EL CENTÓN: *OPVSCVLVM ... DE ALIENO NOSTRVM* *

ANA LUISA COVIELLO
Universidad de Barcelona

El propósito de este artículo es analizar el fenómeno literario del centón desde la perspectiva de la intertextualidad. Su naturaleza imitativa nos permite definirlo en relación con los diferentes tipos de cita textual, o sea, la alusión, la cita propiamente dicha y el plagio, teniendo en cuenta las implicaciones de transcribir un texto a otro nuevo. Al mismo tiempo, lo consideraremos en el contexto de la noción de *imitatio* en la Antigüedad, señalando la dificultad de establecer divisorias claras entre los diversos procedimientos de intertextualidad.

Palabras clave: literatura latina; centón; imitación; intertextualidad

The aim of this paper is to analyze the literary phenomenon of cento from the perspective of intertextuality. Its imitative nature allows us to define it in relation to the different types of textual quotation, that is, allusion, quotation itself and plagiarism, taking into account the implications of transcribing a given text to a new one. At the same time, we will consider it in the context of the notion of *imitatio* in Antiquity, pointing out the difficulties of recognizing clear boundaries between the different intertextual procedures.

Keywords: Latin Literature; cento; imitation; intertextuality.

El centón es un fenómeno literario basado en la *imitatio*. Lejos de ser una obra de arte – se trata, de hecho, de “poesía di scuola”, a diferencia de la “scuola di poesia” en la que funda sus textos, en términos de R. Lamacchia¹ –, el

* Este trabajo ha sido posible merced a la beca otorgada por el Comissionat per a Universitats y Recerca de la Generalitat de Catalunya. Agradezco al Dr. José Luis Vidal (Universidad de Barcelona) el haber leído las versiones previas de este trabajo y sus valiosas sugerencias.

¹ R. Lamacchia, «Dall'arte allusiva al centone (A proposito di scuola di poesia e poesia di scuola)», *AeR* 3, 1958, pp. 193-216. Cf. también al respecto la conclusión de T. Verweyen y G. Witting, «The Cento. A Form of Intertextuality from Montage to Parody», en H. F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlín-Nueva York, 1991, pp. 165-178, p. 174 : «In the course of imitation a collage of quotations predominates which usurps the authority and splendor of the pre-texts and thereby stabilizes their normativity. In the course of innovation the formal collage principle dominates the pre-texts quoted. This does not yet make the cento innovative – and this may account for its lack of popularity – but it makes the cento at least belong to those

centón deja, no obstante, un espacio abierto entre su técnica de producción textual y su modelo o pre-texto. No estamos ante una simple copia o reproducción: implica un traslado y, por tanto, una distancia entre modelo y nuevo texto.

Analizaremos este fenómeno literario desde el punto de vista de la intertextualidad, indagando sobre cuestiones que atañen a su naturaleza imitativa². Para ello, proponemos hacer un recorrido por diferentes grados de citación textual: la alusión, la cita propiamente dicha y el plagio, de manera que podamos ir definiendo el centón en relación a ellos y marcando sus límites. Al hacerlo, tendremos en cuenta las implicaciones de la transcripción de un texto a otro. Justamente éste es uno de los parámetros con que mediremos los distintos modos de citación textual: distancia o proximidad entre la palabra propia y la ajena³, y grado de apropiación y re-atribución del texto trasladado a su fuente genuina.

Si consideramos la imitación como el procedimiento de base de cualquier fenómeno citativo – algo así como el “grado cero” en la repetición de textos –, podríamos decir que se trata de la reiteración de un texto en otro, y por lo tanto, de un tipo de intertextualidad. En palabras de S. Hinds, «repetition, it is clear, always entails some alteration»⁴: en efecto, la inclusión de un texto viejo en uno nuevo necesariamente conlleva una modificación que ya de por sí habla sobre una intencionalidad. La reiteración tiene consecuencias sobre el significado del texto que se repite⁵.

forms of writing which further the literary evolution».

