



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE LETRAS



Trabajo Final de Licenciatura

El vocabulario de invectiva en el libro I de *Sátiras* de Juvenal

Alumno: Emanuel Seydell

Matrícula: 200620014

Director: Dr. Marcos Carmignani

2018



El vocabulario de invectiva en el libro I de *Sátiras* de Juvenal por Emanuel Seydell se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

DEDICATORIA

A mi compañera,
Noelia,
con todo mi amor y respeto.

A mi hija,
Agostina,
Con cariño y amistad.

A Mercedes,
Mi madre,
Por confiar y alentarme en esta empresa en la cual me aventuré,
Y por su ejemplo de esfuerzo, incluso ante las adversidades más acérrimas.

A Pascual,
Mi padre,
A quien llevo en mis más profundos y sensatos recuerdos, y le digo:
Ad astra per aspera.

AGRADECIMIENTOS

Ante todo, quiero agradecer al Dr. Marcos Carmignani, quien desde la cátedra Historia de la Literatura Latina fue el responsable de introducirme en los conocimientos del género literario de la sátira romana. Un género que *a priori* me resultaba desconocido. Pero más aún le agradezco por su confianza e interés en la viabilidad de este trabajo. Le doy las gracias por su paciencia, tolerancia y respeto ante mi incipiente conocimiento de la escritura académica, la cual fue corrigiendo con gran sabiduría y discernimiento, de modo que pudiera avanzar con sencillez en este humilde estudio sobre Juvenal. A su vez, quiero destacar su calidad humana y compromiso para conmigo y para con cualquier otro alumno, demostrando que su elevado nivel académico lo sostiene con una gran convicción humanista. Espero que este breve trabajo, enorme sacrificio desde lo personal, no sea una etapa que se cierre, sino un camino aún más largo que se abre.

También quisiera agradecer a todos aquellos profesores de esta hermosa carrera que durante estos largos años contribuyeron a ensanchar mi entusiasmo por los estudios clásicos, sobre todo destacar esa envidiable pasión y humildad que tienen para transmitir los conocimientos, de modo que se enciendan como una llama y se propaguen a través del vasto espíritu del estudiante. Gracias por su profesionalismo, vocación y esmero cotidiano, con el cual contribuyen fructíferamente al estudio de los clásicos.

Por fuera de lo académico, mis más sinceros agradecimientos a mi compañera de vida, Noelia, quien me apoyó incondicionalmente de todas las formas posibles en las que un hombre puede ser sostenido. A mi hija, Agostina, de quien me enorgullezco enormemente. A ellas, con gran afecto y cariño.

A mi padre, Pascual, que alguna vez incurrió por esta facultad y que debido a su problema de salud se vio obligado a dejarla de alguna manera. A él mi reconocimiento por su lucha, perseverancia y ejemplo de vida. Aunque cierto nihilismo me atravesase en esta etapa de la vida, a él le mando un caluroso abrazo que se funde en la eternidad.

Por último, quiero darle mi más sentido agradecimiento a Mercedes, mi madre, quien me apoyó desde el principio, cuando recorría mi tercer año en la facultad de ciencias de la información y decidí ingresar a Letras Clásicas. Sin ella no habría sido

posible este camino, porque en mis momentos de angustias y desorientación nunca dejó de alentarme, ya sea desde la palabra, como así también con su propio ejemplo de vida, recordándome siempre que *gutta cavat lapidem, non vi sed saepe cadendo*.

A todas estas personas, un agradecimiento infinito.

INTRODUCCIÓN

Mi interés por Juvenal y su obra surge durante el cursado de la materia Historia de la Literatura Latina I, donde por primera vez tomé conocimiento de un género hasta el momento ignoto para mí. La sátira se presentaba como un tipo de literatura única e innovadora dentro de la tradición grecolatina, incluso inesperada –hasta ese momento– en autores como Horacio. Lucilio inauguró el género formalmente, aunque de una manera un tanto desprolija según la crítica, mientras que Horacio y Persio adaptaron sus escrituras a una época peligrosa y hostil para este género. A diferencia de estos, Juvenal es el escritor satírico por excelencia: el poeta ya no se esconde detrás de estereotipos o de un lenguaje enigmático, sino que con ímpetu luciliano y con una poesía mucho más elaborada, nos describe la peligrosa Roma de su tiempo, la historia y estética de una ciudad bulliciosa que jamás había sido relatada, por lo menos en los términos que proponía Juvenal. El poeta busca mostrar el lado oscuro de aquella ciudad, que siempre había sido dibujada en términos idílicos, tanto por la historia y literatura de la antigüedad como así también por la modernidad, como por ejemplo a través de las grandes producciones cinematográficas.

Si bien se considera a Ennio como el primero en haber escrito versos de tipo satírico, es sabido que con Lucilio se inaugura la sátira y se establece como género literario. Sin embargo, es Juvenal el que reformula, reinventa y sienta las bases definitivas del género, no sólo para su época, sino también para la posteridad. A diferencia del resto de los satíricos romanos, lo llamativo en Juvenal es la época agresiva en la que se enmarca su obra, que nos lleva a incluir la realidad del poeta como un elemento sumamente importante para entender su pensamiento. De este modo lo entienden algunos estudiosos, como Highet o Rimell, quienes realizan una lectura de la obra a partir de la biografía del autor. A raíz de este tipo de enfoque, se valora aún más la necesidad que Juvenal tenía por mostrar la Roma de su tiempo, hecho que contrastaba con una literatura que él consideraba de alguna manera “fantástica” y obsoleta, y que, por lo tanto, no reflejaba la realidad de la capital imperial. En ese presente del siglo I d.C. el satírico busca demostrar que Roma ya no es el corolario de virtudes por

autonomasia que la República había transmitido. En este sentido, la intención de Juvenal es exponer la inversión y desviación de valores y comportamientos que había sufrido la aristocracia romana, y cómo en realidad la corrupción gobernaba la ciudad inicua: su propósito es buscar que el lector abra los ojos ante la farsa en la que se ha convertido la ciudad. A diferencia de otros géneros, como el de la poesía épica, su obra debía ser una prueba irrefutable de la realidad en la que él se encontraba hundido, pero que hasta el momento había sido relatada con palabras que poco reflejaban realmente lo que estaba sucediendo en Roma. La única posibilidad para esto era la sátira.

Si entendemos que la finalidad intrínseca de la sátira es denunciar el comportamiento de uno o más individuos dentro de una sociedad determinada y embestir contra toda acción o acto que el satírico considere impuro, torcido, fallido y que atente contra el *statu quo* de una comunidad que se rige por una serie de parámetros éticos y morales, allí es donde nuestro poeta sube al púlpito: Juvenal no escribe para dar soluciones morales, sino para demostrar que lo que está viendo es incorregible. Es por esto que la obra del satírico se asemeja a un espejo que refleja la imagen de una sociedad que padece una enfermedad incurable y que se extiende rápidamente.

Si Juvenal se iba a encargar de fustigar los vicios y corrupción de una sociedad putrefacta, entonces debía evitar toda clase de literatura alada o pomposa y arremeter con el mismo veneno con el que la sociedad se había dejado contaminar. El φάρμακον tenía que ser igual o aún más furibundo que los aberrantes hechos que denunciaría, y el poeta encontraría la dosis necesaria en el lenguaje de invectiva. Este es el instrumento del cual Juvenal se vale para imprimir toda la fuerza de su indignación contra los *vitia* y la *corruptio* que lo rodean. La *indignatio* de Juvenal se encuentra mucho más presente en los libros 1 y 2 que en los restantes, ya que en los demás libros encontramos un tono mayormente moderado y reflexivo. Pero lo que sustancialmente atraviesa estas primeras cinco sátiras es el vocabulario de invectiva, que funciona como fundamentación y argumento de la indignación de un poeta solitario y aturdido, a quien le hierve la sangre cuando observa a su Roma assolada por la corrupción y las nuevas costumbres traídas de Oriente. La mordacidad de su lenguaje se explica no tanto por la propagación de los *vitia per se*, sino más bien por las consecuencias que acarrear los mismos. El lenguaje de invectiva en el libro 1 tiene la finalidad de exponer, como nunca antes y de la manera

más cruda, cruel y despiadada posible, esa inversión en los valores romanos tradicionales. Describe comportamientos inadmisibles dentro de los conceptos romanos de *mos maiorum* y de *gravitas*: el código moral se ha roto y Roma se debilita a partir de una transculturación que el poeta, desde su romanocentrismo, entiende como profundamente negativa. Desde su retórica, Juvenal intenta señalar, a partir de un abanico de términos, la putrefacción de una ciudad que a los ojos del poeta no puede ser exhibida sino a través de este léxico: los hechos y personajes aberrantes que describe merecen un vocabulario acorde.

Juvenal es el poeta de los comparativos y superlativos, señala Rimell¹ muy acertadamente. No sabemos realmente hasta qué punto el satírico está exagerando o no su exposición: sin embargo, a lo largo de estas primeras sátiras el elemento retórico será determinante para que el poeta obtenga credibilidad en los hechos que critica. La razón de estas exacerbaciones posiblemente debemos hallarla no sólo en los mismos *vitia* que ataca, sino también en la arquitectura e imagen de lo que implicaba Roma. La magnitud de la decadencia de Roma era acorde al tamaño de sus murallas. De este modo, el poeta necesitaría utilizar un vocabulario lo suficientemente furibundo para martillar sobre lo que consideraba indigno, vergonzoso, aberrante y calamitoso para Roma.

El sentimiento de patetismo que se mezcla con la ebullición de sus denuncias nos hace pensar en un Juvenal con un claro sentido de pertenencia patriótica, lo que hoy llamaríamos un nacionalista, obligado a ser el defensor de su ciudad que se ve amenazada por el enemigo exterior.

Hay un elemento seductor y a la vez conflictivo en la obra de Juvenal –sobre todo en los dos primeros libros, en los que el brío de ese vocabulario violento pone en jaque a todas las autoridades y símbolos de Roma, y sobre todo para ese lector moderno que se había embebido de un tipo de literatura que acostumbraba a mostrar una Roma límpida y gloriosa–: es el elemento de la “revelación”. Si bien algunos escritores se habían acercado tibiamente a divulgar algunos aspectos de la vida cotidiana y política de la Roma imperial, la sátira de Juvenal golpea estruendosamente los oídos de los lectores dormidos y les advierte que esto es asunto serio. Su sátira es un revés para la imagen de la ciudad, una visión totalmente opuesta, por ejemplo, a ese concepto que tiene hoy en

¹ Rimell (2005: 81).

día la mayoría de los lectores habituados al cine hollywoodense de aquella Roma majestuosa. Juvenal nos sorprende, pero también nos ayuda a pensar la Antigüedad desde otro ángulo y con márgenes de dudas sobre lo que realmente se respiraba en aquella capital.

Por otro lado, también se ha puesto en duda el verdadero pensamiento e intención de Juvenal: ¿puede considerarse un escritor “revolucionario” desde la perspectiva literaria, o simplemente un retrógrado caprichoso, como algunos lo han tratado, un negado al cambio de régimen, que consideraba que la grandeza de Roma solamente se había quedado en tiempos de la República? Un poco de ambas hipótesis converge en su obra; sin embargo, lo que nos desconcierta de Juvenal es ese innovador sentimiento de rabia e indignación como engranajes principales sobre los que se deslizan sus hexámetros. A diferencia de los satíricos que lo precedieron, la enervación de Juvenal es auténtica y verdadera, es un sentimiento de impotencia y llanto oculto que estallan en un lenguaje implacable y colérico. Cuando Juvenal sentencia su famoso *difficile est saturam non scribere* (1.30), es factible interpretar que la sátira es la única vía posible para describir la realidad *porque* es producto de ese estado de ánimo, de ese sentimiento de cólera que lo asalta tan verdadera y vívidamente. En este último sentido, la *indignatio* del satírico no se siente como algo simulado –Juvenal dice estar capacitado para escribir otro tipo de poesía–, pero está tan furioso con lo que observa a su alrededor que no puede dejar pasar esa inspiración que le provoca la ira: su sátira es tan natural como el sentimiento que gobierna su pluma.

Juvenal es un “soldado” que está limitado por su época, pero de alguna manera encontró el método para embestir contra aquellos que ya no estaban en el poder o que eran personajes irrelevantes (1.168-71):

*Inde ira et lacrimae. Tecum prius ergo voluta
haec animo ante tubas: galeatum sero duelli
paenitet.» Experiar quid concedatur in illos
quorum Flaminia tegitur cinis atque Latina.*

“De ahí las lágrimas y la ira. Por lo tanto, piensa primero esto en tu ánimo antes que suene la trompeta: una vez puesto el casco (será tarde) arrepentirse de la guerra.

Intentaré qué se me permite contra aquellos cuyas cenizas
están enterradas en la vía Flaminia y Latina”².

La intención del poeta es clara: aludir con ejemplos pasados a su terrible presente, sin caer en nombres propios que pudieran comprometer su cuello. El satírico tiene el propósito de que el lector tome conocimiento de que aquellas figuras pasadas son las mismas que rigen la actualidad de su Roma.

El primer capítulo de este trabajo se centra en desarrollar los intentos que han llevado a cabo distintos estudiosos, tanto modernos como antiguos, por definir el género de la sátira romana. Esta es una de las cuestiones más relevantes debido a los problemas que implica el término *satura*, que ha llevado a teorizar el género no solamente a partir de aspectos etimológicos, o incluso onomásticos, sino también en relación con la influencia de otros géneros y la tradición literaria. Teniendo en cuenta estos ejes, lo primero que se determinará es el concepto de invectiva y su uso, el cual tiene sus orígenes en la lírica arcaica griega en autores como Arquíloco, Hiponacte, Semónides y Anacreonte, pero que alcanza también a los escritores del período helenístico como Menipo y, principalmente, Calímaco. A continuación, se desarrollarán los alcances de las definiciones de la *satura* romana como género propiamente autóctono y la producción de sus principales referentes: desde sus orígenes, con Ennio y Pacuvio –y sus escasos fragmentos–, hasta llegar a Lucilio, a quien la crítica del género considera el inventor de la sátira romana. Con Horacio y Persio asistiremos a una nueva etapa del género, que se vuelve mucho más sutil e ingenioso en el primero, mientras que en el segundo se vuelca a una oscuridad hermenéuticamente cerrada y compleja. Por último, haremos referencia a una variedad del género: la sátira *menipea* y a Varrón, su principal exponente. La finalidad es mostrar el nacimiento y evolución del género y sus transformaciones, teniendo en cuenta los contextos de producción históricos y personales de estos satíricos, hasta llegar a Juvenal, quien sienta las bases definitivas para la sátira en la posteridad. En este último punto se desarrollará la influencia que tuvo la sátira romana para los escritores del mismo género de los siglos XVI a XVIII.

² Todas las traducciones son nuestras, excepto se refiera lo contrario.

El segundo capítulo está dedicado enteramente a Juvenal, de quien desarrollaremos más detenidamente los aspectos biográficos, bastante escasos y oscuros. En ese sentido, ciertos datos son relevados de sus sátiras y otros son extraídos por referencias de su amigo Marcial. Partiendo desde este punto, accederemos a las diversas interpretaciones que han hecho los estudiosos para vislumbrar la influencia biográfica en la producción del autor. Esto nos dará paso para desarrollar la obra de Juvenal y hacer una referencia a cada una de sus sátiras, para después extraer algunas conclusiones generales. Por último, indagaremos sobre la cuestión de la *indignatio* juvenaliana, los cambios de tono del poeta y los efectos que conllevan los mismos, a los fines de poder acercarnos a una interpretación correcta de las cinco primeras sátiras que conforman el libro 1.

En el capítulo cuatro abordamos el desarrollo de nuestra hipótesis: que el lenguaje de invectiva de Juvenal en el libro 1 tiene la finalidad de exponer, como nunca antes en Roma y de la manera más cruda, cruel y despiadada posible, la inversión de los valores romanos tradicionales. Seleccionamos, de un modo no exhaustivo, la terminología que utiliza Juvenal para asestar sus embestidas contra todo aquello que considera impuro, inmoral y corrupto. Desde este enfoque visualizamos el vocabulario obsceno, xenófobo, misógino, e incluso términos cargados de connotaciones sumamente virulentas y peyorativas. Para el análisis de estos términos, nos basamos en el *Oxford Latin Dictionary* (1968) y en algunos estudios canónicos sobre la cuestión, entre los que destacamos: *The Latin Sexual Vocabulary* de Adams (1982); *The Garden of Priapus* de Richlin (1992); *Juvenal and the Satiric Emotions* de Keane (2015); *Juvenal The Satirist* de Highet (1954) y los comentarios de Courtney en *A Commentary on the Satires of Juvenal* (2013) y de Santorelli en *Giovenale. Le satire* (2011).

1. LA SÁTIRA ROMANA: APROXIMACIONES A UNA DEFINICIÓN DEL GÉNERO

1.1. El género de invectiva

Por invectiva se entiende el vituperio u otro abuso verbal, expresado en términos explícitos o implícitos, dirigido por el satírico contra un objetivo con la finalidad de humillar y exponer abiertamente sus fallas. Asimismo, el estilo satírico absorbe, en gran medida, las características de la invectiva de la poesía griega, la diatriba filosófica y la epístola. Los mayores exponentes de la invectiva griega son Arquíloco de Paros, Hiponacte de Éfeso, Semónides y Anacreonte (VII-VI a.C.), pero también toma elementos del yambo helenístico de poetas tales como Menipo y, principalmente, Calímaco. Tanto Arquíloco como Hiponacte utilizaron el metro yámbico para el desarrollo de los ataques, otorgándoles a los versos un carácter agresivo, aunque los temas yámbicos no estuvieron estrictamente delimitados al abuso. La poesía yámbica era considerada más baja y más coloquial que la poesía lírica, en parte porque el metro yámbico era una forma más simple de verso y se encontraba cerca del lenguaje cotidiano, y en parte por su contenido indigno³.

Por su parte, Arquíloco, que a su vez manejaba dicción y fórmulas de la épica, introduce también una gama de frases y palabras, algunas de las cuales resultan bastante groseras, que le permitieron a su poesía cargarse de contenidos ligeros y triviales, ya que por ejemplo algunos de sus fragmentos son muy explícitos respecto al sexo. Esto permitió que algunos de los versos procedieran de un tipo de narración de entretenimiento, *i.e.* de aventuras eróticas como las que encontramos en Hiponacte, y otros evidentemente pertenecen a poemas de violenta invectiva, donde expresa un odio

³ Arist., *Poet.* 4.1449a.

desmesurado y destructivo. Con ímpetu marca el deseo de enfrentamiento con el enemigo, pero también injuria a sus amigos, por ejemplo, el caso de Pericles, del cual dice cosas favorables o desfavorables según le conviene. Asimismo, los blancos más conocidos de Arquíloco fueron un tal Licambes y sus hijas, Neobule y su hermana menor⁴.

En cuanto a Hiponacte, se conserva una obra muy fragmentaria que incluye trímetros yámbicos, tetrámetros trocaicos, hexámetros y una combinación de trímetro yámbico y un verso dactílico más corto. Con Hiponacte asistimos a un universo muy sórdido y antiheroico, en el que podemos apreciar su tono burlón, como lo hace en el fragmento 128, donde satiriza a la épica homérica:

Μοῦσά μοι Εὐρυμεδοντιάδεα τὴν ποντοχάρυβδιν,
τὴν ἐν γαστρὶ μάχαιραν, ὅς ἐσθίει οὐ κατὰ κόσμον,
ἐννεφ', ὅπως ψηφίδι <> κακὸν οἶτον ὀλεῖται
βουῆι δημοσίῃ παρὰ θιν' ἄλως ἀτρογέτοιο.
"Musa, háblame del Eurimedontíada, Caribdis marino,
cuyo estómago es un cuchillo y sus maneras para comer son horribles, dime
cómo puede perecer con muerte infame,
lapidado por público decreto junto a la orilla del mar estéril"⁵.

Hiponacte desarrolla también el lenguaje obsceno que ocupa un lugar importante en escenas con personajes del bajo mundo. En este sentido, y entre lo fragmentario de la obra, Easterling⁶ refiere a un papiro bastante mutilado, en el que se relata un encuentro amoroso bruscamente interrumpido, y al fragmento 92, que combina dos de los temas más importantes en Hiponacte: el sexo y el lenguaje excremental. La escena es terrible: una mujer, que habla lidio, ejecuta un tipo de rito mágico sobre el narrador, donde se incluye no sólo una operación anal, sino también golpes sobre los genitales con ramas de higuera. El episodio pudo haber sido el modelo de la Enotea del *Satiricón* de Petronio (138). Sin embargo, en Hiponacte el suceso transcurre en un inodoro, donde el

⁴ Easterling (1985: 142).

⁵ Easterling (1985: 181).

⁶ Easterling (1985: 185).

protagonista termina salpicado de excremento provocando la invasión de decenas de escarabajos peloteros:

ἡῦδα δὲ λυδίζουσα· βασικ|επι|κρολεα.
Πυγιστί· <τὸν πυγεῶνα παρ[τρυπήσων σοι]>.
καί μοι τὸν ὄρχιν τῆς φαλ[άκρης ἔλκουσα],
κ[ράδη<ισιν ἠλοίησεν ὥσπερ φαρμακῶι,
ἐν] τοῖς διοζίοισιν ἐμπεδ[ωθέντι], 5
καὶ δὴ Ἰδυ|οῖσιν ἐν πόνοισ[ιν ἠγρεύμην].
ἦ τε κράδη με τοῦτέρωθ[εν ἠλγυνεν]
ἄνωθεν ἐπίπτουσα, κ[ἄνθεν ὁ πρωκτός]
παραψι[δ]άζων βολβίτωι[κατέπνιγεν].
ᾤζεν δὲ λαύρη· κἀνθαρο[ι δὲ ῥοιζέοντες] 10
ἦλθον κατ' ὁδμήν πλέονες ἢ πεντήκοντα·
τῶν οἱ μὲν ἐπίπτοντε[ς εἰς τὸν κέρκον μου]
κατέβαλον, οἱ δὲ τοὺς ὀδ[όντας ᾤξυνον],
οἱ δ' ἐμπεσόντες τὰς θύρα[ς διώρυσαν]
τοῦ Πυγέλησι[. . . .]. 15
ᾤρυσσον οἶα[κἀνθ]αροι μοι
ἐγ]ώ δ' ἐς υμν[. . . .]. . . .[

“Y decía en voz alta, hablando lidio: ‘Beníacercáte’.

A la manera de los culeadores: ‘para agujerearte el orto’.

Y las bolas, tironeándome abruptamente de la cabeza de la pija,
con unas ramas de higuera me machucó, como a una víctima expiatoria,
en los vástagos bifurcados tras ser sujetado con firmeza, 5
e inmediatamente entre dos suplicios estaba apresado:
la rama de higuera del otro lado me hacía morir de dolor
desde arriba embistiendo, y en seguida el agujero del culo,
goteando, con una mierda maloliente ahogaba.

Olía mal mi cloaca. Y unos escarabajos estercoleros, zumbando 10
llegaron por el olor, muchos más que cincuenta.

De los que unos lanzándose contra mi verga
[la] derribaron, otros sus mandíbulas afilaban,
y otros, tras abalanzarse, las puertas perforaron
del que en “Ortelas” ... 15

cavaban cual escarabajos...
más yo..."⁷

Del mismo modo que Arquíloco, Hiponacte también fija sus embestidas en personajes concretos y reales: en este caso se trata de un tal Búpalo y Aténide, que formaron parte de algún tipo de adaptación literaria en lo que podría haber sido un rito insultante (una especie de *komos*), o libretos dramáticos de alguna representación injuriosa y protocómica. No obstante, el tono de sus fragmentos no siempre es brusco u obsceno: posee también versos bellos como los de Safo (fr. 119), y algunos de calidad épica (fr. 72).

Del periodo Helenístico, el representante más importante para entender la invectiva es Calímaco de Cirene: su erudición, agudeza mental e intelectual, ingenio e ironía fueron características que llevaron los escritos del poeta por caminos creativos y que lo condujeron a ser considerado como alguien que cambió el curso de la literatura clásica. De alguna manera, Calímaco remodela un material tradicional para trasladarlo a un modo de expresión contemporáneo para el mundo alejandrino.

Por otra parte, debe entenderse que Calímaco fue un personaje bastante controversial ya en su misma época: el estilo y las críticas del poeta a veces alcanzaban directamente nervios muy sensibles. En el prólogo de sus *Aitia*, critica fuertemente a sus adversarios, a quienes tilda de "telquines" (una especie de duendes cuyas características más relevantes eran la malicia, los celos y la posesión del mal de ojos). El ataque sostenido en su proemio (1-6) es contra la inmadurez, trivialidad y frivolidad con la que escriben sus detractores. Este es el punto central para Calímaco: evitar los temas ajados y la ampulosidad de los estilos. Calímaco tenía sobrados motivos para rechazar los estereotipos poéticos gastados y vacuos, y su finalidad fue la de establecer una escritura creativa y vigorosa. En este aspecto se ve un motivo recurrente en Calímaco, que es el rechazo peyorativo de la épica posthomérica.

Trece poemas tenemos de manera fragmentaria en los que Calímaco revivió el estilo satírico y de invectiva practicado por Hiponacte y Arquíloco. En *Yambos*, 2, fr. 192, satiriza a sus contemporáneos objetando la charlatanería y vacuidad de los escritores de

⁷ Gutiérrez (2012: 76).

aquella época: ἀνθρώποι καὶ πουλύμυθοι καὶ λάλοι πεφύκασιν (“los hombres se han llenado de palabras y se han hecho garrulos”) (vv. 13-14); en el fr. 393 se dirige a un filósofo de la escuela Megarensis llamado Diodoro, al que apodaban “vejstorio”, por la insistente monotonía con la que transmitía sus opiniones de dialéctica; en el fr. 215 critica a la Musa trágica porque produce un sonido hueco; en *Yambo*, 1, fr. 191, Calímaco habla disfrazado de Hiponacte vuelto a la vida y amonesta a sus colegas eruditos de Alejandría por su hostilidad⁸.

El método invectivo no solamente puede encontrarse en los satíricos de Roma o en los epigramas de Marcial: también podemos ubicar los rasgos de vituperio en los poemas de Catulo y en la retórica de Cicerón. La invectiva quizá sea una de las herramientas más poderosas dentro del arsenal de un satírico cuando llega el momento de censurar los vicios humanos generales o individuales, las locuras, los abusos o las deficiencias morales que se llevan a cabo dentro de una sociedad.

1.2. La etimología de la *satura* romana

Difícil tarea es la de definir un género literario cuando desde la propia etimología del término nos encontramos con resultados un tanto relativos, aun cuando sigamos los cánones establecidos por la crítica⁹. El problema se remonta a la frase del orador Quintiliano *satura tota nostra est*: el sentido es claro (“la sátira es totalmente nuestra”), pero la dificultad está en el concepto que implica el término *satura*. En este sentido el lexicógrafo inglés Samuel Johnson afirma que no existe una definición estricta de la palabra, ya que la complejidad semántica del término abarca desde un tipo de literatura, por ejemplo, cuando hablamos de las sátiras del poeta Lucilio, pasando por un espíritu de burla o de un tono presente en diversos géneros literarios, hasta ciertas manifestaciones como el canto, una pintura, un programa televisivo, e incluso un debate político: casi todo producto discursivo –en el sentido amplio del término– es susceptible

⁸ Easterling (1985: 605).

⁹ Para este capítulo sigo lo establecido por diversos manuales y obras generales con relación a la definición del género de la sátira: Albrecht (1997-1999), Codoñer (1997), Kenney (1982), Freudenburg (2005), Harrison (2005), Hooley (2007), Kuiper (2012), Braund and Osgood (2012), Cortés Tovar (1986), Keane (2006), Guillén Cabañero (1991).

de ser satírico. La afirmación de Quintiliano podría resultar tendenciosa, pues los críticos antiguos habían intentado establecer una genealogía griega del género, yendo más allá de los precursores latinos de la sátira (Ennio, Pacuvio y Lucilio). Sin embargo, Horacio, que había escrito un siglo antes que Quintiliano, parecería haber estado al tanto de la cuestión. Si bien por momentos parece defender la autoctonía romana de la sátira, como en *Serm.* 1.10.46ss:

*"hoc erat, experto frustra Varrone Atacino
atque quibusdam aliis, melius quod scribere possem,
inventore minor; neque ego illi detrahere ausim
haerentem capiti cum multa laude coronam".*

"...esto era, tras los intentos fallidos de Varrón Atacino y de algunos otros, lo mejor que yo podía escribir, por debajo del inventor; y es que tampoco osaría robarle la corona que con tanta gloria la cabeza le ciñe".

