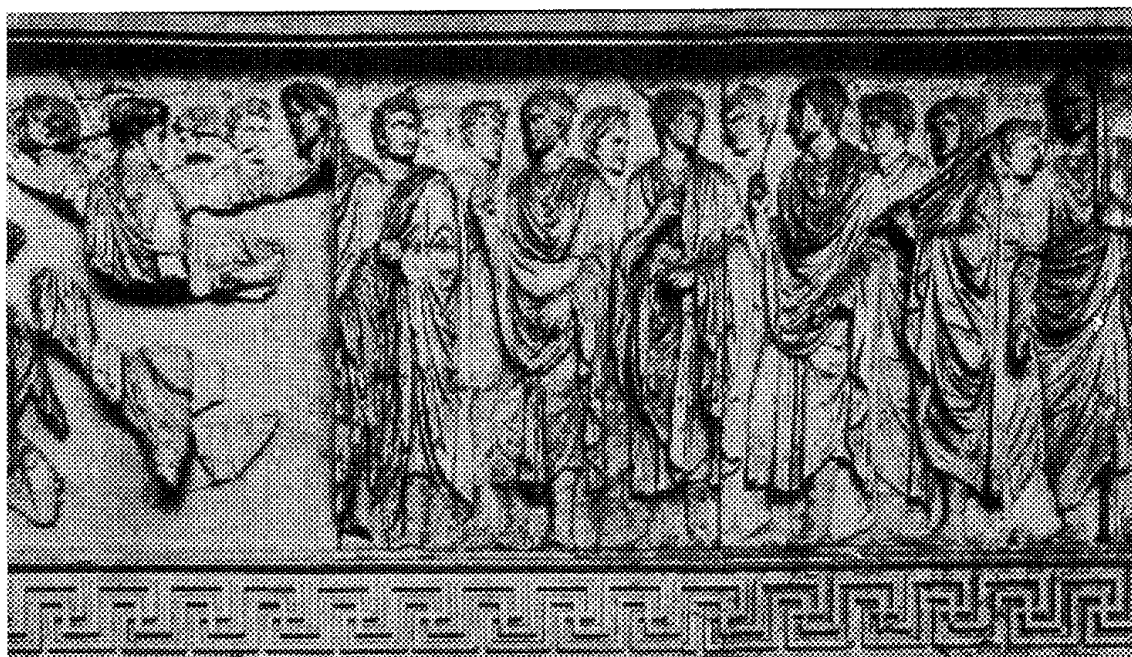
La Ara Pacis era parte de un reloj de sol gigante cuya mano era un obelisco importado de Egipto, que, en su base, medía cien pies (aproximadamente 33 metros). Existe la teoría de que el Ara Pacis y el obelisco fueron construidos según una relación matemática precisa.¹⁸ El resultado era que en el día del equinoccio de otoño, veinte y tres de setiembre, que era también el cumpleaños de Augusto, la sombra del obelisco señalaba directamente al centro del Altar (Fig. 4). Los cálculos matemáticos para esto son problemáticos.¹⁹ Sin embargo, la cuestión principal es que el conjunto del complejo conmemoraba las conquistas de Augusto. La Pax Augusta era una paz basada en el dominio mundial, que estaba simbolizada por un globo, de un diámetro de más de dos pies, inmediatamente bajo la punta del obelisco. Ustedes pueden ver por qué Cicerón enfatiza el contexto al determinar la *ambiguitas*.

Para volver al Ara Pacis propiamente dicha. El desafío asumido por los artistas era comunicar las muchas dimensiones y asociaciones de la paz augustea. Una alternativa simple habría sido una estatua u otra representación directa de la estatua de la diosa Pax, pero eso era visto como inadecuado para este propósito. Más bien, el plan pictórico como un todo, y en toda su riqueza, debía servir como una expresión del concepto de la Pax Augusta en todas sus ramificaciones.

El relieve en que esta polisemia iconográfica se hace más evidente es el de la llamada Tellus en el ala sudeste (Fig. 5). En su centro, una figura femenina está sentada entre abundante vegetación. Sostiene a dos niños que la miran, y es flanqueada, a la derecha y a la izquierda, por dos figuras de compañía que, con velos ondulantes, están sentadas sobre una criatura marina y un cisne o ganzo. Una oveja y una vaca aparecen al pie de la figura central. En diverso grado, la iconografía se basa en la de la Madre Tierra, Venus, Ceres, y posiblemente incluso la Pax misma. De todos los paneles tomados por separado, éste expresa más pienamente las ventajas de la edad de la paz, pero no podemos limitar las figuras a ningún tipo. Las varias imágenes de la decoración del Altar tienen como