² En otro trabajo me referí a la relación que existe entre parodia y centón (véase A. L. Coviello, «Sobre el centón, *opusculum... de seriis ludicrum*, o sobre si es también paródico el centón cristiano», *Anuari de Filologia*, vol. XXI, *Studia Graeca et Latina* 9, pp. 73-82). El presente artículo intenta desarrollar un tema que había quedado pendiente de elaboración en aquella oportunidad, el de las relaciones que establece la imitación con el centón, y trata de complementarlo.

³ Mediremos la distancia de esta manera: cuanto más trabajado y transformado el texto base (en términos de G. Genette, el hipotexto) en el nuevo (en términos de Genette, el hipertexto), mayor la distancia entre uno y otro; cuanto más reiterativo y menos elaborado, menor distancia.

⁴ S. Hinds, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, 1998, p. 121.

⁵ Parafraseo algunas notas ya desarrolladas en «Sobre el centón ...», art. cit. n. 2, p. 75: «La parodia, en su calidad de *imitatio*, es transcripción de un texto previo, al que el nuevo evoca tanto en forma como en contenido, y sobre el que *luego* opera una modificación. Podríamos hablar entonces de yuxtaposición de textos, el viejo y el nuevo, cuya significación

El punto de partida del centón es, pues, la imitación. Quizás la idea de transcripción la describe mejor, puesto que entre el objeto imitado y el resultado de la imitación existe, como hemos dicho, un recorrido, un desplazamiento desde un determinado lugar, tiempo y sujeto a otros distintos y, en consecuencia, una brecha que se abre entre ambos. Este espacio entre los dos textos no queda vacío: se va llenando a medida que el sujeto que imita va delineando su discurso y adoptando una actitud respecto del modelo. Podríamos decir, entonces, que se da una actualización de enunciados, desde el mismo momento en que toda descontextualización opera una modificación en el material trasladado, marcada por la intencionalidad de quien realiza el acto de imitación. N. Jitrik dice que la imitación es “el primer nivel, el más arcaico de la intertextualidad (...); más allá, sus mecanismos se sutilizan y llegan a zonas de complejidad indiscernible. Pero la imitación es el fundamento, y aparece ante todo como trasplante. Una forma más social o educada de la imitación es la cita, que denuncia a la imitación como un defecto (...).”⁶ El centón, en tanto trasplante, deja atrás este primer nivel, esta especie de grado cero, tomando de la imitación las características inherentes al traslado y a la apropiación. Efectivamente, al imitar el centón hace suyo un modelo, lo incorpora a su esencia pero actualizándolo, es decir, dándole las connotaciones que implica el hecho de que un texto sea repetido por otro sujeto en otro tiempo y espacio.

En el recorrido hacia las distintas formas de apropiación de la palabra ajena encontramos la alusión, que ocupa un lugar preponderante en la literatura grecolatina antigua. “Istantanea cattura di un momento fecondo”, definen Conte-Barchiesi, “superamento de la parola scritta”,⁷ la alusión es la forma más sutil de imitación, no una explícita mención sino un disparador que suscita evocaciones. A través de las resonancias que es capaz de despertar en el lector competente, la alusión desafía verdaderamente la linealidad

varía en virtud de la actualización (...). Esto apunta a la ya clásica teoría de E. Benveniste: cuando cambia el sujeto que habla, y, por tanto, también las coordenadas espacio-temporales de quien emite el discurso, cambia el sentido del enunciado, aunque éste sea exactamente el mismo que el emitido por el sujeto anterior. El acto de enunciación de un discurso es único e irrepetible (...).».

⁶ N. Jitrik, «Rehabilitación de la Parodia», en *La Parodia en la Literatura Latinoamericana*, Buenos Aires, 1993, pp. 13-29, p. 13.

