EL ESTUDIO DE LA LITERATURA LATINA

This lecture discusses some important aspects of Latin literature in order to elucidate the most rewarding lines of approach both for the student and for the scholar. Firstly it attempts to evaluate its traditionalism and advocates a more detailed assessment of the originality (and dependence) of Latin literature by distinguishing the factors evolving from the general influence of Greek culture (education), the features deliberately taken from a particular genre or a particular model, and the elements chosen from the Roman tradition, and by examining the manner in which they have been combined, in the light of the writer's intentions, not least of all with reference to the public which he is addressing. Secondly, the oral publication of most of the ancient literature is emphasized, and the consequences are drawn for our understanding and appreciation, thirdly the relationship is considered between the social status of an author and the literary genre(s) which he chooses.

Al decidir ocuparme en esta ocasión¹ no de un tema particular de mi especialidad —la antigüedad greco-romana y su influencia—, sino de ciertos problemas básicos del estudio de la literatura latina, soy plenamente consciente del doble riesgo de tal decisión. De una parte, habrá quienes sospechen que pretiero una discusión sobre principios y métodos en general antes que un análisis detallado y una argumentación minuciosa. De otra parte, habrá quienes supongan que pretendo añadir una defensa más de nuestro campo de estudio a la ya larga lista de apologías en circulación. Me limitaré a contestar al respecto que considero esencial que los especialistas de cualquier campo reflexionen sobre los principios que orientan su trabajo no solamente antes de emprenderlo, sino también a lo largo de todo él, que sometan a consideración tanto los métodos que han utilizado como aquellos que van a utilizar, la orientación que

¹ Versión española —ligeramente aumentada— de mi lección inaugural pronunciada en Göttingen el 16 de noviembre de 1974. Doy muchas gracias al doctor Tomás Calvo, Madrid, por su traducción española.

escogen, los medios que emplean y la fiabilidad de los resultados ya alcanzados y que esperan alcanzar.

En esta ocasión no pretendo, pues, justificar nuestra especialidad, sino clarificar su situación subrayando algunas características de la literatura latina, algunas exigencias que derivan de tales características en relación con la investigación en esta especialidad y algunas consecuencias que se siguen por lo que se refiere al estudio de esta materia en Universidades y escuelas. Un análisis de este tipo parece oportuno en nuestros días a la vista de la incertidumbre ampliamente extendida entre los estudiantes que buscan orientación respecto de la finalidad y propósito de su trabajo y entre los padres que exigen una explicación acerca del papel del latín en las escuelas. A mi elección de este tema han contribuido, además, tanto los interrogantes planteados por colegas de otros departamentos como las críticas aireadas desde nuestras propias filas. Hace unos años el profesor Fuhrmann, de la Universidad de Constanza, censuró en su lección inaugural a los «agentes» e «intérpretes» de la antigüedad («die Vermittler», es decir, los que transmiten aquello que el mundo antiguo puede ofrecernos) y deberíamos estarle agradecidos por ello. Sin embargo, ni en todos los casos ha ofrecido razones que justifiquen adecuadamente su reproche ni ha presentado tampoco soluciones satisfactorias a todos los problemas que ha suscitado¹. El consejo de Fuhrmann a los estudiosos de las humanidades clásicas de que no restrinjan sus estudios a los períodos clásicos, sino que incluyan también en ellos la antigüedad tardía y la Edad Media, no constituye ninguna novedad para el mundo de la investigación si bien resulta difícilmente practicable por lo que se refiere a la enseñanza en las escuelas. En cuanto a su recomendación de que los especialistas en clásicas adopten los mé-

¹ Véase M. Fuhrmann, *Die Antike und ihre Vermittler*, Konstanzer Universitätsreden 9, Konstanz 1969. No acabo de comprender la crítica generalizada de Fuhrmann contra casi todo el trabajo de los especialistas contemporáneos de nuestra materia (l. c., n. 19) ni tampoco pienso que tenga razón cuando afirma que en los especialistas en Clásicas no hay virtualmente autorreflexión (l. c., p. 14 ss.). Citaré solamente algunos de los trabajos aparecidos en Alemania durante las últimas tres décadas: G. Jachmann, «Humanismus im heutigen Deutschland», *Der Bund, Jahrbuch* 1947, Wuppertal, pp. 28-55; W. Schmid, «Unhumanistisches Römerium», *Röm. Forsch.* 61, 1948, pp. 461-489; K. v. Fritz, «Ziele, Aufgaben und Methoden der Klassischen Philologie und Altertumswissenschaften», *Deutsche Vierteljahresschrift* 33, 1959, pp. 502-528; R. Kannicht, «Philologia perennis?», *Attempto* 39/40, Tübingen 1971, pp. 46-56 (reeditado con adiciones en: R. Nickel, *Didaktik des altsprachlichen Unterrichts*, Wege der Forschung 461, Darmstadt 1974, pp. 353-385); últimamente, H. Heitsch, «Klassische Philologie zwischen Anpassung und Widerspruch», *Gymnasium* 81, 1974, pp. 369-382.

todos desarrollados por los expertos en lenguas modernas¹, presupone una uniformidad y transferibilidad de métodos que está, en mi opinión, lejos de ser evidente.

De este modo nos enfrentamos con la pregunta acerca de las tareas (y presumibles resultados) que son específicos o, al menos, característicos del estudio de la literatura antigua. Desgraciadamente, no me es posible ocuparme en esta ocasión de la totalidad de la cultura griega y romana. He de omitir aspectos tan nucleares como son el estudio de las lenguas griega y latina y su utilidad para la comprensión del fenómeno «lengua» en general, así como el estudio de la filosofía griega y la relevancia de muchos de sus aspectos en relación con los problemas actuales². Como humanista —cuyo punto de partida ha sido la filología griega— voy a ocuparme hoy solamente de la literatura latina de un modo conscientemente —si bien no programáticamente— unilateral. Sin embargo (y para evitar todo posible malentendido), añadiré que un estudioso de las humanidades clásicas no puede, a mi entender, investigar ni reseñar adecuadamente a no ser que sus intereses se extiendan a la antigüedad griega y romana en todos sus aspectos, es decir, no solamente a la literatura griega y latina, sino, además, a la historia, arte, derecho, filosofía y religión antiguas, por mencionar solamente algunos de tales aspectos; más aún, sus intereses han de extenderse no solamente a la influencia del mundo antiguo sobre los períodos posteriores, a la literatura europea de los siglos posteriores (y a las diversas formas de crítica literaria), sino también a la literatura, arte y religión de otras culturas, por ejemplo, la literatura neoafricana.

¿Cuáles son, pues, los rasgos característicos de la literatura antigua, especialmente de la latina (a la que me limitaré debido a la escasez de tiempo)?

Pero antes de abordar esta cuestión, contestaré brevemente —y en orden a hacer frente ya desde el principio a ciertas objeciones básicas— a la cuestión más general acerca del sentido del estudio de la literatura, sea del tipo que sea.

¿En qué consiste el estudio de la literatura y a qué propósitos sirve, especialmente el estudio de documentos pertenecientes a otra cultura del pasado remoto?

¹ M. Fuhrmann-H. Tränkle, «Wie klassisch ist die klassische Antike?», Zürich 1970, *Schriften der Zeit* 35; en relación con la adopción de los métodos desarrollados para las lenguas modernas, véase p. 16.

² Últimamente, K. v. Fritz, *The Relevance of Ancient Social and Political Philosophy for our Times. A short Introduction to the Problem*, Berlin 1974.