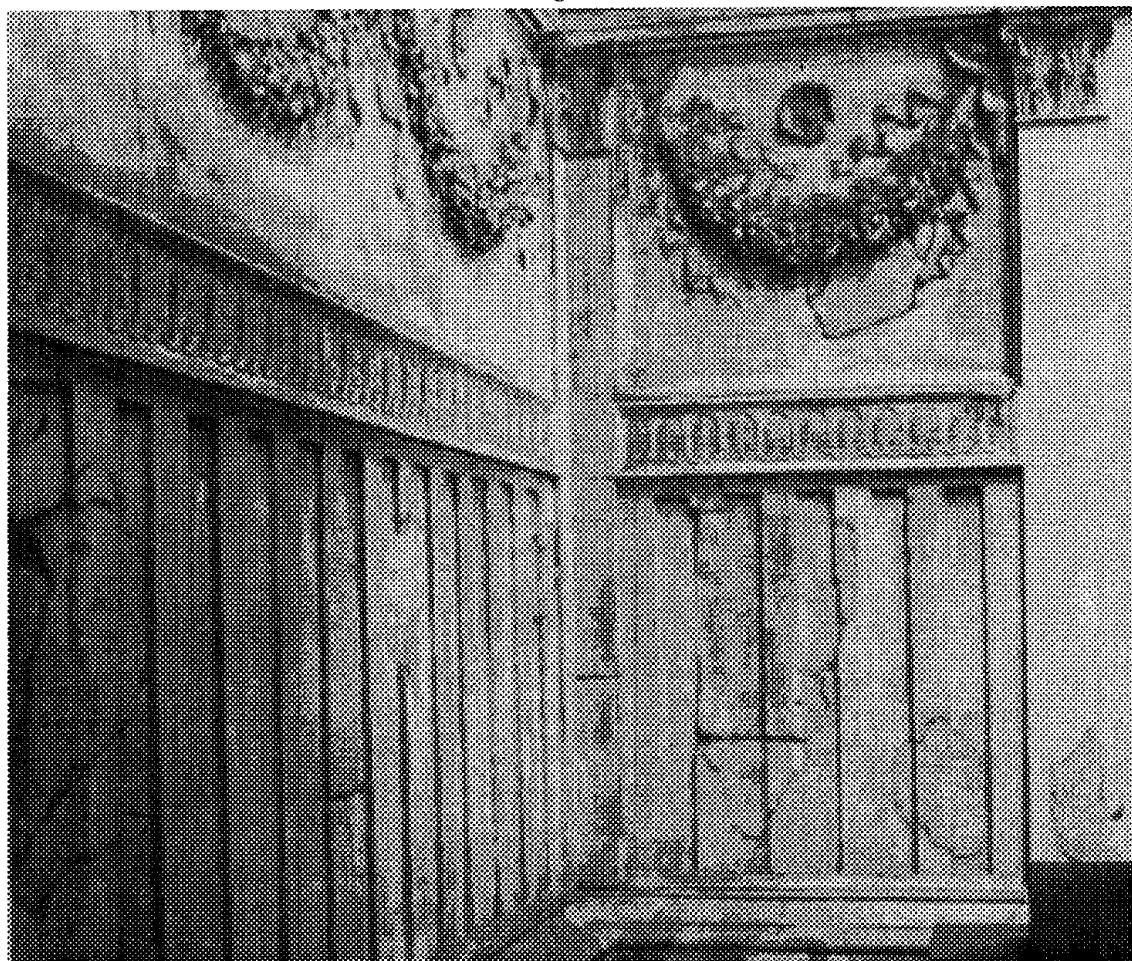
¹⁸ E. Buchner, *Die Sonnenuhr des Augustus* (Mainz 1982)

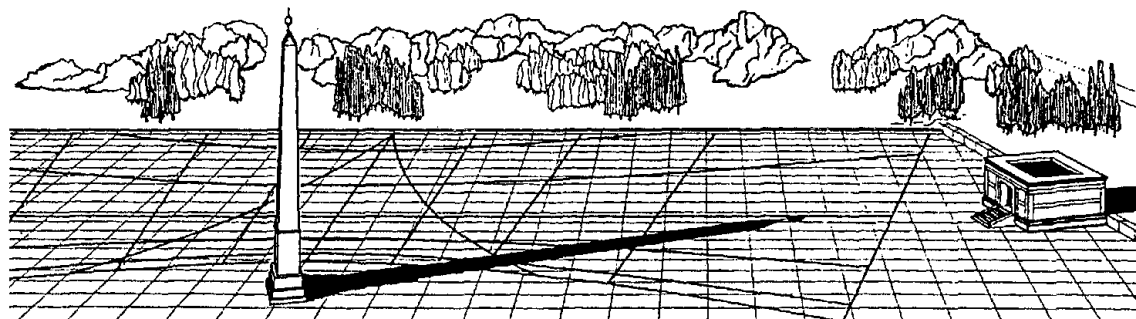
¹⁹ Como demuestra M. Schütz, "Die Sonnenuhr des Augustus auf dem Marsfeld," *Gymnasium* 97 (1990) 432-58.