⁷ G. B. Conte y A. Barchiesi, «Imitazione e Arte Allusiva. Modi e Funzioni dell'Intertestualità», en *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*, vol. 1: La Produzione del Testo, Roma, 1989, pp. 81-114, p. 98.

de la lectura, tornándola “dialettica e movimentata.”⁸ Toma de la imitación su carácter de transplante pero en una medida mucho más reducida y compleja, pues la modificación del material ajeno en el que se basa implica una reformulación y refuncionalización tales que el reconocimiento de la palabra ajena en el nuevo texto es a menudo imperceptible. Por eso E. Löfstedt sostiene que la alusión pone en evidencia que la interpretación “is a question, not only of clarity, but also of shades of meaning.”⁹ Cuanto más sutil es y más ecos evoca en su recepción, más se aleja de la más simple forma de imitación, pues se ve enriquecida por una característica propia de toda literatura clásica: la *ambiguitas*, la ambivalencia, la plurivocidad. Hinds ha puesto en relación de alusión dos fragmentos de la literatura latina con los que podemos ejemplificar, en los que se puede apreciar la evanescencia de la vieja palabra en la nueva, la imperceptibilidad de la resonancia: Catulo 85 y Ovidio, *Amores* 3, 11b, 33-4. El famoso texto catuliano dice:

odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris.
nescio, sed fieri sentio et excrucior

Y el texto de Ovidio reformula:

luctantur pectusque leue in contraria tendunt
hac amor hac odium; sed, puto, uincit amor.

El «effetto d’eco senza materia di supporto», como llaman Conte-Barchiesi a la alusión imperceptible¹⁰, es notable en la comparación de los dos fragmentos. Ambos tratan el tema amor-odio propio de la elegía amorosa casi sin repetición palpable, y sin embargo se involucran mutuamente, muy difuminadamente forman una red de evocación en la que la sutileza y la complejidad suscitan un contexto común interpretable en términos de alusión.

Ciertamente el centón no forma parte de este tipo de intertextualidad. Si pudiéramos establecer una línea de evolución en el préstamo de textos, en la cual el primer escalón estuviera ocupado por la más sencilla repetición, sin sutileza evocativa, con toda la materia de soporte al desnudo y una recreación reducida al mínimo, mientras que el último por la más evanescente y plurívoca alusión, el centón se ubicaría en las primeras etapas del proceso de enajenación textual y de transformación del material previo. Su confrontación con la alusión denuncia su proximidad a la forma más banal de imitación, su

⁸ *Idem.*

⁹ E. Löfstedt, «Reminiscence and Imitation. Some Problems in Latin Literature», *Eranos* 47, 1949, pp. 148-64, p. 150.

¹⁰ Conte-Barchiesi, ob. cit., n. 7, p. 101.

mecanicidad y carencia de alto vuelo. Sin embargo, aún el centón supone un paso más elaborado que la más baja forma de mimetización en virtud de lo que significa, implica y genera el proceso de reconstrucción y costura de versos, en virtud de sus consecuencias y también de su particular respuesta hacia el texto literario modelo y hacia otros textos sociales de la época: *dignare Maronem / mutatum in melius diuino agnoscere sensu*, sostiene la dedicatoria del centón cristiano de Proba.¹¹ En palabras de Polara, «il centonista opera in una costante tensione di adeguamento fra il suo progetto letterario e la concreta disponibilità di un limitato numero di frasi, *materia secundum uersus et uersibus secundum materiam concinnatis*»¹². Cuando Proba articula versos ajenos, la palabra virgiliana, recortada y reutilizada, adopta los tonos de la nueva ideología desde la que se enuncia:

tollitur in caelum clamor cunctique repente
corripuere sacram effigiem manibusque cruentis
ingentem quercum decisis undique ramis
constituunt spirisque ligant ingentibus ipsum

(vv. 614-7)

En este fragmento, *sacram effigiem* (*Aen.* II 167) y *ramis* (*Aen.* XI 5) no hacen referencia ya, como en el texto virgiliano, al paladín, es decir, la imagen de Palas, ni a las ramas de la encina que Eneas dispone para el entierro de Mecencio, respectivamente, sino que han de leerse metafóricamente como una referencia a la cruz, el “símbolo sagrado”, y, metonímicamente, como el “tronco”, la “rama” con la que es construida. A diferencia de la alusión, el centón repite hexámetros enteros o fragmentos de hexámetros de tal manera que la *materia di supporto* es no sólo palpable sino inmediatamente reconocible. Pero, como vemos, el zurcido de versos genera un cambio, aún cuando la reiteración de los fragmentos que se toman prestados es fiel¹³.