A mi entender, toda literatura es experiencia humana transmisible; ideas y experiencias de la índole más diversa son formuladas por un individuo de esta o de la otra manera, pero de tal forma que pueden ser transmitidas a otros individuos independientemente del espacio y del tiempo. Todo aquel que accede a tales experiencias literariamente formuladas puede —con su ayuda— librarse del aislamiento que le impone la estrechez de su propio mundo: su horizonte se ensanchará, su vida se abrirá a nuevas dimensiones, su personalidad se enriquecerá y desarrollará más allá de los límites dentro de los cuales ha crecido y alcanzará de esta forma la realización plena de sus propias posibilidades. Todo estudio de la literatura es, pues, valioso y continuará siendo valioso mientras se considere que merece la pena que los seres humanos se desarrollen hasta alcanzar su auténtico destino, que no se conviertan en siervos sumisos de dogmas e ideologías, que sean capaces de jugar y actuar con independencia y sobre la base de un conocimiento y una experiencia variados y sólidos.

I

La primera característica de la literatura latina que quiero destacar es su tradicionalismo, el hecho de que el autor individual no escribe desde una posición de aislamiento (que justificaría una interpretación aislada, autónoma), sino que se sitúa abierta e intencionadamente dentro de la corriente de una tradición, lo que implica que espera que su público (al que a menudo se dirige expresamente) está también familiarizado con esta tradición y entiende su obra como parte de la misma. Cada obra literaria trata de apuntar —a través de sí misma y de su forma— más allá de sí misma y trata de establecer un contacto especial entre sí misma y el público, al igual que el autor trata de establecer un contacto especial con su público al dirigirse únicamente a gentes de educación elevada. Al utilizar el término «tradición» en relación con la literatura antigua, me refiero, en primer lugar, a los géneros literarios cuyas características desarrollaron los griegos con notable precisión definiéndolos también teóricamente, conscientes siempre de cualquier innovación o desviación de la norma. De este modo, la elección de un determinado género literario constituye invariablemente un indicio valioso de la intención de un autor sin que quepa comprender y apreciar

adecuadamente la literatura antigua si se ignora lo que un autor expresa meramente a través de la forma de su obra¹.

En relación con la literatura romana, «tradición» significa dos cosas: la lealtad de los romanos a su propia herencia a la que se adhirieron con inquebrantable fidelidad y el sentimiento de obligación para con la tradición literaria de los griegos y sus normas que los romanos aceptaron con generosidad sin parangón. Nada sirve mejor para expresar esta dependencia de la literatura romana que la circunstancia de que —dejando a un lado invocaciones, leyes y crónicas primitivas— es un griego quien se encuentra en los comienzos de la literatura latina, el esclavo Livio Andrónico quien —como tutor de una familia noble romana— tradujo al latín el texto básico de toda educación griega, Homero (y no, por cierto, la lucha de los héroes de la *Iliada*, sino las aventuras de Ulises que llevaron a éste hasta Sicilia, entre otros lugares). De este modo, la educación elemental —en la medida en que no es impartida por los miembros ancianos de la familia, sino proporcionada con la ayuda de textos literarios— se apoya desde el principio en los mismos cimientos en que se basaba toda la educación griega y la educación romana, como atestigua Horacio (ep. II 1, 69-72), descansó durante doscientos años en esta traducción de un texto griego. Si alguien pone en duda que las exigencias de la enseñanza elemental pudieran despertar la actividad literaria, recuerde fenómenos similares que cabe citar en relación con los procesos de emancipación cultural de territorios previamente coloniales, como puedo atestiguar por personal experiencia.

Más notable aún que estos comienzos es, tal vez, el hecho de que durante siglos los romanos compusieron obras literarias en dependencia consciente de los griegos siguiendo una y otra vez sus ejemplos, no con la intención de sobrepasarlos, sino de aprender de ellos y alcanzar su nivel, con la intención de ser entendidos y evaluados por comparación con ellos y de ser aceptados como iguales suyos.

¿Qué consecuencias se derivan de estos conocidos hechos para el estudio de la literatura romana y especialmente para toda investigación en este campo? Durante siglos las literaturas griega y romana fueron estudiadas en pie de igualdad, pero en siglo XIX tendió a ensalzár a los griegos por su originalidad y a subestimar a los romanos como imitadores. Las obras de éstos fueron diseccionadas al ser consideradas como meras recopilaciones de distintas fuentes griegas que se intentaba recons-

¹ A pesar de ser evidente, formulamos expresamente esta afirmación aquí en atención a que ya no parece ser evidente para algunos, especialmente para aquellos que se dedican a enseñar metodología.

truir y la mayoría de los juicios emitidos sobre los romanos no fueron realmente amistosos. En nuestro siglo los especialistas han tratado de restablecer la reputación de los romanos insistiendo especialmente en los rasgos particulares supuestamente característicos de la forma romana de vivir y pensar. Tales esfuerzos han sido criticados recientemente con severidad¹ si bien no han resultado enteramente vanos, al menos mientras no han desembocado en la glorificación de un «Altrömertum» construido artificiosamente. No obstante, estas investigaciones han de ser contempladas con cautela en la medida en que se limitaron a unos cuantos conceptos seleccionados sin tener en cuenta el canon de valores en su totalidad; en tanto que no consideraron los defectos juntamente con las virtudes y, más aún, no prestaron la atención suficiente ni a la situación marginal de la literatura en Roma ni a los factores determinantes de cada autor, obra o exposición (he aquí una tarea muy específica para la investigación a la que más adelante volveré).

Como resultado de este giro, la literatura romana alcanzó también una estima mayor sin que se lograran en todos los casos resultados convincentes ni juicios uniformes, como demuestra el caso de las obras de Terencio. Hace más de veinte años, H. Haffter trató de mostrar que los rasgos originales y característicos del arte de Terencio son el resultado de su intento de dar más animación a las acciones de sus comedias, hacerlas más realistas y subrayar los rasgos comunes humanos. A Haffter, sin embargo, se opuso W. Ludwig (1968) cuyos puntos de vista fueron rechazados a su vez por K. Gaiser como superficiales en 1972. Gaiser formula cuidadosamente su coincidencia con las opiniones de Haffter de la siguiente manera: «Obviamente, Terencio se esfuerza por sumergir al espectador en la acción y por llevar hasta él los problemas humanos como algo que le concierne directamente: 'tua res agitur'»². Esta inter-

¹ Véase M. Fuhrmann, *Die Antike und ihre Vermittler*, p. 28. Contribuciones importantes se encuentran en el colectivo *Römische Wertbegriffe*, editado por H. Oppermann (Wege der Forschung 34, Darmstadt 1967).