En otros, por ejemplo, en *Serm.* 1.4.7, llega a afirmar que Lucilio no desarrolló nada novedoso para inventar la sátira, sino que más bien rehace y transforma los metros de la Antigua Comedia griega, haciendo referencia a escritores como Aristófanes, Eupolis y Cratino:

*hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,
mutatis tantum pedibus numerisque, facetus,
emunctae naris, durus componere versus.*

"Lucilio depende completamente de ellos, que los siguió, habiendo cambiado tan sólo los metros y ritmos, ingenioso de refinada nariz, duro en el componer versos".

Frente a esta oscilación de Horacio, es justo decir que, cuando Quintiliano escribe su famosa frase *satura tota nostra est*, no la expresa de esta manera (forma en la que a menudo es citado), sino que agrega un *quidem* que le da una carga emocional diferente y que suena como una suerte de alivio para la originalidad romana en su lucha contra el

peso literario griego: *satura quidem tota nostra est* quiere decir “al menos, la sátira es totalmente nuestra”. Justamente, rastreadremos ahora ese origen romano de la sátira.

El género tuvo sus cimientos en la obra de Ennio, quien fue el encargado de bautizarlo como *satura*, una palabra que implica un abanico de significados desde su propia etimología, pero tendríamos que esperar hasta los tiempos del gramático Diomedes¹⁰ (siglo IV) para tener una definición completa:

“satura dicitur carmen apud Romanos nunc quidem maledicum et ad carpenda hominum uitia archaeae comoediae caractere compositum, quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius. et olim carmen quod ex uariis poematibus constabat satira uocabatur, quale scripserunt Pacuuius et Ennius. satira autem dicta siue a Satyris, quod similiter in hoc carmine ridiculae res pudendaeque dicuntur, quae uelut a Satyris proferuntur et fiunt: siue satura a lance quae referta uariis multisque primitiis in sacro apud priscos dis inferebatur et a copia ac saturitate rei satura uocabatur; cuius generis lancium et Vergilius in georgicis meminit, cum hoc modo dicit, «lancibus et pandis fumantia reddimus exta» et «lancesque et liba feremus»: siue a quodam genere farciminis, quod multis rebus refertum saturam dicit Varro uocitatum. est autem hoc positum in secundo libro Plautinarum quaestionum, «satura est uua passa et polenta et nuclei pini ex mulso consparsi». ad haec alii addunt et de malo punico grana. Alii autem dictam putant a lege satura, quae uno rogatu multa simul comprehendat, quod scilicet et satura carmine multa simul poemata comprehenduntur...”

“Ciertamente se llama hoy *satura* entre los romanos a un poema malicioso, compuesto en el modo de escritura de la comedia antigua, para fustigar los vicios de los hombres, como los que escribieron Lucilio, Horacio y Persio. También alguna vez fue llamado *satura* un poema compuesto de poesías variadas, como las que escribieron Pacuvio y Ennio. Pero *satura* proviene o bien de los Sátiros, porque de manera similar en este poema se expresan asuntos cómicos y obscenidades como las que hacen y ofrecen los sátiros. O bien *satura* proviene de un plato, el cual estaba lleno de las primicias de todas las clases de cosechas que los antiguos ofrecían a los dioses en los sacrificios; era llamada *satura* por la abundancia rebosante de cosas. De este

¹⁰ Harrison (2005: 175).

tipo de plato recuerda Virgilio en *Georg.* 2.194) cuando dice: *'lancibus et pandis fumantia rendimus exta*, «presentamos en curvos platos vísceras humeantes». O bien proviene de una especie de embutido, compuesto de muchas cosas, y que, según Varrón, se llamaba *satura*; en efecto leemos en el segundo libro de *Quaestionum Plautinarum*: «la *satura* es una mezcla de raíces secas, papilla de cebada y piñones, rociada con vino y miel, incluso algunos añaden granos de granada. Por otra parte, otros creen que *satura* deriva de una ley, la cual comprendía muchas cosas en una sola disposición, así como poesías diferentes están comprendidas en una sola *satura*»”.

Por lo tanto, *satura* nos describe objetos en una imagen que a veces parece indicar o reflejar por metonimia una aglomeración caótica, una mezcla de cosas misceláneas (frutas, leyes o poemas), que nos da la sensación de exuberante exceso, algo que está a punto de reventar, y en este sentido, en un constante peligro de salirse de sus límites, amenazando siempre el orden y el sistema (característica intrínseca de la literatura convencional). Esta especie de “ley de mescolanza” tiene su sustento en que *satura* también es una palabra baja, sub-literaria, algo ajeno a la literatura. No obstante, es Ennio (239-169 a.C.) quien aplica la palabra *satura* a poemas ocasionales que, en argumento, tema y forma, eran diversos y con un tipo de escritura de naturaleza menos elevada.

Si Ennio fue (o no) el primero en escribir sátiras es una discusión que guarda directa implicancia con el hecho de que la mayor parte de su obra fue modelada directamente bajo los precedentes griegos. A pesar de que el título adhiere al nuevo género, *Saturae* (pocos fragmentos, en realidad, de cuatro libros), este filohelenismo de Ennio le impidió ser considerado un poeta satírico por los propios críticos romanos. Quintiliano, conocedor de estas “sátiras” pre-Lucilianas, omite mencionarlas explícitamente, y define a Lucilio como el primer satírico, dejando en claro que no habría sido el primero, pero sí el primero en hacerlo correctamente. Antes de Quintiliano, fue Horacio quien citó a Lucilio como su principal predecesor (*Serm.* 1.10.47-9), pero tampoco omitió la existencia de aquellos escritores de sátira anteriores.

Horacio evita mencionar a Ennio, no porque no lo merezca, sino porque lo considera un poeta épico, que, cuando escribe sus *Saturae*, lo hace como mero pasa

tiempo. Autores posteriores, como Porfirio en el siglo II y Diomedes en el IV, no son tan reacios a considerar a Ennio dentro de la historia de la sátira romana, de la misma manera que incluyen a Pacuvio, su sobrino, del cual no sobrevive ninguna línea de sus *Saturae*. Sin embargo, siempre se retorna al problema que plantea la frase de Quintiliano en cuanto a la autoctonía del género. La sola idea de definir a Ennio con el título de inventor de la sátira implicaría “contagiar” el género con su filohelenismo y, por lo tanto, desacreditar la posible única y auténtica empresa romana. En efecto, recordemos que de condición *semigraecus*, y habiendo desarrollado su carrera literaria centrado en la adaptación de modelos literarios griegos como la épica, tragedia y comedia, Ennio buscó en sus obras una forma latina. Es fundamental recordar, en este sentido, que la sátira se encargará de atacar la absorción romana de gran parte de la cultura helénica, como veremos en Juvenal. Pero quizá la explicación de todo haya que buscarla en que la forma agresiva de Lucilio era un modo de expresar las dificultades de ser un auténtico romano que escribe en latín, sin modelo griego, en el siglo II a.C. Freudenburg¹¹ señala que la obra luciliana está sometida y condicionada en gran medida por una crisis de identidad romana, subordinada a los éxitos económicos e imperiales de esta última etapa republicana, particularmente a causa del sometimiento de Grecia y de sus consecuencias, es decir, la importación al por mayor de los materiales culturales y de los hábitos griegos por parte de la élite romana. La sátira en verso no estuvo exenta de esta globalización helénica; sin embargo, dicho contexto no necesariamente influyó en la conformación de este género, aunque no se puede dudar de que “lo griego” fue necesario para gran parte de la temática satírica.

El margen hermenéutico es mayor si hablamos de la sátira como un modo que se encuentra en una variedad de géneros literarios griegos. Dos son los verbos griegos que pueden ser traducidos como “satirizar”: *iambizein* y *komoidein*. Al primero se lo asocia con el abuso y la invectiva, que no tenía el fin de divertir, y pertenecía a lo yámbico, una palabra que denota un género y un metro del mismo nombre. Al segundo se lo relaciona, en sus inicios, con un aspecto específico del género de la comedia: “From the noun *komoidia* (‘revel-song’) was created the verb ‘to ridicule’ (Aristophanes ‘ridiculed the city,’ *Acharn.* 631). Then the verb was extended from the ridiculing practiced in

¹¹ Freudenburg (2005: 4-5).

comedy to ridicule and joking in other circumstances. The shift of meaning from 'revel-song' to 'ridicule' is analogous to that undergone by the Latin noun *satura*¹².

Con respecto al problema acerca de la etimología de *satura*, también se ha dicho que el término deriva de una relación con los sátiros griegos. Guillén Cabañero¹³ resume las posturas de Keller, Mommsen y Ribbeck. El primero afirma que es demasiado grande la semejanza entre ambos géneros (sátira y drama satírico) y que debe admitirse que la sátira fue importada de Grecia. Por su parte, Mommsen retoma una línea historicista y dice que los elementos primitivos del arte han sido los mismos tanto en Grecia como en Italia: la danza grave de las armas y los saltos desordenados (*triumphus*, θορίαμβος), las mascaradas de los "hombres de gran abdomen" (σάτυροι-*saturi*, "saciados"), quienes, al terminar la fiesta, disfrazados con pieles de oveja o de macho cabrío, se entregan a juegos de toda especie (un flautista que acompaña y ordena la danza, ya sea solemne o alegre, con los acompasados acentos de su instrumento). Ambas culturas compartirían este tipo de detalles. Finalmente, Ribbeck distingue entre la *satura* dramática y la sátira. La primera derivaría de σάτυρος: del mismo modo que los pastores griegos, los pastores latinos, cubiertos con pieles de machos cabríos, se llamaban *saturi*, y sus burlas, *satura*. La segunda, en cambio, seguiría la etimología de *satura-lanx*. Quien rompe definitivamente con estas ideas es Wilamowitz, que defiende la autenticidad del género apoyándose en que el acento no permite derivar *satura* de σάτυρος. También, y como refuerzo de la identidad romana, el epigramatista griego Meleagro brinda una asociación nacionalista al concepto de Diomedes de *satura lanx*, como si se tratara del plato típico nacional

Por lo expuesto anteriormente, a partir de Diomedes, nuestro concepto actual de "sátira" debe seguir siendo buscado en la *satura* latina¹⁴. De esta manera, los escritores satíricos estaban comprometiéndose a un tipo de literatura que no tenía consistencia interna, ni forma externa (más adelante John Dryden rebatirá la idea de la sátira como un género bajo), y que era baja para las aspiraciones artísticas, pero romana hasta la médula.

¹² Freudenburg (2005: 34-5).

¹³ Cabañero (1991-16-7).

¹⁴ Cortés Tovar (1986: 77).

1.3. En busca de un género:

Ennio y Pacuvio, Lucilio, Horacio, Persio y Varrón

Ennio y Pacuvio

Quinto Ennio (239-169 a.C.) nació en la Italia meridional en la población de Rudiae y perteneció a una importante familia mesápica. Dominaba tres lenguas –el osco, el griego y el latín– y recibió formación en retórica y filosofía. Entró en contacto con el drama griego de Tarento, comentó obras griegas y latinas y sirvió como soldado en la unidad militar de aquella región meridional. Mantuvo sólidas relaciones con miembros de la aristocracia romana, característica que será una constante determinante que atraviesa a todos los escritores de sátiras, tanto en el periodo de finales de la República romana, como en el nacimiento y apogeo de la etapa imperial.

En la historia de la literatura latina, Ennio es más conocido por sus poemas épicos (*Annales*) y tragedias (*Hecuba*, *Iphigenia*, *Medea*, *Achilles* y *Thyestes*, entre otras) que por sus sátiras. También compuso *praetextae* (*Ambracia*, *Sabinae*) y comedias (*Cupiuncula*, *Pancratiastes*). Pero lo que nos interesa aquí son sus sátiras, que se encuentran dentro de las obras de tipo “misceláneas” como *Epicharmus*, *Epigrammata*, *Euhemerus*, *Hedyphagetica* y *Protrepticus*. Las *Saturae* han llegado hasta nosotros de manera fragmentaria (apenas unos veinte fragmentos), pero si tenemos en cuenta que Ennio dividió su obra épica en libros, existe la posibilidad de que haya hecho lo mismo con las *Saturae*, aunque no sabemos si denominó *Saturae* a toda la colección o si consideró una *satura* a cada libro. Lo que sí sabemos es que la multiplicidad de temas y de metros atravesó la obra enniana y que tanto la fábula como la alegoría, presentes en su obra, seguirán caracterizando la sátira posterior.

La prueba de la diversidad métrica de Ennio se encuentra atestiguada por Diomedes, que observa versos yámbicos, dáctilos, sotadeos y trocaicos. Pero que los metros de sus sátiras incluyan el hexámetro dactílico es digno de mención, ya que este, el metro de la épica griega y la poesía didáctica, se convertiría en el metro canónico de la sátira romana. Recordemos que Ennio fue el que introdujo en Roma dicho metro como el adecuado para la épica heroica (*Annales*) y, con menos grandilocuencia, para la

Hediphagetica (una especie de recorrido gastronómico didáctico del Mediterráneo). Más complejo resulta entender la temática y contenido de su sátira, que conocemos por autores antiguos como Quintiliano y Aulo Gelio, ya que, al parecer, ambos conocieron la obra completa. El primero nos refiere que Ennio utilizó entidades o figuras abstractas, como la lucha sostenida entre la Vida y la Muerte, la cual mantenía forma de diálogo en uno de sus poemas. Aulo Gelio (2.29.3-19) nos da información un tanto más rica: alude a una versión que Ennio realiza de la fábula esópica de la alondra, que desarrolla una estructura narrativa que puede encontrarse en autores posteriores de sátiras: “La paráfrasis de Gelio nos remite, además, a adivinar las líneas generales de la original: su riqueza en diálogos y su ágil desarrollo dramático. El consejo al lector en segunda persona con el que el poeta cierra la fábula pone de relieve su intención didáctica”¹⁵. Además, Codoñer sugiere que esta intención didáctica del poeta podría haberla tomado de la diatriba y de los escritores filosófico-populares del periodo helenístico.

La persona del propio poeta también se encuentra presente en sus *Saturae*, por ejemplo, haciendo advertencias sobre el peligro de la glotonería en los banquetes; los consejos a un interlocutor que expresan la maravilla ante la contemplación del cielo o que rechazan toda clase de disputa malvada y mordaz.

Otro tópico, del cual dependen todos los satíricos a la hora de desarrollar sus obras, es el elemento de la realidad como factor preponderante para el desarrollo de la *satura*. La *indignatio* de Juvenal podría ser argumento suficiente como para tomar con cautela la retórica de los escritores de sátira en relación con la “realidad”. La realidad enniana la leemos en la vida tumultuosa del foro o del mercado que se presenta en el vivo relato del fragmento 5V; también aparece en 10V, fragmento en el que se habla del cuidado del cultivo de los campos; y en 12V, donde es posible que, anticipándose a la sátira posterior, polemizara sobre el lujo de la mesa¹⁶. A diferencia de los *Annales*, la primera gran epopeya nacional romana, la *satura* incorporaba pretensiones literarias vacuas con un contenido de tinte gracioso y realista; sin embargo, ambas obras fueron bautizadas con un nombre completamente romano. Tanto la sátira menipea como la

¹⁵ Codoñer (1997: 72).

¹⁶ Codoñer (1997:73).

hexamétrica parten de las convenciones establecidas por Ennio, que el género desarrolló con posterioridad.

De Marco Pacuvio sabemos que era sobrino de Ennio, que nació en Brindisi en el año 220 a.C. y que murió en Tarento poco antes del 130 a.C. Limitada su producción literaria a la tragedia y las *praetextae* (nada seguro hay sobre las sátiras), algunos autores clásicos latinos como Cicerón, Quintiliano y Horacio lo consideraron como el máximo exponte de la tragedia latina. Cuatrocientos son los versos conservados de trece tragedias de tipo griega, más una *praetexta* titulada *Paulus*. Se cita a Pacuvio como escritor de sátiras debido a la referencia que hace el gramático Diomedes, que lo encasilla junto con Ennio como escritores de un tipo de *satira* anterior a la inaugurada por Lucilio.

Gayo Lucilio

Nació en Suessa Aurunca en el seno de una familia ecuestre acaudalada, situación que facilitó en el futuro, junto a la situación política romana, la libertad de su pluma a la hora de plasmar su pensamiento en lo que se considera como el nacimiento del auténtico género romano, que, para algunos, nace y muere con este satírico. No sabemos a ciencia cierta la fecha de su nacimiento, pero la generalmente aceptada por la crítica es el 168 a.C. y su muerte, que sí está atestiguada, se registra en el 102 a.C. Logró vincularse con políticos e intelectuales, ya que había estrechado lazos de gran amistad con Escipión Emiliano; no obstante, por más que su condición social, económica y política lo permitiese, Lucilio nunca quiso participar activamente de la política. Cómodo en su realidad, prefirió participar en las reyertas socio-políticas contemporáneas desde las implacables críticas de sus sátiras. Su suerte se debe en gran parte a que, si bien Roma pasaba por una época tumultuosa en la que se manifestaba una crisis general del sistema republicano, la *libertas* se mantenía intocable, lo que le permitió componer como un auténtico poeta independiente y no a la manera de un poeta cortesano a sueldo. Esta combinación favorable fue garantía de la franqueza de su censura satírica, un elemento muy codiciado entre sus sucesores, que vieron cómo jamás dejó de ejercerla contra altos

funcionarios. Porque, después de todo, y siguiendo lo expuesto por Rosen¹⁷, la sátira desafía a aquellos que se encuentran en el poder, escrutándolos constantemente.

No hay un *target* diferenciado, su mira apunta tanto a los enemigos como a sus amigos, incluso a sus lectores. Explotando su condición de rico, poderoso y bien conectado, las páginas de Lucilio son sus propios pensamientos: escribía lo que le venía a la mente, indicando sus opiniones sin ningún tipo de rodeo. Estas condiciones nunca más volverían a repetirse: la llegada del Imperio revierte la naturaleza de la sátira luciliana, y la censura ahora comienza a ejercerse sobre el poeta satírico. Cada escritor satírico después de Lucilio se ajusta al reto de recordarnos las grandes diferencias que separan el “libre pensamiento” de este y la restricción de una nueva época política.

Si la lengua de la sátira es variada, y por decirlo, colorida, en este sentido existe también una proximidad a los argumentos de la vida cotidiana (el material “realista”), que determina cierto empleo de vocablos y construcciones de la lengua corriente, pero que no todos los escritores satíricos utilizan de la misma manera. La variedad del lenguaje luciliano abarca desde el léxico de la calle hasta la parodia épica y trágica, añadiéndose una mezcla macarrónica de latín y griego escuchada en el hablar cotidiano. Estos usos indican que Lucilio no esperaba del otro lado a un público ignorante, pero tampoco excesivamente docto. La violencia de sus ataques y un odio que lo volvía elocuente fueron las imágenes que perduraron en los pequeños esbozos que sus sucesores hicieron de él y que lo convirtieron en el escritor canónico de este género

Treinta son los libros que se conservan de la obra luciliana: los primeros mantienen la variedad métrica primitiva (los libros XXVI y XXVII en septenarios trocaicos; en XXVIII y XXIX aparece el hexámetro junto a los senarios yámbicos, y el XXX completamente en hexámetros). Los libros I-XXI adhieren a este último metro. Por último, una tercera colección que reunía los libros XXII-XXV en dísticos elegíacos sería añadida póstumamente, pero solo nos han llegado fragmentos¹⁸.

Resulta anecdótico que, tomando a Lucilio como el inventor de este género, no aparezca en ningún momento de sus versos la palabra *satura*; no obstante, esto puede deberse a las condiciones azarosas de transmisión. Más allá de este hipotético caso, lo

¹⁷ Braund – Osgood (2012: 22).

¹⁸ Codoñer (1997: 75).

cierto es que se refiere a sus escritos como *poemata, versus, ludus ac sermones* y *schedium* (poesía improvisada)¹⁹. El término *ludus* indica que no solamente Lucilio se servía de la invectiva y del insulto para sus ataques, sino que él mismo era capaz de provocar risa a partir de la crítica a sus coetáneos. El apóstrofe, la pregunta retórica, la objeción y el diálogo ficticio son algunas de sus técnicas literarias con el fin de la ridiculización de sus víctimas.

El interés programático de la sátira luciliana lo encontramos tanto en el prólogo como en el epílogo, colocados en la sátira introductoria del libro XXVI, que comprendía un diálogo dramático entre el escritor satírico y un interlocutor que intentaba alejarlo de la sátira y persuadirlo de escribir épica, que le traería mayor provecho y gloria. La confrontación con la épica no es un mero accesorio, ya que le permitía delimitar las diferencias de esta (género establecido en la cultura oficial) respecto de su sátira. Connors²⁰ señala que esta confrontación es una manera de definir y reflexionar sobre el mundo político del poeta. Lucilio se burlaba de los poetas épicos de Roma no solamente porque eran famosos, sino porque cada tanto escribían algunas líneas desafortunadas de poesía, y esto le permitía colocarse como un auténtico denunciante, un romano intransigente.

No solo la épica es víctima de Lucilio, también la tragedia, que es tratada como desmesurada e irreal. Blanco de este ataque, al parecer, fue Accio, que despectivamente había criticado al nuevo género por su carencia de nobleza poética, a lo que Lucilio reacciona tildándolo de *illiteratus atque idiota*. Su lenguaje rompe con la pomposidad de los géneros griegos establecidos, no porque Lucilio haya sido una persona carente de educación helénica, sino porque se niega a componer un tipo de literatura que escapara a la realidad, sobre todo a la realidad política de aquel período. En este sentido, se ha sugerido que la cuestión de fondo planteada por Lucilio en sus poemas no es otra cosa que una pregunta: "what have we Romans to say for ourselves anymore?"²¹. La respuesta se encuentra en sus sátiras, tanto en diseño como en contenido, puesto que sus poemas se destacan en agria y sarcástica oposición a los de Ennio y Pacuvio, y a cualquier otro que provenga de la inspiración griega. Sin embargo, las enseñanzas

¹⁹ Albrecht (1997: 255).

²⁰ Freudenburg (2005: 5).

²¹ Freudenburg (2005:6).

filosóficas griegas, en cierto modo dan peso y estructura a los argumentos éticos y políticos del poeta satírico (a partir de la influencia de la diatriba y la poesía yámbica), pero siempre manteniendo una distancia cautelosa en relación con todo aquello que tenga que ver con lo griego. Lucilio ciertamente parece enemigo de esto, pero, si observamos con detenimiento, lo que hace en realidad es atacar la falta de *romanitas* de su pueblo, que lleva a flor de piel el entusiasmo romano filohelénico.

Pero ¿por qué consideramos a Lucilio como el primer escritor satírico, de la misma manera que lo han hecho Horacio y Juvenal? La respuesta debe buscarse en su *libertas*, que lo coloca en posición de guardián defensor de la *virtus*:

*Virtus, Albine, est pretium persolvere verum
quis in versamur, quis vivimus rebus potesse,
virtus est homini scire id quod quaeque habeat res,
virtus scire homini rectum, utile quid sit, honesturn,
quae bona, quae mala item, quid inutile, turpe, inhonestum;
virtus quaerendae finem re scire modumque,
virtus divitiis pretiurn persolvere posse,
virtus id dare quod re ipsa debetur honori:
hostern esse atque inimicum hominum morumque malorum,
cotontra defensorem hominum rnorumque bonorum,
hos magni tacere, his bene velle, his vivere amicum;
commoda praeterea patriai prima putare,
deinde parentum, tertia iam postremaque nostra.*

“La virtud, Albino, es poder pagar el precio verdadero a las personas con quienes convives, y sobre las cosas de que vivimos; virtud es saber qué utilidad tiene una cosa para el hombre; virtud es conocer lo que es recto, útil y honesto para el hombre; qué es bueno, qué es por el contrario malo, qué resulta inútil, torpe o deshonesto; virtud es conocer el fin y el modo de hallar las cosas; virtud es poder apreciar lo que valen las riquezas; virtud es conceder al honor lo que se le debe, oponerse frecuentemente a los hombres malos y a las costumbres depravadas; ser nato defensor de los hombres buenos y de los buenos modales; tener consideración para con estos,

consentir con ellos y sentirse amigo; apreciar sobre todo los bienes de la patria, luego los de nuestros padres, en tercer lugar los nuestros propios”²².

El tono estoico sugiere la importancia de no desviarse hacia las costumbres que observa a su alrededor, un pueblo romano en un presente corrompido, tópico que retomará mucho más furibundamente Juvenal.

Q. Horacio Flaco

Nacido el 8 de diciembre del 65 a.C. en la ciudad de Venusia y muerto en Roma el 27 de noviembre del 8 a.C. Fue Virgilio en 38 a.C. quien lo presenta ante el que será su principal patrocinador, Mecenas, con quien la amistad se mantiene intacta hasta su muerte. Dentro de su producción encontramos los *Sermones* y *Epístolas*, composiciones escritas en hexámetros (responsable de fijar este metro para la sátira); y *Epodos* y *Odas*, escritas en los denominados versos líricos.

Particularmente nos interesa la producción temprana de Horacio, y dentro de esta, la de sus *Sermones* (sátiras). La obra está dividida en dos libros: el primero, compuesto por diez sátiras, fue publicado en el 35-34, donde prevalece la amonestación contra los vicios morales y literarios, y donde el fin primero es divertir; el segundo, compuesto por ocho sátiras, se lo ubica en el 30-29 a.C., donde se acentúan los textos dialógico-dramáticos y donde a veces aparece el mismo poeta sermoneándose a sí mismo, con un amplio uso de la parodia. Según marca Codoñer²³, Horacio sigue a Lucilio en muchos aspectos; sin embargo, en el ámbito de la invectiva no lo hace tanto, ya que pensaba que esta pertenecía a la tradición yámbica, en la cual enmarcó sus *Epodos*. El título *Sermones* se debe a que es mediante una conversación que desarrolla los temas y tópicos que son objetos de su crítica. Pero si los lectores de la sátira horaciana aguardaban la contundente franqueza política y *libertas* de su predecesor, seguramente se vieron decepcionados.

Como referimos más arriba, el contexto histórico-político en la vida del imperio romano desde la época de Lucilio a la época de Horacio había cambiado. La caída de la

²² Cabañero (1991: 129).

²³ Codoñer (1997: 137-8).

política oligárquica y las restricciones por parte de la autocracia caen sobre el nuevo género. La filosa pluma del pensamiento luciliano no tiene lugar en este nuevo contexto, ni en la filosofía epicúrea que atraviesa la mayor parte de las sátiras de Horacio, quien rechaza el dogmatismo de los estoicos y la agresividad de los cínicos. Ahora los objetos de censura se convierten en autores anónimos o en personajes universales de relleno y de escasa importancia. La clave de la *libertas* se busca en la cualidad del alma individual (la *autárkeia*, es decir, la imperturbabilidad y/o autosuficiencia del hombre libre de todo tipo de afanes superfluos). En *Serm.*1.4, a través de la imagen de un toro desbocado, Horacio podría estar castigando en alguna medida la libertad de la cual gozaba Lucilio. Sin embargo, la ambigüedad semántica de la imagen gira en torno al, por una parte, supuesto libertinaje luciliano o libertad mal usufrutuada, y por otra, a la posibilidad de pensar dicha construcción como producto de cierta envidia por parte del poeta.

Asimismo, puede decirse que la sátira se hunde en un proceso de privatización, en el que Horacio adopta un estilo oblicuo e irónico y fundamentalmente ajustado a las políticas restrictivas de su tiempo. Al evitar el ataque personal, se observa la influencia del modelo de la poesía yámbica de Arquíloco de Paros, como así también el legado de la técnica alejandrina, el yambo de Calímaco y el epigrama. Con tonos más suaves y más prudentes, Horacio opta por una burla leve y un ingenio lúdico como medios más eficaces para sus fines. Su propósito tiene buenas intenciones en las críticas (los blancos de ataque ahora son directamente sus amigos), con el único fin de decir la verdad, y donde la porción del discurso historicista (que sí puede considerarse una constante explícita en Lucilio) está más apartado por obvias razones, su *sermo* rige una finalidad didáctica y moral. La introducción de los malos caracteres como el del borracho, el malo, el codicioso, el pederasta, el asesino, etc., son algunos de los *targets* de su crítica, los cuales permanecen en intenso contraste con la imagen de la justa medida (que está presente en toda la obra horaciana). Si existe un paradigma obsesivo en Horacio, ese es el de la *aurea mediocritas*, ya que el poeta satírico amonesta sobre lo desmedido de las reacciones provocadas por cualquier tipo de sensación, como, por ejemplo, la risa mesurada que debe provocar, incluso, la sátira²⁴.

²⁴ Cf. *Serm.* 1.10.7-15.