La imitación que se limitara a reiterar el texto modelo, sin intención de plagio, pero al mismo tiempo sin fuertes marcas de diferenciación (contextual, por ejemplo), no implicaría reelaboración del material que repite¹⁴. El

¹¹ Para el *Cento Probae* utilizo la edición de C. Schenkl, *Poetae Christiani Minores*, CSEL 16, 1, Viena, 1888, pp. 568-609.

¹² G. Polara, «I Centoni», en *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*, vol. 3: La Ricezione del Testo, Roma, 1990, pp. 245-75, p. 247. Polara cita a Tertuliano, *De praescr. haeret.* 39.

¹³ Véase el detallado análisis de las transformaciones semánticas en el centón de Proba que hace M. R. Cacioli, «Adattamenti Semantici e Sintattici nel Centone Virgiliano di Proba», *SIFC* 41, 1969, pp. 188-247.

¹⁴ Instancia utópica, pues un texto que imita lo hace por y para algo, tiene una

centón, mediante su proceso de sutura, va al encuentro intencionado de un efecto de choque, de cortocircuito, a través de un mosaico de textos cuyo significado global difiere de aquellos que le dan nacimiento¹⁵.

Continuando por la vía de la *imitatio*, pero esta vez descendiendo a su escalón más bajo, hallamos el plagio¹⁶. Robo literario, copia mal intencionada, fraude, su práctica suscita una condena moral sobre quien lo ejerce en tanto intenta «to conceal or destroy its sources»¹⁷. Es la consecuencia de la propia limitación creativa, de la propia mediocridad e imposibilidad de generar una obra en términos genuinos y legales. El plagio es la forma más vil y más abyecta de imitación, la más esclava de su modelo. El vacío que deja la transcripción de un texto a otro se llena con una respuesta por parte del que plagia: la de admiración y reconocimiento de superioridad. Pero a diferencia de la simple imitación, esta respuesta contrasta con la actitud del productor del discurso, que se maneja en términos ilegales: *obnoxii profecto animi et infelices ingenii est deprehendi in furto malle quam mutuum reddere*, sostiene Plinio¹⁸. Quien plagia no es indiferente a la superioridad del texto robado, lo quiere para sí, lo fagocita, se adueña de él, pero trata de borrar toda huella de lo ajeno mediante el ocultamiento de la verdadera identidad de su texto.

El centón limita con el plagio en dos puntos: en que es una transcripción casi fiel de su modelo, y en que manifiesta al mismo tiempo admiración hacia el texto que imita y una implícita imposibilidad de superarlo. No obstante, el centón no es plagio. No sólo difiere de éste en su fragmentarismo acentuado y sistemático, sino también en un punto esencial, que atenúa su culpa de ser reiteración: no oculta su fuente. Opera legalmente. Precisamente, su primera intención es la de ser identificado como palabra ajena, se

intencionalidad, y por tanto la imitación despojada absolutamente de modificación – aunque sea insignificante y sólo consista en la mera reiteración – resulta inconcebible. El concepto mismo de “mera reiteración” es ya en sí cuestionable.

¹⁵ A esto mismo se refiere Polara, ob. cit. n. 12, p. 246, cuando sostiene que: «questo significa insistire più sullo *studium captandi noua et insolita*, che consente di valutare meglio le differenze tra l'aemulatio del centonista e quella degli altri poeti, e pone l'accento sugli aspetti tecnici del componimento, ma anche – e soprattutto – sul significato dell'operazione messa in atto con la riutilizzazione di versi e sezioni di versi preesistenti».

¹⁶ Véanse K. Ziegler, «Plagiat», en *REPW* 20.2, 1950, cols. 1956-97; y E. Stemplinger, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, Leipzig-Berlin, 1914.

¹⁷ M. Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge, 1993, p. 69.