² Cf. el utilísimo estudio de K. Gaiser, «Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern» (en: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 1, 2, Berlin 1972, p. 1033), en su discusión de los puntos de vista de H. Haffter («Terenz und seine künstlerische Eigenart», *Museum Helveticum* 10, 1953, pp. 1-20 y 73-102; publicado también por separado: Darmstadt 1967) y de W. Ludwig («The Originality of Terence and his Greek Models», *Greek Roman and Byzantine Studies* 9, 1968, pp. 169-182, reeditado con adiciones en alemán en: E. Lefèvre, *Die römische Komödie: Plautus und Terenz*, Wege der Forschung 36, Darmstadt 1973, pp. 424-442). Merece ser tenida también en cuenta la publicación más reciente: K. Büchner, *Das Theater des Terenz*, Heidelberg 1974. Respecto de Plauto hay que tener en cuenta, además, el importante estudio de

pretación plantea, en cualquier caso, el problema de por qué el auditorio de Terencio —al que éste se dirige de tal modo— no supo captar la intención del poeta, ya que de acuerdo con las quejas del poeta mismo el auditorio se le fue en más de una ocasión prefiriendo las actuaciones de titiriteros y gladiadores mientras que, por el contrario, las comedias de Plauto gozaron de tal popularidad que incluso su demanda siguió siendo enorme después de la muerte del poeta hasta tal punto que hábiles impostores escribieron una y otra obra bajo el nombre del gran poeta llegando a circular alrededor de ciento ochenta y de ahí que los primeros esfuerzos filológicos en Roma se dedicaran a discriminar las comedias genuinas y espúreas de Plauto. Obviamente, Terencio no gozó de tal éxito con el gran público porque no prestó la atención suficiente a sus gustos y descos. Sus esfuerzos se dirigieron a atraer a la minoría culta que determinó la vida del que fuera esclavo libio. Incluso generaciones más tarde, sus comedias constituirán una parte esencial de toda educación superior como múltiples citas ponen de manifiesto.

Casi incidentalmente hemos venido al hecho —especialmente importante para apreciar adecuadamente el tradicionalismo de la literatura romana— de que el grado de dependencia (o independencia) de cada autor u obra viene determinado en cada caso por las condiciones o intenciones particulares del autor en cuestión y no por el estadio correspondiente dentro de un proceso gradual de emancipación de los originales griegos. Si Terencio parece hallarse más cerca de los griegos que Plauto —por comparar una vez más a ambos poetas cómicos— y parece menos independiente de ellos, yo sugeriría (sin poder entrar ahora en detalles) que Plauto se sometió a sus modelos griegos solamente por lo que se refiere a la invención de la trama y a la acción preocupándose menos de la unidad de conjunto de la obra y de la uniformidad en la descripción de los personajes. A la vista de las condiciones externas de la escena y de su auditorio en Roma, no solamente añadió sus *canuca*, sino que alteró acción y personajes de diversas maneras, enriqueciéndolos con múltiples rasgos efectistas ya que su objetivo no era otro que conseguir un efecto inmediato en sus espectadores. Terencio, por su parte, escogió también sus modelos con sumo cuidado teniendo en cuenta a los espectadores y esforzándose en aumentar su efecto alterando detalles e importando escenas efectistas de otras obras. Invariablemente, sin embargo, se empeñaba en asegurar la unidad de conjunto y con ello una

Gaiser. Personalmente me siento en deuda con el trabajo de mi maestro E. Fraenkel (*Plautinisches in Plautus*, *Philologische Untersuchungen* 28, Berlin 1922; traducido al italiano [con adiciones]: *Elementi Plautini in Plauto*, Firenze 1960).

efectividad especial, influenciado claramente de principio a fin en su elección y presentación por puntos de vista y modelos griegos (así como por la teoría poética griega). Estas son las razones de que parezca en muchos aspectos más cercano a los griegos que Plauto, aun siendo posterior a él.

Resulta tentador —y altamente instructivo también— considerar ahora las obras de otros poetas y prosistas y determinar la relación que cada uno de ellos guarda con los griegos preguntándonos por qué ciertos autores posteriores siguen los modelos griegos más de cerca que otros que les precedieron, por ejemplo, Virgilio más de cerca que Ennio o por qué esto es así en el caso de ciertas obras y no en otras; por ejemplo, Horacio con sus *Odas*, pero no en sus *Sátiras*, que son anteriores; cabría preguntarse también qué importancia ha de atribuirse a la elección del género en cada caso o por qué la poesía —en conjunto— parece más dependiente que la prosa. Desgraciadamente, no nos es posible ocuparnos ahora de todas estas cuestiones. Baste subrayar que el desarrollo de la literatura romana en su conjunto, aun cuando en sus comienzos se hallen las traducciones literales y a éstas sigan obras que *non uerba sed uim Graecorum expresserant* (Cic., *Ac.* 1, 10), no puede ser considerada como un proceso de emancipación gradual de los modelos griegos y de la influencia griega. Más bien nos encontramos con que algunos se inclinan a los griegos en un grado mayor, otros en un grado menor; los hay que recaen en un modelo único, otros hacen uso de las discusiones teóricas de los griegos de tal modo que desde el esclavo griego Livio Andrónico, en el siglo II a. C., hasta el oficial griego Amiano Marcelino y el egipcio semigriego Claudiano, hacia el final del siglo IV d. C., nos encontramos con un amplio espectro de todo tipo de matices por lo que se refiere a la dependencia e independencia respecto de los griegos.

Los investigadores se encuentran, pues, ante el reto de asignar —en un estudio comparativo— a cada autor y a cada obra el lugar que les corresponde dentro de este amplio espectro, desde la imitación más estrecha hasta el aborrecimiento más total y deliberado¹. Para llevar a cabo esta tarea no basta con registrar simplemente los préstamos, adaptaciones e influencias; es necesario preguntarse en cada caso qué tipo de sugerencias han sido utilizadas y cuáles no, qué es lo recibido y qué es lo añadido por el autor y cuál es la intención con que ha escogido ideas y palabras ajenas fundiéndolas con las suyas propias. Al tender —de un modo al que no es fácil encontrar parangón— a imitar

¹ Por lo que a la poesía romana se refiere, G. Williams se ha enfrentado con este reto: *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968.

modelos de una literatura extranjera y hacer uso explícito de sus recursos mezclándolos con los propios, los autores romanos obligan al investigador a preguntarse con sumo cuidado en cada caso hasta qué punto el autor es consciente de que imita, hasta qué punto pretende que su auditorio piense en un modelo determinado, hasta qué punto —a través de la imitación— intenta investir su propia obra de una dignidad especial o bien desea sugerir una comparación que ponga de manifiesto sus propias innovaciones y logros. Cuando lo que hay no son sino ligeras semejanzas o formas sutiles de imitación solamente captables por el ojo avizor del especialista, habría de dudarse antes de registrar una imitación teniendo en cuenta que los autores antiguos —y esto es de especial importancia para todo juicio acerca de imitaciones así como para toda clase de crítica de fuentes— no abrían sus libros como nosotros lo hacemos, sino que tenían que desenrollarlos; en otras palabras, no podían comprobar referencias y citas como hacemos nosotros, sino que habían de fiarse de su memoria. En la antigüedad no se copiaba de un libro escrito¹; se leían libros, se recordaba lo que se consideraba más importante e incluso se aprendían de memoria algunas de sus partes para posteriormente hacer referencia a ellas o imitarlas de memoria. Sólo en casos muy singulares se consultaba realmente el texto.