1 - Altar de la Paz Augustea: Augusto con Sacerdotes y su familia

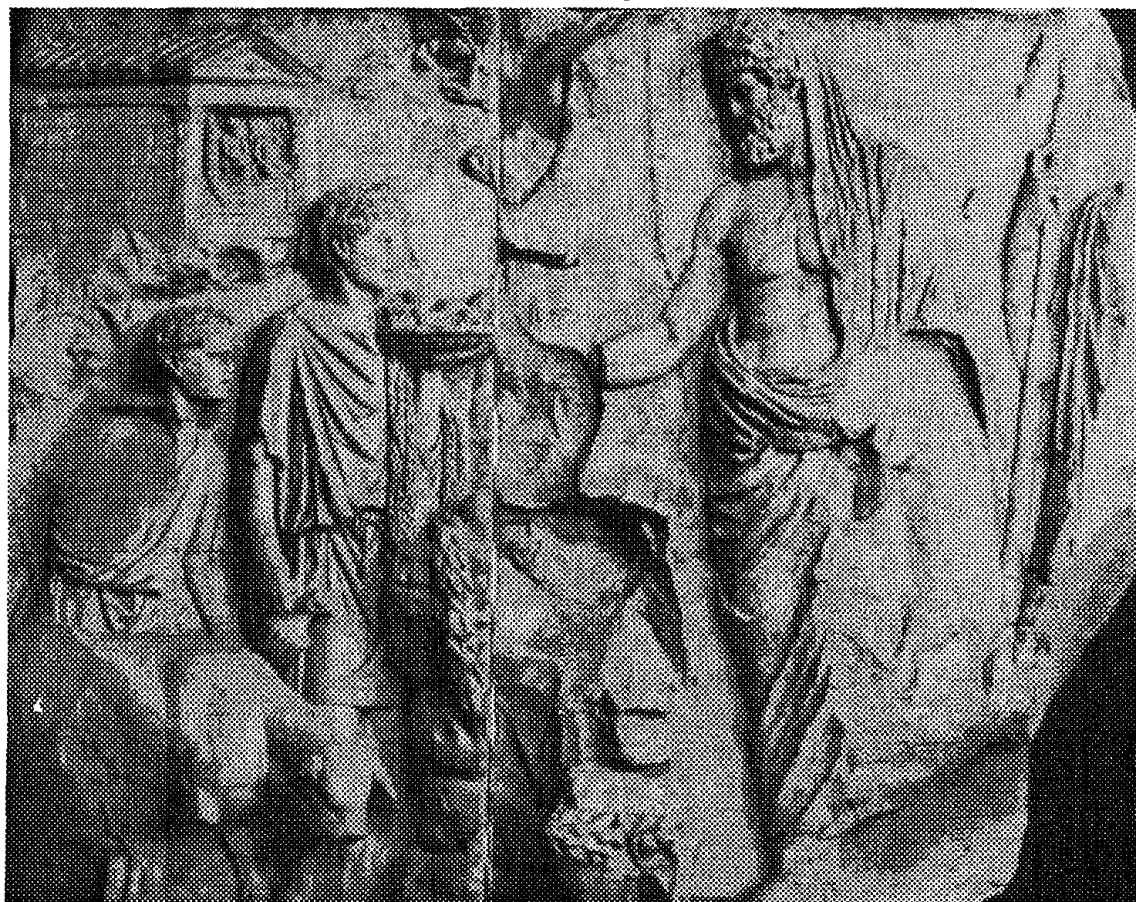
2 - Altar de la Paz Augustea: Vista del interior





4 - Solarium Augusti y Ara Pacis Augustae. Reconstrucción.