¹⁸ *Nat.*, *praef.* 23.

basa en la idea de la imitación declarada. En esto el centón cumple con una de sus leyes: *opusculum... de alieno nostrum*, explica Ausonio¹⁹. Espera ser reconocido como otra palabra, en otro contexto, con otra intención. Refiriéndose a Proba, Z. Pavlovskis afirma, con acierto: «No plagiarist she: the debt to her model is explicitly acknowledged and advertised. Indeed, it would have been impossible to conceal what she owes to a source so well known»²⁰. El centón, verdaderamente, muestra su modelo, lo exhibe como una de sus partes principales, como la estructura básica desde la cual envía su mensaje y sobre la que manipula²¹. Resultaría, como bien observa Pavlovskis, sencillamente imposible ocultar una fuente semejante. El programático reconocimiento del préstamo previene al centón de ser considerado un plagio. A esto se refiere Cicerón cuando, en su breve diálogo ficticio con Ennio, lo insta a que acepte su deuda con Nevio: *nec uero tibi aliter debet, qui a Naeuio uel sumpsisti multa, fateris, uel, si negas, surripuisti*²². Lo que quiere decir Cicerón está claro: aún cuando Ennio se distancie de su predecesor y marque las diferencias con él, aún cuando haya incluido a Nevio entre los primitivos bardos y los faunos, aún así reconoce las bondades de su poesía, pues de otra manera no hubiera tomado prestado tanto de él. Esta indudable imitación de Nevio previene a Ennio de ser tildado de plagiador.

Todos estos casos de enajenación textual forman parte del carácter citativo de todo texto, en diferentes medidas: cada caso difiere del otro por su proximidad o distanciamiento del objeto imitado, y por el grado de apropiación y re-atribución de la palabra ajena. La alusión, sin exhibir, se propone suscitar su origen. El proceso se da en un doble sentido: enajenación y reconocimiento de la palabra ajena, y por tanto, re-atribución implícita de esa palabra a la fuente de la que se ha nutrido. La distancia entre textos es marcada, y esto lleva a que frecuentemente resulte complejo el reconocimiento de uno en el otro. El plagio, por el contrario, es unidireccional: se apropia de lo ajeno sin intenciones de reconocerlo como tal ni de devolverlo a su verdadero autor. El proceso es sólo de ida, sin re-atribución

¹⁹ Cito por la edición de S. Prete, *Ausonius, Opuscula*, Leipzig, 1978, pp. 159-69.

²⁰ Z. Pavlovskis, «Proba and the Semiotics of the Narrative Virgilian Cento», en *Vergilius* 35, 1989, pp. 70-84, p. 80.

²¹ Véase Polara: «il centonario non può – come è ovvio – compiere inconsapevolmente il suo certosino lavoro, ed esige che il destinatario della sua opera sia ben a conoscenza del testo utilizzato», ob. cit. n. 12, pp. 266-7.

²² Cic., *Brut.* 19.76.

ni distanciamiento, lo cual permite al lector competente reconocer fácil e inmediatamente el hipotexto²³.

Entre las diversas actitudes del enajenador se encuentra una que, por distintas razones, marca una distancia inequívoca con la palabra ajena: la cita propiamente dicha, esto es, la enajenación entre comillas²⁴. Una vez más, este tipo de incorporación de la palabra ajena parte de la imitación, que le otorga su identidad de reiteración y de transcripción, pero con una declaración expresa de que el texto señalado no es propio. El camino es, al igual que con la alusión, de ida y vuelta, pues se apropia de la palabra ajena pero re-atribuyéndola a su dueño. Sin embargo, este proceso de apropiación implica siempre, en mayor o en menor medida, una afirmación. El texto ajeno significa algo, dice algo, desde el momento en que se lo hace parte de lo propio. En palabras de G. Reyes: «Citar (...) no exime de la responsabilidad de la intención comunicativa; suscitar otra voz no es perder la propia, repetir es *decir*, en la medida que sea»²⁵. Todo acto de apropiación supone una incorporación del otro al propio ser, y un proceso de asimilación en diversos grados. El caso de la cita es quizás el más explícito, el que más exhibe ese proceso de inclusión, y así, ésta deviene una materia estática, pues su función es repetir *uerbum ad uerbum*, es decir, literalmente, lo dicho por otro, mientras que la alusión, al reelaborar el texto viejo, lo reformula. El fragmento reiterado en la cita no deja de tener consecuencias para el texto en el que se lo incluye, como ya lo hemos notado, pero su función dentro del nuevo texto es comparativamente estática, a diferencia de la de la alusión, que gana mucho en dinamismo.