De este modo hemos ganado conciencia de ciertos principios que han de ser tenidos en cuenta al intentar evaluar la imitación de la literatura griega por los romanos (y en general, la imitación de autores anteriores por otros posteriores). Ha de añadirse aún un segundo factor a tener en cuenta que suele pasarse por alto al comparar los originales griegos con las «copias» romanas y que —de prestarle atención— puede abrir nuevas perspectivas y generar nuevos impulsos para toda investigación en este campo. Me refiero a la influencia ejercida por la adopción por parte de los romanos del sistema educativo griego. Pues, además de la decisión consciente de un escritor de seguir un modelo griego, hemos de contar con la influencia de la literatura griega o de la teoría literaria griega transmitida a través de la educación y de la cual el autor puede muy bien no ser consciente. Pues si bien en los demás casos es la composición de obras literarias la que lleva a consideraciones y discusiones teóricas y finalmente a la sistematización, el rasgo más peculiar —y hasta ahora no suficientemente apreciado— de toda la literatura

¹ Las publicaciones de los griegos y romanos no se llevaban a cabo copiando, sino dictando los textos, y de ahí que en los manuscritos resultaran múltiples errores y corrupciones debidos no a errores de lectura, sino de audición, hecho éste al que no siempre se le ha concedido suficiente atención en la crítica textual.

romana (y latina, por supuesto) es que ya desde sus comienzos está bajo la influencia de una práctica y una teoría literarias anteriores. La explicación teórica de los textos tal como se practicaba en las escuelas griegas es introducida en Roma a una con la traducción de la *Odisea*. Por tanto, al estudiar la literatura romana se ha de tener siempre presente el conjunto de la educación griega cuyos diversos aspectos ejercieron su influjo sobre los romanos desde el final del siglo III a. C.: la reflexión sobre la lengua y los fenómenos lingüísticos, la gramática, la retórica y la poética. Suetonio cuenta expresamente que las primeras lecciones públicas sobre gramática fueron impartidas en Roma mediado el siglo II a. C. cuando Crates de Malos —llegado por aquel entonces— se rompió una pierna en una cloaca y no quiso desperdiciar su período de convalecencia. También reseña exposiciones anteriores de poesía griega y latina en forma escolar (*Gramm.* II,1 ss. y I,2 ss.). De igual modo se daba también un cierto tipo de instrucción retórica mucho antes de que se ofrecieran lecciones sistemáticas al final del siglo II a. C., como demuestran las comedias de Terencio y los fragmentos de los discursos de Catón el Viejo.

De las anteriores consideraciones y observaciones se sigue que la dependencia en que la literatura romana se encuentra respecto de la griega —y especialmente la dependencia de un escritor en particular— no puede ser discutida adecuadamente sin examinar con cuidado en cada caso la educación del autor, particularmente su grado de familiaridad con la teoría retórica y poética. Sólomente un estudio de este tipo puede evitar que se tome como indicio de deuda contraída por el autor para con un modelo griego lo que en realidad se debe a la influencia general de la educación griega. Esto significa que el especialista, al igual que aprende la gramática latina, porque sabe que forma parte del bagaje familiar a todos los autores latinos (con la excepción de unos pocos autores de los siglos VI y VII d. C.), debería poseer también un conocimiento completo y una imagen muy clara del resto de las adquisiciones de que un romano se hallaba equipado al comenzar a componer una obra literaria.

Soy plenamente consciente —y me cumple insistir en ello— de los riesgos que entraña hablar de la retórica y de su influencia en la literatura, ya que la retórica ha sido usualmente considerada como un sucedáneo de la inspiración literaria y de la originalidad, lo que en este contexto hace que la referencia a la retórica parezca aún más peligrosa toda vez que la literatura latina ha sido también considerada a menudo ayuna de originalidad. Pero puesto que la influencia de la retórica griega sobre la educación romana es innegable, ha de insistirse también en la

necesidad de que el especialista moderno esté familiarizado con la retórica, es decir, las reglas para el uso eficaz de las expresiones que una lengua permite. Pero por retórica ha de entenderse, además, la eficacia en la ordenación y en la selección de los temas a tratar juntamente con el conocimiento y comprensión de la *psyche* de aquellos a los que el autor pretende impresionar así como de aquellos a los que hace hablar y de aquellos de los que habla. El auténtico dominio de estas reglas se manifiesta allí donde su uso pasa inadvertido.

Algunos ejemplos pueden ilustrar cómo esta exigencia afecta, a mi entender, a la investigación en nuestro campo. Si bien los especialistas, por ejemplo, tienden hoy, por lo general, a tener en cuenta las condiciones especialísimas de la historiografía antigua (cuyos criterios difieren considerablemente de los nuestros), se echa en falta un estudio global y sistemático de todas sus características así como una evaluación —basada sobre él— de todos sus rasgos particulares y no digamos una explicación de los detalles más importantes. El ejemplo que ofreceré es de César, de la *Guerra de las Galias* (de cuya auténtica idiosincrasia —tal como aparece expresada en su forma— no puedo ocuparme ahora) y se encuentra en el c. 10 del l. I: «Desde Ocelo, en el extremo de la Galia cisalpina, César llegó al país de los Voconcios en la Galia transalpina; desde allí condujo su armada al territorio de los Alóbroges y desde éste al de los Segusiavos. Estos se encuentran fuera de la provincia, los primeros tras cruzar el Ródano». Bajo una mera información geográfica —cuya simplicidad evocará al lector las secciones más áridas de la *Anábasis* de Jenofonte— César encubre todo el alcance de esta audaz travesía que llevó, después de todo, a la guerra de las Galias y a la conquista y romanización del resto de la Galia libre. (De un modo semejante, en la *Guerra civil* César suprime incluso el paso del Rubicón que llevaría al conflicto con Pompeyo.) César no está imitando en este caso ningún modelo en particular por más que pueda evocar el recuerdo de Jenofonte. En este caso —y en otros muchos— se nos muestra como un alumno aventajado de retórica al no omitir un hecho embarazoso y presentarlo, sin embargo, de tal modo que pasa casi inadvertido. De esta manera proporciona un indicio claro —al menos para el especialista familiarizado con las reglas de la retórica— acerca de los principios e intención que presiden esta obra (tan discutida hoy por los especialistas) y acerca de los criterios con que ha de ser evaluada.

En ningún otro campo puede parecer más fuera de lugar la retórica que en el de la poesía. Sin embargo, la referencia a las reglas de la retórica servirá para explicar muchos pasajes en poesía y para salvar lo considerado condenable por los especialistas. No debe, además, olvidarse

en este contexto que la educación retórica no se manifiesta en la aplicación mecánica de una serie de reglas, sino más bien en la habilidad en la selección de los temas, en su ordenación cuidadosamente sopesada, en el uso eficaz y variado de todos los procedimientos de la lengua y especialmente en la empatía psicológica, como pondrá de manifiesto una breve referencia a Ovidio. La retórica de Ovidio no consiste, en efecto, simplemente en la agudeza de sus expresiones (que, por cierto, son más fáciles de censurar que de igualar y cuya brillantez ha sido difícilmente alcanzada por los poetas romanos posteriores, logrando su resonancia más notable en la prosa de Séneca). Quizá el fruto más logrado del estudio de la retórica por Ovidio sea su modo de delinear los caracteres que, surgiendo de situaciones siempre nuevas, aparecen diseñados con peculiar plasticidad y precisión, por ejemplo, en las *Metamorfosis* y en las *Heroides*. Esta última obra en particular, al compaginar temas semejantes a la vez y diferentes, revela la capacidad inventiva del poeta, su raro y muy desarrollado don de empatía y sus cultivadas dotes de observación de que hace gala poniendo al descubierto la gama entera de los sentimientos humanos en todos sus matices posibles. Cabe concluir, pues, que la imaginación poética y la instrucción retórica no se excluyen mutuamente, sino que —de darse juntas— hacen posibles los logros más notables.