3 - Altar de la Paz Augustea: Eneas

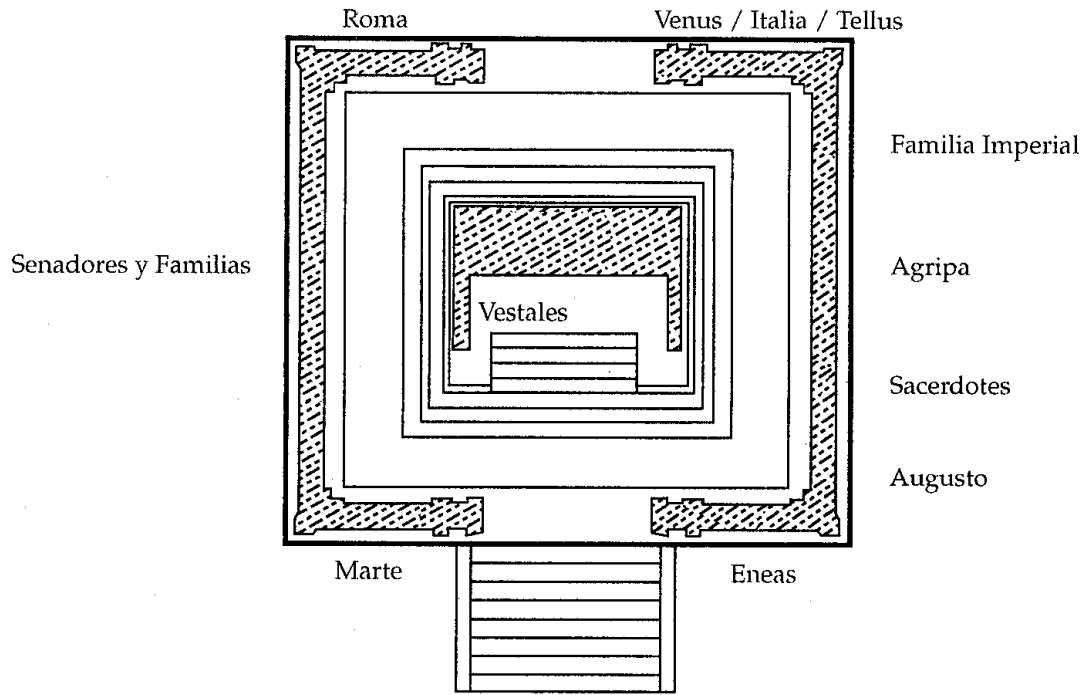




5 - Altar de la Paz Augustea: la Diosa Venus

6 - Altar de la Paz Augustea: la Diosa Roma





7 - Altar de la Paz Augustea: Plano del conjunto

8 - Relieve Funerario del Período de Augusto: madre, padre y niño



propósito que se las mire en su mutua conjunción, del modo como, en el caso de las pinturas murales individuales en las villas de la República tardía en Pompeya, el significado pleno se aclara sólo en relación con las otras pinturas de la misma habitación. La paz sola, por ejemplo, es demasiado poco específica; éste es un monumento a la Pax Augusta, y de ahí que el aspecto de Venus se relaciona mejor con la dimensión dinástica ilustrada también por Augusto y su familia, y por la presencia, en el ala este, de Eneas, hijo de Venus y ancestro juliano (Fig. 3). La figura también complementa a la de la diosa Roma, sentada en una pila de armas acumuladas en el transcurso de la guerra (Fig. 6). La guerra y la victoria son las precondiciones de la paz —la Pax Augusta, en palabras del propio Augusto (*Res Gestae* 13), era *parta victoriis pax*, paz lograda con victorias — y Venus también era la diosa de la Victoria, Venus Victrix. Venus Victrix y Venus Genetrix fueron combinadas por Julio César en la Victoria Caesaris. Los antecedentes inmediatos de la decoración floral del Ara Pacis son en realidad relieves del Templo de Julio César Deificado. En cuanto al Ara Pacis, Marte, en el ala oeste, se conecta con todo esto (Fig. 7): es el dios de la guerra, pero es también el ancestro de los romanos, a través de Rómulo y Remo, quienes aparecen con la loba-nodriz en el mismo relieve de Marte. De igual modo, Venus, a través de Eneas y su hijo Julus, fue un ancestro no sólo de la familia Juliana sino también del pueblo romano en general. El lado norte y el lado sur del friso están poblados por representaciones tanto de la familia como de representantes del pueblo romano.

Así pues, como ustedes pueden ver, el propósito es crear una red completa de asociaciones en lugar de una simple alegoría. De hecho, me he limitado a señalar sólo algunas de las conexiones que pueden ser seguidas con provecho, y que el plan artístico del Altar nos está pidiendo establecer. Se trata, en el mejor de los sentidos del programa de Augusto, de un monumento que reclama la participación de los espectadores, y que no los agobia con ese masivo ataque de las congeladas formas neoclásicas que conocemos a través de los edificios públicos del siglo diecinueve.

Permítanme reflexionar en otro aspecto más, que es también relevante para la interpretación de complejos poemas augusteos como la *Eneida*. La multiplicidad intencional de significados puede ser experimentada en varios niveles, dependiendo de la sofisticación del espectador. Para algunos, el plan pictórico sería comprensible en términos relativamente simples: prosperidad; el vínculo del presente augusteo con el pasado de Roma en la manera básica de la *Eneida* de Virgilio; referencias a la paz y a una tranquilidad relajada, como se indica, además, con el aspecto de algunos de los participantes en la procesión. Los conocedores apreciarían mucho más las complejas alusiones de la imaginería. Para ellos, la función y el atractivo de los relieves individuales y su integridad sería la de una "Andachtsbild" (en las palabras de Paul Zanker—una imagen para meditación):²⁰ podemos volver una y otra vez, mirar a los íconos, y descubrir nuevos significados y asociaciones. Ellos están enraizados en ricas tradiciones artísticas, literarias, religiosas y mitológicas. Es como leer la *Eneida* (y volveremos a ese tópico en

²⁰ *Augustus und die Macht der Bilder* (Múnaco de Baviera 1987) 178.

breve). Al mismo tiempo, no se trata de una comprensión puramente subjetiva e impresionista, que llevaría a una interpretación errónea, sino que la variedad de evocaciones opera dentro del marco de un significado global claramente establecido.

Sin embargo, la apreciación del Ara Pacis no se limitaba a una élite intelectual, como tampoco la apreciación de la *Eneida*. Fácilmente se podía transferir motivos del Ara al arte privado. Un buen ejemplo son los relieves funerarios, encargados por la gente de clase media, y que adoptan el agrupamiento de adultos y un niño tirando del vestido de su madre (Fig. 8).²¹ Es un motivo que no se encuentra en el arte antes del Ara Pacis, en el que ocurre varias veces. Este tipo de privatización de temas del arte público no tiene nada que ver con "propaganda". Un monumento como el Ara Pacis tuvo éxito porque era atractivo para una variedad de gentes y una variedad de sensibilidades, y porque les permitió un margen considerable de respuesta. Al mismo tiempo, es típico de la multivalencia del arte augusteo, y del Ara Pacis en particular, que la representación de los romanos como familias aporta la dimensión adicional de un propósito moral serio. Refleja, así, la política social de Augusto y especialmente su legislación acerca de la moralidad y el matrimonio. *Pax e imperium* no pueden ser sostenidas sin la mantención de las *mores*, como se ejemplifica, primero y ante todo, en el compromiso con, y la responsabilidad para, las familias.²²