El centón es afín a la cita en cuanto a su intención de ser reconocido como texto ajeno dentro del propio, y comparte con ella una función más estática de la palabra ajena en la propia, la reiteración palabra por palabra, sin compleja o sutil reformulación. A diferencia de ella, no posee marca textual explícita que haga referencia a su fuente, pero el proceso de aislamiento se produce a partir de la memoria del receptor. En palabras de

²³ Utilizo la terminología de G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de C. Fernández Prieto de la 1ª edición francesa de 1983, Madrid, 1989, p. 14, aunque mi noción de *intertextualidad* es más acorde a la suya de *transtextualidad*.

²⁴ Cuando hablo de “comillas” no me refiero específicamente al signo gráfico sino metafóricamente a toda marca o expresión textual que pueda funcionar como atribución a su fuente genuina de la palabra que se trae a colación.

²⁵ G. Reyes, *Polifonía Textual. La Citación en el Relato Literario*, Madrid, 1984, p. 65.

Ausonio, *solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata*²⁶. El emisor del centón escoge intencionalmente versos presentes en la memoria de aquellos a quienes va dirigido el texto, y es esto lo que opera a modo de comillas. «La reconnaissance du corps étranger ne dépend pas de l'opposition signalé/ non signalé, mais d'une opposition connu/ inconnu», afirma F. Desbordes²⁷. Sin embargo, siendo, como la cita, reiteración *uerbum ad uerbum*, no obstante sus leyes genéricas permiten ciertos cambios en el original, por aquello de que es necesario *concinnare*, es decir, adecuar el verso ajeno a la nueva temática. En esto difiere de la cita y se acerca a la alusión, en el hecho de que reformula el hipotexto. En este sentido podríamos pensar en el centón como la instancia ubicable a escasa distancia de la cita y a gran distancia de la alusión, pero entre ambas.

Hasta aquí se puede decir que el asunto queda más o menos claro, en teoría. Pero lo cierto es que en la práctica, el fenómeno de la citación en la Antigüedad estuvo sujeto a muy pocas reglas y a menudo lo que para unos era alusión, para otros constituía plagio, por no hablar de las tendenciosas acusaciones de plagio entre contrincantes, ni de las dificultades que presentaron a los intelectuales posteriores al surgimiento de la noción de autoría los escritos de los antiguos (cómicos, historiadores y filósofos, sobre todo) que no citaban sus fuentes – no por deshonestidad, está claro, sino por el hecho de que no estaba siquiera en su consideración²⁸.

Como regla general, el mito, en especial, y las obras literarias, en general, eran tenidos como *publica materies*²⁹. Un texto pasaba a pertenecer al *publicum ius* cuando era dado a conocer: *oratio publicata res libera est*³⁰. A partir de aquí, cualquier apropiación de la palabra pública podía hacerse, puesto que, en términos de Marcial, *mutare dominum non potest liber notus*³¹. Pero las quejas sobre el robo intelectual se daban a menudo. El problema residía en el hecho de que los difusos límites entre lo que podía ser

²⁶ Auson., *Cent. nupt.* 4-5.

²⁷ F. Desbordes, «Le Corps Étranger. Notes sur le Centon en Général et la Médée d'Hosidius Géta en Particulier», en *Argonautica. Trois études sur l'imitation dans la littérature antique*, Bruselas, 1979, pp. 83-108, p. 92.

²⁸ Véase Ziegler, ob. cit. n. 13.

²⁹ Véase A. Thill, *Alter ab Illo. Recherches sur l'Imitation dans la Poésie Personnelle a l'Époque Augustéenne*, París, 1979, p. 15.

³⁰ Auson., *Epist.* I 31.

³¹ Mart. I 66, 9.

considerado cita o alusión y lo que podía derivar en plagio eran motivo de juicios de lo más variados, resultando muy difícil dirimir la cuestión a través de consensos comunitarios. La imitación como reelaboración del material que se tomaba prestado estuvo siempre sujeta a la interpretación. En palabras de Polara, «il recupero di temi e forme impiegati da altri scrittori di successo, sotto forma di citazione dotta, di allusione, di rielaborazione con finalità emulative è talmente diffuso nel mondo greco e in quello latino da costituire uno degli aspetti più caratteristici di quel modo di far poesia»³².