En orden a apreciar la originalidad (o dependencia) de la literatura romana parece, por tanto, necesario distinguir con claridad 1) los factores resultantes de la influencia de la cultura griega en general, 2) los rasgos tomados deliberadamente de un género o modelo particulares y 3) los elementos tomados de la tradición y ambiente romanos, a fin de 4) examinar el modo en que han sido combinados a la luz de las intenciones del escritor y de la referencia al público al que se dirige, aspecto éste no de escasa importancia, ya que toda la literatura romana, toda la literatura antigua, se dirige conscientemente a un auditorio en una medida mucho mayor que la literatura moderna. Antes de ocuparme de este aspecto, me permitiré llamar la atención brevemente sobre el hecho de que el tradicionalismo de la literatura romana ha estimulado una y otra vez una renovada actividad literaria. Al igual que el encuentro de los romanos con la cultura griega —y con la literatura griega en particular— despertó y aguzó sus talentos para la creación literaria en periodos primeros, también en la antigüedad tardía, en la Edad Media, en el renacimiento y en la literatura neolatina de los siglos posteriores el recurso consciente a la tradición hará posible una productividad y unos logros nuevos que serían inconcebibles sin el conocimiento por parte de los autores de lo realizado en épocas anteriores y —por supuesto— sin

sus propios *ingenia*. Como muestra, compárense los sombríos y pedantes ciceronianos de los siglos xv y xvi con Poliziano (1454-1494) quien escribió un latín propio y vivaz de acuerdo con el espíritu auténtico del modo antiguo de entender la *imitatio*; o bien compárense los tediosos ejemplos de los libros de texto de retórica de los jesuitas de este período y los siguientes con las sátiras vigorosas o las tiernas odas del jesuita Jacob Balde (1603-1669) a quien reconocieron como el Horacio alemán incluso los protestantes de su tiempo. La literatura neolatina muestra muy particularmente cómo este tradicionalismo no obstaculiza necesariamente, sino que puede muy bien inspirar la actividad literaria. Los estudiosos de las humanidades clásicas deberían, pues, sentirse obligados a tomar en consideración la literatura neolatina, pariente pobre tanto tiempo menospreciado por los especialistas: he aquí la razón por la que habló deliberadamente de literatura latina y no simplemente romana. Ha de tenerse en cuenta, con todo, la siguiente observación: que todo aquel que desee estudiar la literatura neolatina habrá de estar familiarizado con el ambiente, la educación general y el público al que el autor en cuestión dirige su mirada. Equipado de esta forma, le será posible obtener una comprensión profunda, no sólo de ciertos aspectos de la literatura latina, sino también de ciertos problemas más generales relacionados con el complejo fenómeno de la *imitatio* (adquiriendo de este modo criterios mejor fundados para juzgar las falsificaciones antiguas o posteriores) y le será posible alcanzar un entendimiento más hondo del desarrollo —a menudo influido por el latín— de las lenguas y literaturas nacionales, especialmente por lo que se refiere a las distintas formas de estilo en prosa. Más aún, mis observaciones acerca de la fecundidad del tradicionalismo pueden o deberían servir como recomendación más general de no ignorar y repudiar a la ligera la tradición y los impulsos que de ella dimanaban.

La literatura neolatina es ampliamente desconocida porque no logró una amplia resonancia, lo que, a su vez, se debe al hecho de que olvidó un aspecto característico, como hemos visto, de la literatura latina antigua: la preocupación inmediata por el auditorio.

II

La literatura griega primitiva era concebida y transmitida —presumiblemente— en forma oral. Incluso tras la invención (o adopción) de la escritura en Grecia, una cantidad muy notable de obras literarias era —valga la expresión— «publicada oralmente» (esta expresión no preten-

de, por supuesto, negar la existencia de libros): todos los dramas se presentaban al público en forma oral, todos los discursos se ofrecían oralmente en las asambleas públicas o en las cortes de justicia, así como los panegíricos en ocasiones especiales y las declamaciones en las escuelas de retórica; muchos poemas se presentaban por primera vez oralmente ante un círculo reducido de amigos o invitados, a menudo en simposios o bien ante grupos más amplios en teatros y baños, incluso múltiples obras históricas (o partes de ellas) se daban a conocer en forma oral ante público hasta la época de Amiano Marcelino quien — como reseña Libanio (ep. 983) — organizaba lecturas públicas en Roma, como Heródoto hiciera en Atenas ochocientos años antes, lo que constituye un testimonio impresionante de la uniformidad de la cultura antigua a la que sería ciertamente difícil encontrar parangón alguno.

Una literatura concebida de este modo para ser presentada oralmente ha de seguir sus propias reglas. Ha de sintonizar, en efecto, con el público, un público atento a diferencia del libro moderno cuyo manuscrito envía el autor al editor o lector y del cual no volverá tal vez a tener noticias hasta que tropiece con su reseña en alguna revista. Un autor moderno — a menos que se preocupe muy particularmente por su impacto inmediato en el público — puede imprimir a sus obras un sello muy personal, individualista y audaz tanto en la forma como en el contenido. Al autor antiguo, por lo general, lo mueven a una el público y sus propios deseos y sentimientos: ni podrá ni querrá expresar simplemente sus propios puntos de vista — dado su anhelo por atraer al público y de ahí que haya de estar familiarizado con los criterios de aquél, con sus valores, intereses y expectativas aunque no los comparta ni se identifique con ellos. La referencia al público está presente invariablemente ya para criticarlo de un modo explícito y tratarlo con ironía, ya para intentar corregirlo y reformarlo veladamente. Surge así un problema vital para la interpretación de tales obras y una exigencia muy especial, por supuesto, a la cual los investigadores han de enfrentarse ya que una literatura tal no puede ser interpretada autónomamente ni puede bastar con enjuiciarla en relación con el trasfondo general de la época. Se hace imperativo investigar cuidadosamente tanto la situación particular del autor como el público a que se dirige y dirige su mirada. Todo aquel que no tome en cuenta estos aspectos no acertará con las intenciones del autor, como una vez más intentaré demostrar con la ayuda de un ejemplo.

En el libro segundo de las *Sátiras* de Horacio tenemos un poema (*Sat. 4*) que muchos especialistas titularían con gusto «Horacio, cocinero». El poeta hace que un tal Cacio proclame preceptos cuya importancia — se afirma en las primeras líneas — «transformación elegante del comien-

zo (del Fedro)--- es mayor que la de los preceptos de los filósofos Pitágoras, Sócrates y Platón. Resultará después que tales preceptos se refieren exclusivamente a la comida y a la bebida. Ciertamente la sátira es un género literario capaz de albergar los temas más diversos; y ya Enio escribió *Hedyphagetica*. Pero en este caso no resulta inmediatamente evidente qué pretende el autor, que en los restantes poemas de este libro se ocupa de los temas más serios, sin duda. Eduard Fraenkel —uno de los más grandes especialistas en Horacio y que en su día fuera profesor de Clásicas en la Universidad de Göttingen— ha opinado que el poema se refiere exclusivamente a la comida estableciendo que en este libro de sátiras «comienzan a faltarle a Horacio temas y situaciones apropiadas»¹. No puedo ni es necesario tampoco citar ahora otras interpretaciones recientes, la mayoría de las cuales parece también desconocer las circunstancias particulares en que surge el poema no acertando, por ello, con su aspecto más importante.