Para pasar a la poesía augustea: la misma multiplicidad de inspiración y asociación que caracterizaba a la diosa femenina en el Ara Pacis es también típica de los personajes principales de la *Eneida* de Virgilio.²³ Estos son, si simplemente atendemos al aspecto de su herencia literaria, un *mixtum compositum* de increíble variedad. El personaje Dido incluye ecos de Nausícaa, Circe, Calipso, Medea, Ariadna, la Dido de Nevio, y Cleopatra. El personaje Eneas está cargado de alusiones intertextuales a Aquiles, Héctor, Ulises, Jasón, y Hércules, para mencionar sólo los más importantes. Todo esto es suficientemente conocido y no requiere que lo discuta en detalle. La cuestión principal, sin embargo, es ésta: Eneas, por ejemplo, no puede ser identificado totalmente con Hércules (y ciertamente no con Augusto), como tampoco Dido con Medea. El propósito de todas estas asimilaciones es establecer un marco de resonancias emotivas e intelectuales. Se trata de un marco dentro del cual el lector tiene libertad de respuesta, que es amplia pero no absoluta. El grado preciso de identificación corresponde al observador. Pero, al menos en la tradición académica clásica, lo multifacético de los personajes no es un cheque en blanco para reacciones subjetivas o, en la jerga en curso, para "voces".²⁴ Al mismo tiempo tenemos que evitar la tentación de considerar como nuestro deber académico cancelar cualquier contradicción dentro de estos

²¹ D.E.E. Kleiner, "Private Portraiture in the Age of Augustus," en R. Winkes, ed., *The Age of Augustus* (Louvain 1985) 108-12.

²² Para una discusión mas exhaustiva de este tema, *vid.* D.E.E Kleiner, "The Great Friezes of the Ara Pacis Augustae: Greek Sources, Roman Derivatives, and Augustan Social Policy," *MEFR* 90 (1978) 753-85, y K. Galinsky, "Augustus' Legislation on Morals and Marriage," *Philologus* 125 (1981) 126-44.

²³ Cf. Jasper Griffin, "The Creation of Characters in the *Aeneid*," en *Latin Poets and Roman Life* (London 1985) 183-97.

²⁴ Cf. R. O.A. M. Lyne, *Further Voices in Vergil's Aeneid* (Oxford 1987).

personajes. Y con razón: toda la época de Augusto estaba llena de contradicciones, comenzando con la monarquía republicana o la república monárquica. En la elegante formulación de un especialista (Inez Stahlmann): nuestras fuentes acerca del tiempo de Augusto deben ser consideradas no como una contradicción de la tradición, sino como una tradición de contradicciones.²⁵

Hay muchos indicios de que la *Eneida* era leída de esta manera desde muy temprano. Como ustedes saben, la epopeya comienza con las palabras "arma virumque cano." Es muy significativo que el principal comentador de Virgilio, Servio, que vivió en el siglo cuarto, y a quien no se conoce por volar muy alto, intelectualmente hablando, de entrada comenta que *cano*, "cantar", es *polysemus sermo*, lenguaje polisémico. Llega a decir que *cano* tiene significados múltiples: elogiar, profetizar, y narrar o cantar, y opta por el último como el significado primigenio. Sin embargo, el hecho mismo de que haga este comentario al comenzar la *Eneida* sugiere que los lectores antiguos estaban reparando en este fenómeno, polisemia, desde muy temprano. Más aún, en vez del recurso fácil a la total indeterminación, la tarea del lector es ordenar las posibilidades, establecer sus límites, y determinar la propiedad. Mientras que "cantar" puede ser el significado primigenio, las otras dos definiciones son también parte del espectro de significado. Dejando el comienzo mismo de la *Eneida*, vayamos al final, que se ha mantenido en el centro de la crítica virgiliana, especialmente en los Estados Unidos, por casi tres décadas.²⁶ No es un final feliz tipo Hollywood. Más temprano aquel día, Turno había roto un acuerdo sagrado que había jurado respetar. Ese acuerdo, *foedus*, habría evitado un mayor baño de sangre al restringir las nuevas hostilidades a un combate entre Eneas y él mismo. Más aún, Turno se había burlado de las peticiones del rey Latino. Eneas, al tratar de evitar que sus hombres caigan en provocaciones, es arteramente alcanzado por una flecha y queda fuera de combate. El envalentonado Turno procede a arrasar el campo de batalla, y decora su carro con las cabezas de sus enemigos. El no quería enfrentar a Eneas; la única manera en que Eneas logra que lo haga es atacando la ciudad de Latino, que está llena de civiles. Turno comete el error de entrar en el duelo sin sus mejores armas; es vencido, y Eneas está a punto de propinarle el golpe de gracia. Turno logra arrodillarse, extiende sus manos y profiere su último discurso, comenzando con las palabras: "Me lo merecía y no suplicaré por mi vida" (*equidem merui nec deprecor*; 12.931). Y, sin embargo, eso es lo que justamente hace. El, que entró en ira por la petición de Latino, ahora suplica a Eneas en nombre de sus padres. Y Eneas duda. Luego mira la armadura de Turno, específicamente el cinturón que éste tomara de un joven guerrero, Palante, quien había sido encomendado a Eneas por su padre, el rey griego Evandro en Roma, y, estallando en furia e ira (*furiis incensus et ira / terribilis*) mata a Turno y envía su alma a las sombras del submundo.

Un problema subyacente en la interpretación de esta escena es el siguiente.

²⁵ I. Stahlmann, *Imperator Caesar Augustus. Studien zur Geschichte des Principatsverständnisses in der deutschen Altertumswissenschaft bis 1945* (Darmstadt 1988) 192.