Si bien Horacio reconoce a Lucilio como el inventor de la sátira (*Serm.* 1.10.48), no deja de remarcar sus diferencias. El ejemplo más notorio se halla en la sátira 1.5 (de corta extensión) en la que Horacio describe un viaje en dirección a Brindis “compitiendo” de alguna manera con el poema de Lucilio que había descrito un viaje similar fuera de Roma. El trabajo y *ludus* horacianos se visualizan en contraposición a la figura de Lucilio: el auruncanos se describe como un viajero enérgico, en cambio, el viaje del venusino es más lento y con un verso más vigoroso. Tal vez la mayor diferencia entre ambos, más allá de los contextos históricos, sea el sólido calimaqueísmo de Horacio (brevedad, autocontención expresiva y perfeccionamiento técnico), que contrastaba con la indisciplinada prolijidad de Lucilio. Horacio introduce un elemento que es imposible de imaginar en este género, y sobre todo en Lucilio, que es la utilización del *labor limae*.

Las sátiras también sugieren una historia de vida y una situación personal, pues si el marco general del libro I de *Sermones* trata acerca de la lucha por sobrevivir, el II trata del éxito de sobrevivir. En el primero el poeta nos muestra claras imágenes de su camino de regreso después de la catástrofe de Filipos y de la buena voluntad de Mecenas, cuya influencia sobre Octaviano en los años 30 y 20 a.C. era insuperable, mientras que en el segundo, el poeta se encuentra instalado en compañía de la elite política de Roma, pero no del todo contento con su transición desde ese “exterior” hacia este círculo interno. El cambio del entorno político y social se expresa en un “ya tener tan poco que decir para sí mismo”, e inversamente, el tener que soportar “los grandes discursos” de los demás. Lo que Horacio nos comunica no es otra cosa que el alto precio de conseguir lo que uno creía que quería.

Más admirable es la entereza del poeta a lo largo de todos sus *Sermones*, quizás, como señala Rudd²⁵, porque la característica más notable que rigen a estas sátiras es la omnipresente razonabilidad y mesura de Horacio. Desde un principio da por sentado que conformamos un mundo en donde no hay necesidad de tratar temas tan aberrantes como el sadismo, el canibalismo y el incesto, y que en este marco social y moral tenemos la posibilidad de discernir entre diferentes grados de maldad, guiándonos por el sentido de la proporción, para morigerar nuestras actitudes y conductas. En este sentido, su tono nunca es abusivo, por lo que prefiere oír y hacer concesiones. Y así, al final de sus

²⁵ Kenney (1982: 376-77).

poemas, el lector siente no solo que él ha estado escuchando a un hombre sensato, sino también que el elemento grado ético se ha hecho cada vez más claro y preciso. Que Horacio se muestre superior arruinaría la coherencia del poeta: de hecho, él no intenta influir en la moral del lector, sino que más bien lo invita a contemplar la locura humana como un tema de interés interminable. La contemplación es amenizada a través del arte del escritor satírico, posibilitando que, como observa Persio (1.116-118), las percepciones morales surjan de la diversión.

Aulo Persio Flaco

Nació en el 34 d.C. en la ciudad etrusca de Volterra en el seno de una familia ecuestre acomodada. Aprendió filosofía junto a Cornuto, encargado de publicar las seis sátiras en hexámetro de su amigo, todas en forma de diálogo, que en vida no había publicado nada.

Esta amistad perduraría hasta la fecha de su muerte en el 62 d.C. Cornuto, que se había establecido en Roma durante el reinado de Claudio, fue uno de los representantes más insignes del estoicismo y permaneció en Roma incluso durante los catorce años del reinado de Nerón, hasta que este lo desterró en el 68. El círculo de amistad de Cornuto fue lo que le permitió a Persio relacionarse con los estoicos más conspicuos de una época donde la mayoría de los representantes de esta filosofía mantuvieron viva la doctrina en sórdida soledad a causa de la locura patológica e intransigente de Nerón. Al parecer la alusión al *princeps* en la sátira 1: *auriculas asini quis non habet* (“¿quién no tiene orejas de burro?”) fue suficiente para el emperador. Algunos afirman que originalmente Persio se habría dirigido de una manera mucho más directa y sugerente: *auriculas asini Mida rex habet*, y que Cornuto en su *enmendatio* lo cambió por razones de seguridad más que obvias. Sin embargo, a lo largo de todas sus sátiras, muchas son las posibles referencias al emperador.

Otro punto a tener en cuenta es que la filosofía estoica fue un arma sumamente poderosa y oculta que profesaba la ideología de los tiempos de la República en oposición, ahora, a los valores y costumbres del Imperio. Entre los representantes más significativos de la filosofía derivada del estoicismo en tiempos imperiales se encuentran

Lucano, Persio y Séneca. Por su parte, Codoñer²⁶ encuadra a Persio como el primer escritor satírico que basa su censura en las doctrinas filosóficas del estoicismo, aun cuando la influencia de Horacio haya sido su principal fuente tanto en técnica, tono y tema.

La sátira I desarrolla una fuerte respuesta moral, producto del rigor estoico del poeta, contra la decadencia literaria y las costumbres corrompidas de Roma, atacando la poesía clientelar y rechazando a las Musas como fuente de inspiración. En efecto, se considera un *semipaganus* (“un poeta a medias, medio campesino”), un poeta no inspirado por literaturas vacías de contenido, ya que estas no tienen la capacidad de hacer surgir a los auténticos poetas. Distanciándose de esa poesía “femenina”, sigue el camino de sus predecesores romanos y de los autores de la Comedia Antigua Griega. La sátira II ataca la necesidad material de los hombres la cual demandan en sus plegarias a los dioses, concibiendo de esta manera una imagen patética de la divinidad, y elevando esa relación a un concepto mercantilista; el tema de la III es el vivir rectamente, estado que se alcanza solo a través del estudio de la filosofía, que se ocupa de la salud de alma; la IV despliega el tópico socrático del *γνώθι σεαυτόν*; en la V se desarrolla uno de los temas centrales para la filosofía estoica: la moral como única libertad verdadera (el sabio es el único libre); y por último, en la VI, incompleta, el poeta determina el uso adecuado de las riquezas. Persio defiende el estilo sencillo, una estética literaria que va en concordancia con la tilde de *semipaganus*: *grande locuturi nebulas Helicone legunto*, “quien quiera pronunciar grandes palabras, vaya a recoger niebla en el Helicón”, anuncia en su sátira 5.7.

Las cuestiones centrales de cada sátira no están anunciadas explícitamente, de modo que es el lector quien debe ir adentrándose, con paulatino paso hermenéutico, y a partir de las pequeñas enseñanzas (al igual que Horacio, la finalidad de sus sátiras es didáctico-moral) alcanzar el tópico más general. Una de las diferencias más importantes con Horacio es que la tranquilidad de la *pax augusta* era mucho más propicia para escribir sátira que la época demencial del despotismo neroniano.

Por otra parte, todos sus libros están atravesados por un rigor moral y una intransigencia absoluta desde donde ataca todos los vicios. No obstante, sus sátiras no

²⁶ Codoñer (1997: 401).

resultaban meras conferencias doctrinales, interpretación que a veces impactó de manera negativa en su valoración posterior. Albrecht²⁷ señala la influencia del diálogo platónico y la diatriba cínico-estoica, elementos que repercutieron mucho más que en Horacio, tanto en la forma como en el contenido. El hexámetro no se utiliza en el comienzo de la primera sátira de Persio, pero sí en el resto de su obra, donde usa el coliambo o yambo escazonte como forma de homenajear la polimetría de Lucilio. Los coliambos de la sátira I, en tanto programática, están relacionados con la crítica a la literatura, ya sea en prosa o verso, que se había degradado como consecuencia de la corrupción de los valores morales de la sociedad romana. La dureza de sus sátiras muestra también la influencia de Lucilio y, al igual que en Juvenal (Persio de alguna manera abre paso a la *indignatio* del poeta nacido en Aquino), frente a ese ambiente viciado, la única opción válida es la sátira como antibiótico moralizante y correctivo. Para esto se sirve del elemento realista de la invectiva luciliana y de la intención moral de su máximo maestro, Horacio.

Un punto que lo distancia de estos dos, y que sorprende en sus sátiras, es la irrupción repentina de la segunda persona del plural en el discurso (3.64-68 y 5.64-65); por lo general, el satírico se dirige a un individuo en el diálogo, pero Persio en ocasiones se vuelve a un público más amplio y se convierte en una especie de predicador. Podríamos considerar que esta actitud casi evangélica es una reacción frente a la degeneración de la Roma de Nerón, una sociedad que había perdido de vista su moralidad ancestral, el *mos maiorum*, y que solo una fuerte dosis de sistemática ética podría poner al paciente en el camino de la recuperación (a Persio le gustan las analogías médicas)²⁸.

La famosa dificultad de la lectura de Persio, que no fue tanta para el lector de la antigüedad, se debe no solo a su capacidad de inventar metáforas complejas y densas, sino también a la alternancia entre los dos principales componentes de su sátira, que se hallan naturalmente en conflicto: la influencia horaciana y la filosofía estoica. La imitación de Horacio se encuentra en esa tradición de hacer algo completamente diferente, pero el interés principal de su enfoque crítico tiene una finalidad introspectiva, y el material disponible se lo dieron la ciudad, la sociedad y la política (lo mismo que

²⁷ Albrecht (1999: 928).

²⁸ Freudenburg (2005: 155).

ocurría en Horacio), y lo trasladó hacia los asuntos del alma. El poeta de Venusia no es simplemente un recurso que utiliza para sus reflexiones, sino que Persio lo coloca como el “lente” a través del cual considera la tradición de la poesía satírica. Mostrando una actitud decididamente horaciana, sobre todo en la manera de mirar hacia el pasado en relación con las grandes autoridades de la sátira, es como Persio encuentra un lugar y un contexto propicios para la expresión de sus dos símbolos más determinantes: se trata de la imagen de un pozo o agujero (*scrobis*) y de una especie de destilado o concentrado espeso (*decoctius*). El *scrobis* es el pozo desde donde el poeta habla: a diferencia de Lucilio y Horacio, al poeta no le queda más opción que la de cavar su propia fosa y encerrarse con su libro (*libellus*) cargado de agudas réplicas. Con respecto a *decoctius*, los estudiosos no se han puesto de acuerdo sobre su significado: desde una pócima, un caldo espeso, un tipo de infusión reducida lentamente, hasta un medicamento para ser vertido en los oídos. Pero lo que hay que tener presente es que el pensamiento de Persio esconde una fuerte imagen relacionada con la idea de concentración e intensificación. Si es una metáfora de mordacidad estilística, riqueza retórica o de un espesor intertextual, no es posible determinarlo; sin embargo, la imagen puede estar conectada a los poetas de la Comedia Antigua Griega. Esta es la máxima expresión con la que Persio resuelve la cuestión de la oposición público/privado, que no se encuentra ni en Lucilio ni Horacio.

Muy por debajo de la superficie, también producto de la difícil tarea de comprender su exigente auto-reflexividad (la atmósfera de sus sátiras es sumamente claustrofóbica), Persio escribe quizá la sátira más agresiva políticamente hablando de todos los satíricos romanos, y si Horacio se muestra como un amigo epicúreo, sociable, un hombre de mundo y en cierto grado respetable, con Persio asistimos a la cara opuesta de estas conductas. En tanto satírico estoico, es un ideólogo orgullosamente poco sociable que expresa los duros ideales de su doctrina: no tiene, ni pretende, relación alguna con la buena sociedad, “come ortigas” en el desayuno, y si trasnocha, es porque lo hace para estudiar y memorizar.

Marco Terencio Varrón y la sátira menipea

Fue Varrón quizá el más grande erudito que tuvo la historia del pensamiento romano. Nació en 116 a.C. en Reate, en la Sabina, aunque algunos aseguran que nació en la misma Roma. Su muerte ocurre en el 27 a.C., es decir, bajo el principado augusteo. De rígida educación, se mantiene dentro de la tradición de la filosofía estoica con un grado elevado de platonismo, pero también con matices cínicos y pitagóricos. De su vasta producción literaria, perdida en gran parte, encontramos las *Disciplinae* (donde fija las artes liberales), *De lingua latina* (un tratado sobre cuestiones etimológicas de la lengua latina), *De comoediis Plautinis* (este tratado, el más importante dentro de los escritos históricos-literarios, fija las comedias que nos han llegado de Plauto: un total de veintiuno); también posee escritos retóricos y jurídicos entre otros tantos, pero los escritos que nos conciernen son los enmarcados dentro de las obras en verso: aquí se halla la obra más extensa y relevante del pensamiento varroniano, que fue bautizada con el nombre de *Saturae Menippeae*, según el mismo Aulo Gelio refiere en *Noctes Atticae* 2.18.7. Se trata, según Quintiliano, de una innovación de Varrón dentro de la tradición de la sátira enniana, en la que el autor agregó la prosa a un tipo de literatura caracterizada por el verso. Pero no innovó solamente introduciendo la prosa, sino que también mantuvo la polimetría añadiendo además los metros plautinos, eólicos y jónicos.

La denominación de *menipea* proviene de la influencia e imitación que Varrón hace del cínico Menipo de Gádara (IV-III a.C.), quien cultivó el prosímetro. Una nueva manera de realizar crítica social en Roma se abrió paso a través de esta obra (en un contexto de revolución literaria básicamente conducida por los poetas neotéricos), de la cual conservamos seiscientos versos, y alrededor de noventa y cinco títulos de un total de ciento cincuenta libros, que se calcula fueron escritos entre los años 80 a 67 a.C. Cicerón explica la etiología del título que Varrón elige para esta nueva forma literaria: ¿por qué no fueron simplemente sátiras, sino que le añadió menipeas? La respuesta no es simplemente una derivación del nombre de Menipo, sino que también hay que buscarla en el contenido. Al igual que el cínico, Varrón compuso estas sátiras con la finalidad de exhortar a los “menos preparados”, tratando las cuestiones éticas y solemnes de manera cómica en relación con los problemas morales. Para ello se sirvió del *κυνικός τρόπος* como conductor de una enseñanza filosófica “para el pueblo”,

destinada a los *minus docti*. El mismo Gelio hace referencia al humor de Varrón utilizando el término *lepide* para marcar la comicidad del chiste y excluir la agresividad, de manera que el aspecto mordaz y franco de Lucilio no habrían estado presente en sus sátiras. Es seguro que *Menippeae* sugiere la influencia de Menipo y la tradición griega, mientras que *saturae* la del género creado por los romanos. En este sentido, debe destacarse una diferencia conceptual filosófica importante: mientras que Menipo aconseja a la masa para que siga una vida acorde a la naturaleza frente a cualquier institución de tinte social, religiosa o cultural, por el contrario, Varrón dirige sus reflexiones no tan utópicas a un grupo mucho más reducido, pues sus sátiras apuntan siempre al pueblo romano: “mientras que en Menipo el acento recae sobre el lado negativo, Varrón quiere educar y mejorar a los miembros de su mismo rango, para ayudar a Roma a regenerarse”²⁹.

La censura en Varrón no solamente consiste en despotricar contra los vicios, la corrupción y degeneración en el último tiempo de la República: es también un anhelo de volver al *mos maiorum* y a las instituciones forjadas en los tiempos pasados de una Roma mucho más severa, rigurosa y austera. Con tal finalidad, la sátira varroniana suma un elemento crítico-moral que se desarrolla a través de un didactismo al estilo diatríbico, cargado de imágenes (una característica fundamental de la menipea), y contrapone su presente al pasado romano en relación con cuestiones como el lujo de las viviendas o la ampulosidad de los banquetes. Se apropia del *σπουδαιογέλοιο* de los cínicos (una mezcla de lo serio y lo cómico), toma otros elementos de la tradición griega (ya sea de la diatriba, mimo o fábula) y los mezcla con la *satura*, para hacer de todo esto una receta totalmente romana. Dentro de la *romanitas* del género, la *Menipea* de Varrón se abre como una convención distinta del modo de hacer sátira. Si bien las cuestiones que tratan ambas sátiras, sea la de Ennio o la de Lucilio, son básicamente las mismas y con un mismo objetivo, las de Varrón eliminan el elemento yámbico, y la mezcla métrica le permite una mayor capacidad para la narración.

²⁹ Albrecht (1997: 568).

Teniendo en cuenta las características generales de estos escritores satíricos, se observa una particularidad que debe ser tenida en cuenta. En este sentido, Keane³⁰ determina que, como hemos visto, atacan desde posturas a veces bastante diferentes. Desde un lugar conservador a uno transgresor, desde una crítica constructiva a una maliciosa, utilizando métodos totalmente diversos y variados, lo que genera una mayor inconsistencia en la teoría genérica de este tipo de literatura. Por esto, la sátira desafía a los lectores a preguntarse, tanto por la autoctonía del género como por la finalidad retórica de la misma. Describiendo un tipo de práctica social, los satíricos exponen, atacan e instruyen teniendo de fondo un determinado escenario, en el cual se incluyen las instituciones que dieron forma a la cultura romana entre el siglo I a.C. y el II d.C. Desde los teatros, estadios, tribunales o tradiciones educativas, los escritores de sátira crean una imagen crítica de la sociedad, y de esta manera, dramatizan su propio género para demostrar su íntima relación con las prácticas sociales romanas. Esto indica que los escritores satíricos no solamente describen una realidad, sino que intervienen y la distorsionan desde sus textos, al menos indirectamente.

1.4. Influencia de la *satura* en la posteridad³¹

Desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII, la sátira romana en verso fue traducida e imitada con regularidad. Durante este período, los puntos de vista de Horacio y Juvenal fueron centrales en la definición de la sátira, la cuestión de su carácter y su justificación. La invectiva satírica planteó problemas tanto éticos como religiosos para sus practicantes y la defensa estándar fue la utilización de la sátira para la promoción de la virtud y la reforma del vicio.

Es solo con Juvenal que la sátira en verso establece el conjunto específico de características que vendrían a dominar la teoría convencional de la sátira y la escritura en el segundo florecimiento importante del género, que se gestó en la Inglaterra isabelina.

³⁰ Keane (2006: 3).

³¹ Para este apartado me baso en Freudenburg (2005), Harrison (2005), Hooley (2007) y Braund – Osgood (2012).

Una breve referencia a tener en cuenta a la hora de establecer el espíritu satírico de Juvenal, como modelo principal en los autores de la literatura isabelina, es que, aunque haya nombrado o aludido en sus sátiras a Lucilio, Horacio y Persio, su principal influencia fue la de su amigo Marcial. Este, al igual que Juvenal, se queja de los grieguillos, snobs, avaros, esclavos liberados, de los poetas lloriqueando, de las mujeres, etc., es decir, lo mismo que ejecuta Juvenal en sus sátiras. La influencia de los epigramas satíricos de Marcial resultó mucho más importante no solo para Juvenal, sino también para los escritores satíricos ingleses de los siglos XVI a XVIII. De hecho, John Owen publicó tres libros de epigramas en 1607 adoptando el título de *Martialis redivivus*. Highet señaló que, si estudiamos a los dos poetas juntos, se puede ver que algunos aspectos del epigrama de Marcial parecen haber sido tomados por Juvenal, y que, habiéndole dado un propósito moral, este lo convirtió en descripciones sumamente llamativas, y a veces hasta en una sátira completa. Si prestamos atención a la sátira 3 y a su tema principal, *quid faciam Romae? Mentiri nescio*, se trata básicamente de una reconsideración de las quejas de Marcial en contra de la gran ciudad cruel, de la misma manera en la que Johnson dirige sus quejas contra la ciudad de Londres y también contra la relación patrón-cliente, ladrones, políticos, prostitutas, pseudo-intelectuales, etc. El espíritu satírico florece de la misma manera que en Juvenal, por esto los autores del periodo isabelino, entre otros, reciben también a Marcial (autor esencialmente de epigramas) como uno de ellos; de hecho, algunos de los satíricos renacentistas en verso como Everard Guilpin y William Goddard, por ejemplo, publicaron epigramas junto con sus sátiras. Otros “operadores” satíricos de segunda línea se suman a la influencia del género, entre los que se encuentran Catulo, los escritores de poesía yámbica, el mimo, la literatura priápica y los versos fesceninos. Por otra parte, la segunda rama de la sátira que recibe una mayor atención en la recepción, y que resultó más prolífica, es la sátira menipea. Esta rama la podemos rastrear desde la misma Roma, particularmente a través de Luciano, Séneca (*Apocolocyntosis*) y Petronio (*Satiricón*), arribando más tarde a los autores de la Alta Edad Media como Juliano y Boecio, pasando por el Renacimiento y mucho más allá también, encontrándola por ejemplo en *Satyr Against Mankind* de Pope, en John Wilmot y en los ataques de Erasmo contra la corrupción de la Iglesia. Sus formas son tan variadas como sus víctimas, y alcanzan desde una invectiva anónima contra la

injusticia social, pasando por el ingenio de Chaucer, hasta el elemento risible y grotesco en Rabelais (*Gargantúa y Pantagruel*). Otros autores destacados por la influencia de la sátira menipea son Luigi Pulci, Pietro Aretino, Lenny Bruce, Quevedo, Jean de la Fontaine, Molière, Nikolai Gogol, Orwell, etc. Quizá la condensación más evidente de la influencia de la sátira menipea en la posteridad se halle en el más brillante exponente de la sátira narrativa: Jonathan Swift (1667-1745). Su ataque a todas las instituciones civilizadas en *Gulliver's Travels* es cómico, crudo, trágico y de mordaz pesimismo, y constituye una acusación feroz contra la humanidad, en la cual no niega la falta de fe o racionalidad, lo que lo convierte en un misántropo de primera línea. Al igual que Persio, expresa su disgusto por el animal humano en términos repugnantes. También posee influencia de Horacio y la misoginia de Juvenal. Y de la misma forma que este, mucho de la sátira de Swift provoca inmediatamente al lector moderno, y lo hace de manera casi visceral.

Sin embargo, la sátira en verso, la sátira netamente romana (la de Horacio, Persio, Juvenal y la de Lucilio) comenzó a escribirse en Inglaterra a mediados del siglo XVI, y con más fuerza hacia finales del mismo siglo. De hecho, la sátira romana, al ser un reflejo puro de la expresión de Quintiliano, fue la razón por la que Horacio, Juvenal, Marcial y Persio tuvieron relativamente poca influencia antes del siglo XVI, no solo en Inglaterra, sino también en la poesía europea: sus potenciales imitadores en la Baja Edad Media y principios del Renacimiento no estuvieron particularmente interesados en recuperar o exagerar las diferencias entre sus costumbres y sus fuentes romanas. Así, el resurgimiento de la sátira romana en verso en la Inglaterra isabelina sucedió no porque era inevitable, sino porque los satíricos isabelinos se comprometieron a que así fuera. Su reconexión con Roma tiene algo que ver con la expansión masiva de Londres a finales del siglo XVI, lo que les permitió sentir exactamente lo que sentía Juvenal.

Los autores de sátiras en prosa como Thomas Lodge y Thomas Nashe reflejan en sus ataques a la vida de Londres en la década de 1590 una mezcla entre Juvenal y la prosa satírica griega de Luciano. Al igual que Juvenal, se sintieron aislados y oprimidos por la cultura política con la que no pudieron identificarse, y por la corrupción en expansión de los últimos tiempos en la Londres isabelina. Aunque Horacio también asume un papel importante, quizá un papel predominante en las imitaciones y

traducciones, esto en parte se debe al interés en su obra lírica y epistolar. Varios autores, después de todo, compusieron en lo que se entendía como el modo horaciano (Wyatt, Ariosto, Alammani, Denham, Cowley, Garth, Young, Walsh, Granville, Congreve, Wycherley, Addison). Un atinado ejemplo es el que se percibe en la obra *Utopía* de Tomás Moro, quien, a través de un diálogo entre un personaje de ficción (el mismo autor es un personaje en la historia) y un filósofo, expone sobre las instituciones de Utopía y sobre la corrupción de la sociedad contemporánea. Este ejemplo nos recuerda el perfil del *sermo* horaciano y la temática del diálogo mantenido entre Juvenal y su amigo Umbricio, que, si bien simplemente parecen caminar por otro contexto histórico, la esencia del espíritu satírico se mantiene atacando la misma problemática.

Los satíricos isabelinos pisaron una línea particularmente delicada, ya que pudieron atacar estereotipos del vicio, pero los ataques contra los abusos sociales y políticos fueron peligrosos. Por este motivo tienden a enmascarar los ataques contra los males generales. En este aspecto, el modo del *sermo* horaciano no se despega de estos escritores. Sin embargo, la razón principal por la que los satíricos isabelinos necesitaban a Juvenal era porque fue sumamente consciente de no seguir el modo horaciano, demostrando que era posible escribir sátira, incluso si uno no tenía un patrón o una granja Sabina. A diferencia de Juvenal, quien programáticamente deja en claro que dirigirá su invectiva a los “muertos”, los escritores isabelinos tuvieron la inquietud de diferenciar entre sátira y difamación, lo que los condujo a preocuparse acerca de la relación entre lo que escribían y la interpretación de sus textos por parte de los lectores. Lo sofisticado de la sátira isabelina se resuelve en una premisa básica de defensa, y es que, si la sátira atacaba a individuos identificables, la culpa habría de ser de los lectores maliciosos más que del autor.

2. JUVENAL³²

Escasa es la información biográfica que poseemos sobre la vida de Décimo Junio Juvenal, ya que las fuentes nos dicen poco sobre este autor. Ya sea que nos sirvamos de sus propios escritos, de la tradición biográfica y las referencias en los documentos, tales como las inscripciones y otros escritos, la información sobre este satírico siempre nos ha llegado de manera fragmentaria y a través de algunas especulaciones de los estudiosos. Nativo de Aquino, una pequeña colina cerca de Monte Cassino, su nacimiento se ubica entre el 50 y 60 d.C. (algunos eruditos, más precisamente, lo ubican en el 67 d.C.) en el seno de una familia acomodada. En general se acuerda que su primer libro se publicó cerca del 110 d.C. cuando el satírico tenía alrededor de unos 45 años de edad. Algunos

³² Para este apartado utilizo los manuales y comentarios de: Albrecht (1997-1999), Codoñer (1997), Kenney (1982), Freudenburg (2005), Harrison (2005), Highet (1954), Hooley (2007), Kuiper (2012), Braund – Osgood (2012), Cortés Tovar (1986), Keane (2006), Guillén Cabañero (1991), Hardie (2010), Santorelli (2011), Courtney (2013).

fechan su muerte en el 130 d.C., pero otros en el 137 d.C. después de la muerte de Adriano. Recibió una educación elemental y secundaria (en 1.15 hace referencia a sus estudios de retórica), propia de un niño de clase media, pero no llegó a estudiar filosofía, que sería el equivalente a ingresar a la universidad hoy en día. Sin embargo, se acercó cautelosamente a la filosofía, primero porque era griega, y segundo porque le parecía una rival de la tradición moral nativa. El problema en este punto es que Juvenal nunca nos refiere algo sobre su juventud: si siguió alguna carrera, en dónde vivió, si estuvo casado, o si era rico o pobre –aunque por la nitidez con la que describe la vida del *cliens*, podemos llegar a pensar que su estadía en Roma la transcurrió en la pobreza y mayormente durante el reinado de Domiciano (81-96 d.C.)–. Se toma como sustento de esta información el hecho de que nada hay descrito más vívidamente en sus sátiras que los personajes y la atmósfera de aquel principado. Una sátira en particular describe una reunión de gabinete que el sombrío emperador celebró en los comienzos de su gobierno, donde retrata a los cortesanos principales con tanta vida y claridad que apenas podemos evitar pensar que Juvenal estaba en la corte entonces. También visitó Egipto, a una edad ya avanzada, y nunca habla sobre sus visitantes como lo hace en la sátira 15, si no es con odio y desprecio. Aunque algunos escoliastas entienden que dicho paso por esta provincia romana se debió a una condena al exilio. Sin embargo, es difícil también imaginar que Juvenal haya hecho este viaje a esa edad (127 d.C.).

La parte más clara de la vida de Juvenal es su mediana edad y su vejez. Habla de su juventud en el comienzo de sus poemas como algo pasado y lejano, mientras que su terrible descripción de la debilidad y fealdad de la ancianidad, y sus discursos a dos viejos amigos como sus iguales, demuestran que la mayor parte de su poesía existente fue escrita hacia el final de su vida. No hay respuestas completamente ciertas sobre su origen y condición social, no obstante, entre sus contemporáneos se encuentra Marcial, que recuerda al satírico en sus versos con tonos que revelan una familiaridad muy cercana entre ellos (de lo poco que sabemos de la vida de Juvenal, se sabe que eran dos poetas amigos): dos son los epigramas (compuestos entre el 91 y 92 d.C.) donde Marcial recuerda la amistad del satírico, y una composición a su regreso a España (102 d.C.) en la que describe la vida diaria y angustiada de la populosa Suburra. Esta amistad coincide con el comienzo de la carrera poética de Juvenal y el final de la de Marcial, circunstancia

que responde a las instancias históricas y políticas específicas. El momento decisivo para ambos fue la muerte violenta de Domiciano, con el fin de la dinastía Flavia y el consiguiente paso al reinado de Nerva y Trajano.