Preceptos sobre el yantar y recetas de cocina constituyen el núcleo del poema y así como al comienzo se dice que tales preceptos sobrepasan en importancia a las máximas de los grandes filósofos, al final el satirista expresa el deseo de ir —más allá de las palabras del *interpres* Cacio— a las fuentes mismas a fin de encontrar las reglas de una vida auténticamente feliz. A lo largo del poema el *interpres* ofrece consejos acerca de alimentos sanos y exquisitos y sobre los distintos modos de aderezarlos convenientemente, juntamente con recomendaciones de una vida sana, apuntando de este modo la necesidad del conocimiento recto, reflexión adecuada y buen gusto de un modo que nos recuerda la poesía didáctica, especialmente de Lucrecio. Más aún, la estructura de conjunto, los consejos insertados en ella, las fórmulas toscas de transición, así como múltiples frases en particular, evocan una y otra vez a Lucrecio cuya obra parece ridiculizarse de modo directo en las líneas 63-64:

merece la pena llegar a conocer la naturaleza de la salsa compuesta ...
(est operae pretium duplicis pernoscere iuris, naturam):

o en las líneas 45-46:

... por lo que a pescados y aves se refiere, ningún paladar antes
que el mío logró esclarecer cuál ha de ser su calidad y edad
apropiadas.

¹ E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957, p. 137 (= *Horaz*, Darmstadt 1963, p. 163).

(piscibus atque aubus quae natura et foret actas ante meum
nulli patuit quaesita palatum):

o en las líneas 35-30:

... nadie se atreva a alardear de que posea el arte del buen comer
hasta tanto no domine la teoría sutil de los sabores.
(nec sibi cenarum quivis temere arroget artem/ non prius exacta
tenui ratione saporum).

¿Es concebible que el epicúreo Horacio se burle del epicúreo Lucrecio? La respuesta nos viene dada en uno de los comentaristas antiguos, Porfirio, al informarnos de un detalle que parece a menudo haber sido observado si bien raramente se ha hecho uso adecuado del mismo en época reciente. Porfirio nos informa de la existencia de un Cacio epicúreo que escribió *de rerum natura et de summo bono*¹. Una vez que se deja

¹ Porfirio, *ad sat.* II 4,1 (p. 308 Holder) así como los escoliastas posteriores. Desde entonces, la interpretación de esta sátira ha sido objeto de controversia como muestran los comentarios de A. Dacier y N. E. Sanadon (*Oeuvres d'Horace* VI, Amsterdam 1753, pp. 152-154). Dacier mismo identifica al Cacio de la sátira con el epicúreo mencionado por Cicerón *Fam.* XV 16,1 y considera al poema un ataque contra los seguidores de Epicuro al igual que hiciera con anterioridad D. Lambin en su edición de Horacio (Frankfurt 1596, p. 175) y posteriormente H. Schütz (Berlin 1881, pp. 209-211). Sin embargo, no solamente ha sido rechazada, por ejemplo, por A. Palmer (Londres 1883, pp. 313-316) y por la mayoría de los críticos de las tres últimas generaciones la hipótesis de una polémica antiepicúrea, sino también —y casi siempre con argumentos renovados— la identidad de Cacio, por ejemplo, por L. F. Heindorf (Breslau 1815, pp. 335-337), G. T. A. Krüger (Leipzig¹¹ 1885, p. 127), L. Müller (Wien 1801, II 1, pp. 209-210) con mayor vigor por R. Heinze (Berlin 1921, p. 207) quien no tiene ni siquiera en cuenta la posibilidad de una polémica antiepicúrea (*Contra* Heinze, recientemente K. Büchner, Bologna 1970, pp. 220-221). Algunos detalles importantes han sido subrayados recientemente, por ejemplo, los «clisés didácticos» (N. Rudd, *The Satires of Horace*, Cambridge 1966, p. 211) o la «petulancia pseudofilosófica» (W. Ludwig, *Poetica* 2, 1968, p. 309, «pseudophilosophische Wichtigtuerei»); sin embargo, no se han considerado conjuntamente todos los aspectos importantes ni se ha hecho uso de ellos por más que la evidente parodia de la poesía didáctica, las alusiones a Lucrecio, la pretensión de mostrar el camino de una *vita beata*, la imitación del diálogo filosófico, todo ello apunta en la misma dirección, complementándose entre sí dichos aspectos y confirmando la identificación del *interpres* Cacio con el filósofo epicúreo quien aparece aún citado en Quintiliano (X 1,124) a pesar de haber muerto ya en el 46 ó 45 a. C.; parece haber sido generalmente pasado por alto que Cicerón lo califica como *malus interpres* (*Fam.* XV 19,2). Tomados conjuntamente los distintos argumentos no dejan lugar a dudas, a mi entender, de que Horacio escogió el nombre de Cacio porque pretendía criticar las obras didácticas de los epicúreos.

de considerar el poema de Horacio de un modo aislado, sin limitarse a sus aspectos tradicionalistas --que apuntan a la dirección correcta, por cierto-- y teniendo en cuenta las asociaciones que habían de acudir a la mente del público al escuchar a un Cacio epicúreo proclamando preceptos filosóficos capaces de oscurecer las enseñanzas de los grandes filósofos y de conducir a una vida auténticamente feliz, el sentido pleno del conjunto resulta obvio. Ni la cocina o la gastronomía solas ni tampoco «la carencia de temas y situaciones adecuadas» pueden bastar para su explicación.

Al igual que se mofa de los estoicos en la sátira anterior (II 3), Horacio se vuelve en la cuarta contra los epicúreos, más exactamente, contra la interpretación incorrecta de la enseñanza epicúrea que considera a los placeres sensuales el fin último. Esta interpretación polémica del poema --indicada por el contenido del mismo-- es confirmada por la forma escogida por el poeta, forma que --como he señalado al comienzo de esta conferencia-- no puede ser ignorada a la vista de las características claramente diferenciadas de los géneros literarios. En este caso es la parodia satírica de la poesía didáctica la que sirve a Horacio para expresar sus dudas sobre todo intento de enseñar la filosofía --arte de controlar la vida en todos sus aspectos, en su opinión-- como un sistema de reglas rígidas e invariables que poco tienen que ver con la realidad. El poeta repite de este modo la crítica de Cicerón cuando reprochaba a los epicúreos que eran incapaces de apoyar sus tesis en ejemplos sacados de la historia (*de fin.* II 67). Horacio, cuyos pies estaban asentados en el centro de la vida real de que gustaba, sintió-- sin duda-- la atracción de ciertas doctrinas epicúreas. Pero ningún tipo de dogmatismo podía atraerle ni podía tampoco atraer a sus contemporáneos y es precisamente contra este tipo de dogmatismo contra el que dirige su sátira cuya significación y alcance resultan claros solamente si se tienen en cuenta las circunstancias inmediatas en que se origina. Y es que una obra literaria es capaz de abrir nuevos mundos y experiencias al lector u oyentes lejanos en el espacio y el tiempo solamente cuando es juzgada desde sus propias circunstancias y desde el transcurso de su propio tiempo.