A. M. Guillemin, admitiendo las enormes dificultades para reconocer un plagio en la Antigüedad, propone como límite preciso a las indefinidas posibilidades de imitación el *ἀγών*, el *certare*. Si la imitación es agonal, es decir, si supera o al menos compite con su modelo, la obra deviene incuestionablemente *priuati iuris*, como lo nota Horacio: *publica materies priuati iuris erit, si / non circa uilem patulumque moraberis orbem, / nec verbo uerbum curabis reddere fidus/ interpres*³³. Si la imitación es servil, estamos ante *furtum*³⁴. Sin embargo, una vez más vamos a parar a la interpretación y a la valoración como criterios de definición, sobre todo para aquellas obras que podrían no ser consideradas claramente lo uno ni lo otro, ni agones, ni imitaciones serviles. Y la interpretación es una instancia comunicativa siempre abierta a nuevas consideraciones y siempre subjetiva.

En este ámbito de difusa interpretación de los límites de la *imitatio* surge el centón, técnica de composición poética que juega con lo que Polara denomina el extenso “patrimonio memorizable” en el mundo antiguo: «è dunque probabile che la consuetudine all’imitazione abbia facilitato l’origine del centone, perché molte persone di cultura si trovavano in possesso delle competenze necessarie per mettere insieme un testo che richiedeva un grosso patrimonio di versi memorizzati ed una notevole capacità di accomodamenti metrici»³⁵. Ciertamente, la memorización de versos facilitó el surgimiento del centón, pero lejos de ser un arma de doble filo, como opina Polara³⁶, y de comportar riesgos para la creación literaria, se convirtió ella misma en la garante de originalidad y de la integridad moral del poeta, pues funcionó

³² Ob. cit. n. 12, p. 245.

³³ *Ars* 131-4.

³⁴ A. M. Guillemin, «L’Imitation dans les Littératures Antiques et en Particulier dans la Littérature Latine», *REL* 2, 1924, pp. 35-57.

³⁵ Polara, ob. cit. n. 12, p. 245.

³⁶ *Idem*, pp. 245-6.

simultáneamente como mecanismo contra el plagio. La memoria «absorbs the past and is coopted into the present. Memory is not an inert, fragmented piece of culture but an already ‘shaped’ substance to be reckoned with», observa Conte³⁷.

Por otra parte, resulta interesante observar que en la misma noción de *imitatio*, que promovía la variación de la enunciación en torno a un número finito de enunciados, se encontraba el riesgo pero también el desafío: la misma dinámica de apropiación e incorporación de la palabra ajena generaba para los menos dotados la dificultad de variar sobre logros ya reconocidos unánimemente (*difficile est proprie communia dicere ...*, asegura Horacio³⁸), pero para los mejores, es decir, para aquellos que, estimulados por el ζῆλος, lograban competir con el modelo, ofrecía la ventaja de un resultado doblemente meritorio y, sin dudas, mucho más complejo y rico en alusividad, sutileza y plurivocidad. Como bien lo nota Hinds, esta tendencia a intertextualizar conscientemente las obras literarias hizo de la literatura latina no un reducido repertorio de reiteraciones sino un sistema enormemente más sensible a las posibilidades creativas³⁹.

El caso del centón es uno de aquellos que no admiten dudas a la hora de ser interpretado como composición agonal o como *furtum*, dado que la misma técnica deja claro que ni tiene la intención de plagiar, ni pretende igualar – mucho menos superar – a su modelo. Estamos, justamente, ante uno de esos casos que sería complicado definir en los términos de Guillemín, pues va a parar a esa zona difusa de obras que no son ni una cosa ni la otra.

Ciertamente, por muy buena voluntad que se ponga a la hora de reivindicar su técnica de producción textual, el centón dista mucho de ser una obra que compita con su hipotexto. Sin embargo, el juego de respuestas y el diálogo que establece con él y, en el caso de los centones cristianos, con los textos bíblicos, dan una mayor profundidad al espacio que deja abierto la transcripción de versos o fragmentos de versos. Esto es algo que ya ha sido explorado hasta cierto punto por E. A. Clark y D. F. Hatch⁴⁰, quienes,

³⁷ G. B. Conte, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, trad. del italiano, edición y prefacio de C. Segal, Ithaca y Londres, 1986, p. 49.