Gran parte de las situaciones planteadas por Juvenal en su obra son anteriores a su presente, se ubican en el pasado Flavio y sobre todo en el régimen de Domiciano, pero no puede excluirse que en ese periodo no haya conseguido componer una cierta cantidad de versos. No obstante, la situación política de esos años, que se caracterizó por un despotismo violento, no permitiría una publicación contraria al régimen. Muerto Domiciano, y con el retorno parcial a la libertad de Nerva y Trajano (autores como Plinio el Joven y Tácito saludan el regreso a la libertad de expresión que el régimen anterior había prohibido), Juvenal, a diferencia de Marcial –que tuvo que salir de Roma ya que el ambiente para los seguidores de este régimen se había vuelto desfavorable–, pudo dar inicio a la actividad poética que lo acompañaría hasta sus últimos años. Lo significativo en Juvenal es que nunca habla explícitamente de la época actual, siempre elige sus objetivos en el pasado Flavio e incluso algunos del primer periodo Julio-Claudio, pero ciertos indicios a lo largo de todas sus sátiras sugieren que nada ha cambiado en su presente.

En relación con el contexto histórico en el cual Juvenal escribió, parece determinante decir que hacia finales del siglo I d.C. Roma había consolidado su posición dominante como la máxima potencia del mundo conocido, y esto fue transmitido al Lacio en riquezas sin precedentes, que irremediamente alteraron el equilibrio tradicional de la sociedad romana. La pequeña empresa agrícola había desaparecido dando lugar a la finca, se agudizó la crisis de la antigua aristocracia terrateniente y se produjo un distanciamiento cada vez más amplio entre las clases sociales acomodadas y la amplia cuenca del proletariado urbano. En aquel momento Roma comenzó a ser visitada diariamente por una migración a gran escala, proveniente de todas las provincias, que implicaba a hombres de todos los orígenes y procedencias (esclavos, prisioneros de guerra, aventureros en busca de un rápido ascenso social, artistas, expertos en conocimientos exóticos, todos ellos portadores de culturas y costumbres que influyeron en el mundo romano). Así entiende Santorelli³³, que refiere cómo Juvenal es

³³ Santorelli (2011: 6).

testigo de estos cambios y cómo el satírico observa con preocupación las transformaciones que suceden a su alrededor, prestando especial atención al impacto que sufren las costumbres y la moral de la sociedad romana. Aunque también puede interpretarse que, con este nuevo escenario social, Juvenal observa la desintegración y el vaciado de las instituciones a partir de su propia experiencia personal, por ejemplo, desde la vida que llevó como *cliens* alrededor de 101 d.C.

La institución clientelar, creada en la época republicana como vínculo de amistad y ayuda mutua entre los hombres de diferentes estratos sociales, degeneró en un servicio improductivo y degradante. La vida de un *cliens* era horrible en aquel momento, ya que este no tenía esperanza de independencia –tenía posibilidad de alcanzarla después de una larga servidumbre– y no poseía ocio real alguno ni trabajo. Era un sujeto al que se lo trataba como un adorno útil, el adulator de un hombre al cual odiaba y que generalmente este lo sabía. La transformación social, cultural, política y económica es la protagonista constante en los versos de Juvenal, que de manera muy sombría retrata una época que, a sus ojos, es la época más oscura de todas las edades del mundo, en la que cada valor es negado, y donde el vicio reina de manera desenfrenada. Si bien tanto la literatura griega como la latina poseen múltiples referencias sobre el patetismo y sordidez de la pobreza, casi ningún otro escritor retrata tan vehementemente la desgracia de ser un dependiente como lo hace Juvenal, y es el primero en expresar el sufrimiento particular de la clase media. Esta situación lleva a Juvenal a un contrapunto que se desprende entre el *mos maiorum* del pasado y el presente de una sociedad que sucumbe ante la austeridad de los primeros padres. El código moral del satírico es bastante tradicional y sencillo: él ve la vida en términos sociales, y sus juicios morales no se basan en cualquier filosofía coherente y racionalizada, sino en el código de conducta que los romanos habían construido para ellos.

La mirada nostálgica hacia aquel pasado hizo también que la crítica considerara a Juvenal con una fama de conservador reaccionario, xenófobo y cerrado a cualquier transformación o apertura que proviniese de las provincias hacia la sociedad de la capital romana. Sin embargo, las sátiras de Juvenal, aunque puedan reflejar una distorsión de su presente (por ejemplo, la reputación sobre la maldad de Domiciano pudo haber sido exagerada), también reflejaban el sentimiento de algunos sectores de las

clases dominantes que vivían en el miedo, el resentimiento y la sospecha. No obstante, hay que tener sumo cuidado a la hora de interpretar lo que expone el satírico, y no tomar literalmente todo, pues la exageración es uno de los recursos más utilizados en la literatura satírica. En un sentido parecido, y como plantea Hooley³⁴, sería un error también encuadrar a Juvenal como un idealista político o como activista. Si bien los hechos acaecidos para la clase senatorial bajo el reinado de Domiciano fueron algunos de los objetivos del satírico, hay que tener en cuenta que la forma grande de la sátira estaba determinada no solo por el gusto estético de su presente, sino también por la política. Así, las pocas maneras de expresar la ansiedad y la energía creativa de los romanos estaban en la retórica declamatoria, una competencia aristocrática tradicional que se daba en contextos forenses y deliberativos. Pero las restricciones Flavias hicieron que la retórica fuera menos utilizada en los debates cívicos que en la literatura, la cual se volvía más retórica.

Bajo estos parámetros estilísticos, la sátira se convirtió en un género público caracterizado por grandes efectos dramáticos, que se propuso complacer a una gran audiencia (en contraposición a lo que había sido la sátira de Persio). Juvenal, más que cualquier otro satírico, construye sus poemas desde una intertextualidad masiva que comprende retórica, tragedia, épica y filosofía:

“Tragedy, and epic in particular, have worked their way back into this hexameter, and the Horatian pursuit of the aesthetics of the Callimachean miniature, radically deconstructed in Persius, is cheerfully forgotten in Juvenal. Epic allusions abound, epic manner and voice are everywhere. This is satire to end (Roman) satire; satire after satire, perhaps after Roman literature as a whole. Juvenal’s tone is apocalyptic; everything is old, and Rome has reached the end of days. Even the current performance of “literature” is rendered as a world-weary dismissal (1.7-13)”³⁵.

Una de las paradojas de Juvenal es que, si bien su obra es la sátira, un tipo de literatura de las más personales, él se esforzó por ocultar su identidad. Pero como

³⁴ Hooley (2007: 114).

³⁵ Hooley (2007: 115).

plantea Highet³⁶, de cierta forma lo consiguió, pero en otra fracasó, ya que es imposible que un autor se oculte por completo. No sabemos si lo hizo debido a que el presente en el cual escribió no distaba mucho de aquel terrible pasado Flavio (igual de peligroso era denunciar a un poderoso negligente, incluso bajo el reinado de Trajano), o si lo hizo para reflejar una importante característica de su inusual personalidad. También puede entenderse que Juvenal haya tenido miedo, ya que a diferencia de satíricos de la talla como Rabelais, Byron, Pope, Swift e incluso el mismo Lucilio, estos no tuvieron que vivir bajo la monarquía absoluta de una personalidad como Domiciano, que gobernaba bajo las políticas de tortura, exilio y ejecución.

La obra de Juvenal está compuesta por dieciséis sátiras en hexámetro que se organizan en cinco libros, los cuales fueron publicados por separados y en intervalos de varios años. El hexámetro épico tiene una clara finalidad en este satírico, en efecto, observa Rimell³⁷: "Juvenal is the satirist of comparatives and superlatives. In exploiting hexameter satire's partnership with epic, he sets out to look bigger, denser, ruder, slyer, angrier, fleshier, more sophisticated and bilious, to the power of ten, than all the other satirists before him put together". Los registros abiertamente altos se hermanan con coloquialismos y destruyen cualquier tipo de apariencia del *sermo* horaciano; lo hiperbólico se alinea con lo microscópico, lo que llevó a algunos críticos a comparar a Juvenal con un director de cine que, enfocando a su objeto, se acerca antes de hacer un paneo general. Pero lo más importante que hay que destacar de la técnica del verso de Juvenal es que es muy diferente de la utilizada por Horacio en sus sátiras. Mientras que este desarrolló una línea de tipo informal y conversacional, la sátira de Juvenal pone mucho más énfasis en el vínculo con la oratoria.

Su obra cuenta con alrededor de 4000 versos, si contamos los versos falsos interpolados después de su muerte y aquellos versos genuinos que desaparecieron dejando algunos huecos (hasta pasajes enteros han desaparecido). El hilo conductor de los libros es la propagación del vicio y el horror de la negligencia; los temas abordados con especial atención son aquellos aspectos que afectan más notablemente la vida de los ciudadanos romanos que se niegan a vivir honestamente. Juvenal tiene como obsesión a

³⁶ Highet (1954: 2).

³⁷ Freudenburg (2005: 81).

Roma, ya que la mayor parte de sus comentarios raciales giran en torno a un especial romanocentrismo. Es en la ciudad donde generalmente el satírico encuentra el material que desea atacar, y no puede haber duda, afirma Courtney³⁸, sobre la realidad histórica de la *Urbs* (Roma): su tráfico, el fuego, los edificios y las muchas características de la vida romana están todas bien atestiguadas por otras fuentes.

En quince de las dieciséis sátiras el patrón es el monólogo, excepto la sátira 9 en la que el diálogo es el protagonista. Sin embargo, hay interludios ocasionales en los demás poemas donde se encuentra una conversación, y en la que a menudo oímos a Juvenal sostener una discusión con oponentes más o menos imaginarios, interrogarlos, aconsejarlos y persuadirlos, al menos una vez, desde una *consolatio*. La finalidad del monólogo es la de persuadir al público, y lo hace denunciando e intentando mostrar algo a partir de un tono tenso, que viola las convenciones del género satírico, el cual se torna solemne y dramático como la épica y la tragedia, pues trágicos son los comportamientos que describe.

La disposición de las sátiras, que no siempre siguen un orden cronológico, en los manuscritos es la siguiente: El libro I está compuesto por las sátiras (1-5); II (6); III (7-9); IV (10-12) y V (13-16). Cuatro son los tipos de personajes retóricos que identifica Keane³⁹: el enojado, el irónico, el burlón y el cínico. Las sátiras que componen el libro I y II están marcadas por ciertas claves retóricas como las generalizaciones excesivas y preguntas retóricas agresivas; en cuanto al III, donde se manifiesta el personaje irónico, encontramos un estilo menos agresivo (hay una actitud de indiferencia por parte del hablante) y la sutil burla de un interlocutor enojado; en IV se visualiza el personaje burlón y temas sugestivos de desprendimiento filosófico, como la ambición humana, la amistad, la riqueza y la hospitalidad; y en V, el consejo del orador contra la venganza y la ingenuidad, muestra al personaje cínico.

Luego de leer las sátiras de Juvenal, la primera impresión del lector es la de una agresividad e invectiva mucho más cruda que la de los satíricos precedentes. Así lo entiende Rimell⁴⁰, señalando que, al lado del comentario agridulce de Horacio, o el concentrado medicinal de Persio, Juvenal rechaza de plano los principios de

³⁸ Courtney (2013: 15).

³⁹ Hardie (2010: 112-13).

⁴⁰ Freudenburg (2005: 81).

refinamiento calimaqueo. La maraña disfuncional de la Roma contemporánea lo lleva a la burla irracional y no a viajes espirituales interiores o a la reflexión jocosa entre amigos. “Hoy todos los vicios han alcanzado su cenit” anuncia en (1.149). Juvenal no habla como un simple espectador, él se halla entremezclado en la locura que significa el pasado, presente y futuro romano. A lo largo de las sátiras, la víctima suele ser también el villano, y la persona satírica es alternadamente nuestro adversario y aliado, incluso dentro del mismo poema. Los personajes que a primera vista parecen predicadores del sentido común, los proveedores de verdades con las que estamos de acuerdo y nos identificamos, resultan ser unos fanáticos intolerantes desesperanzados que terminan por confundir a los lectores sobre las ideas con las que deben y no deben estar de acuerdo. La retroalimentación de los lectores a la experiencia del imperio es constante, como se anuncia en la sátira 10, donde cada talento y éxito se hermanan con el fracaso y el deterioro, así como el poder imperial está condenado a la autodestrucción.

Por otra parte, Courtney⁴¹ plantea que el escritor satírico se encuentra atrapado entre las necesidades contradictorias de pretensión de verdad y la necesidad de hacer que el vicio aparezca, de cualquier manera posible, como feo y peligroso. En efecto, si la sátira afirma una validez y necesidad de normas, valores y significados sistemáticos, que están contenidos en códigos reconocibles, para el satírico entonces es imprescindible la creación de un espíritu de autoridad. En Juvenal esto conlleva cierto grado de conflicto, ya que la proyección que hace de él mismo a partir de *difficile est saturam non scribere*, la sencillez necesaria de sus ataques contra los *vitia* y la seguridad de su condición moral, pueden exponer al satírico a acusaciones de ser demasiado orgulloso. Por lo tanto, si se quiere evaluar a Juvenal como moralista, teniendo en cuenta que su historia personal reflejaría la visión del mundo expuesta en sus sátiras, hay que considerar tres aspectos: en primer lugar, el núcleo real de lo que se propone como verdad moral tiene que ser extraído de la simplificación, el humor y la exageración de su presentación; en segundo lugar, su sinceridad: ¿realmente él cree lo que está diciendo? Se considera que los puntos de vista que expresa muestran una notable consistencia a lo largo de toda su escritura y son totalmente apropiados para un romano en la situación histórica de Juvenal; por último, debe hacerse una estimación de la profundidad y el valor de las ideas morales

⁴¹ Courtney (2013: 16-17).

del satírico, las cuales se rigen por oposición a todo aquello que amenaza con trastornar el orden social.

Sátira 1

Esta sátira constituye una introducción a todo el libro. Entre los puntos relevantes se encuentra la referencia a la condena de Mario Prisco, que daría una fecha de composición posterior a 100 d.C.: este sería el único evento post Domiciano que Juvenal relata. Por lo tanto, las sátiras no siguen un orden cronológico, ya que la cuarta evidentemente fue añadida con posterioridad.

Juvenal explica por qué va a escribir poesía; la razón se debe a que todo el mundo lo aburre con sus escrituras y recitados. Sin embargo, en 1.17-18 puede sugerirse que él también tiene la intención de recitar, por lo cual, como afirma Courtney⁴², la base de su argumento sería que, si todos los demás escriben, él mismo podría hacerlo, ya sea bien o mal como lo hace el resto. A pesar de ello, la ironía de Juvenal está en que su propia escritura será una represalia por los tormentos que le infligieron aquellos recitadores de poemas. Inmediatamente esgrime la causa por la que escribirá sátira, aludiendo que seguirá a Lucilio (19-21), sobre todo en el aspecto de su agresividad (165-9). En contraste con la poesía elevada como la elegía, la épica, la comedia y la tragedia, Juvenal rechaza la mitología trivial por algo más realista y en contacto con la vida humana ordinaria. Juvenal se muestra abrumado e indignado por el gran número de poetas y de producción poética en Roma⁴³.

La ira y su *indignatio* (Juvenal asume el papel de poeta *indignatus*) son las principales causas que llevan a Juvenal a componer sátira, porque es imposible no hacerlo cuando uno ve al tipo de gente que prospera en Roma a expensas del ciudadano decente (79-80):

*si natura negat, facit indignatio versum
qualemcumque potest, quales ego vel Cluuienus.*

“Si la naturaleza niega, la indignación compone el verso

⁴² Courtney (2013: 77).

⁴³ Hardie (2010: 106).

de cualquier modo que pueda, como el mío o el de Cluvenio”

En términos generales, todas sus denuncias comienzan siempre con una pregunta retórica seguida de una serie de *exempla*. Ninguna época ha ofrecido una mayor acumulación y cosecha de vicios que el presente; prevalece la crítica en torno a la acumulación del dinero y la implicancia de ello: la mezquindad y la avaricia; la extravagancia en la *aedificatio* y en la comida; la relación patrono-cliente se muestra como una relación corrompida y humillante con respecto a la época de la República. Roma ha alcanzado el pico máximo de la depravación, lo que habilita a Juvenal a sentenciar: *difficile est saturam non scribere* (30). Por todo lo expuesto, parece que la capital imperial es el lugar donde están los grandes temas satíricos⁴⁴.

Sátira 2

El tema general es la homosexualidad y el afeminamiento de los hombres. Comienza con la hipocresía de los filósofos (de los estoicos, sobre todo) que predicán la moralidad, pero viven una vida inmoral y de disipación homosexual. Después Juvenal retorna a uno de sus objetivos principales: la degeneración de la aristocracia romana, representada en las figuras de Crético y Graco. Este también es atacado por sus actividades como gladiador, que en última instancia representan el descenso del noble linaje. Para Juvenal estas contiendas mostraban todo lo contrario a la escala de valores de la *gravitas romana*. En este sentido todos los objetivos de su crítica se contrastan con los romanos antiguos, los héroes fundadores, los muertos y los veteranos de Cannas. Un paralelismo entre la virtud de los antiguos y el declive moderno.

Sátira 3

Lo inusual de este poema se debe al extenso monólogo dirigido al poeta, acompañado de una introducción y conclusión, que establece un escenario dramático. Umbricio, amigo de Juvenal, alarmado por la corrupción que impera en Roma,

⁴⁴ Hooley (2007: 116).

abandona amargamente la ciudad para retirarse a Cumas. Los motivos que expone son varios: la dificultad de ganarse la vida a partir de un trabajo honesto; los extranjeros (sobre todo los griegos) que desplazan a los romanos; los pobres son despreciados y se encuentran indefensos; los malestares y peligros de la ciudad (los edificios se incendian y derrumban; las multitudes y el tráfico; los peligros de la noche, que implican accidentes y agresiones por parte de matones). La descripción que hace Umbricio de estas catástrofes transcurren durante el periodo de un día, desde la mañana hasta la noche. En ningún momento se está a salvo en Roma. La diatriba de Umbricio se convierte en un cuadro satírico completo de toda la ciudad.

Sátira 4

Esta sátira puede dividirse en dos partes: la primera desarrolla la corrupción de la corte del emperador a partir de imágenes como las de la *luxuria* y *adulatio*, y el ataque contra Crispino y su glotonería. El satírico introduce a este personaje para compararlo con Domiciano, quien a su vez fija el resto del tono del poema. La segunda gira en torno a las deliberaciones que el gabinete del emperador debe tomar con relación a un pez demasiado grande (un rodaballo gigante). Se dibuja un contraste entre los peores aspectos de Crispino y Domiciano, que Juvenal traza a través de un esquema de quiasmo⁴⁵ compuesto por los cuadros de sus locuras y delitos. El interés de Juvenal es mostrar a los miserables amigos del tirano y sus banquetes extravagantes. La fecha del poema se sitúa entre el 82-83 d.C., al principio del reinado del emperador, por lo que es un tanto anacrónica la imagen de un Domiciano salvaje.

Sátira 5

Esta sátira que cierra el libro I, se trata de un *λόγος αποτρεπτικός*, desde el cual el poeta intenta convencer a Trebio de dejar la vida parasitaria del *cliens*. La exhortación tiene como argumento las indignidades y humillaciones infligidas por el patrono a los clientes, sobre todo en el momento de compartir la cena, a la que asisten solamente para completar una mesa. La disparidad en la comida entre el anfitrión y el invitado humilde

⁴⁵ Courtney (2013: 167).

es la imagen central del poema. El terrateniente Virrón, que en varias oportunidades es llamado *dominus* y *rex*, se reserva los alimentos refinados y succulentos, mientras que a sus invitados les destina aquellos que se encuentran en mal estado y son de mala calidad. La crítica de Juvenal no se dirige solamente a Virrón (un personaje similar a Domiciano), sino también a la complacencia de los muchos *Trebbii* en Roma.

Sátira 6

El libro II tal vez comprende una de las composiciones más famosas de Juvenal y el poema más extenso sin duda (alrededor de 700 versos). La sátira se dirige a un hombre llamado Póstumo (hipotético amigo del poeta) a quien trata de disuadirlo de que no se case, ya que la Castidad ha desaparecido (1-37). En este caso se trata de un λόγος αποτρεπτικός γάμου, o más bien de un ψόγος hacia las mujeres casadas⁴⁶. El receptor inicial se pierde y la diatriba se convierte en un conjunto de retratos de mujeres con sus peculiaridades y caprichos, a las cuales Juvenal caracteriza a través de representaciones que van desde lo irónico a lo cruel y repugnante. El poema es un ejemplo de predominante y penetrante misoginia en las sociedades greco-romanas. La generalización del ataque parte desde un grupo reducido de mujeres: mayormente, la víctima del ataque es la mujer de clase alta. Entre ellas se encuentra Messalina (esposa del emperador Claudio), a quien el poeta describe ejerciendo la prostitución en los lupanares a causa de su ninfomanía.

La sátira no solamente es un ataque furibundo contra las mujeres y sus vicios, sino también una crítica contra la institución del matrimonio, que, a diferencia de los tiempos pasados, hoy se encuentra vacía de valores y se reduce a una relación ficticia, ya que el hombre solo tiene interés en el dinero de la dote. La misoginia e indignación del poeta se vuelven más evidentes en otro motivo recurrente del poema: las mujeres no están más subordinadas a sus maridos y, en ciertos aspectos, asumieron un rol masculino.

⁴⁶ Courtney (2013: 252).

Sátira 7

Con esta sátira se abre el libro III, en el que Juvenal vuelve a plantear el tema principal del libro I: la degeneración de la institución del *cliens* y la desaparición del antiguo concepto de la *amicitia*. Este poema tiene como tema central el ocaso del mecenazgo artístico, con la consiguiente degradación de la función social y dignidad de los poetas y escritores. La única esperanza se encuentra en el emperador, ya que los nobles que deben patrocinarlos no lo hacen. La imagen que Juvenal describe es la de una sociedad en donde el patrocinio –habitual en la época de Augusto– se presenta ahora indiferente, relegando a los poetas a situaciones de marginalidad. La problemática abarca no solo a los poetas, sino también a los historiadores, maestros de retórica y gramáticos.

Sátira 8

Esta sátira está dirigida a un tal Póntico, posiblemente de familia noble, y plantea la naturaleza de la *nobilitas*, que en opinión de Juvenal deriva de la *virtus*, y no del nacimiento. Una serie de comparación entre hombres nobles y de baja estirpe muestra como los segundos superan a los primeros, por lo que la nobleza de nacimiento está incompleta si no hay *virtus*. En este sentido, la perspectiva que Juvenal le da a la cuestión es que la nobleza más que una fuente de orgullo, debe ser una responsabilidad para los jóvenes patricios⁴⁷. En términos de ejemplos, los de Juvenal siempre son negativos, no obstante, por primera vez el poeta muestra la intención de dar algún consejo positivo e instruir a Póntico cómo debe comportarse.

Sátira 9

Esta sátira se destaca por ser la única en forma de diálogo: Juvenal y Névolos comienzan una conversación en la calle, donde Névolos es el blanco de la crítica debido a su inclinación homosexual (un gigoló bisexual que se queja de su tratamiento como

⁴⁷ Santorelli (2011: 417).

cliens). Aquí se repiten los temas sobre la degradación de la clientela, pero esta vez con un tono menos vehemente y de resentimiento, dando paso hacia una nueva forma estilística, la de una ironía tranquila. Respecto de esta nueva faceta de Juvenal, Courtney⁴⁸ plantea que no significa que su indignación moral haya disminuido, sino que aquí el poeta encontró una nueva manera de expresarla, que es mucho más efectiva cuanto aparentemente desapasionada. Carece de la vivacidad dramática de la 3 y la elevación sombría de la 10, pero en lo que respecta al arte literario es la obra maestra de Juvenal según Courtney.

Sátira 10

El poema trata sobre cuáles son los objetos correctos e incorrectos que los hombres piden en sus plegarias a los dioses: los hombres no pueden saber lo que realmente desean para su bien. Juvenal desarrolla un catálogo de las ambiciones humanas y los desastres que inevitablemente implican. El poeta se imagina a Demócrito trasladado desde la Tracia del siglo V a.C. a la actual Roma, quien, a pesar de todo, posee una paz interior para reírse de lo que ve a su alrededor. El retrato del filósofo de Tracia se entiende como una declaración de la nueva perspectiva satírica, que se desarrolla a través de una mezcla de desprecio, cinismo y melancolía, abandonando todo sentimiento de ira tal cual manifiesta en el v. 360. Juvenal reflexiona sobre la locura humana, pero ahora lo hace desde la mentalidad filosófica de la *tranquilitas*, que puede entenderse no solo por un cambio en la técnica literaria del poeta, sino también por una alteración real en su visión de vida.

Sátira 11

El poeta vuelve sobre los temas de la sátira 5, pero lo hace marcando el contraste entre la honrosa y humilde comida del orador, y la extravagancia y lujo de la mesa y costumbres de los ricos. Ellos se pueden dar el lujo de comidas costosas tipo *gourmet*, lo

⁴⁸ Courtney (2013: 424).

que a una persona de menos recursos llevaría a la quiebra y por consiguiente a la degradación. Juvenal anuncia los efectos positivos de una comida más austera, y junto a ellos, el mandato ético del $\gamma\upsilon\omega\theta\iota$ $\sigma\epsilon\alpha\upsilon\tau\acute{o}\nu$. No obstante, Juvenal no insiste en la aplicación de un conjunto rígido de normas, más bien exhorta a Pérsico a posponer las preocupaciones y disfrutar tranquilamente, porque incluso los simples placeres no deben llevarse al exceso.

Sátira 12

Esta sátira no solo es la más corta, sino también la más débil. Otro poema en forma epistolar que posee una incoherencia desconcertante y un costado sardónico. El destinatario es un tal Corvino, que puede referirse a un personaje significativo y ficticio: sugiere un cazador de herencia (cuervo es el que se alimenta de carne muerta). El poema se muestra bipartito entre el comportamiento de los cazadores de herencias y la celebración con un sacrificio por el regreso seguro de un presunto amigo, Catulo, quien escapó de una tormenta que pudo llevarlo al naufragio.

Sátira 13

La sátira se dirige a un hombre llamado Calvino, quien ha perdido una suma importante de dinero, ya que ha prestado diez mil sestercios a un amigo y este niega devolvérselos. El poema es una *consolatio* en la que Juvenal intenta persuadir a Calvino de que deponga su aflicción, ya que la pérdida pecuniaria es mínima con relación a los crímenes a los que la humanidad se ha acostumbrado (a lo largo del poema se observa un tono cansado y de aceptación de la deshonestidad contemporánea). Con esta comparación el poeta no hace otra cosa que demostrar que la sociedad ha corrompido todos los sistemas de referencias éticas, al punto de considerar una excepción la honestidad y no el crimen. En Calvino, la exageración de su ira y malestar por la pérdida muestran que la avaricia no es menor que la de su estafador.

Sátira 14

Esta composición es la más larga de los poemas tardíos de Juvenal (331 versos), y retoma una parte del fuego retórico del primer libro. El poeta se centra básicamente en la pervertida dinámica en la que se mueven los vicios de los adultos como el sexo, el abuso sádico de esclavos, la mezquindad, la glotonería, el lujo y la avaricia (se presta mayor atención a este vicio), y que penetran profundamente en las almas de los niños, que a su vez repetirán y amplificarán estos vicios al llegar a la adultez. La diatriba del poeta se dirige a aquellos que tienen la intención de cometer una mala acción, pidiéndoles que desistan de dicho propósito, no tanto para cumplir con la ley, sino más bien para no transmitir el mal ejemplo a sus hijos.