Una vez mostrada la pertinencia y utilidad de esta perspectiva que tiene en cuenta la publicación oral, cabe tocar un segundo aspecto con mayor brevedad especialmente en atención a que ya ha sido mencionado en otro contexto. El papel del público no ha sido nunca olvidado totalmente por los especialistas quienes tampoco han pasado por alto los párrafos relevantes de los manuales antiguos. Sin embargo no se ha prestado atención suficiente al hecho de que casi todos los aspectos de la

teoría retórica (invención, selección, ordenación y estilo) se consideran y sistematizan con vistas al efecto a producir en el auditorio. Habría, por tanto, de investigarse de qué modo y por qué medios las distintas obras literarias procuran impresionar a oyentes y lectores y habría de preguntarse especialmente de qué manera se dirigen a sus destinatarios *qua* oyentes. Así como los estudiosos de lenguas modernas han comenzado a ocuparse de una fenomenología de la lectura (W. Iser¹), los especialistas en latín —y en griego, por supuesto— deberían pensar en una fenomenología de la audición de la que no es posible ahora ni ofrecer un bosquejo. Tal empresa habrá de tener en cuenta los preceptos de la teoría antigua así como el conjunto de las variadas prácticas literarias antiguas que han de ser estudiadas sin prejuicios y sin valorarlas de acuerdo con categorías y criterios modernos. Más bien será necesario preguntarse en qué medida la realización de cada obra en particular se determina en atención al público. De tal planteamiento resultarán explicaciones nuevas para más de un pasaje que haya podido parecer burdo o inconsistente al lector crítico y para más de una digresión o repetición censuradas por la agudeza del especialista y atribuidas a interpolaciones o contaminaciones torpes de distintas fuentes. En cualquier caso, y puesto que no quiero dar la impresión de que estoy ofreciendo una panacea para toda clase de problemas y deficiencias en la composición, ha de insistirse en que toda explicación de este tipo deberá ser examinada a la luz de la teoría retórica antigua y no habrá de aceptarse a no ser que se vea confirmada por ella.

III

Una vez que nuestras anteriores consideraciones nos han llevado a entender la literatura latina en tanto que determinada por la tradición, los géneros, y su especial atención al público, surge la pregunta de a qué tipo de público, desde qué punto de vista y con qué intención se dirige —o pretende dirigirse— la obra literaria en cada caso. Esto nos lleva al último de los rasgos peculiares de la literatura romana de que quiero ocuparme en esta ocasión, la relación existente entre los rangos sociales y los géneros literarios y sus autores, tema que parece muy de actualidad si bien ha venido discutiéndose durante mucho tiempo en

¹ Cf., por ejemplo, W. Iser, «The Reading Process», *New Literary History* 3, 1971-72, pp. 279-299.

nuestra disciplina. Con todo, un examen atento del mismo promete ofrecer aún resultados interesantes.

Mientras que en Grecia todas las formas de literatura fueron escritas por individuos pertenecientes a casi todas —si no a todas— las clases y rangos y los grandes poetas de la escena griega —Ésquilo y Sófocles, Eurípides y Aristófanes— fueron ciudadanos atenienses al igual que los filósofos Sócrates y Platón, ningún escritor «romano» de cierta categoría era de la ciudad de Roma. Durante generaciones la poesía latina estuvo en manos de forasteros que ni siquiera eran ciudadanos romanos mientras que los miembros de las familias nobles influyentes se orientaron en su mayoría a la historiografía. Esto nos plantea cuestiones más generales, por ejemplo, de qué posición gozaron los escritores en Roma y a qué público pretendían dirigirse. Como más arriba se ha señalado, la literatura latina comienza con un esclavo. A continuación nos encontramos con obras poéticas escritas por ciudadanos de distintas ciudadanías itálicas que se mantienen alejados de todo tipo de actividad política. Siguiendo el ejemplo de los griegos, Nevio intenta utilizar la comedia con fines polémico-políticos, pero el intento le cuesta la prisión y el exilio. La realidad de la vida política en Roma impone límites incuestionables a la imitación literaria poniendo de manifiesto hasta qué punto el individuo depende de su condición social y de las oportunidades que ésta le ofrece. Cien años más tarde la poesía romana nos ofrece de nuevo invectivas políticas en las sátiras de Lucilio, personaje notable por más de un concepto. Se trata del primer miembro de la clase alta romana que escribe poesía. Es él quien reviste a la sátira romana de muchas de sus características más esenciales, siendo así el auténtico creador del único género literario que más tarde los romanos proclamarán como propio; es también el único satirista que intenta influir en la escena política por medio de sus poemas: se trata de un personaje único en todos sus aspectos. Los escritores posteriores de sátiras —al igual que los comediógrafos griegos— preferirán problemas generales relativos a la conducta humana más bien que cuestiones políticas.

Por supuesto, y con posterioridad a Lucilio, hubo otros miembros de la nobleza, incluso, que escribieron ocasionalmente poemas. Constituyen, sin embargo, la excepción y la mayoría de ellos solamente escribieron poesía en períodos de ocio. Al leer las obras de Virgilio u Horacio, de Propertio u Ovidio, no ha de olvidarse que todos estos poetas eludieron deliberadamente la política y al encontrarnos con un autor de tragedias tan entregado a la actividad política como Séneca, ha de tenerse en cuenta que las escribió seguramente durante períodos de inactividad política, durante el exilio y durante el ocio forzoso de los últimos años.

Una vez bosquejado brevemente el fenómeno, ¿cuáles son sus consecuencias?

Entre los estudiosos del derecho romano, Wolfgang Kunkel escribió hace más de veinte años un estudio sobre el «origen y posición social de los juristas romanos» (Weimar, 1952). Los estudiosos de la arqueología clásica se preguntan cada vez con más insistencia no sólo quiénes fueron los artistas, sino también, por ejemplo, quiénes les encargaban la construcción de edificios y tumbas y la confección de estatuas y relieves. Los estudiosos de las humanidades clásicas, sin embargo, no han llevado a cabo hasta ahora un estudio paralelo de los orígenes y condición social de los literatos en Roma¹, más exactamente, de los autores de los distintos géneros y del público a que respectivamente se dirigen², del papel desempeñado por la literatura —o, una vez más, por los distintos géneros literarios— en la vida pública, en círculos más restringidos o en la educación. Por supuesto, está aún por preguntar hasta qué punto fueron romanos quienes dieron expresión literaria a los pensamientos y a los sentimientos de los romanos, a los ideales desplegados por los romanos o para los romanos así como en qué medida fueron éstos aceptados realmente. A pesar de los esfuerzos dedicados (como más arriba se ha señalado) a descubrir las supuestas virtudes auténticamente romanas, no se ha prestado atención suficiente al valor de las distintas fuentes, a la posición marginal de la literatura en Roma, a la situación de los distintos autores y al papel, en fin, de los distintos géneros.

No se puede hacer justicia a los romanos —como se señaló también más arriba— cuando el análisis se limita a unos cuantos conceptos, autores o épocas. Teniendo presente la desigual reputación de que gozaron los distintos géneros literarios en Roma, ha de tenerse siempre en cuenta toda la escala de valores, es decir, la serie completa de categorías positivas y negativas aceptadas y utilizadas por un determinado grupo o en un determinado momento. Aquí, una vez más, surgen nuevas tareas y aspectos a investigar por los especialistas en humanidades clásicas hasta ahora no percibidas con claridad y mucho menos, resueltas: el sistema de valores ha de examinarse en cada autor en relación con su

¹ Algunas referencias útiles pueden encontrarse en el trabajo de M. Dieckhoff, «Ueber die Klassengebundenheit der Quellen des Altertums», *Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Potsdam, Gesellschaftsw.-sprachw. Reihe* 2, 1956, pp. 147-159.

² De este aspecto se ha ocupado parcialmente E. Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Berna 1958 = *Literary Language and its Public in Late Antiquity and in the Middle Ages*, Nueva York 1965.

situación social, su época y su género literario (o auditorio a que se dirige); un estudio global habría de ocuparse en comparar los distintos sistemas refiriéndolos a las discusiones teóricas e intentado, al menos, distinguir lo genuinamente romano de los elementos griegos. Más aún, para una comprensión y evaluación más adecuadas tanto de cada autor como del conjunto de la literatura romana parece esencial definir con mayor exactitud el papel de cada género en particular (así como aquellos que los representan, aquellos a quienes primordialmente van dirigidos y aquellos que de hecho tienen interés por él) y la posición de cada autor dentro del género.