²⁶ Cf. mi comentario reciente, "How to be Philosophical about the End of the Aeneid," *Studies in Honor of M. Marcovich*. Illinois Class. Studies 19 (1994) 191-201.

Durante siglos, Eneas había sido visto como un estoico y un protocristiano, que supuestamente se iba a purificar de emociones fuertes. Esto era reforzado por el hecho de que poca gente leía la segunda parte de la *Eneida* (aunque Virgilio la considera claramente como su *maius opus* [7.45]); cuando más y más gente lo hizo, apareció Eneas, el sanguinario guerrero, convertido entonces en culpable de no encontrar la matriz primordial. Sin embargo, no se lo desecha: más bien se inicia la costumbre de acusarlo como un ex-San Eneas que ha sucumbido a los demonios. Todo el episodio es una interesante pieza de historia de la recepción, que, como sucede a menudo, tiene más que ver con diferentes prejuicios culturales que con la *Eneida* misma. Así que dejemos este prolongado aparte y consideremos la intención autorial y los parámetros para la respuesta del lector.

Acerca de la intención directriz no debe quedar duda: la muerte de Turno ha sido preparada a lo largo de la segunda mitad de la *Eneida*. Además, mostrar clemencia por alguien que rompe un acuerdo sería reescribir la ley y la costumbre romanas. Permítanme rastrear la cuestión de la intención de Virgilio un poco más con la ayuda de otra herramienta hermenéutica, es decir, la consideración de alternativas. Si podemos objetar que Eneas muestre sus emociones, y no es posible perdonar a Turno, tal vez entonces Eneas debería matarlo a sangre fría. Después de todo, los buenos estoicos no se enojan. ¿Sería eso más satisfactorio? Más bien dudo. Así que la intención aquí es claramente mostrar a Eneas como humano y humanitario; como ha dicho un especialista con justeza, el hecho mismo de que Eneas dude no tiene precedentes—los guerreros épicos nunca dudan. Esto conlleva otra intención directriz: el énfasis en el dilema. Se trata de una cuestión clave en la *Eneida*. Nunca las decisiones son fáciles, y rara vez las alternativas y los personajes son trazados en blanco y negro. Y Eneas tampoco es un Hamlet: al final, toma decisiones inequívocas, y es así en este caso. El margen para la respuesta del lector surge, como el Ara Pacis, precisamente de la riqueza de implicancias, evocaciones y asociaciones. Leer la *Eneida* es, y es lo que se supone debe ser, un desafío participatorio.

Permítanme apenas esbozar los elementos más obvios de esa riqueza, en conexión con la escena final. Uno es el trasfondo homérico. Cuando Aquiles vence a Héctor, ni siquiera cabe duda acerca de devolver el cuerpo, mucho menos de perdonar al hombre. En vez de eso, Aquiles se vanagloria ante su oponente agonizante diciendo que las aves y los perros se alimentarán de su cadáver. Esto suscita la súplica final de Héctor (Iliada 22):

Te imploro, por tu vida, por tus rodillas, por tus padres,
no dejes que los perros se alimenten de mí, por las naves de los aqueos,
sino que toma tú mismo el bronce y el oro que ahí están en abundancia,
esos presentes que mi padre y mi señora madre te darán,
y entrega mi cuerpo para que lo lleven a casa, y así los troyanos
y las esposas de los troyanos puedan ofrecerme, muerto, mi rito de
incineración.

“Pero”, continúa Homero, “mirándolo sombríamente el veloz Aquiles contestó:

No me dirijas más ruegos, tú, perro, en nombre de rodillas o padres.
Sólo quisiera que mi espíritu y mi furia me llevaran
a hacer tiras tu carne y comerla cruda por las cosas que
me has hecho. Así que nadie puede apartar a los perros
de tu cabeza, ni aún si traen aquí el rescate y lo ponen ante mí
diez veces, o veinte veces," etc.

No cabe duda de que Virgilio quiere que nosotros llenemos este vacío, para usar la terminología de Wolfgang Iser. Virgilio quiere que reflexionemos acerca de la escena homérica y también acerca de la profecía de la Sibila de que un segundo Aquiles vendría a Italia. Turno creyó que él era este Aquiles hasta que los acontecimientos mostraron su error. Y le corresponde a la audiencia determinar hasta qué punto Turno y Eneas se parecen a Aquiles y qué características suyas ellos comparten o no.

La ira de Eneas deliberadamente apunta a recordar la de Aquiles. Es apasionada pero no cruel o egoísta e inhumana. Y ésta es sólo una perspectiva de su ira. La otra es que se trataba de uno de los tópicos más debatidos en el tiempo de Virgilio. Había, como lo sabemos por una de las cartas de Cicerón, decenas de manuales moralizantes y otros tratados sobre este tópico. Es muy típico en Virgilio no echarse atrás en tales debates; él toma el motivo homérico y lo ubica en el contexto de las discusiones contemporáneas. Todas las mayores sistemas filosóficos suministraban muchos consejos acerca de esta emoción humana básica. Sólo los estoicos condenaban cualquier tipo de ira, y en esto hubo muy pocos romanos que siguieran las opiniones de los estoicos. Incluso los epicúreos aceptaban que, cuando fuera necesario, el hombre sabio tenía derecho a la ira. No debería odiar—la propia palabra (*odiis*) que Turno emplea tendenciosamente para caracterizar la ira de Eneas (12.937)—pero el hombre sabio debería tener ira en proporción al efecto que él sabe resulta de un tipo particular de daño.