Sátira 15

La sátira describe un conflicto violento entre dos ciudades egipcias que llegó a tal punto que uno de los enemigos caído es desmembrado y engullido crudo. Aquí el canibalismo está bien atestiguado, es real, a diferencia del canibalismo narrado en *Odisea* que resulta bastante increíble. La descripción de esta práctica, a pesar de que el poeta está en su madurez, parece reavivar la ira e indignación de los primeros libros, ya que los horrores que se describen son incluso peores que los de una tragedia. La locura egipcia que describe Juvenal se sustenta desde un cierto contraste lógico: por una parte, los egipcios tienen un incomprensible respeto por los animales más comunes, los cuales son reverenciados aún más que algunos dioses, y por los humildes frutos de la tierra que no deben ser comidos sin sentido. A pesar de esto, no sienten el más mínimo escrúpulo por un crimen tan atroz. Es el máximo desprecio hacia la raza humana: no ha habido un delito de tal magnitud, dice el poeta en el v. 30, desde los orígenes de la humanidad.

Sátira 16

Única sátira incompleta del corpus de Juvenal. El poema se corta a la mitad de una frase (solo 60 versos), lo que puede deberse a la mutilación de algún códice ancestral, o

al autor, que en cuyo caso habrá muerto dejando su obra incompleta. Un tono de resentimiento trae al Juvenal de los principios. El tema son las ventajas de la vida militar: la guardia pretoriana, que desde los tiempos de Augusto había disfrutado de una posición distinguida, pero que ahora con Adriano cuenta con una gran cantidad de privilegios derivados de la propia condición de cuerpo militar de élite. Hacia el final del poema parece haber una referencia directa al emperador.

3. LA *INDIGNATIO* JUVENALIANA: CAMBIOS DE TONO DEL POETA A LO LARGO DE SU OBRA

Una de las cuestiones más importantes al momento de analizar la obra de Juvenal gira en torno a los cambios de tonos que existen entre los libros I-II y el resto. En efecto, a partir del libro III el poeta abandona el tono violento e irascible de su *indignatio* para dar lugar a un tono mucho más sereno e irónico. Las causas abarcan desde interpretaciones sobre la dilatada carrera del poeta (treinta años transcurren entre la publicación del libro I y V) hasta elucubraciones que plantean que no sería Juvenal el autor de las últimas

sátiras. Sin embargo, Highet⁴⁹ plantea una solución posible a la cuestión: afirma que a partir del libro III Juvenal pierde poder debido a que ya estaba entrado en años, alrededor de 60, había dicho todo lo que tenía que decir, y muerto Domiciano, su impulso inicial ya se había debilitado. Pero no solo la edad habría llevado al poeta a abandonar el tono violento, sino que también habría habido una mejora de sus condiciones económicas, como reflejan algunos pasajes de la sátira 11 y 12⁵⁰. Otra interpretación es que el poeta puede haber optado por este cambio, llevándolo de manera gradual, y que a partir de la sátira 10, siguiendo los pasos de Demócrito y su risa, toma una actitud mucho más racional, de tranquilidad y meditación ante la vida. El cambio es mucho más evidente si lo comparamos con la sátira programática 1, en donde el poeta se niega a utilizar el *ridiculum* como método para su censura, pero que finalmente acepta en el tono irónico y moderado de sus últimos poemas. En este sentido, no podía prescindir del *ridiculum* completamente, ya que era un método fundamental en la sátira luciliana. El satírico apela al humor para aislar la condena universal sobre su público, ya que la implicancia de este en la comprensión de las parodias, ironías y chistes otorga la impresión de que ambos participan de la misma posición moral: de lo contrario, el satírico podría convertirse en blanco de hostilidad.

Por otra parte, la influencia omnipresente de la retórica y de las escuelas de declamación en la época es un lugar común, y es más que evidente en los escritos de Juvenal. Es significativo que los primeros versos de su primer poema consistan en cuatro preguntas retóricas, la primera con una elipsis y las dos últimas conectadas por una anáfora, que impulsan su *indignatio* (1.1; 1.3-5):

Semper ego auditor tantum? Numquamne reponam
“¿Tan sólo siempre oyente seré? ¿Nunca me vengaré?”
Inpune ergo mihi recitauerit ille togatas,
his elegos? Inpune diem consumpserit ingens
Telephus aut summi plena iam margine libri
scriptus et in tergo necdum finitus Orestes?
“¿Impunemente así aquél me recitará comedias,

⁴⁹ Highet (1954: 104).

⁵⁰ Highet (1954: 123).

éste elegías? ¿Impunemente consumirá mi día el enorme
Télefo, u Orestes ya escrito en pleno margen del libro,
e incluso no terminado en el dorso?

La anáfora sugiere una rabia ascendente: el satírico está cansado de escuchar (1.9-11):

quid agant venti, quas torqueat umbras
Aeacus, unde alius furtivae devehat aurum
pelliculae, quantas iaculetur Monychus ornos
“Qué hacen los vientos, a qué sombras atormenta
Éaco, de donde transporta otro el oro del vellocino
robado, con qué grandes olmos dispara Mónico”.

El lenguaje de Juvenal en estos versos es un claro ejemplo del entrenamiento retórico del poeta, ya que él también ha tratado las *suasoriae* y las *controversiae* (ejercicios sobre temas históricos y legales respectivamente). También le ha dado consejo a Sila (1.15-17) para que renunciara a los cargos públicos (tema común en las clases de retórica). Juvenal está señalando que esta práctica quizá sea el único requisito para unirse al “ejército” de poetas en Roma. Anuncia que su poesía exhibirá su formación.

La retórica declamatoria es el lenguaje de Juvenal, y en este sentido Rimell⁵¹ entiende que esto es lo que realmente garantiza que sus ejemplos den en el blanco. Su sátira combina la estatura épico-trágica y el lenguaje callejero de los barrios bajos, ambos a la misma vez son comunicados con una retórica grandilocuente, con arcaísmos y con la lengua vernácula mordaz (obscenidades, grecismos, diminutivos, argot y neologismos) que constituyen la “comida rápida” de la sátira. Juvenal es un ciudadano romano honrado, y no puede contemplar con serenidad y humor las atrocidades que gobiernan a Roma. Incluso llega a imaginar la ira de los dioses frente a un criminal (1.49-50). Nada ni nadie escapa a la pluma venenosa del poeta, su sátira enfatiza continuamente que él es un escritor que está inmerso en el vicio que censura: todo está manchado. La actitud agresiva del poeta se mantiene firme durante los dos primeros libros, en los que el *yo* poético muestra un estado de ánimo cargado de rabia e impotencia, con una capacidad

⁵¹ Rimell (2005: 86).

de convencimiento, incluso, para llegar a los lectores más reticentes sobre la validez de sus principios morales.

Según Keane, “At *On Invention* 1.100–105, Cicero enumerates a list of common topics (loci) that are conventionally associated with righteous anger; illustrations of these devices throughout Satire 1 establish the satirist as not just an angry speaker but a moral conservative who is essentially “prosecuting” the agents of his society’s deterioration”⁵². Entre estos tópicos se encuentra la apasionada peroración, llamada indignación, instrumento favorito de los fiscales, que tenía un propósito claro: provocar un gran odio hacia alguien o una profunda aversión hacia algo. Pero no se puede sostener esta idea en Juvenal: él no crea un satírico indignado con la idea de amonestar al lector de que él mismo está interpretando a un actor, y del cual toma distancia, sino que el poeta está hasta las “rodillas” en su propia “suciedad”. Este carácter dramático, que sostienen algunos estudiosos, se basa en la idea de que la audiencia antigua habría tenido una lectura correcta de la ira del satírico como vehículo plausible para la expresión de la ideología.

En este sentido, la retórica del satírico podría haber cumplido una función moral normativa y conservadora, a saber: la vigilancia de los límites establecidos entre lo “Normal” y lo “Otro”. Visto así, el libro ejemplifica el carácter “retórico” de la literatura imperial, no sólo en su personalidad, sino en toda la variedad de las estructuras de sus poemas, y si a la audiencia no sólo le gustaba la retórica, sino que además disfrutaba de verla funcionar en los personajes literarios, puede deducirse que las sátiras de Juvenal fueron diseñadas para entretener con su complejidad retórica al menos tanto como con sus provocaciones morales, y que la “retórica enojada” fue un ejemplo apreciado como instrumento de poder, siempre y cuando los lectores fueran influenciados por los argumentos del satírico.

Otros estudiosos, considerando a la persona misma como el vehículo principal de la sátira para entretener a su público, toman una posición diferente. Se dice que Juvenal diseñó las primeras sátiras para que tuvieran un efecto cómico, haciendo que la indignación del personaje parezca irracional, descontrolada e hipócrita. Resulta difícil entender que Juvenal haya creado un satírico indignado moralmente sospechoso.

⁵² Keane (2015: 28).

Juvenal no admite la ética diatrúfica estoico-cínica como sí lo hacen sus predecesores: en sus primeros libros no se encuentran afirmaciones morales positivas, sino más bien conductas erróneas, a las cuales condena abiertamente. Entre los objetivos de su denuncia se halla la ira, es decir, la *indignatio* incorrecta o inmoralmente aplicada. Juvenal niega el derecho a otros a indignarse, marca distancia justificándose (la única indignación legítima es la suya). En esta línea de pensamiento, Keane⁵³ plantea que las sátiras 1 a 5 deben considerarse como un libro sobre la ira: cómo nace, se cultiva y experimenta. Lo paradójico es que la primera queja de Juvenal resulta un tanto trivial, ya que su enojo proviene no a causa de criminales o sociópatas, sino que son los poetas quienes lo mueven a su estado de indignación: su ira contra los poetas es una extensión de su ira contra el resto de la sociedad. Esta imagen de la ciudad podemos rastrearla también en Séneca, que describe los desafíos que enfrenta un hombre enojado al salir de su casa, quien tiene que caminar entre hombres que son delincuentes, avaros, derrochadores, desvergonzados, que se aprovechan de él. Sus ojos no pueden mirar a ninguna parte sin encontrar motivos para la indignación⁵⁴. Por su parte, Juvenal, atribuye a la creación de su sátira una energía emocional de la humanidad y, en este sentido, los sentimientos de la sociedad entera en la que vive el poeta son canalizados en su libro (1.86):

*quidquid agunt homines, uotum, timor, ira, uoluptas,
gaudia, discursus, nostri farrago libelli est.*

“cualquier cosa que los hombres hacen, sus plegarias, temores, iras, gozos, placeres, discursos, todo está en el fárrago de este libro”.

Otro elemento a destacar es que el poeta contextualiza históricamente la ira satírica, siguiendo al hijo ilustre de Aurunca, en clara referencia a Lucilio (1.20). La afirmación del poeta indica que la cólera fue el modo original de la sátira, que no sobrevivió a las distintas transiciones, y por lo tanto influyó en la elección de los objetivos de los satíricos. Esto plantea la posibilidad de que la propia perspectiva de la sátira de Juvenal, impulsada ahora por un pasado nostálgico de aquella sátira colérica,

⁵³ Keane (2015: 36).

⁵⁴ Keane (2015: 39).

también pudiese sufrir alguna alteración. Por este motivo es que elige limitar su ira moralizante contra figuras no políticas y fantasmas del pasado.

La posición indignada de Juvenal, aun siendo hiperbólica, no intenta ser trasladada a su audiencia, sino que lo que el poeta pretende es suscitar en ella la misma indignación moral y justificarla moralmente. Tan elevada es la indignación en el poeta, que él trata de escapar “más allá de los Sármatas y el helado Océano” al contemplar la hipocresía de los hombres que se dan de Curios y viven entre orgías (2.1-3), porque lo que genera ira en el poeta no es el vicio *per se*, sino el hecho de que estos personajes se otorguen el título de censores y moralizantes. Dice Keane⁵⁵ al respecto: “Satire 2, then, begins as an indignant response to someone else’s unwarranted *indignatio*. Juvenal gives himself the job of contesting and taking away the pseudo-moralists’ ‘right to rant’”. Ejemplo de esto son los personajes de Laronia, una mujer adúltera que no soporta que los que llevan una vida viciosa la ataquen, y Crético (2.67), quien ataca a las mujeres adúlteras, pero viste una túnica transparente. Ellos reproducen en muchos aspectos la hipocresía que Juvenal censura: señala quien tiene el derecho o no a indignarse de manera autorizada. El poeta no soporta que la censura pueda ser ejercida por personajes tan inmorales, que no pueden respaldar su integridad moral con sus actos (4.106):

improbior saturam scribente cinaedo

“más lascivo que un marica que escribe sátira”.

En la sátira 3, Umbricio, amigo del poeta, abandona la *urbs* porque no se puede vivir en la *iniquitas* de Roma. Esto posibilita que este pobre *cliens* pueda tomar una actitud moralmente correcta para justificar su *indignatio*. Juvenal pone en boca de Umbricio su propio pensamiento: su amigo sí tiene derecho a indignarse, ya que no ha renunciado al *mos maiorum* y no se ha dejado absorber por las actividades inmorales e innobles: es el único *cliens* que no ha perdido la dignidad. Esta imagen es antitética a la de Trebio en la sátira 5, que es tratado de manera indigna por el *patronus* y, aun así, aquél se mantiene en su mesa viendo cómo le sirven los alimentos más baratos del mercado y en mal estado. El tono irascible de Juvenal no es solamente contra el *patronus*,

⁵⁵ Keane (2015: 46).

sino más bien contra Trebio, que entre lágrimas se mantiene callado, y tiene que soportar ser objeto de burla, aceptando estas situaciones debido a la *ambitiosa paupertas*. Por esto el poeta le niega el derecho a la *indignatio*: en efecto, el *cliens* no ha sabido mantener su dignidad.

En la sátira 6 el destinatario es Póstumo, que está pensando en casarse. El papel de este personaje le permite al satírico explorar la ira de nuevas maneras: tanto la estructura retórica como los temas de la sátira 6 la convierten en una continuación de la historia de la sátira 5. Juvenal incita a su destinatario con la sugerencia de que él es culpable de su futura infelicidad, y su ira, por tanto, es tan injustificada como la de Trebio.

Una de las primeras y más espeluznantes viñetas de la sátira 6 se refiere al insaciable apetito sexual de la tercera esposa de Claudio, Mesalina (115-32), mientras que su cuarta y última esposa, Agripina, ocupa un lugar importante en el tratamiento del asesinato del esposo, que finaliza el poema (610-26; 651-61). La misoginia y la obsesión por la perversión sexual es evidente a lo largo de la sátira romana, especialmente en la de Juvenal. La correspondencia temática entre la desaprobación o el rechazo de las mujeres en el libro I y el ataque concentrado en ellas en el libro II no es el único vínculo de interés. También hay una dramática continuidad entre los libros I y II, particularmente con respecto a la performance: las sátiras 1 a 5 siguen una serie de dramas, que tienen como protagonista a un típico varón romano, que comienzan en un contexto más o menos público y terminan en uno privado. En la apertura programática del libro I, el satírico pretende asumir una lucha pública en las calles de Roma, aunque ya muestra interés en contextos privados como el matrimonio y la cena. En las sátiras 2 y 3 (nuevamente, con algunas excepciones), el entorno público urbano es prominente. Los *clientes* pobres de la sátira 3 se enfrentan a una serie de interminables desafíos en las calles y lugares públicos, sólo para ser representados en el personaje de Trebio y entrar en la casa de su patrón. En la humillante cena, el cliente está lejos de su territorio, incómodo e impotente. Incluso los poemas que no desempeñan el papel del protagonista masculino oprimido subrayan el movimiento del espacio público a los espacios privados. La sátira 2 observa un comportamiento público escandaloso (con un desvío a escenas privadas de ritos religiosos y una boda), mientras que la sátira 4 nos lleva desde el espacio abierto de la costa italiana, a la tensa y presurizada atmósfera del consejo

privado de Domiciano. De esta manera, los dos libros (I y II) parecen rastrear la experiencia del hombre desde sus humillaciones públicas a sus miserias privadas.

A partir del libro III, como afirma Braund⁵⁶, el tono del poeta ha cambiado, y ahora el libro es irónico con toda su gama de dispositivos verbales y dramáticos (las sátiras 7-9 cuentan con recuerdos literarios de Homero a Marcial). Los diversos temas (la vida en las profesiones literarias, la degeneración aristocrática y la crisis de Névoló) se entienden como un nuevo capítulo intencional en el camino satírico de Juvenal. Y la sátira 9 como una especie de final programático y una escolta para los poemas de la “risa” que siguen. Los tres poemas de este libro comienzan con la premisa de que el mundo de alguna manera ha cambiado (9.12), y que las condiciones han cambiado desde lo que fue el libro I. La trama del libro es el propio cambio. Juvenal tematiza transiciones de varios tipos: de un modelo de clientelismo a otro, de la antigua virtud a la decadencia moderna, de la prosperidad a la privación. La sátira de Juvenal está experimentando una maduración estética y quizás incluso filosófica, su obra se encuentra ahora en un nuevo presente, lo que lleva al satírico a vacilar entre un pretendido optimismo y el pesimismo.

A partir del libro IV se encuentra un Juvenal mucho más tranquilo, más filosófico, más irónico, más urbano que el de los libros anteriores. Las reflexiones sobre los inconvenientes del poder y la riqueza que abren la sátira 10 sugieren una personalidad nueva y más contemplativa. Esto parece confirmarse cuando Juvenal cita una antigua autoridad moral sobre la locura de las aspiraciones humanas, Demócrito (28-35):

*Iamne igitur laudas quod de sapientibus alter
ridebat, quotiens a limine mouerat unum
protuleratque pedem, flebat contrarius auctor?
Sed facilis cuiuis rigidi censura cachinni:
mirandum est unde ille oculis suffecerit umor.
Perpetuo risu pulmonem agitare solebat
Democritus, quamquam non essent urbibus illis
praetextae, trabae, fasces, lectica, tribunal.*

“¿Luego entonces apruebas que, de los dos sabios, uno
reía, cuantas veces uno moviera del umbral

⁵⁶ Braud (1988: 130-77).

y adelantara el pie, y el otro, su oponente, lloraba?
Pero para cualquiera es fácil la rígida censura de una carcajada:
Lo singular es de dónde brotaba la humedad de los ojos del otro.
Demócrito solía agitar sus pulmones con una risa incesante, aunque
en aquellas ciudades no existieran las pretextas, trábeas, fascas,
ni estrados de tribunales”.

Para muchos estudiosos y lectores, los diversos pasajes en los que aparece Demócrito es una señal de la nueva cosmovisión y enfoque de Juvenal a la sátira. Existe una burla sistemática a todas las ambiciones humanas: las personas que rezan por el éxito en la política, la oratoria o la conquista militar, o aquellos que desean una larga vida o belleza, simplemente están buscando un destino infeliz. El tratamiento ordenado da la impresión de calma contemplativa, los argumentos morales son convencionales, sus ilustraciones son materia de educación moral y retórica, y su comentario recuerda la literatura filosófica de Cicerón y Séneca. Estos elementos, sugiere Anderson⁵⁷, que ahora la *ratio* gobierna las ideas del satírico, de la misma manera que la *prudencia* define el carácter de Demócrito, y que las tendencias de este último gobiernan el resto del libro IV. El satírico habla con la voz de la *ratio* sobre temas que alguna vez condujeron a la ira, y que ahora se convirtieron en vehículos para la *cachinnus* de Demócrito. Sin embargo, esto no indica que Juvenal haya abandonado la ira por completo: de ser así, se vería afectada su justificada *indignatio* de los primeros libros. En esta línea, Keane⁵⁸ retoma lo expuesto por Bellandi⁵⁹ sobre “los dos Juvenales”, en donde plantea que la indignación temprana de Juvenal refleja su enfoque especial y auténtico de la sátira, mientras que la actitud democrítea representa una máscara convencional, una concesión al precedente de los satíricos anteriores y moralistas más recientes. Por otra parte, Juvenal sólo tiene éxito parcial en su intento de llevar a cabo esta nueva “ética de la indiferencia”, dejando de vez en cuando pasar la indignación. Lo meritorio de esta visión sobre el satírico es que nos insta a ver a una persona democrítea como algo artificial. Es importante que los

⁵⁷ Anderson (1962: 157).

⁵⁸ Keane (2015: 120).

⁵⁹ Bellandi (1980: 66-101).

lectores de Juvenal lleguen a la parte “post democrítea” del Libro IV sin haber tomado conclusiones prematuras sobre su estilo.

4. EL LENGUAJE DE INVECTIVA EN JUVENAL

A continuación, analizo —previa selección— el vocabulario de invectiva en la obra de Juvenal a lo largo de las cinco sátiras que componen el libro I. Los términos seleccionados están dispuestos por orden de sátira. Esto se debe a la necesidad de no perder de vista el contexto, tema y argumento de la sátira en el que se inscribe cada término. En efecto, si cada sátira posee un tema dominante, así también resulta de vital relevancia la relación de este vocabulario con el marco predominante del ataque del satírico. En este sentido, sería un error una categorización taxativa de esta terminología,

pues se puede llegar a caer en ambigüedades, las cuales solamente pueden explicarse a partir de la situación en la que Juvenal dispone cada uno de sus términos.

Por otra parte, el método para alcanzar lo propuesto implica una selección arbitraria y pertinente del léxico latino en cuestión, el cual será analizado también desde la óptica de algunos comentarios como los de Santorelli (2011) y Courtney (2013), que nos permitirán observar las diferentes facetas del poeta desde una perspectiva filológica mucho más amplia; Adams (1982) será de gran ayuda para este trabajo, dado que examina los términos ligados a las costumbres sexuales en Roma y cómo opera ese léxico en la sátira del poeta. En este mismo sentido, serán de utilidad los artículos de Richlin (1992) y los *Priapea* de Codoñer (2014); por su parte, Watts (1976) ha estudiado sobre los prejuicios raciales en Roma, un tópico primordial para ver la xenofobia de Juvenal. Además, seguiremos algunos aspectos de lo estudiado por Highet (1954), quien se encuentra entre los primeros defensores de un Juvenal auténtico: el contexto histórico y la vida personal del poeta determina la pluma del satírico.

A los fines de analizar este léxico en particular y sus construcciones por parte del poeta, será fundamental tener en cuenta una doble perspectiva: diacrónica, de modo de poder tener una perspectiva general de sus diferentes usos a lo largo de su historia, pero, sobre todo, sincrónica, es decir, un recorte temporal de esos términos bajo la dinastía Flavia, debido a que, por lo general, Juvenal utiliza un léxico de invectiva que su lector contemporáneo pudiera entender. En este sentido, la referencia sincrónica más directa es Marcial, que nos proporcionará, a través de una *comparatio* textual, la posibilidad de acercarnos a una interpretación correcta del vocabulario del satírico en el contexto y época en el cual se produce la obra. El estudio, análisis e interpretación de los términos utilizados por Juvenal será guiado por el método filológico tradicional, que consistirá en la utilización de diferentes diccionarios, comentarios y ediciones críticas que nos permitirán dilucidar las diferentes acepciones del vocabulario de invectiva en el poeta.

SÁTIRA 1

§ *Spado* (1.22): según OLD, deriva del griego *σπάδων*, “A eunuch; (also applied as a general term to any impotent male)”. Con este término Juvenal comienza la apertura

de una serie de enumeraciones generales y despectivas sobre las causas que lo han llevado a componer sátira:

*Cum tener uxorem ducat **spado**, Mevia Tuscum*

figat aprum et nuda teneat venabula mamma,

“Cuando un blando **eunuco** contrae matrimonio, Mevia dispara a un jabalí etrusco y enarbola los venablos junto a la teta desnuda”

El objetivo primordial del ataque sobre el que recae la implementación de dicho término es la institución del matrimonio: Juvenal observaba cómo este tipo de uniones destruía una institución tan romana y tan importante como la del matrimonio. Ahora se ha transformado en una relación que el satírico considera vil y cruel, ya que puede formalizarse entre una mujer y un eunuco, algo que no solamente le parece aberrante, sino que además las bodas con eunucos castrados estaban prohibidas. En las líneas 1.22-39, en las que se enmarca la referencia a estos casamientos, Juvenal desarrolla brevemente el pasado de la época de Domiciano, que constituiría su presente programático en términos narratológicos. Por esto, la sentencia *difficile est saturam non scribere* (1.30) es de alguna manera la respuesta a una obligación que tiene el satírico para con el pasado republicano, el cual transmitía la auténtica seguridad de la *gravitas* romana. Ahora este sentimiento de añoranza hacia aquel pasado subyace solamente en las sucesivas subordinaciones temporales de estas líneas. La anáfora de estos versos, desde el punto de vista retórico, es la antesala de la *indignatio* del poeta, que ve en ella la única posibilidad de respuesta contra las violaciones que suceden en la Roma Imperial. Todas estas conductas infames son expresadas a modo introductorio y general para su posterior desarrollo a lo largo de la obra, de la misma manera que su respuesta en 1.45: *Quid referam quanta siccum iecur ardeat ira* (“para qué relatar con cuánta ira arde mi hígado seco”). Como se ha dicho en otras oportunidades *infra*, la ira de Juvenal es mucho más furibunda en los libros I y II que en el resto de la obra, aunque nunca se pierde, en lo que puede entenderse como una reformulación de su indignación.

Spado también puede referirse a un hombre naturalmente impotente, por lo cual asistimos a una doble interpretación para la enervante y peyorativa expresión de Juvenal: por un lado, al hecho de que esta unión no implicaba riesgo alguno para los

embarazos no deseados y garantizaba un máximo rendimiento de la potencia sexual del hombre; por otro lado, al casamiento perpetrado para evadir las sanciones de las leyes *Iulia de Maritandis Ordinibus* del 18 a.C. y *Papia Poppaea* del 9 d.C. las cuales incentivaban al matrimonio y habían sido aplicadas nuevamente por Domiciano⁶⁰. De esta manera muchas mujeres se casaban incluso con hombres impotentes (podía ser algo congénito, lo cual habilitaba al casamiento) para evadir las penas impuestas por tales leyes y así conformar un matrimonio por conveniencia⁶¹. En este último sentido, Juvenal también deja un velo de crítica contra la *mollitia* masculina, inadmisibles en el típico varón romano.

También puede observarse que en algunos casos la utilización de *spado* tiene la misma intención, por ejemplo, en el epigrama de su contemporáneo y amigo Marcial (5.41.1): *Spadone cum sis evirator fluxo* (“si eres más marica que un eunuco flácido”). Juvenal volverá sobre este término en la sátira 6 –quizá la más conocida de sus sátiras debido a su misoginia– con el mismo propósito, e incluso de un modo mucho más furibundo para describir la relación entre eunucos y mujeres (6.366; 6.376). En 14.91 el satírico, de una manera más somera, calificará como *spado* a un tal Posides, no con la aguda intención mostrada en los ejemplos anteriores, sino más como una calificación secundaria, ya que el eje de su ataque es otro: *ut spado vincebat Capitolia nostra Posides* (“como el eunuco de Posides superaba a nuestro capitolio”).

A pesar de alguna variación, en general, la fuerza del término *spado*, en Juvenal, radica en el concepto antinatural de una relación que viola las leyes establecidas, tanto del Estado como del criterio primigenio de concepción, que habían dado sustento al crecimiento demográfico y expansión territorial desde la época de la Monarquía: la unión entre un hombre y una mujer tenía como fin inmediato el de la procreación.

⁶⁰ Según las leyes *Iulia de Maritandis Ordinibus* y *Papia Poppaea* (sancionadas por Augusto), el matrimonio era moralmente obligatorio y no tenía por fin el placer. Intentaba evitar los matrimonios sin descendencia para favorecer a los casados con hijos y restringir los derechos hereditarios de los solteros. Su objetivo principal no consistía en la unión de dos seres que se correspondían, sino la de unir a dos seres en un mismo culto doméstico para hacer nacer a un tercero. Augusto establece una serie de *praemia et poenae* para quienes cumplan o desobedezcan estas leyes.

⁶¹ Santorelli (2011:258).

§ *Molles* (1.104): el OLD, s.v. 15, refiere a “Effeminate in appearance or behaviour, womanish; pathic; (or things or actions) unmanly, womanish”. Como señala Richlin⁶², es un término que denota suavidad o delicadeza, y que normalmente se utiliza para describir peyorativamente al hombre afeminado o sexualmente pasivo. En este sentido Juvenal lo implementará explícitamente en 2.47 y 9.38; sin embargo, aquí pueden coexistir dos interpretaciones igualmente válidas: la primera nos conduce directamente al comportamiento afeminado de un hombre; y la segunda guarda estrecha relación con lo que el poeta quiere específicamente subrayar: el rechazo hacia los extranjeros, particularmente a los sujetos que provienen de Oriente.

El pasaje describe la institución de la clientela, los *clientes* (vestidos con sus togas) se apiñaban por la mañana en la puerta de su *patronus* y recibían una paga por los servicios prestados: la *sportula*. El conflicto que Juvenal tiene no es con la institución *per se*, sino con los derechos que han ganado los nacidos junto al Éufrates con relación a esta: ahora no sólo pueden recibir la esportilla sino que además la exigen antes que cualquier otro romano. De esta manera, lo que el satírico quiere demostrar a su audiencia, a través de esta tradicional institución, es el claro ejemplo de una inversión en los derechos, estatus y valores:

'da praetori, da deinde tribuno.'
sed libertinus prior est. 'prior' inquit 'ego adsum.
cur timeam dubitemue locum defendere, quamuis
natus ad Euphraten, molles quod in aure fenestrae
arguerint, licet ipse negem?