³⁸ *Ars* 128.

³⁹ Véase Hinds, ob. cit. n. 4, p. 40.

⁴⁰ E. A. Clark-D. F. Hatch, *The Golden Bough, The Oaken Cross. The Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba*, American Academy of Religion, Texts and Translations N° 5, California, 1981.

centrándose en el *Cento Probae*, han demostrado que la técnica, aún cuando mecánica, deja entrever mucho más que una simple yuxtaposición de fragmentos, como las intenciones autoriales y la ideología que sustenta el texto, a través de la selección de pasajes virgilianos, la recurrencia a ciertos fragmentos a lo largo de una misma obra, la insistencia en determinados episodios bíblicos en detrimento de otros, la modificación, incluso, de relatos evangélicos⁴¹. Quizás la cuestión sobre la interpretación y valoración de los centones cristianos resida en cambiar la perspectiva desde la cual se los lee y analiza, tal como propone Pavlovskis, dejando a un lado los parámetros clásicos – en comparación con los cuales salen siempre mal parados – e intentando no vernos afectados por el carácter tan contundentemente dependiente del hipotexto que tiene el centón⁴². Más bien cabría centrarse en el aspecto relevante de su llamada de atención sobre el lenguaje y sus posibilidades metatextuales⁴³.

Entre el préstamo declarado y la más desnuda reiteración, el centón es técnica imitativa e intertextual, y como todo fenómeno citativo, involucra una repetición con significado propio. En el proceso de enajenación y re-atribución de la palabra ajena, la memoria desempeña un papel preponderante, pues funciona como garante de legalidad del préstamo, a modo de comillas.

⁴¹ Resulta sumamente interesante el análisis del centón de Proba a la luz de sus relaciones intertextuales con Virgilio y la Biblia, así como la observación de la dinámica de préstamos, lecturas e influencias recíprocas de tales textos. Dejo aquí propuesto este tipo de análisis para futuros trabajos.

⁴² Véase Pavlovskis, ob. cit. n. 19, pp. 70-1: «But if the text of a cento is obviously derivative, the idea behind it does not lack originality. The Fourth Century was an astonishingly creative period. Whatever one's personal predilections, one cannot deny that the richness, originality, and ingenuity of thought on the part of the Church Fathers, and the heresiarchs too, can stand comparison with any era. The sort of thing we are accustomed to and love in Periclean Athens or Augustan Rome is of course no longer there. Sculpture is barbarous, literature all too rhetorical. But people have not become stupid. Those who write are willing to do something new, although not always successfully when judged by classical (or romantic) standards».

⁴³ *Ibidem*, pp. 75-6: «Inherent in any cento is a belief in the significance of language and the assumption that a metalanguage can be built upon another metalanguage. (...) A belief in the subservience and simultaneously the dominance of language versus meaning informs her process of 'translation.' subservience, because Proba assumes linguistic configurations such as Virgilian phrases can be made to do anything one wants; dominance, for in a sense language is what a cento is about. Without language it obviously does not exist, and an extraordinary fascination with language for its own sake is needed to engage in this kind of writing».

El distanciamiento entre modelo y nuevo texto parece mínimo en los centones cristianos, pues la reiteración *uerbum ad uerbum* es evidente; pero si enfocamos el centón desde la perspectiva del encuentro y contraposición de ideologías y de intencionalidades, la distancia se ensancha. La actitud del productor del discurso se asemeja en gran medida a la de aquél que cita, pues manifiesta respeto por su modelo al reconocer la palabra ajena en el propio discurso, y en cierto sentido también a la de quien plagia, al manifestar tamaña dependencia de la reiteración palabra por palabra, originada en la admiración y sacralización de los textos virgilianos.

La imitación fue base del sistema literario latino, y el centón se postula dentro del sistema como una exacerbación de las posibilidades citativas y como una comprobación paradójica de que aún en la reiteración existe novedad.