Como ustedes saben, Platón enfatizaba la razón, pero también sabía que había muchísima gente irremediablemente irracional en el mundo. El discute el tema de la ira legítima en varias ocasiones. En las *Leyes*, especifica casos que exigen una respuesta apasionada llena de ira de parte de cualquier individuo. Consideren la siguiente afirmación y su aplicación a la escena final de la *Eneida*: "Todo hombre" dice Platón "debe ser a la vez apasionado y gentil en los más altos grados. Ello porque . . . es imposible eludir los actos erróneos de otros hombres, cuando son crueles y difíciles de remediar, o incluso totalmente irremediables, excepto a través de lucha, autodefensa vigorosas y el castigo más riguroso; y ninguna alma puede lograr esto sin pasión noble."

Finalmente, Aristóteles y los Peripatéticos son, como siempre, los más detallados. Respecto a la ira, como sucede con otras emociones, "tenemos exceso, deficiencia, y la observancia del medio." Se puede experimentar ira "sea demasiado, sea muy poco, y en ambos caso equivocadamente, mientras que sentir estas cosas en el momento justo, en la ocasión justa, con propósito justo, para la gente apropiada y de manera correcta, es sentir la mejor cantidad de ellos—y la mejor cantidad es, por supuesto, la señal de la virtud." Otros criterios relacionados son el carácter del individuo airado, lo apropiado de la ira a la situación y la provocación, y el carácter de la persona a quien se dirige la ira.

Ahora bien, el ordenamiento de estas variadas posibilidades y criterios es una clara invitación a la respuesta de la audiencia. Se trata de un proceso intelectual que permite un margen considerable para la reacción individual. También permite una apreciación matizada que desafía los reduccionismos. El contenido moral global y el significado directriz es muy claro, pero no resulta de una manera unilateral. El espectro de asociaciones se amplía con la penúltima línea de la épica (12.951). Es una repetición de la frase con la que Virgilio introdujo la primera aparición de Eneas (1.92): "*solvuntur frigore membra.*" Se ha hablado mucho de la función de las repeticiones verbales en la *Eneida*. ¿Cuán significativas son? En este caso, podemos decir al menos que el relato ha trazado un círculo y la fortuna se ha invertido: el héroe que casi se ahogara es ahora el victorioso. La última línea (*vita cum gemitu fugit indignata sub umbras*) hace eco de la muerte de Camilla, la desventurada guerrera, en el libro 11, y, en buena medida, de la muerte de Dido. Esto, una vez más, es altamente sugestivo y sumerge al lector en la tarea de procesar la amplitud, los límites, y lo apropiado de las implicancias que resultan.

Permítanme concluir con algunos ejemplos de todo este proceso, que aparecen en el otro gran poema augusteo, las *Metamorfosis* de Ovidio. La relación entre el significado autorial y el margen de respuesta tanto proyectada como posible, es central en este poema, y opera de manera similar a, y diferente de, aquellas que hasta ahora hemos observado.

Este importante aspecto de las *Metamorfosis* resulta de una de las características básicas del poema, es decir, la actitud de Ovidio frente al mito, que es fundamentalmente distinta de la de Virgilio. Si seguimos la tipología general del mito trazada por Geoffrey Kirk, Virgilio, como los dramaturgos griegos por ejemplo, enfatizaba el lado serio, explicativo y metafísico del mito. En él, el mito se usa para expresar y ilustrar algunos problemas existenciales profundos. Otra función integral del mito, sin embargo, es la narración y el entretenimiento. Es una función que es pasada por alto a menudo, debido a la preferencia académica por lo más pesado, pero aquella función es vital. Ustedes saben por la experiencia que han tenido de contarles historias a los niños (o tal vez a los estudiantes), que tienen que mantener su interés; si una historia no es cautivante, por no decir si es sosa, con seguridad va a desaparecer del repertorio. "Todos los mitos," dice sabiamente el profesor Kirk, "son historias y dependen mucho de sus cualidades narrativas para su creación y conservación" (p. 254). Sin embargo, como señala correctamente, "los mitos que son exclusivamente narración, y que parecen no tener un contenido especulativo y operativo de algún tipo, son raros." (ibid.) Es, pues, cuestión de énfasis. Pocos mitos parecen haber sido creados simplemente debido a sus cualidades en tanto narración y entretenimiento. Al contrario de la mayoría de los programas de televisión, que a menudo carecen de ambas, ellos tienen sustancia además de estas cualidades. El grado de esa densidad sustancial es también algo que concierne a la participación del lector o el oyente.