“Da al pretor, luego da al tribuno”. Pero primero está un liberto. “Primero estoy yo”, dice. “¿Acaso temeré o dudaré defender mi lugar, aunque haya nacido junto al Éufrates, que los **tiernos** agujeros en mi oreja probarían, aunque yo mismo lo niegue?”

El poeta da voz al liberto frigio, quien no oculta la condición de su origen y procedencia –la xenofobia en Roma estaba bien arraigada–, de manera que, desdeñosamente, ni siquiera él parece enorgullecerse de su geografía y raza. Más aún, a través de la caracterización de una condición física, típica de los habitantes del Oriente,

⁶² Richlin (1992: 258).

es posible pensar que Juvenal, en su rechazo hacia estos sujetos, introduzca un doble sentido despectivo hacia sus costumbres: *molles fenestras* no solamente son los agujeros que acostumbraban a hacerse en las partes blandas de las orejas (en la parte del lóbulo) para colgarse los aros, sino que también sugiere más de lo que se dice (la índole tierna del lóbulo). Homofobia y xenofobia se desprenden de un solo término, y teniendo en cuenta la notoriedad con la que Juvenal desarrolla estos tópicos discursivos a lo largo de su obra, debemos pensar que *molles* no ha sido colocado ahí como una mera descripción física. Por último, podemos pensar en una tercera sugerencia para el pasaje: *molles* cerca de *auris* es una unión que implica la idea retórica de hablar persuasivamente para convencer al destinatario. Al respecto, el OLD, s.v. 8, 11, sugiere entre las acepciones de *mollis*: “Agreeably soft to the sense. (of speech, verse, rethoric style, etc.) free from harshness”. También “gentle, conciliatory, complaisant, kindly (of words, actions, etc.)”. En *Epistulae ex Ponto* (1.2.115), Ovidio se dirige a Paulo Fabio Máximo –su mediador ante Augusto– para que lo convenza de otorgarle el perdón: *vox, precor, Augustas pro me tua molliat aures* (“suplico que tu voz ablande los oídos de Augusto en favor mío”). En *Ars Amatoria* (2.159): *Blanditias molles auremque iuvantia verba* (“tiernos halagos y palabras complaciendo a su oído”). Quizá Juvenal está siendo irónico al poner juntos estos términos debido a que, si hay algo que la sátira no quiere, es endulzar los oídos, sino más bien pretende ser una bofetada que saque al lector de su letargo.

§ *Vesica* (1.39). OLD, s.v. 1, “perh. slang (the vagina)”. Aquí utilizado despectivamente en referencia a *vulva*, de la misma manera que en 6.64: *Tuccia vesicae non imperat, Apula gannit* (“Tucia no controla su vagina, Ápula gime). Juvenal siempre se refiere al órgano sexual femenino con este término. La intención programática del poeta se sostiene en la misma dirección: exponer las causas primeras de su sátira a partir del relato de los hechos de depravación consuetudinaria que han ganado las calles de Roma, pero aún sin dirigir su golpe a un nombre en particular. Se alude aquí a la inmoralidad de los cazadores de herencia y a los servicios de gigolós, a quienes el satírico coloca como un ejemplo más de bajeza romana, no solo por los servicios inmorales de los que vivían estos personajes, sino también por el hecho de que no existían límites para esta

práctica. De este modo, y con un fuerte tono retórico, Juvenal intensifica el valor destructivo hacia el final de la frase (1.37-39):

*cum te summoveant qui testamenta merentur
noctibus, in caelum quos evehit optima summi
nunc via processus, vetulae vesica beatae?*

“¿cuándo te reemplazan los que por las noches se ganan los testamentos, a quienes hoy eleva hacia el cielo la mejor vía para mayor progreso, la **vagina** de una vieja adinerada?”.

La víctima de los cazadores de herencia es cualquier mujer adulta y rica, pero las víctimas del satírico son aquellos (Proculeyo y Gilón son nombres que no refieren a nadie puntualmente) que acceden acostarse con esta ancianas para quedarse con sus herencias. En efecto, *Quid enim salvis infamia nummis?* (“¿qué importa la infamia si se salva la bolsa?”)⁶³.

Pero ¿por qué Juvenal opta por *vesica* para referirse a las partes pudendas de una mujer, y no por alguno de los términos más comunes? La respuesta debe hallarse en la intención del poeta, que busca mediante un vocabulario peyorativo y degradante no sólo describir una acción que juzga completamente inmoral, sino también intensificar la monstruosidad del acto y de los sujetos que la llevan a cabo. En este sentido, Juvenal siempre busca generar un alto impacto en el lector, que sienta un rechazo, o al menos la incomodidad de la situación que está satirizando, ya que su finalidad es que el oyente imagine lo aberrante de la escena.

A diferencia de otros escritores satíricos, el tratamiento que Juvenal le imprime a *vesica* tiene una estricta connotación sexual, de elevado contenido obsceno y explícitamente visual. Tanto Horacio, Marcial y Petronio utilizan este término para referirse a la función excretoria de orinar, y a veces directamente para denominar al órgano de esa función: la vejiga. Horacio en *Serm* 1.8.46 se refiere explícitamente al órgano: *displosa sonat quantum vesica* (“del mismo modo que suena una vejiga que revienta”); Marcial en 4.49.7 lo introduce con la intención de reflejar negativamente la rimbombancia de la épica (con la idea de algo hinchado): *A nostris procul est omnis vesica libellis* (“toda rimbombancia lejos está de nuestros libritos”); sin embargo, en 14.62.2 la

⁶³ Cf. 1.48.

referencia es también al órgano urinario; en tanto que Petronio en *Sat.* 27.6.1 alude a la necesidad natural de orinar: *exonerata ille vesica*. Otra interpretación es la que nos refiere Adams⁶⁴, quien sugiere la probabilidad de que Juvenal haya fallado en la distinción de los conceptos de vejiga, uretra y vagina. Quizás el satírico se estaba refiriendo groseramente a *uda*, de la misma manera que *urina* es utilizado en 11.167-70 para las secreciones femeninas producidas por la excitación sexual:

*Inritamentum Veneris languentis et acres
divitis urticae maior tamen ista voluptas
alterius sexus; magis ille extenditur, et mox
auribus atque oculis concepta urina movetur.*

“Estimulante de una Venus debilitada y agrio
afrodisíaco para el rico, sin embargo, este placer es
mayor en el otro sexo; más se extiende aquel, y al instante
los líquidos generados por los ojos y oídos se mueven.”

La imagen que Juvenal prefiere para este tipo de relación sexual entre el cazador de herencia y la anciana se puede entender en términos fisiológicos: no utiliza *cunnius*, que básicamente era usado en el epigrama y los *graffiti* y que, al igual que *vulva*, servía para designar al órgano sexual femenino. Si en este caso *vesica* fue esgrimido para determinar el aparato excretor y sus funciones, quizá Juvenal podría estar insinuando la inoperancia del órgano sexual femenino, que simplemente se reduce a la función natural de orinar debido a la incontinencia que se produce en los órganos excretores a una edad avanzada.

§ *Parasitus* (1.139). Como señala OLD, s.v. 1, se refiere a “one who makes a profession of living on the hospitality, a guest”. Igual que el *παράσιτος* griego, que era un compañero de mesa en la Comedia Antigua, un holgazán que deleitaba en todo al hombre rico durante el día solamente para recibir una invitación a cenar⁶⁵.

⁶⁴ Adams (1982: 92).

⁶⁵ Santorelli (2011: 274).

El poeta adelanta un tópico que retomará de manera mucho más detallada y furibunda en la Sátira 4: la degradación del *cliens*. Aquí, *parasitus* es introducido con una intención completamente despectiva, para enfatizar, sobre todo la degradación alcanzada por esta figura en la época del Principado. Si bien, aclara Santorelli⁶⁶, el término, lejos de cualquier connotación negativa, también puede haber sido colocado con la finalidad de resaltar aquella relación envidiable entre *cliens* y *patronus*, por la que el *cliens* podía comer gratis. Sin embargo, resulta difícil que el satírico, desde su romanocentrismo, utilizara una palabra griega para un fin agradable.

Por otra parte, en 1.132-4 el poeta se dirige como *veteres clientes* a aquellos que han formado parte de la clientela desde hace mucho tiempo y que ahora, extenuados por sus largos servicios, se ven desplazados de la cena de su *patronus*:

*Vestibulis abeunt veteres lassique clientes
votaque deponunt, quamquam longissima cenae
spes homini; caulis miseris atque ignis emendus.*

“Los clientes, viejos y cansados, abandonan los vestíbulos
y renuncian a sus deseos, aunque la esperanza de una cena
sea la última para un hombre; los miserables han de comprar coles y fuego.”

La mordacidad del poeta apunta a la irreverencia de su tiempo para con una de las instituciones modelo: manipulando muy bien las diferencias por contrastes, Juvenal se sirve de *veteres clientes* para introducir una fuerte y patética imagen de aquellos que alguna vez participaron de esa pretérita *amicitia*, denunciando ahora con agudo e incisivo retoricismo en sus interrogaciones la destrucción de lo que una vez fue esa relación de “camaradería” (1.139-41):

*«Nullus iam parasitus erit.» Sed quis ferat istas
luxuriae sordes? Quanta est gula quae sibi totos
ponit apros, animal propter convivium natum!*

⁶⁶ Santorelli (2011: 275).

“«Ya ningún **parásito** quedará». Pero ¿quién soportará estas miserias de la prodigalidad? ¿Cuán grande es la gula que se sirve jabalíes enteros, un animal nacido por causa de los banquetes?

Luxuriae sordes es un oxímoron que Juvenal coloca para resaltar su indignación frente a la avaricia de los lujos y la tacañería de quienes ostentan una abundancia obscena. El ataque directo está dirigido al rico que, en su glotonería, se da convites únicamente para él, una costumbre que estaba mal vista en Roma, tratándose de la importancia que implicaban las tradiciones del banquete: también esta institución modelo de amistad y cercanía entre los hombres, ahora, forma parte de aquellas costumbres que han sufrido un revés debido a la corrupción de los tiempos imperiales. En esta línea de pensamiento, y en general a lo largo de todo el libro I, uno de los tópicos que subyace en la denuncia de Juvenal y que encuentra un lugar preponderante, es la pérdida de humanidad por parte de la nueva aristocracia romana.

Mención aparte merece la invectiva que Juvenal plasma a través de ciertos nombres propios, ya sea de un modo genérico o no, para embestir contra uno o más individuos que corrompen la imagen de Roma:

§ *Frontonis* (1.12): Frontón habría sido una especie de Mecenas de los poetas de aquella época, a los cuales Juvenal no soporta escuchar. Ellos son la primera causa de la indignación del poeta. Este *patronus* rico puede relacionarse con Tito Casio Cesio Frontón, quien era patrono de Marcial (1.55), y que fue cónsul en el 96 d.C. También puede tratarse de un tal Frontón Lentuliano, propietario de una villa en Labico. Haya o no existido este personaje, la intención del satírico es ejemplificar al hombre rico que pone a disposición de los recitadores de poesía, poetastros como Cluvieno (1.80), su propiedad. Las lecturas son tan monótonas y de temas tan conocidos (como las Argonáuticas y la Centauromaquia), que incluso objetos inanimados como los mármoles de las paredes y las columnas llegan a reproducir sin cesar. Los recitadores de este tipo de lecturas son los que indignan a Juvenal, son los que inundan Roma con historias no solamente pomposas y ficticias, sino que encima son traídas de Oriente. No obstante, Juvenal también está apuntando al romano potentado que presta su casa para que estas actividades se desarrollen.

§ *Melior Lucusta* (1.71): una eximia maestra del arte de envenenar. Estuvo al servicio de Agripina y Nerón, por lo que la utilización de *Lucusta* aquí, por antonomasia, refiere a la envenenadora por excelencia. De este personaje, desde la estrategia de la exageración juvenaliana, se sirve el poeta para embestir contra la matrona romana (1.69-72):

*Occurrit matrona potens, quae molle Calenum
porrectura viro miscet sitiente rubetam
instituitque rudes melior Lucusta propinquas
per famam et populum nigros efferre maritos.*

“Una importante matrona sale al encuentro, que mezcla el suave Caleno con veneno de sapo para extenderle al marido sediento y **mejor que Lucusta** educa a las inexpertas vecinas para enterrar a sus morados maridos entre el chisme del pueblo”.

La comparación de *Lucusta* con *matrona* tiene como único fin el de mostrar a la clásica matrona romana convertida ahora en un personaje vil y siniestro, que ha superado las habilidades de la afamada envenenadora. En Roma las esposas han superado el arte de *Lucusta*, y ahora atentan contra los maridos: ni siquiera el matrimonio, una institución pilar de las costumbres romanas, es seguro.

SÁTIRA 2

§ *Indocti* (2.4). OLD, s.v. 1, define el término como “Unlearned, ignorant, uninformed”. Los primeros versos de esta sátira “fotografían” a un Juvenal enfurecido por las apariencias impolutas de la aristocracia romana (2.1-5):

*Ultra Sauromatas fugere hinc libet et glaciale
Oceanum, quotiens aliquid de moribus audent
qui Curios simulant et Bacchanalia vivunt.
Indocti primum, quamquam plena omnia gypso
Chryssippi invenias;*

“Me agrada huir de aquí más allá de los Sármatas y del Océano glacial, siempre que alguno se atreve a hablar acerca de las costumbres, los que simulan a los Curios y viven bacanales. En primer lugar, son unos **ignorantes**, aunque halles completamente todo de yeso de Crisipo”.

El peso del ataque no se centra exclusivamente en *indocti*, sino que la intención primera proviene de *primum*. El satírico desea huir más allá de los sármatas y del Océano Glacial porque no puede soportar la hipocresía de los que se la dan de Curios, pero que viven entre Bacanales. Son *indocti* porque no sólo aparentan un rigor moral exponiendo en sus casas bustos de filósofos modelados en yeso, sino que también son unos pervertidos afeminados⁶⁷. Es inadmisibile la conducta de alguien que osa exponer una estatua de Crisipo en su estancia, cuando en realidad se dedica a practicar toda clase de aberraciones sexuales. No es casual que Juvenal cite a este filósofo –considerado el segundo fundador de la filosofía estoica– para contrastar las prácticas de disipación sexual y exceso de los *indocti* con los dogmas del estoicismo, que en última instancia podemos pensar que son algunos de los pensamientos que están presentes y que rigen la voz del satírico. En 8.49 Juvenal se dirigirá al noble como *indoctus*, porque son los nobles casi siempre los blancos de su ataque, aunque en 13.181, y teniendo en cuenta el cambio de tono del poeta, el *indoctus* está más relacionado a aquellos que no practican la filosofía, los ignorantes:

«*At uindicta bonum uita iucundius ipsa.*»

Nempe hoc indocti, quorum praecordia nullis

interdum aut leuibus uideas flagrantia causis.

“«Pero la venganza es un bien más agradable que la vida misma».

Ciertamente, estas son palabras de **ignorantes**, de quienes puedes ver sus corazones que se inflaman a veces por causas leves y a veces por ninguna”.

§ *Obscenis* (2.9). Para esta palabra, el OLD indica “A sexual pervert”. Siguiendo la línea ética de ataque de esta primera parte, y mediante una serie de preguntas retóricas, Juvenal continúa su invectiva contra uno de sus blancos preferidos: la hipocresía y el

⁶⁷ Courtney (2013: 102).

comportamiento sexual de quienes habitan Roma. Acá debe aclararse que el antiguo marco conceptual de la sexualidad no clasificaba a los participantes de los actos sexuales según el género. Los romanos clasificaban los actos sexuales por modo de penetración y las *personae* sexuales por estatus, no como hombres o mujeres, sino como penetradores o penetrados. La topografía elegida por el satírico son las calles de la ciudad: los *tristibus obscenis* se abarrotan por todas partes, su comportamiento no se reduce a un sitio meramente privado, y ahora uno los puede observar en ámbitos públicos (2.9-10): *quis enim non vicus abundat tristibus obscenis?* (“¿en efecto, qué calle no abunda de implacables pervertidos?”).

Obscenis, más allá de la primera traducción que nos pueda brindar el diccionario, es utilizado por Juvenal no sólo para arremeter contra los hábitos desviados de estos individuos, quienes bajo una falsa apariencia llevan conductas contrarias a las que predicán, sino que también el satírico necesita demostrar que el sustento de su legítima indignación se lo otorga el comportamiento de una Roma viciada y que lejos se encuentra de los valores fundados sobre la *gravitas romana* y la antigua *virtus*. Ahora la ciudad es una farsa, porque farsante es la nobleza que gobierna. Esta es la clase social que a Juvenal le genera indignación, ya que los esclavos, libertos o extranjeros, cuyo estatus social ya estaba degradado frente a los ciudadanos romanos libres no merecían el centro de atención de su ataque, aunque sí sirvieran para contrastar el desenvolvimiento ético de la *nobilitas*.

El tono trágico de estos primeros tres versos radica en el hecho de que dicho comportamiento comienza a trasladarse desde una esfera privada a una pública: se ha producido una alteración en la figura pública del dirigente romano que ahora se exhibe a la ciudadanía sin ningún tipo de pudor. En una lectura rápida podemos interpretar que *obscenis* y la amplia gama de recursos que el satírico utiliza para describir el comportamiento sexual pasivo de los hombres es el propósito de la Sátira 2. Esto se debe a que la fuerza de los primeros 20 versos del poema gira en torno a la conducta homosexual. No obstante, una lectura más detenida, y desligándonos de las perspectivas que tenemos incorporados sobre la homosexualidad en el siglo XX y XXI, puede permitimos observar que la verdadera preocupación de Juvenal es la alteración de los valores sociales que conlleva a la pérdida del vigor de Roma. Juvenal no sugiere que

Roma está llena de homosexuales y que esto es lo malo, sino que Roma está perdiendo su fuerza a través de un continuo cambio de paradigmas sociales. La hipocresía, la molicie masculina, la moralidad extranjera frente a la inmoralidad romana, las esposas que dominan a sus maridos, los patricios que asumen voluntariamente los papeles de esclavos. Todas estas cosas comparten un factor común: la variación de un paradigma moral y social con un resultado de debilitamiento. Esta es la máxima preocupación para Juvenal.

§ *Fossa-cinaedos* (2.10). Según OLD, *fossa* se utiliza para designar “A long narrow excavation, ditch, trench (esp. for drainage)”, mientras que al término *cinaedos*, del griego κίναϊδος, OLD, s.v. 1, lo define como “A catamite (sometimes loosely used for a man of effeminate or luxurious habits.)”. Entre ironía y sarcasmo Juvenal sentencia retóricamente:

Castigas turpia, cum sis

inter Socraticos notissima fossa cinaedos?

“¿Tú castigas lo obsceno, cuando eres la **cloaca** más célebre entre los **maricas socráticos**?”.

Con *obscenis* Juvenal universaliza la inmoralidad de la perversión sexual: aquí, en cambio, el satírico se traslada directamente a un tipo específico de perversión: la inmoralidad que implica la relación sexual pasiva. La invectiva sobre esta práctica se vuelve más poderosa cuando el poeta ironiza, casi como apostrofando al hipócrita: *castigas turpia*. La segunda persona es tan personal como general, no habla de nadie en particular, pero sí condena a todos en general, a los que Juvenal vívidamente parece señalar. La indignación y repugnancia que le suscita al poeta este tipo de relaciones son tan grandes, que *fossa* (“cloaca”) puede sugerir una metáfora perfecta para la imagen, y más aún para destacar su xenofobia hacia la cultura griega y su filosofía. Juvenal castiga, una vez más, a los predicadores de la *virtus* que en la práctica se comportan como ese cuerpo de filósofos que permaneció alrededor de Sócrates. Los *cinaedos* son los hombres de comportamiento afeminado, aquí en clara referencia a aquellos jóvenes por los cuales

tuvo predilección el filósofo griego, como lo fue Alcibíades⁶⁸. El degenerado socrático socava la *gravitas romana*, de la misma manera que el comportamiento de los romanos que se muestran a gusto con estas costumbres.

El tratamiento de *cinaedus* pone de manifiesto por parte del satírico un principio ético que se ha corrompido, una *variatio* en el comportamiento del varón romano, y por lo tanto una violación a la *romanitas*. Si bien la homosexualidad en el mundo romano era moneda corriente, debemos creer que Juvenal fue bastante reticente a los cambios y a la aceptación de este tipo de relaciones, sobre todo por la gran aversión que siente hacia la hipocresía de los hombres. De hecho, el tema que el satírico elige como marco principal para denostar a los hipócritas es la homosexualidad: aquellos que ocultan su homosexualidad; los que muestran su condición de homosexuales; los que pertenecen a una sociedad secreta de homosexuales, y el que está orgulloso de su homosexualidad (Graco).

El referente de Juvenal, Lucilio, utiliza también en sus sátiras (32, 1058, 1140) el término *cinaedus* para clasificar a los hombres como “viril / bueno” o “afeminado / malo”, con el efecto de señalar que su escritura es algo viril y buena, y sus víctimas lo afeminado y malo, según refiere Richlin⁶⁹. Marcial (6.50.3), por su parte, parece acercarse mucho más al concepto subyacente de corrupción, aunque el marco narratológico de uno y otro autor encierra finalidades diferentes:

Cum coleret puros pauper Telesinus amicos,

Errabat gelida sordidus in togula:

Obscenos ex quo coepit curare cinaedos,

Argentum, mensas, praedia solus emit.

“Cuando el pobre Telesino cultivaba amigos verdaderos, vagaba miserable con una gélida toga. Desde que comenzó a prestar atención a **maricones** obscenos, compra sin ayuda plata, mesas y fincas”.

⁶⁸ Courtney (2013: 103).

⁶⁹ Richlin (1992: 171).

Con un tono más prosaico y bastante más violento, se observa en un *graffiti* de la ciudad de Pompeya cómo *cinaedus* es un claro ejemplo de insulto. Es lo que hoy en día llamaríamos “literatura urbana”:

*Cosmus Equitias magnus cinaedus et fellator est suris apertis*⁷⁰

“Cosmo Equitias es un gran maricón y un chupapijas con sus piernas abiertas”.

Los *graffiti* eran simples anuncios (de prostitutas, de comerciantes, etc.) que incluían una ortografía particular y que podían estar escritos en verso, generalmente dístico elegíaco (también un metro común para las sátiras políticas), donde el elemento de burla y amenaza era siempre prominente. De manera similar al *graffiti*, en el epigrama el poeta escribe como agresor para un lector general, a expensas de una víctima que casi nunca se identifica explícitamente con una persona real. En el caso de Juvenal, su intención no es hacer reír –aunque persistan algunos elementos cómicos–, sino la de desgarrar a los lectores. Los *cinaedi* lo hacen desear huir hacia los confines de la tierra. Si bien es cierto que la retórica del satírico es fundamental en la construcción de su obra, su puesta en escena no es una mera actuación tribunalicia: los sentimientos de rabia e indignación son productos de la realidad que le ha tocado vivir, él se encuentra parado en el centro de Roma y nos señala con detalle lo que observa, como, por ejemplo, lo relatado en la sátira 3: el diálogo que mantiene el satírico con su amigo Umbricio se carga de un patetismo tan vívido que no podemos evitar pensar que realmente Juvenal se encuentra en la Roma que describe. En este sentido, los *cinaedi* forman parte de la panorámica del satírico, que lo lleva a una indignación tan grande como para pensar que su escapatoria está en los límites del mundo.

§ *Podice levi* (2.12). *Podex*, del griego πέροδομα: “The anal orifice”, según OLD. *Levis*, el término es definido por OLD, s.v. 2, como “free from coarse hair, smooth”. Otra de las prácticas en la conducta de un hombre afeminado. Ahora Juvenal vuelca su

⁷⁰ Citado en Richlin (1992: 82).

ataque hacia el aspecto físico y fija su invectiva sobre la apariencia masculina de los hipócritas. Estos versos pueden sacar una sonrisa en el lector:

*Hispida membra quidem et durae per brachia saetae
promittunt atrocem animum, sed **podice leui**
caeduntur tumidae medico ridente mariscae.*

“ciertamente tus miembros peludos y las cerdas duras por tus brazos sugieren un espíritu aterrador, pero el médico riendo extirpa de tu **culo depilado** hemorroides hinchadas.”

Los miembros peludos en el cuerpo eran considerados un signo de virilidad, reflejaban el ideal físico del antiguo y rígido varón romano; no obstante, el satírico denuncia sarcásticamente la pérdida de este semblante y lo contrasta con la práctica de depilarse el *podex*: un comportamiento propio de los que ocultaban su afeminamiento.

En 3.111 Juvenal introduce *levis* para referirse al *sponsus* como alguien imberbe, resaltando la juventud del niño o adolescente que se casaba. Por lo tanto, *podice levi* (“de tu culo depilado”) es un aspecto más de ese comportamiento del homosexual de la clase alta romana, que, según los patrones de la moral republicana, debería llevar su *podex* más bien *pilosus*.

Para acentuar aún más su inflexibilidad moral hacia esta práctica, el satírico le agrega un elemento cómico-aberrante a la imagen: un médico, que, entre risas, le extirpa hemorroides de la zona de depilación. La escena, vista desde un ángulo dramático, en el que el paciente es el foco de atención, puede suscitar cierta repugnancia. Risa, en cambio, si la apreciamos desde una perspectiva cómico-degradante. En la época de Juvenal se pensaba que estas hemorroides (el término médico ordinario sería *secantur ficus*)⁷¹ surgían como una enfermedad producida por las prácticas de la homosexualidad: el poeta entiende la homosexualidad como un vicio contemporáneo que no solamente resulta contagioso *per se*, sino que también deja una infección como secuela. En términos médicos de la actualidad podría tratarse del virus del papiloma humano (HPV).

Por otra parte, el poeta elige una palabra mucho más brutal para indicar la cirugía (*caeduntur*), y otra más chocante para la imagen de las hemorroides (*mariscae* eran unos

⁷¹ Courtney (2013: 103).

tipos de higos grandes). El médico que se mofa de la situación vergonzosa de sus propios pacientes agrega un matiz cómico a la escena, ya que para Juvenal estos sujetos eran dignos de burla. A diferencia de Marcial (2.42.1): *Zoile, quid solium subluto podice perdis?* (“Zoilo, por qué ensucias la bañera lavándote el culo...”), Horacio (*Epod.* 8.6), e incluso las *Priapea* (77.9), ubican el término *podex* mucho más cerca de la situación humorística que de la imagen indigna que Juvenal busca, porque infames son las actividades que llevan a cabo los *cinaedi*.

§ *Clunem...ceventem* (2.21). La definición sostenida en OLD, s.v. 1, para *clunis* es la de “hind quarters, buttocks, haunches (of vertebrate animals)”. Mientras que para *ceveo*, según OLD, se encuentra la idea de “to move the haunches in a lewd or effeminate manner; to practise such behavior”. El peor comportamiento no es el de los homosexuales declarados, sino el de los que, haciéndose eco de las palabras de “Hércules”, osan disertar acerca de la virtud. La herramienta de contraste que el satírico utiliza para ejemplificar la hipocresía de estos sujetos es el héroe estoico por excelencia: Hércules. Su pureza, imperturbabilidad, firmeza y fortaleza mostradas frente a las pruebas más difíciles fueron ejemplos para el estoicismo:

...peiores, qui talia uerbis

Herculis inuadunt et de uirtute locuti

clunem agitant. «Ego te *ceuentem*, Sexte, uerebor?»

“Peores son los que arremeten contra tales cosas con palabras de Hércules y habiendo hablado acerca de la virtud menean el **trasero**. «¿Yo te respetaré, Sexto, mientras **mueves el culo?**»”

Clunis, en clara referencia a los glúteos, nalgas y/o trasero (también ancas de un animal), tiene aquí una connotación puramente ligada a la actividad sexual, que en este caso apunta a los predicadores de la virtud que sexualmente practican la pasividad. En 11.164 Juvenal usa el término para referirse al comportamiento lascivo de las mujeres gaditanas que bailaban en los banquetes de los ricos (mujeres del norte de África que eran importadas a Cádiz). La misma intención se encuentra en 6.329-334, pero con un matiz

mucho más aberrante, ya que el satírico alude a una relación sexual entre una mujer y un animal:

*«Iam fas est, admitte viros». Dormitat adulter,
illa iubet sumpto iuvenem properare cucullo;
si nihil est, servis incurritur; abstuleris spem
servorum, venit et conductus aquarius; hic si
quaeritur et desunt homines, mora nulla per ipsam
quo minus inposito **clunem** summittat asello.*

“«Ya está permitido, deja entrar a los hombres». Si el amante duerme, ella ordena a un joven apurarse habiendo tomado el manto; si nada hay, persigue a los esclavos; si quitas la esperanza de los esclavos, viene el vendedor de agua; si se lo busca inútilmente y faltan hombres, no piensa dos veces en poner el **culo** debajo de un asno”.