Se ha subrayado —y con razón, en mi opinión— que muchos de los historiadores romanos fueron senadores y escribieron desde un punto de vista senatorial. Esto, sin embargo, no resuelve todos los problemas de la historiografía romana; quedan aún por contestar numerosas cuestiones, por ejemplo, en qué condiciones y con qué intención escribió una obra de historia Celio Antipater sin ser senador y haciéndolo en la forma inusual de monografía: ¿es algo que depende de su rango social o de sus propósitos particulares?; o bien, ¿cuáles son los rasgos que caracterizan la obra de Livio, tampoco senador? Cuando Pompeyo Trogo decide situar a Roma en un contexto más amplio escribiendo una historia universal o Curcio Rufo no escoge un período de la historia romana para ilustrar la inestabilidad del poder, no hay duda de que sus planteamientos no tradicionales reflejan su posición social, surgiendo así la pregunta acerca del tipo de público en que tales «historiadores» pensaban y al que querían dirigirse. Hacen falta estudios especiales al respecto, no sólo sobre los historiadores, sino sobre los oradores, poetas y epistológrafos también tomando en consideración su rango, intenciones y público. Hasta tanto no se lleven a cabo tales estudios preliminares en número suficiente no hay más remedio que abstenerse de generalizar juicios y suposiciones sobre grupos de autores, épocas, géneros literarios o sobre la literatura romana en general.

IV

Trataré, por último, de responder con brevedad a la pregunta sobre los objetivos a que sirve el estudio de la literatura, tanto su investigación como su enseñanza. Nos interesa el puesto de esta materia dentro del contexto de nuestro tiempo y con la mirada puesta en el futuro. Deliberadamente insisto en el futuro para con ello dejar bien sentado que mis consideraciones no responden a problemas efímeros del momento

—como es bien sabido, tal planteamiento ha llevado a los más desafortunados errores de apreciación¹— y desearía subrayar que solamente a quien se ocupa exclusivamente de los problemas de su tiempo le cabe quizá, en mi opinión, considerar que es posible dejar de un lado al pasado. Por el contrario, a todo aquel que sienta preocupación por el futuro no le es posible ignorar las experiencias del pasado. Con todo, no es mi intención repetir ahora ciertas justificaciones bien conocidas del estudio del mundo antiguo, por muy importantes y bien fundadas que sean. Prescindiré de los argumentos históricos; prescindiré de exponer la valiosa aportación que la sabiduría de los antiguos puede aún proporcionar en los campos de la lógica, ética, política, etc.; prescindiré igualmente de detallar los múltiples placeres que se derivan de la lectura de la literatura antigua (especialmente cuando tal lectura no es forzada), para limitar mis observaciones a ciertas consecuencias que me parecen derivarse de las consideraciones anteriormente ofrecidas.

Siendo adecuado considerar toda literatura como experiencia o sabiduría humanas en forma transmisible (como he sugerido al comienzo), cabe concluir que el estudio de una literatura extranjera hace posible —más allá del propio horizonte— participar de las experiencias y sabiduría de los demás y analizar con más corrección y entender con más claridad la situación propia a través de la comparación y el contraste. Con el fin de evitar todo posible malentendido —y el estudio de la literatura antigua parece expuesto a ellos en un grado excepcionalmente elevado debido al uso del término «clásico»— se hace necesario subrayar al respecto que las experiencias de los demás no proporcionan soluciones y respuestas de utilidad inmediata ni ofrecen tampoco reglas y modelos fácilmente aplicables —sólo el intelectualmente perezoso buscará este tipo de ayuda—, sino impulsos y sugerencias, argumentos y elementos de comparación que pueden ayudar al desarrollo de nuevas ideas y al dominio de los problemas con que uno ha de enfrentarse individual y personalmente, ayudándonos a enjuiciar críticamente el entorno propio. La literatura romana en particular, al desarrollarse conscientemente en dependencia de la tradición griega y teniendo a la vez en cuenta al público de Roma, ofrece un ejemplo muy adecuado de cómo el mundo de la experiencia propia puede enriquecerse en el encuentro con otra cultura y en su adopción y cómo a través de —y solo a través de— tal encuentro pueden liberarse nuevas fuerzas creadoras. Como se ha indi-

¹ Véase, por ejemplo, la lección inaugural de M. Fuhrmann (*supra* n. 2), pp. 17-20. Como ejemplo ilustrativo cabe mencionar el trabajo de O. Morgenstern, *Horaz und der Nationalsozialismus* (sin fecha ni lugar [Berlín 1935]).

cado más arriba, la literatura romana tuvo, a su vez, un efecto inspirador semejante en la Edad Media, el renacimiento y los siglos posteriores.

Finalmente, aludiré sumariamente a ciertas consecuencias que se siguen de considerar otro aspecto de la literatura romana. Ha quedado demostrado cómo la literatura romana presta una atención especial al público y de ahí que las distintas obras no expresen a menudo simplemente los puntos de vista de un autor, sino también de un grupo o una clase en la medida en que el autor reacciona conscientemente ante las tendencias de su tiempo en un intento deliberado bien de mantenerse al margen de ellas bien de identificarse con ellas o de influir sobre ellas, incluso. El objetivo fundamental de la mayoría de las obras literarias romanas no es expresar los puntos de vista y sentimientos de su autor, sino impresionar tanto a sus contemporáneos como a las generaciones venideras. El deseo de *gloria*¹ hace, en efecto, que el autor romano piense en sus futuros lectores, lo que asegura a sus obras una eficacia que va más allá de su propio tiempo, especialmente en la medida en que la literatura romana tiende a retratar a los hombres no como son, sino como deberían ser, a presentar no ideales inalcanzables, sino seres humanos reales con sus problemas reales. La literatura, por ejemplo, de los períodos augústeo tardío y postaugústeo, tan a menudo erróneamente enjuiciados, los poemas de Ovidio y las tragedias de Séneca —cuya correcta comprensión ha sido promovida en muchos aspectos por mi predecesor, W. H. Friedrich— tienden a exhibir el espectro completo de la vida real y toda la gama de las acciones y sufrimientos humanos no con sobriedad y brevedad clásicas, sino con tal riqueza y penetración en la naturaleza y sentimientos humanos que tales obras no merecerían caer en el olvido. Por supuesto, las *Metamorfosis* de Ovidio no deben ser leídas como meros cuentos, sino como representaciones de conflictos humanos y de humanos sufrimientos.

De esta forma, el estudioso de la literatura latina puede proclamar su dedicación no a instituciones y hechos de un pasado remoto, sino a problemas siempre vivos de la humanidad presentados y discutidos de modo que impresionen a oyentes y lectores. No se nos ofrecen en ella ni análisis escolares ni soluciones de antemano, sino transformaciones literarias que atraen nuestra atención invitándonos a la reflexión. Al contrario que aquellas disciplinas que transmiten dogmas inveterados u ofrecen ideologías férreamente construidas, el estudio de la literatura

¹ Me inclino a conceder una importancia fundamental (hasta ahora no reconocida) a este factor para la visión romana de la vida, centrada en esta vida al no creer en la pervivencia del alma tras la muerte.

no puede hacer sino —y tal vez no sea poco— conducir a un conocimiento más profundo de uno mismo. Empleado al modo que hemos indicado aquí, el estudio de la literatura romana —y por supuesto de toda la literatura latina— puede ayudar a enfrentarse con esta tarea y contribuir a su cumplimiento.

C. JOACHIM CLASSEN
Gotinga