Ese, pienso, es el problema central cuando reflexionamos sobre Ovidio y sobre el éxito de las *Metamorfosis*. El desplazó el énfasis de los mitos hacia su función narrativa y de entretenimiento, sin impedir que los lectores se involucrarán profundamente en sus aspectos serios, si así lo querían. Miren la historia de Acteón

(3.138-253). ¿Qué hizo para merecer tan horrendo castigo? Ese es justamente el problema que Ovidio plantea al comienzo de la historia (8.142: *quod enim scelus error habebat?*). Acteón estaba vagando en los bosques como cualquier cazador y de casualidad vio a una desnuda Diana. Ella hace que se transforme en un venado y que sea mutilado por sus perros. En efecto, “¿qué crimen implicaba su error?” Ninguno, por supuesto. (El latín *error* es usado aquí tanto literal, en el sentido de vagar, como figuradamente, pero es bueno recordar que *error* raras veces connota una falta moral; es más como una “equivocación” en que uno cae). El castigo es desproporcionado respecto al “crimen,” y esto haría que cualquiera se pregunte acerca del proceder de la justicia divina para con los hombres. Ovidio mismo no desea embarcarse en tal teodisea. Se aparta de ella con esas piezas brillantes como la del catálogo de los perros de Acteón (3.206-25)—sólo trata de poner los nombres de tantos sabuesos en buenos hexámetros, y no para de sacarlos, incluyendo algunos pedigrés, ¡a lo largo de veinte versos! Pero un espíritu serio podía todavía sopesar la cuestión moral básica.

Lo mismo se puede decir de la historia de Lycaon y la inundación (1.163-312). Sin duda, Lycaon era odioso, y no sólo entre mortales impíos (1.214-215). Pero ¿todos los que estaban en su palacio merecían morir mientras él escapaba y sobrevivía, aunque de manera transformada? ¿Y todos los hombres merecieron ahogarse? Se plantean los problemas pero lo que más recordamos acerca de la historia es la descripción aguda que hace Ovidio del Olimpo en términos de la topografía romana: los dioses de mejor fortuna viven en el lado oeste e incluso tienen sus dioses domésticos, mientras que los divinos plebeyos andan dispersos en moradas más bien modestas. Júpiter dirige la reunión de los dioses como Augusto lo haría con una reunión del senado, y la inundación es notable por los cuadros y las viñetas que produce (1.296-312). Esto incluye una alusión literaria chistosa: en su *Arte Poetica*, Horacio había arremetido contra los pintores de moda que “pintan un delfín en los árboles, y un jabalí en la inundación” (verso 30: *delphinum silvis appingit, fluctibus aprum*)—aquí Horacio trata de la altura del mal gusto, que además de malo es ostentoso). A Ovidio no le impresionaban tales admoniciones: rápidamente vemos delfines en los árboles y una horda completa de bestias salvajes nadando en la inundación (1.302ss). ¿Cómo podría ser de otro modo cuando el diluvio cubre la tierra? Ni una palabra acerca del sufrimiento humano en ese proceso; la única preocupación de los dioses es que no quedarían más seres humanos para ofrecerles sacrificios. Se olvidan los problemas serios en medio de todas estas diversiones, pero, una vez más, no hasta el punto en que dejen de ser percibidos por el más serio de nosotros. Esto es típico de otras historias también, por ejemplo, las de Erysichthon, Narciso, e incluso Philemon y Baucis.

Quiero concluir con dos observaciones finales. Primera, Ovidio siempre parece estar al mando, y a menudo llama la atención sobre sí mismo de manera escandalosa. Pero eso es algo muy distinto de proveer una intención moral directriz o un significado del tipo que hemos visto en Virgilio, Augusto, y el arte augusteo. Ovidio ejerce su autoridad o *auctoritas* en tanto narrador, pero no en tanto proveedor de significados. Y ello porque, igualmente a menudo, si no más a menudo, su manipulación de una historia es discreta y fácilmente puede pasar desapercibida

por quienes buscan otros mensajes. Segundo, y en consecuencia, su intención misma es dejar un gran margen a los lectores de las *Metamorfosis* en términos de sus respuestas e interpretaciones, mucho más de lo que permiten Virgilio o Augusto. Estructuralmente, el procedimiento es el mismo que el que se puede observar en el Ara Pacis y en la elección que hace Augusto de su fraseología operativa (centrada en conceptos como *auctoritas* y *libertas*). Ovidio constantemente juega contra tradiciones anteriores y versiones previas de sus mitos, y mientras más el lector sabe acerca de éstos, más dimensiones verá desplegarse. Esto no significa que los lectores menos informados no puedan disfrutar del atractivo inmediato de las historias y asociarlas con algunas de sus experiencias. Otra vez, eso es válido también para la *Res Gestae* de Augusto, las imágenes y el conjunto del Altar de la Paz Augustal, y para la *Eneida*. La diferencia es, una vez más, que Ovidio se contenta más con presentar la historia, aunque sea en su propia e imitable manera, y con proveer mucho menos dirección autorial en el diseño del significado, en grados claramente distintos de sus predecesores. De ahí la recepción tan variada de las *Metamorfosis* en la literatura posterior, incluyendo el *Ovidio moralizado*, que fue una interpretación implacablemente alegórica de las *Metamorfosis*, para la mayor gloria de Dios. Eso puede haber sido una aberración. Es, sin embargo, una notable ilustración de que el extraordinario margen que Ovidio dejó a sus lectores ha sido una razón mayor para la popularidad y el atractivo de las *Metamorfosis*.

Karl Galinsky
University of Texas at Austin

Texto de una conferencia dictada en el 13º Simposio Nacional de Estudios Clásicos en setiembre de 1994 en la Universidad Nacional de La Plata y en febrero de 1996 en la Universitat Autònoma de Barcelona . Agradezco, con gran placer, a la Profesora Lia M. Galán y al Profesor Joan Gómez Pallarès su invitación y su magnífica hospitalidad.