También Marcial en 9.47.6, dirigiéndose a un filósofo hipócrita que practica la pasividad, introduce *clune* para resaltar el rol sexual de este: *In molli rigidam clune libenter habes* (“con gusto la llevas dura en tu culo blando”). En la mayoría de los casos, cuando las frases contienen *clunis* como objeto de un verbo en movimiento indican que la referencia siempre es al acto sexual⁷².

El sentido de *ceventem* es bastante explícito. Según Adams⁷³, dos son los términos técnicos para indicar los movimientos de la pareja pasiva en el coito: *criso*, que indica el movimiento de la mujer, y *ceveo* para el movimiento del hombre. Estos términos habrían sido menos ofensivos que *futuo* y *pedico*⁷⁴, que se utilizaban para tales movimientos, pero para indicar el rol del compañero activo. *Ceveo*, que indica mover las caderas de manera afeminada, contonearse, es utilizado por Persio en 1.87: *an Romule, ceves?* (“¿Rómulo, acaso te contoneas?”), Marcial (3.95.13) y el mismo Juvenal (9.40), todos con la misma intención: denigrar al homosexual pasivo.

⁷² Adams (1982: 194).

⁷³ Adams (1982: 136).

⁷⁴ Para *futuo* y *pedico*, cf. Adams (1982: 118; 123).

§ *Offas* (2.33). OLD define el término como “Applied to any shapeless mass; also, to lump or swelling caused by injury”. Una palabra brutal que busca imprimir un grado de rechazo en el lector debido a la crudeza de la imagen:

cum tot abortiuis fecundam Iulia uulvam

solueret et patruo similes effunderet offas.

“al mismo tiempo que Julia con abortivos destruía su vientre fecundo y dejaba caer **fetos** parecidos a su tío”.

Juvenal censura la inmoralidad de la relación incestuosa entre Julia y su tío Domiciano. No se sabe con exactitud cuántos fueron los abortos que se habría practicado Julia, pero sí que después de uno de ellos murió. Las interpretaciones generales sobre la palabra *offa* abarcan desde un trozo de comida, una torta, a algo amorfo, un bulto o hinchazón causado por alguna lesión. La intención de *abortivis* antecede al impacto que el lector recibe de *offas*, que es mucho más fuerte y desagradable. El poeta señala que del cuerpo de la sobrina de Domiciano caen bultos amorfos en los que se logran reconocer los rasgos del emperador. Una relación tan abominable exigía una imagen de igual tenor, y más aún cuando el poeta está fustigando la hipocresía. En este punto, la invectiva también se dirige a la violación de la ley, en este caso de la *lex Iulia de adulteriis coercendis* sancionada por Augusto en el 18 a.C., en la que se castigaba el adulterio con las mujeres casadas y el estupro. Aquí lo que a Juvenal le interesa es el efecto causado de la unión impura, que es el mismo efecto de la pasividad masculina: la secuela física del aborto sirve como un símbolo extremadamente vívido de la debilidad causada por la inmoralidad sexual.

§ *Molles* (2.47): Además de ser llamado *pathicus* o *effeminatus*, un hombre podía ser tildado de *mollis* (suave). Un insulto indirecto que connota delicadeza o debilidad y que insinuaba prodigalidad o perversión sexual subyacente⁷⁵. A diferencia de 1.104, donde *molles* tenía una triple interpretación, aquí la intención es mucho más explícita respecto al sentido, y simplemente la referencia es a los hombres homosexuales. No se describe

⁷⁵ Richlin (1992: 92).

un comportamiento afeminado o la condición suave o blanda de un objeto, sino que, según nuestra traducción, asistimos a la idea sustantivada del término. La misma intención la hallamos en Marcial (12.75), donde utiliza *mollis* para dirigirse a Díndimo como un homosexual, y en *Priapea* 64 se halla la comparación *Quidam mollior anseris medulla* (“uno más blando que médula de ganso”) para indicar la condición sexual pasiva del sujeto. En cambio, en 3.202, 6.91 y 6.300, la finalidad que Juvenal le imprime al vocablo tiene una intención totalmente diferente.

Juvenal, a través de Laronia, se dirige a un interlocutor –un hipócrita más– al que le señala la corrupción sexual y de género que existe entre los varones romanos (2.47-9):

*Magna inter molles concordia. Non erit ullum
exemplum in nostro tam detestabile sexu.*

Tedia non lambit Cluviam nec Flora Catullam:

“Entre los **maricas** existe una gran concordia. No existirá entre nuestro sexo ejemplo alguno tan detestable.

Tedia no lame a Cluvia ni Flora a Catula”.

Tedia, *Cluviam*, *Flora* y *Catullam* son ejemplos y nombres genéricos de mujeres que Laronia utiliza para ejemplificar el comportamiento masculino. Observa también que los hombres se protegen entre ellos, como hoplitas en las filas de combate, y que a pesar de que los yerros cometidos por ellos son muchos y más graves que los de las mujeres, a quienes culpan de la degeneración moral, los *molles* se encargan de mantenerse bien unidos para resguardarse y no sufrir embates. Nuevamente el poeta dirige su ataque contra los hipócritas, pero con un término mucho más sugerente que explícito.

§ *Paelex* (2.57): según el OLD, el término se define como “A mistress installed as a rival or in addition to a wife”. Una segunda acepción es utilizada para referirse a una segunda esposa de manera ignominiosa. Laronia arremete contra las actividades que con pasión llevan a cabo los hombres, actividades tradicionalmente resguardadas a las mujeres; en este caso, el tejido (2.54-7):

Vos lanam trahitis calathisque peracta refertis

uelleram, uos tenui praegnantem stamine fusum

Penelope melius, leuius torquetis Arachne

horrida quale facit residens in codice paelex.

“Ustedes cardan la lana y llevan consigo los copos en canastillas terminadas, ustedes hacen girar la rueca que está completa de un hilo delgado, mejor que Penelope y más ligero que Aracne, como hace la **amante** despeinada que permanece en el taburete”.

A menudo las esclavas de los propietarios se transformaban en sus amantes, algo que normalmente enojaba a las esposas, quienes aprovechaban cualquier oportunidad para castigar a las *paelices*. El castigo consistía en sujetar a la esclava con un cepo, compuesto de una cadena y una bola, sobre un bloque de madera, algo parecido a una silla. En la analogía que se lleva a cabo en estas líneas puede subsistir un problema textual, como sugiere Courtney⁷⁶: si *stamine* antecede a *quale*, sería mucho más natural que el verso 57 anteciedera a 56. La explicación que propone Courtney es que quizá se haya perdido una línea después de 56, en la cual se haría mención al buen trabajo que realizan los hombres y no a un hilado rugoso como el de una *paelex*. De todas maneras, la intención del satírico es mostrar la degradación a la que se someten los hombres al trabajar el tejido.

§ *Cretice* (2.67): Crético, otro nombre genérico que utiliza el poeta para descargar su invectiva contra la hipocresía de los ciudadanos de alto rango en Roma. Puede tratarse de un tal Iulius Creticus, un abogado de la época de Domiciano, pero también es probable que fuera un nombre elegido por Juvenal para evocar a Quinto Cecilio Metelo (8.38), una gloria de la época republicana que ganó el *cognomen* de Crético por la conquista de Creta. No obstante, en nuestro caso es más probable que se trate del abogado encargado de llevar los juicios contra el adulterio, pero que lleva puestas prendas transparentes mientras acusa a Próculas, Politas, Carfinia y Fabula. Estos son nombres comunes que refieren a las mujeres condenadas por adulterio en la época de Domiciano en el ámbito de la restauración de la *lex Iulia*.

⁷⁶ Courtney (2013: 109).

La escena (2.64-81) puede resultar hilarante, sin embargo, sobran motivos para pensar que Juvenal no se está riendo, porque le preocupan el debilitamiento y la hipocresía de una institución tan importante como la Justicia, un hecho que el poeta no imaginaría en tiempos de la República:

*Fugerunt trepidi vera ac manifesta canentem
Stoicidae; quid enim falsi Laronia? Sed quid
non facient alii, cum tu multicia sumas,
Cretice, et hanc vestem populo mirante perores
in Proculus et Pollittas? Est moecha Fabulla;
damnetur, si vis, etiam Carfinia: talem
non sumet damnata togam. «Sed Iulius ardet,
aestuo.» Nudus agas: minus est insania turpis.
En habitum quo te leges ac iura ferentem
vulneribus crudis populus modo victor et illud
montanum positus audiret vulgus aratris.
Quid non proclames, in corpore iudicis ista
si videas? Quaero an deceant multicia testem.
Acer et indomitus libertatisque magister,
Cretice, perluces. Dedit hanc contagio labem
et dabit in plures, sicut grex totus in agris
unius scabie cadit et porrigine porci
uvaque conspecta livorem ducit ab uva.*

“Los estoicos huyeron, temerosos, de la que cantaba verdades tan absolutas. En efecto, ¿qué hay de falso en (lo dicho por) Laronia? Pero, ¿qué no harán los otros, cuando, tú, Crético, te colocas prendas delgadas, y ante un pueblo que se sorprende de esta vestimenta, peroras contra Próculas y Politas? Fábula es adúltera; que se condene, si quieres, incluso a Carfinia: una condenada no se pondrá tal clase de toga. «Pero Julio arde, yo me hiervo». Actúa desnudo: la locura es menos vergonzosa. Este es el atuendo con el que te debería haber sentido proponer leyes aquel pueblo victorioso con las heridas todavía abiertas, y aquella gente de la montaña, una vez repuestos los arados. ¿Qué no gritarías, si vieras estas vestimentas en el cuerpo de un juez? Pregunto si las delgadas prendas convienen a un testigo. Punzante e

indómito, maestro de la libertad, tú, **Crético**, te muestras transparente. El contagio produjo esta ruina y se extenderá a muchos, así como en los campos una piara entera sucumbe por la sarna y tiña de un solo cerdo, y una uva se vuelve lívida a la vista de otra”.

Ni siquiera una adúltera vestiría de un modo tan indecente (2.69-70). Esto muestra la degradación moral en la víctima del ataque, que ha perdido la autoridad que merece el decoro de una figura pública. En 2.71, Juvenal, altamente sarcástico, se dirige a Crético para darle un consejo: *Nudus agas: minus est insania turpis* (“Actúa desnudo, la locura es menos vergonzosa”). La alusión es a los locos que se desgarraban sus ropajes⁷⁷. La *insania* es mucho más digna que vestirse con paños transparentes: *multicia sumas* (66) eran prendas exclusivamente para mujeres⁷⁸. El sarcasmo se halla en la interjección *en* (2.72), que, seguida de *habitum*, sirve para señalar el signo de degeneración de la *gravitas* en *multicia*.

Juvenal es un observador social, que ve en este caso cómo Crético ha corrompido su imagen como fiscal habiendo adoptado costumbres afeminadas, como un foco infeccioso, una peste que se extenderá paulatinamente provocando una epidemia (2.78-81). La metáfora del contagio es más drástica si tenemos en cuenta el retrato de la corrupción como una peste, similar a la que padecen los cerdos por la infección de la sarna. Sería sugestivo pensar en una figura metonímica del cerdo para referir el comportamiento romano de aquella época. Quizá Juvenal simplemente introdujo el ejemplo de la piara porque en su época era frecuente la sarna en las granjas.

El propósito de Juvenal se aclara con un ejemplo tomado del proverbio griego *τότρος πρὸς βότρον πεπαίνεται* (“un racimo de uva madura delante de otro”), que indica una especie de rivalidad por envidia⁷⁹, pero en nuestro caso el giro que le da el poeta es otro (2.81): *uvaque conspecta livorem ducit ab uva* (“y una uva se vuelve lívida a la vista de otra”). Refiere el OLD, s.v. 2, que la palabra *livor* se utiliza para indicar una decoloración azulada provocada por hematomas, pero también refiere “malicia” y

⁷⁷ Courtney (2013: 111).

⁷⁸ Cf. 11.188.

⁷⁹ Courtney (2013: 111).

“envidia”. Santorelli⁸⁰ hace hincapié en que el proverbio indica la propagación del mal por contagio, pero que no hay rastros de negatividad en el término. Es Juvenal que reelabora el proverbio e introduce en *livorem* la imagen del color marrón de la fruta podrida.

El efecto dominó de la *corruptio* y la inmoralidad extendida puede observarse en términos programáticos⁸¹: comienza con el ejemplo de la inmoral vestimenta que lleva Crético para luego ampliarse gradualmente hacia cuestiones más aberrantes como es el ejemplo de los travestidos en el contexto de las fiestas de la *Bona Dea* (2.82-92). El satírico ahora se encarga de la inversión que observa, incluso, en tradiciones religiosas. En este caso se trata del culto a una diosa, una celebración exclusiva que se daba entre mujeres; sin embargo, ahora esta fiesta se ha corrompido: *Sed more sinistro* (2.87). Una costumbre invertida ha expulsado a las mujeres de este culto, que ahora es celebrado por hombres que las echan al grito de *Ite, profanae* (2.89).

Pathici (2.99): OLD se refiere al tipo de relación sexual que sugiere “submitting to sexual intercourse: a (of catamites). b (of prostitutes)”. Adams⁸² identifica diversas palabras derivadas del griego al latín que indican actos relacionados con la homosexualidad: *pedico*, *cinaedus*, *catamitus*, y también *pathicus*. Πάσχω es de uso raro con un sentido sexual en el griego clásico, y παθικός no está atestiguado en griego, excepto en Nicarco A.P. 11.73.7, παθικεύεται, acerca de una mujer. *Patior* era el término técnico para el rol del sujeto pasivo durante el coito, un vocablo que se encuentra presente desde la República tardía, y era de uso común desde la época de Augusto. Por lo tanto, *pathicus* puede haber sido un préstamo popular y fue aplicado tanto para hombres como mujeres. En la invectiva un hombre podía ser etiquetado como *pathicus* y también como *pedicator*⁸³.

El ataque está dirigido a uno de los tres emperadores que ocuparon el cargo entre 68-69: Otón. Este mandó a asesinar a Galba en el 69 d.C., y se decía que mantenía una relación perversa de amistad con Nerón. La cita de Juvenal, *Ille tenet speculum, pathici*

⁸⁰ Santorelli (2011: 290).

⁸¹ Nappa (1998: 102).

⁸² Adams (1982: 189-90).

⁸³ Adams (1982: 251).

gestamen Othonis (“este otro sostiene un espejo, objeto del **marica** de Otón”), presenta un cuadro general con la presencia de hombres que rinden culto a la *Bona Dea* (culto que celebraban exclusivamente las mujeres)⁸⁴. El poeta relata algunas de las costumbres femeninas en estas celebraciones, pero ahora los protagonistas son hombres: uno que se alarga las cejas con hollín húmedo, otro que bebe en un vaso con la forma de Príapo (una clara alusión a la felación) y por último uno que se observa en el espejo. Este instrumento parece que era uso exclusivo de las mujeres, aunque fue un emperador – uno de los “fantasmas” a los que Juvenal satiriza en su obra⁸⁵– al que el poeta le adjudica esta costumbre por ser un *pathicus*. El comportamiento afeminado de Otón parece que fue bastante conocido, ya que no sólo Juvenal, sino Marcial (6.32.2): *et posset vincere mollis Otho* (“y podría vencer el afeminado Otón”) y Suetonio (2.2; 12) se dirigen al fugaz emperador en esos términos. También hay una marcada ironía en este verso⁸⁶ de Juvenal: el término *gestamen*, en general, es utilizado para referir cualquier tipo de objeto de los guerreros, como armas, adornos y ropas, sobre todo aquellos que se retiraban de los cuerpos de los enemigos derrotados. En este sentido, sería difícil considerar que este objeto –*gestamen*– sea uno de esos despojos con el que Otón se admira. Courtney⁸⁷ va más allá y afirma que Juvenal pone en contraste la figura de este personaje con la de los héroes virgilianos.

§ *Gracchus* (2.117): explícita intención de Juvenal de contrastar, a través de un ilustre nombre del pasado, los soberbios valores del varón romano de la República con la aberración de los vicios de su presente, poniendo en evidencia cómo se han invertido los patrones que alguna vez fueron símbolo de una viril Roma. Incluso ahora, familias de elevado linaje y respeto como la de los Gracos, han caído en el afeminamiento. El pasaje no solamente describe el casamiento homosexual de un tal Graco (un sacerdote saliano), sino también la bajeza de una actividad practicada por este aristócrata, un comportamiento que habría sido intolerable en otra época entre la gente de la nobleza: la lucha de gladiadores. Para Juvenal es inadmisibles que alguien de la aristocracia

⁸⁴ Santorelli (2011: 290).

⁸⁵ Cf. 1.170.

⁸⁶ Santorelli (2011: 291).

⁸⁷ Courtney (2013: 116).

practicara una actividad ligada exclusivamente a las clases más bajas como la de los esclavos o prisioneros de guerra. Para el satírico esta actividad es una monstruosidad: *monstrum* (2.143). Aparecer en estos espectáculos públicos representa una inversión total del estatus social: a Graco se lo ha visto correr por la arena con túnica y tridente en mano.

La aristocracia romana ahora está compuesta por sujetos como Graco, quien encima se casa con alguien de bajísima condición social, llevando a su prometido a las filas de los *equites* (117-8):

*Quadringenta dedit Gracchus sestertia dotem
cornicini, sive hic recto cantaverat aere.*

“Graco dio cuatrocientos mil sestercios de dote a un trompetista, o este tocaba con una flauta recta.”

Por otra parte, es tan aberrante lo que Juvenal tiene que presenciar de su presente, que lo lleva a invocar a Marte –espíritu de la masculinidad romana– para que abandone la ciudad (2.126-32):

*...O pater urbis,
unde nefas tantum Latiis pastoribus? Unde
haec tetigit, Gradive, tuos urtica nepotes?
Traditur ecce viro clarus genere atque opibus vir,
nec galeam quassas nec terram cuspide pulsas
nec quereris patri. Vade ergo et cede severi
iugeribus campi, quem negligis.*

“Oh padre de la ciudad, ¿de qué lugar (apareció) tan grande crimen en los pastores del Lacio? ¿Por qué esta ortiga, Gradivo, afectó a tus nietos? He aquí que un varón destacado por su linaje y riquezas se entrega al virus, y tú no agitas el yelmo, ni con la lanza golpeas la tierra, ni te quejas a tu padre. Pues, vete y abandona las yugadas del austero Campo de Marte, al cual no cuidas.”

El poeta acusa al dios de no reaccionar ante hechos tan inmorales, pidiéndole de este modo que salga de Roma. De este modo, Juvenal plantea esa *variatio* de los antiguos valores de la *romanitas* y lo expresa en dos planos dicotómicos: desde un aspecto humano se halla el *nomen* de elevado reconocimiento histórico (Graco), que representa a esa *gens* de la nobleza, la cual se ha sumergido en una indecencia tan impune. Después de la descripción sobre las indignidades de Graco, el poeta introduce, para hacer más penetrante y persuasivo su ataque, una serie de nombres de encumbrada gloria perteneciente al pasado (2.145-6) con el fin de mostrar la decadencia de este gladiador. En el plano divino, el satírico introduce a una divinidad insigne de los romanos con la finalidad de exponer cómo la pasividad masculina, el afeminamiento y las inversiones en las instituciones del Estado han puesto en vergüenza a Marte, el cual ya no tiene lugar en la ciudad.

Un tratamiento similar sobre este tipo de alteraciones morales está descrito por Marcial en 12.42:

*Barbatus rigido nupsit Callistratus Afro,
hac qua lege viro nubere virgo solet.
praeluxere faces, velarunt flammea vultus,
nec tua defuerunt verba, Talasse, tibi.
Dos etiam dicta est. Nondum tibi, Roma, videtur
hoc satis? expectas numquid ut et pariat?*

“El barbudo Calístrato se casó con el rudo Afro, con el ritual con que una doncella se suele casar con un hombre. Brillaron delante las antorchas, cubrieron su rostro los flámeos, y no faltaron tus fórmulas rituales, Talaso. Se fijó además la dote. ¿No te parece, Roma, que ya es suficiente? ¿Es que esperas que también engendre?”⁸⁸.

Siguiendo esta invectiva por contraste, hacia el final de la sátira el poeta vuelve al plano divino. Esta vez Juvenal conduce a la audiencia a los reinos del inframundo para mostrar cómo los verdaderos romanos tienen que lidiar cada vez que de Roma les llega un alma de la calaña de Graco (2.149-159):

⁸⁸ Valverde (2001: 294).

*Esse aliquos manes et subterranea regna,
Cocytum et Stygio ranas in gurgite nigras,
atque una transire vadum tot milia cumba
nec pueri credunt, nisi qui nondum aere lavantur.
Sed tu vera puta: Curius quid sentit et ambo
Scipiadae, quid Fabricius manesque Camilli,
quid Cremerae legio et Cannis consumpta iuventus,
tot bellorum animae, quotiens hinc talis ad illos
umbra venit? Cuferent lustrari, si qua darentur
sulpura cum taedis et si foret umida laurus.
Illic heu miseri traducimur.*

“Que existan algunos manes y reinos subterráneos,
el Cocito y ranas negras en la laguna Estigia,
y que tantos miles la atraviesen en una barca
ni los niños lo creen, excepto los que aún se bañan en el aire.
Pero supón que es verdad: ¿qué pueden pensar Curio y los dos
Escipiadas, qué Fabricio y los manes de Camilo,
Qué la legión de Cremera y la juventud aniquilada en Cannas,
almas de tantos guerreros, cada vez que de aquí llega junto a ellos
tales sombras? Desearían ser purificados, si se les diera en algún modo
azufre con teas y si dispusiesen de laurel húmedo.
Por allí, miserables de nosotros, se nos hace pasar.”

Sin duda, el satírico considera que el peor crimen por parte de la nobleza era el de participar en la arena de estos degradantes espectáculos públicos. No obstante, el casamiento entre homosexuales no solamente que estaba mal visto, sino que ahora esta práctica parece naturalizarse. El *exemplum* de Graco le permite al poeta embestir contra todo aquello que él considera antinatural, y contra la estandarización de usos y costumbres totalmente fuera de los códigos de un varón romano. Por último, el ataque a la aristocracia romana se cierra con un fuerte sarcasmo, cargado de un vocabulario despectivo, con el fin de mostrar la influencia oriental en la conducta de esta nueva *nobilitas* (164-170):

*Et tamen unus
 Armenius Zalaces cunctis narratur ephebis
 mollior ardenti sese indulsisse tribuno.
 Aspice quid faciant commercia: venerat obses,
 hic fiunt homines. Nam si mora longior urbem
 indulsit pueris, non umquam derit amator.
 Mittentur braciae, cultelli, frena, flagellum:
 sic praetextatos referunt Artaxata mores.*

“Sin embargo un solo armenio, Zalaces, más afeminado que todos los efebos juntos, se dice que se rindió a un ardiente tribuno. Observa qué hacen los intercambios: había llegado como rehén, aquí se hacen hombres. En efecto, si una estadía demasiado larga concede la ciudad a los niños jamás faltará un enamorado. Le enviará calzones, cuchillitos, bridas y látigo: así llevan a Artájata las costumbres pretextas”.

Si tenemos en cuenta la xenofobia que le imprime el poeta a su Sátira 3, aquí, por antonomasia, *Armenius* es despectivo y es una manera de contrastar la barbarie con la civilización romana. Por su parte, *Ephebis* es un término asociado al joven griego de unos 18 a 20 años, que transitaba la etapa de la pubertad: se trata del segundo término de comparación de *mollior* que sirve para señalar el comportamiento afeminado del hombre. Este es el resultado del intercambio con esta clase de civilizaciones, en el que Juvenal ve la derrota del sistema cultural romano, en tanto asimilación de costumbres que atentan contra la *virtus* y el *mos maiorum*.

SÁTIRA 3

§ *Faecis Achaei* (3.61): OLD, s.v. 4, refiere “contemptuously applied to anything base or sordid. (Of persons) the dregs, scum”. Umbricio no puede soportar ver a una Roma griega. Apostrofando a los Quirites, el amigo del poeta se pregunta: *Quamvis quota portio faecis Achaei?* (“¿qué parte de esta hez (escoria) es verdaderamente Aquea?”). Los culpables de una Roma viciada no son solamente los aqueos –después de la conquista romana se denominó Acaya a toda la región de Grecia–. Aquí Juvenal tilda de *faecis* a

todos los provenientes del Cercano Oriente, que, en cierto sentido, después de la conquista de Alejandro se los denominó como griegos. Sin embargo, más que de la misma Grecia, es desde Oriente que llegan los debiluchos y charlatanes que introducen en Roma las influencias más destructivas en las costumbres romanas⁸⁹. La otra cultura que es víctima de la pluma de Juvenal es la judía, aunque de un modo mucho más piadoso que con los griegos. Esto puede entenderse en términos culturales, económicos y sociales según Watts⁹⁰, ya que los judíos rara vez compitieron con la población de Roma por su trabajo, poder e influencia, mientras que los griegos fueron vistos, con buena razón, como rivales, social y económicamente en dos áreas de especial interés para los romanos: el servicio civil y la relación cliente-patrón. En este sentido, los judíos no tenían influencia sobre los romanos, puesto que culturalmente era un grupo mucho más cerrado en sus tradiciones.

Donde el satírico se enfoca es en aquellos huéspedes que arribaban desde las regiones de Oriente y que son tratados por Juvenal como algo tóxico, algo contaminante. La *gravitas romana* se está pudriendo por estos “deshechos” y “heces” que la corrompen. El racismo del poeta, y la aversión hacia lo oriental es algo tan evidente, que para determinar al conjunto de inmigrantes orientales instalados en Roma utiliza un término de fuerte tinte fisiológico que denota dos percepciones: la hez no solo es algo desagradable de ver, sino también de oler, la misma repulsión le genera a Juvenal observar a estos inmigrantes de Oriente inmiscuyéndose en su Roma (3.62-6):

*Iam pridem Syrus in Tiberim defluxit Orontes
et linguam et mores et cum tibicine chordas
obliquas nec non gentilia tympana secum
uexit et ad circum iussas prostare puellas.
Ite, quibus grata est picta lupa barbara mitra.*

“ya hace tiempo el sirio Orontes desembocó en el Tíber
y arrastró consigo la lengua, las costumbres y, con el flautista,
las cuerdas oblicuas, también los tambores de sus tierras

⁸⁹ Santorelli (2011: 308).

⁹⁰ Watts (1976: 96).

y a las muchachas obligadas a prostituirse en el circo.

Vayan, ustedes que consideran agradable a una ramera extranjera con turbante pintado”.

Dice Knapp⁹¹ que los nativos italianos pensaban que este aluvión de extranjeros les estaba quitando lugar y en este sentido cita a Tenney Frank (experto en historia antigua), quien había realizado un estudio sumamente influyente donde utilizaba pruebas epigráficas para “demostrar” que los romanos tenían razón. Así, concluyó que durante el imperio sólo el 10% de los romanos poseía sangre italiana “pura” y que el 80% de la población de Roma estaba compuesta por libertos y descendientes de libertos procedentes de la parte “oriental”. Este estudio, evidentemente se basó en una visión tendenciosa de la antigua elite. No obstante, lo importante es que este era el sentimiento de lo que percibía Juvenal.

§ *Graeculus* (3.78): sugiere el OLD que este término posee una connotación negativa, “usu. in contemptuous or disparaging”. Es evidente que Juvenal tenía un claro conocimiento de los extranjeros y sus costumbres en Roma. Desde el verso 61 a 125 el poeta describe de una manera bastante gráfica los quehaceres y actos cotidianos de los extranjeros, pero siempre con un lenguaje despectivo y burlón. De alguna manera, lo que le preocupa a Juvenal es la helenización romana (3.73-8):

*Ingenium velox, audacia perdita, sermo
promptus et Isaeo torrentior. Ede quid illum
esse putes. Quemvis hominem secum attulit ad nos:
grammaticus, rhetor, geometres, pictor, aliptes,
augur, schoenobates, medicus, magus, omnia novit
Graeculus esuriens: in caelum iusseris ibit*
“Veloz ingenio, desmesurada audacia, una parla
pública y más arrolladora que la de Iseo. Dime, quién crees
que es. Consigo nos trajo a cualquier hombre:
un gramático, un orador, un geómetra, un pintor, un masajista,

⁹¹ Knapp (2011: 202).

un adivino, un equilibrista, un médico y un mago, de todo conoce
un **grieguito** hambriento, si le ordenas volará hacia el cielo.”

Como se dijo anteriormente, Juvenal ataca todo aquello proveniente de Oriente, aunque el griego fue el que se extendió lo suficiente como para despertar la rabia del poeta. Además, Grecia tenía una relación cultural tan especial con Roma que sus escritores y artistas nunca podían ser ignorados, ya fuera por resentimiento o admiración que un romano dado sentía hacia aquellos. Si lo observamos desde un posible resentimiento, podemos guiarnos por lo que dice Watts⁹², que a Juvenal le angustia la competencia de los griegos: todos los vicios griegos son medidos desde el punto de vista de la competencia, por ello el poeta dirige su invectiva a la astucia, ambición, a la habilidad histriónica, hipocresía, al ingenio fuera de lugar y a la capacidad de utilizar información para arruinar a otro: los *Graeculi* son “profesionales” en todo, tienen miles de habilidades, incluso son capaces de lo imposible, como volar hasta el cielo (clara referencia al mito de Dédalo). Otra interpretación de esta hipérbole, según Dión Crisóstomo (21.9), sugiere que Nerón mandó a uno que se elevara al cielo y al término de un tiempo este se le presentó al emperador con un par de alas puestas.

Un elemento para destacar en esta sección, y en general a lo largo de la obra del satírico, es la utilización de palabras griegas para remarcar su aversión hacia esta cultura que comenzaba a acaparar la atención de los romanos. En 3.77 introduce *schoenobates* (“equilibrista”) en lugar de *funambulus*⁹³. Del griego *σχονοβάτης*, el término latino que aquí utiliza el satírico está muy poco atestiguado y aparece solamente en esta obra, si nos guiamos por el OLD y *ThLL*.

§ *Resupinat* (3.112): la idea sugerida por OLD, s.v. 1, es la de una acción violenta como “to lay face upwards, lay flat on one's back; (with idea of violence) to knock flat on one's back, lay out; to upset or overturn (an object)”. Juvenal utiliza este verbo con la idea de violencia sexual. Esto lo podemos inferir no sólo por la embestida que el poeta lleva a cabo contra todos los *vitia* ejecutados por los orientales, sino también, y como

⁹² Watts (1976: 97).

⁹³ Courtney (2013: 140).

señala Adams⁹⁴, porque términos como *pronus* y *supinus* pueden tener un significado sexual.

La escena que dibuja Juvenal posee un elemento cómico, pero grotesco a la vez (109-12):

*Praeterea sanctum nihil (aut)⁹⁵ ab inguine tutum,
non matrona laris, non filia virgo, nec ipse
sponsus levis adhuc, non filius ante pudicus.
Horum si nihil est, aviam **resupinat** amici.*

“Además, no hay nada sagrado, nada seguro excepto lo que venga de su ingle, ni la matrona del hogar, ni la hija virgen, ni el mismo prometido todavía imberbe, ni el hijo, antes decente. Si ninguno de estos está, **se acuesta** con la abuela del amigo”.

Para el “grieguito” no hay nada sagrado a excepción de su libido. *Aviam resupinat* parece que despertó gran escándalo entre los copistas medievales. Algunos manuscritos reemplazan *aviam* por *ollam*, cambiando así la intención del verso. La imagen sería la del griego metido en la casa destapando la olla para ver que se cocinaba. La insolencia del “grieguito” no tiene límites.

En 6.126 el satírico se sirve nuevamente de este término en su invectiva contra Mesalina, afamada esposa de Claudio: *Continueque [Ac resupina⁹⁶] iacens cunctorum absorbuít ictus* (“ininterrumpidamente y tendida boca arriba absorbió el golpe de todos a la vez”). Juvenal narra las experiencias de Mesalina por la noche y sus visitas a los lupanares. La invectiva explícita se encuentra en la descripción del *cunnus* de Mesalina, quien recibe a una gran cantidad de hombres por noche. La escena es mucho más violenta que en 3.112, aunque *resupino* asume en ambos casos connotaciones sexuales.

§ *Palpitet* (3.134): el OLD se refiere al verbo *palpito* con la idea de “to beat, pulsate; to beat strongly (from disease or emotion)”. Aquí, con la idea de acto sexual (3.129-136):

⁹⁴ Adams (1982: 192).

⁹⁵ Courtney (2013: 143) afirma que la *emendatio* de Housman hubiese sido aceptable si Juvenal hubiera elidido la cesura trocaica en el cuarto pie, cosa que no hace. Green propone *nihil <huic vel>*. Una combinación de haplografía y homoioteleuton (*vel* que aparece como *l* o *ul*) podría haber causado la omisión.

⁹⁶ Para la variante textual, cfr. Courtney (2013: 144; 238).

*Divitis hic servo cludit latus ingenuorum
filius; alter enim quantum in legione tribuni
accipiunt donat Calvinae vel Catienae,
ut semel aut iterum super illam **palpitet**; at tu,
cum tibi vestiti facies scorti placet, haeres
et dubitas alta Chionen deducere sella.*

“Aquí el hijo nacido de padres libres acompaña al siervo del rico; otro en cambio da a Calvina o a Catiena cuanto reciben los tribunos en una legión, para **agitar** sobre ellas, aunque sea dos veces; pero tú, cuando te place el rostro de una ramera vestida, te quedas clavado y dudas hacer bajar de la alta silla a Quione”.

Hasta en los derechos respecto a los placeres sexuales se han invertido los roles: Juvenal ejemplifica una situación donde el esclavo de un rico (puede tratarse de un liberto, al que Juvenal llama esclavo despectivamente) hace regalos a dos mujeres aristócratas (Calvina o Catiena) por un precio equivalente a lo que un legionario puede gastar para tener relaciones con ella una o dos veces. En cambio, Umbricio ni siquiera puede acceder a una *scorti vestiti* (3.135): una prostituta vestida indicaba que no era una de las de clase más baja, sin embargo, se trataba de una prostituta común. A lo que apunta Juvenal es que el ciudadano de condición pobre nunca será capaz de acceder a los favores sexuales de las mujeres de alto rango, sólo por el hecho de ser pobre. Quione es un nombre comúnmente aplicado por Marcial a las prostitutas⁹⁷, que aquí cobra mayor relevancia no solamente porque el apodo es de procedencia griega, sino también porque podemos observar, por ejemplo, que Marcial lo utiliza para atacar la condición de un pobre, en este caso de un tal Gargiliano (3.30):

*Sportula nulla datur; gratis convivis recumbis:
Dic mihi, quid Romae, Gargiliane, facis?
Unde tibi togula est et fuscae pensio cellae?
Unde datur quadrans? unde vir es Chiones?
Cum ratione licet dicas te vivere summa,* 5

⁹⁷ Courtney (2013: 146).

Quod vivis, nulla cum ratione facis.

“Ninguna esportilla se te otorga; gratis te recuestas como comensal;
¿Dime, qué haces en Roma, Gargiliano?
¿De dónde tienes para la toquilla y para el pago de la oscura celda?
¿De dónde obtienes una moneda? ¿de dónde eres hombre de Quione?
A pesar de que digas que vives con gran sentido,
lo que vives, lo haces sin ningún sentido.”

De este modo vemos que el ataque dirigido por Juvenal tiene dos objetivos: la complacencia e interés de la mujer por el dinero a cambio de prestar servicios sexuales y la posición secundaria a la que se ve relegado el ciudadano romano honrado por estar en inferioridad económica respecto a cualquier pobretón que ahora se ha vuelto rico. El dinero es quien gobierna ahora la fama en Roma.

§ *Fornice* (3.156): un término que, según refiere OLD, s.v. 2, denota “a cellar or sim. Used for prostitution, a brothel”. Retomando lo dicho anteriormente, Juvenal vuelve a cargar contra aquellos que provienen de los ámbitos más bajos, que atropellan al pobre romano honesto, simplemente por el hecho de poseer un mayor peculio. En Roma no hay igualdad de condiciones, el dinero le ha ganado a la *gens* (152-6):

*Nil habet infelix paupertas durius in se
quam quod ridiculos homines facit. “Exeat” inquit,
“si pudor est, et de pulvino surgat equestri,
cuius res legi non sufficit, et sedeant hic
lenonum pueri quocumque ex **fornice** nati,
“La desgraciada pobreza nada tiene más duro en sí
que el mostrar ridículos a los hombres. ‘Que se vaya’, dice,
‘si tiene decencia, y del cojín ecuestre se levante,
(aquél) cuya riqueza no es suficiente para la ley, y que aquí
se sienten los hijos de los rufianes, nacidos de cualquier **burdel...**”.*

El pasaje se refiere a la pérdida de los derechos de los *equites* en el teatro: la *Lex Roscia* les aseguraba las catorce filas de asientos detrás de la orquesta. Sin embargo,

aquellos cuya fortuna cayera por debajo de los 400.000 sestercios, perdían el rango y dicho privilegio. Seguramente Juvenal no estaba en desacuerdo con la ley, sino que la bronca y amargura del poeta se manifiestan en los términos de la naturaleza y aplicación de esta ley. Umbricio observa cómo la legislación romana acoge incluso a los *nati ex fornice*, hijos de truhanes que han llegado a enriquecerse lo suficiente como para arrebatar los derechos de los *equites*.

SÁTIRA 4

§ *Monstrum* (4.2): este término, de acuerdo con OLD, s.v. 4, está relacionado aquí con la idea de “a person of extreme wickedness, monster”. Los vicios de Crispino son tan grandes, que Juvenal no encuentra un calificativo específico para determinar el comportamiento de este personaje (4.1-4):

*Ecce iterum Crispinus, et est mihi saepe vocandus
ad partes, monstrum nulla virtute redemptum
a vitiis, aegrae solaque libidine fortes
deliciae, viduas tantum aspernatus adulter.*

“Aquí está nuevamente Crispino: a menudo llamaré a escena a este **monstruo** que ninguna virtud redime de sus vicios, **enfermizo** y lascivo, únicamente fuerte para el placer, adúltero que solamente desprecia a las viudas”.

Sus *vitia* están relacionados con cosas monstruosas, con eventos antinaturales. En 9.38 *monstrum* se asemeja a un término utilizado para aglomerar uno o más vicios a la vez: *Quod tamen ulterius monstrum quam mollis avarus?* (“¿qué monstruo peor existe que un marica avaro?”). La intención de Juvenal es la de una agresión mediante un término que abarque una carga negativa de alto impacto: aquí la expresión engloba un conjunto de actitudes inmorales. Podemos pensar que Juvenal haya manipulado *monstrum*⁹⁸, no en los términos que hoy expresa la palabra, sino más bien con la intención y el sentido de un hecho “asombroso”, algo increíble de describir, de difícil comprensión. Así sucede

⁹⁸ Para la evolución semántica del término, cf. Santorelli (2012: 49).

en algunas invectivas de la retórica ciceroniana, en las que el orador utilizaba la figura del *monstrum* para atacar a dos grandes protagonistas de sus discursos: a Verres (2.4.47.4 *nunc ne unum quidem esse. Quid hoc est? quod hoc monstrum quod prodigium in provinciam misimus?*) (“Ahora ni siquiera uno solo existe. ¿Qué significa esto? ¿Qué monstruo, qué prodigio enviamos a la provincia?”) y a Catilina (2.1.1 *nulla iam pernicies a monstro illo atque... comparabitur*) (“ya ninguna ruina de aquel monstruo será enfrentada). En el plano de la épica, Virgilio en *Eneida* utiliza a menudo *monstrum* para referirse, por ejemplo, al mismo Polifemo (3.658) o la figura de las Arpías (3.214), pero también para narrar algún suceso extraordinario de matiz o augurio negativo (5.523): *hic oculis subitum obicitur magnoque futurum augurio monstrum* (“Aquí, ante mis ojos, ocurrió un súbito prodigio de terrible agüero para el futuro”). Por su parte, Marcial (1.90), en un epigrama dedicado a una lesbiana llamada Basa, también arremete contra aquello que rompe con lo moral y legalmente correcto de su sociedad: en efecto, para él es monstruosa una relación homosexual entre mujeres. Hacia el final, afirma que esta relación está fuera de la ley, y si no existe hombre, dicha relación debe ser considerada en términos de adulterio.

En Juvenal, el *monstrum* está mucho más cerca del concepto ciceroniano, que el que nos proporciona la imagen de la épica virgiliana, aunque no significa que en los términos de ésta no se sugiera en nuestro poeta el carácter “sobrenatural” de los personajes satirizados. El *monstrum* es aquello que Juvenal no puede concebir que esté sucediendo: la escandalosa inmoralidad y vileza de ciertos personajes, como Crispino, o como el comportamiento de Graco en 2.143, son irreconciliables para lo que implica ser un ciudadano romano de pleno derecho, y más aún cuando se pertenecía a la clase dirigente encargada de conducir la ciudad.

Nulla virtute redemptum (4.3): sin duda es la expresión para resaltar aún más la perversión de Crispino. Genéricamente, *virtus* es un término que suele ser utilizado para referirse al hombre recto, particularmente con relación al ámbito de la guerra, y por extensión, a cualquier excelencia física o moral⁹⁹. La virtud, presentada como corrección de los defectos, no puede aplicarse a Crispino, ya que él se ha adaptado a los *vitia*, y peor aún, saca el mayor placer de ellos.

⁹⁹ Santorelli (2012: 49).

Por otra parte, Domiciano, el gran protagonista de la Sátira 4, se hace servir un rodaballo gigante, el pez es de un tamaño tan descomunal que Juvenal también lo coloca dentro de la categoría de *monstrum* (4.45). Quizás aquí la finalidad del satírico es simplemente parodiar los excesos culinarios que se daban los que pertenecían a la corte de Domiciano.

§ *Aegrae* (4.3): entre el abanico de variantes de esta palabra, aquí el término alude, según lo establecido por OLD, s.v. 2, a algo “feeble, weak”. A diferencia del sustantivo *aeger*, que se refiere a una persona enferma que debe ser tratada, aquí el adjetivo *aeger* tiene una intención mucho más violenta y aguda. En este sentido, tenemos que pensar que el satírico está manejando una finalidad mucho más aberrante, por lo menos en términos éticos-naturales. Los vicios de Crispino son tantos que ha perdido la salud por ellos. Su enfermedad no es curable, él se siente muy cómodo padeciendo las causas de su viciada vida. No solamente sobrelleva una enfermedad física generada por los *vitia*, sino también moral: una mente depravada degenera en la corrupción del cuerpo. Nos apoyamos en Santorelli¹⁰⁰ para interpretar la intención del poeta respecto a *aeger*¹⁰¹: que el término sugiere una enfermedad moral no es privativo de Juvenal, también autores como Tácito en sus *Anales* 3.54.1 expresa: *corruptus simul et corruptor, aeger et flagrans animus*; (“...al mismo tiempo el espíritu, corruptor y corrompido, enfermo y flagrante...”). A Juvenal lo único que le interesa es acometer contra la imagen del depravado absoluto: Crispino es un sujeto enfermo al que no le preocupa ser tratado médicamente. La única fortaleza que lo mantiene es la de las *deliciae* (término relacionado con las prácticas del hombre lujurioso). Prefiere gozar de los desenfrenos y de prácticas inmorales, aunque acarreen enfermedades para el cuerpo, convirtiéndolo en una persona psíquica, física y moralmente enferma. Algo inconcebible para lo que debía transmitir un prefecto romano.

¹⁰⁰ Santorelli (2012: 50).

¹⁰¹ Otro factor que debe ser tenido en cuenta al momento de traducir *aeger* es que goza de cierta licencia interpretativa: aquí debe entenderse en términos de una persona depravada, pero en 7.52 el poeta lo utiliza como metáfora médica para referirse a la pasión de los poetas por la escritura, como si se tratase de una enfermedad, pero en términos del entusiasmo poético.

§ *Corruptor* (4.8): “one who makes morally unsound, perverter” de acuerdo con lo que establece el OLD, s.v. 2. El sustantivo verbal terminado en *-tor* normalmente implica una acción que se realiza por hábito¹⁰² (4.8-10):

Nemo malus felix, minime corruptor et idem

incestus, cum quo nuper vittata iacebat

sanguine adhuc vivo terram subitura sacerdos

“Ningún sinvergüenza es feliz, menos un **corruptor** y al mismo tiempo incestuoso, con el que hace poco yacía una sacerdotisa adornada con cintas a riesgo de ser enterrada viva.”

El término se refiere a *viduas tantum aspernatus adulter* (4.4): Crispino goza de los peligros que implicaba acostarse con mujeres solteras, ya sean viudas o no, o que se encontraban momentáneamente solteras por una separación pasajera. A Juvenal lo desvela el hecho de que existen sujetos como Crispino que impunemente llevan comportamientos en contra de las leyes del Estado. Crispino no solamente es un *corruptor*, sino también *incestus*: una palabra rara en Juvenal (aparece por segunda vez en 6.158), que apunta, en lo genérico, a lo sexualmente impuro (no casto). Desde una óptica religiosa, *incestus* es algo sacrílego: Horacio en *Carm* 3.6.23 se refiere a las prácticas de una muchacha precoz que desde muy joven piensa en amores impuros: *incestos amores de tenero meditatur ungui* (“y en amores impuros piensa desde temprana edad”). El sacrilegio perpetrado por Crispino es el de acostarse con una Vestal, quien debía mantener el voto de castidad mientras durara su servicio. El no cumplir con este principio podría condenarla a ser enterrada viva: según Courtney¹⁰³, aquí Juvenal alude a un hecho real ocurrido en tiempos de Domiciano: fue el caso de una tal Cornelia, quien fue condenada por incesto en el 93 d.C.

Juvenal enfoca a Crispino en un primerísimo plano, a quien tilda de *corruptor* e *incestus*, pero el paisaje en general es mucho más desolador y terrible aún, ya que su denuncia abarca algo mucho más grande: toda la aristocracia romana. En este sentido, el

¹⁰² Courtney (2013: 171).

¹⁰³ Courtney (2013: 172).

ataque debe ser entendido en términos paradigmáticos: el objetivo directo es Crispino, y el alcance de su invectiva cae sobre toda la cúpula aristocrática.

SÁTIRA 5

§ *Tam ieiuna fames* (5.10): Trebio es el paradigma del *cliens* indigno: como él hay cientos en Roma capaces de sufrir cualquier atropello en pos de una cena en la casa del *patronus*. A diferencia de los términos concretos que el poeta utiliza para asestar su golpe, aquí, como a lo largo de todo el libro 1, Juvenal suele utilizar un abanico de construcciones para humillar al objetivo de su sátira y provocar en el lector sentimientos de aversión y rechazo, aunque también se percibe el efecto de patetismo que generan las víctimas en el lector. Sin embargo, en la mayoría de los casos la finalidad es siempre la misma: lanzarse contra todo aquello que el poeta considera ha sufrido un revés en la escala de los valores romanos.

El sarcasmo y la ironía se entremezclan en una serie de preguntas retóricas dirigidas hacia Trebio (5.8-11):

nulla crepido vacat? Nusquam pons et tegetis pars

dimidia brevior? Tantine iniuria cenae,

***tam ieiuna fames**, cum possit honestius illic*

et tremere et sordes farris mordere canini?

“¿Ningún escalón está vacío? ¿En ningún lugar un puente

y una parte de alfombra, o menos que la mitad? ¿Tanto (deseas)

la injuria de una cena?, ¿**tan rabiosa es tu hambre**, cuando en este lugar

sería más honroso temblar y morder la suciedad del pan de un perro?”

El hambre de Trebio es *ieiuna*: la imagen, casi personificada de *fames*, podría haberla tomado de Ovidio (*Met.* 8.794): *Frigus iners illic habitant Pallorque Tremorque et ieiuna Fames* (“Habitan allí el Frío inerte, la Palidez, el Temblor y la famélica Hambre”).

El alto impacto del padecimiento del *cliens* que traza Juvenal tiene la intención de mostrar cómo el mismo invitado es dominado por un apetito voraz, que lo lleva a minar su entereza y dignidad como persona. Incluso parece mucho más digno comer un pedazo de pan sucio que ha pasado por las fauces de un perro (la comida servida es apenas mejor que esto) antes que someterse a las humillaciones sufridas en la mesa del patrono. En asociación con el estado de ánimo, la connotación negativa de *ieiunus* adquiere el sentido de “voraz”, “codicioso”, según Santorelli¹⁰⁴. Para Juvenal es mucho más relevante dirigir sus dardos hacia el *cliens* que al *patronus*, quizás por una cercanía sentimental con su propia situación personal. Los valores de la relación clientelar se han roto: la *amicitia* sobre la que se forjaba la institución en tiempos de la República se ha corrompido; ahora la humillación hacia los *clientes* es el plato principal en lo que antes era una cena amena, y la función del *cliens* es meramente la de ocupar un asiento.

§ *Cursor Gaetulus* (5.52-3). Al *cliens* no solamente le servirán un vino de pésima calidad, sino que incluso será atendido por un lacayo gétulo. *Cursor* era el esclavo que corría delante del carruaje de su dueño, y en este caso se trata de un esclavo traído de Getulia, región ubicada al noroeste de África. El “contraste” que padece el *cliens* en la mesa del *patronus* (Virrón) es el elemento que rige la humillación: alimentos como pescados *pinguis torrente cloaca* (5.105), bebidas, e incluso el esclavo que atendía a los invitados (el copero en este caso) pertenecen, en términos de estatus social, a la peor y más baja calaña. La *corruptio* de estos valores, insignes alguna vez, ha hecho que el ciudadano romano común sea considerado casi como un animal. Asimismo, se infiere que el fuerte tono despectivo no se debe tanto al prejuicio racial y a la xenofobia de Juvenal, sino más bien a la bajeza que implicaba la situación en contraste con la del *patronus*, el cual, por ejemplo, se hacía servir el mejor vino por la *Flos Asiae* (5.56): jóvenes traídos de Licia o Frigia que se compraban a un alto precio y se los mantenía con toda clase de lujos. Esto puede sugerir que el poeta observa no solamente cómo el *cliens* es maltratado en una relación que debía ser amigable, sino que también ve cómo cierta servidumbre de Virrón goza de mayores beneficios que los del ciudadano romano, aquí personificado por Trebio.

¹⁰⁴ Santorelli (2013: 60).

§ *Nigri manus ossea Mauri* (5.53). Del mismo modo que *cursor Gaetulus*, el racismo de Juvenal no es el centro de atención aquí (5.52-55):

Tibi pocula cursor

Gaetulus dabit aut nigri manus ossea Mauri

et cui per mediam nolis occurrere noctem,

clivosae veheris dum per monumenta Latinae

“Un corredor gétulo te servirá las copas

o la mano huesuda de un moro negro

y con el cual no querrías encontrarte a media noche,

mientras eres transportado por los sepulcros de la

empinada Vía Latina”.

Al satírico no le interesa atacar a sujetos que por su condición ya estaban condenados a una vida de esclavitud y de miseria, sino que se sirve del factor racial para acentuar aún más las indignidades sufridas por el *cliens*. La otra posibilidad que este puede tener como copero es “la huesuda mano de un moro negro”. *Mauri* refiere al esclavo procedente de Mauritania: términos como *Aethiops* o *Maurus* son empleados en general con el valor de “negro” (la mayoría de las veces en sentido despectivo)¹⁰⁵. Juvenal hace hincapié en el color de la piel de quienes servirán a Trebio en oposición a la delicada juventud de la que dispone Virrón.

§ *Inprobulum* (5.73): el OLD coloca como única referencia respecto a esta palabra dicho pasaje de Juvenal, y define el término como “somewhat audacious or imprudent”. Según indica Santorelli¹⁰⁶, *inprobis* con el sentido de “audaz”, “descarado” aparece en 3.282 y 9.63, mientras que en un sentido más negativo significa “injusto”, “traicionero”, como se encuentra en 6.86, 605, 13.3 y 16.37. Sin embargo, en este caso, el diminutivo es un ἀπάξ λεγόμενον que sugeriría la audacia que tiene el sujeto de probar un mejor pan, algo insignificante para los castigos que le podrían sobrevenir a causa de esta infracción. El comensal no solamente debía sufrir las degradaciones a través de lo que le era servido

¹⁰⁵ Santorelli (2011: 347).

¹⁰⁶ Santorelli (2013: 113).

en la mesa, sino que también, en su desesperación, podía humillarse a sí mismo por acciones que él consideraba justas, pero incorrectas desde el punto de vista protocolar en la mesa del *patronus* (5.72-75):

Finge tamen te

inprobulum, superest illic qui ponere cogat:

«*Vis tu consuetis, audax conviva, canistris
impleri panisque tui novisse colorem?*».

“Supón, sin embargo, que eres **atrevidito**,

allí sobra quien te obligará a dejarlo:

«¿Quieres tú, comensal descarado, llenarte de los
habituales cestos y reconocer el color de tu pan?»

La escena es altamente irónica, e *inprobulum* tiene una connotación negativa para indicar el posible comportamiento del *cliens*, quien puede haber perdido el respeto por su propia persona.

Hacia el final de la sátira, y con cierto tono reflexivo, Juvenal describe una secuencia de escenas con fuerte contenido patético. La descripción de este banquete, de un modo casi fotográfico, nos hace pensar que Juvenal en algún momento pudo haber sufrido estos atropellos, o que pudo haber asistido con Trebio, ya que en 5.168 utiliza la primera persona del plural: *ad nos iam veniet minor altilis* (“ya vendrá para nosotros una pequeña ave”). Sin embargo, aunque Trebio derrame lágrimas de bilis (5.159) o rechine los dientes de rabia, no evitará que la situación vuelva a repetirse, ni que Virrón se compadezca. A Juvenal no le sorprende que Trebio siga sobrellevando humillaciones tan grandes como para soportar, incluso, el ser golpeado en la cabeza rapada (5.171-3):

...Pulsandum vertice raso

praebebis quandoque caput nec dura timebis

flagra pati, his epulis et tali dignus amico.

“un día, con la cabeza rapada, la ofrecerás

para ser golpeada y no temerás sufrir los fuertes

azotes, tú que te merecen un amigo así y estos banquetes”.

Vertice raso era una característica típica de los esclavos, pero también se trataba del *stupidus* del mimo y del *parasitus* de la comedia. La metáfora introducida sugiere que Trebio perderá la poca dignidad que le queda.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos intentado describir y estudiar de qué manera el lenguaje de invectiva es utilizado por Juvenal con un único propósito: descubrir y denunciar de manera explícita cómo los vicios ejercidos por las clases altas tienen consecuencias nefastas para las clásicas instituciones romanas, hecho que lleva a Roma a un debilitamiento en términos de valores y costumbres o, simplemente, al reemplazo de estos por otros. En este sentido, el poeta mira con nostalgia el pasado de la República y sus valores, ahora corrompidos por la gran afluencia de los habitantes de Oriente y la importación de sus costumbres. Implícitamente, denuncia el olvido del paradigma romano, culpando no solamente a los corruptores, sino también a los corruptos que se han dejado seducir por una nueva cultura. La utilización retórica del lenguaje mordaz, ácido, irónico, sarcástico y, por momentos, el uso de ciertos términos vulgares es necesario para que el poeta pueda reflejar la podredumbre de la ciudad en la que vive.

Para que Juvenal pudiera publicar su obra era necesario que se resguardara de los peligros de escribir en plena época de Domiciano, o al menos correr con el menor riesgo posible. En este punto es donde la crítica literaria ha tenido ciertas divergencias respecto al género de la sátira romana, y sobre todo respecto a Juvenal: algunos, como Highet, han tomado una línea más biográfica e historicista, de la cual se desprendería una estricta influencia de su propia vida sobre su producción, mientras que otros, por ejemplo los estudios más recientes como los de Courtney y Santorelli, han referido que sería un error caer en este tipo de análisis y ven en la sátira de Juvenal una puesta en escena para los oyentes: el poeta escribe detrás de una máscara, en buena parte producto de su elevado retoricismo, para describir la situación de una Roma que no resultaría tan vívida como la que el lector percibe. Sin embargo, estos críticos tampoco descartan tajantemente el elemento personal en la composición satírica.

Según nuestra lectura, la clave para entender la ira e indignación de la invectiva de Juvenal se halla en el contexto histórico, social y personal del poeta, que en algunos casos no se trata de un presente absoluto, sino más bien de un presente “en vivo” pero “diferido”. Cuando el poeta exclama que la única salida que tiene es la de escribir sátira, no sólo está tendiendo un puente entre su estado de ánimo y la realidad que lo rodea, como un modo de hacer catarsis, sino que también está embistiendo contra todo comportamiento que intentara invertir las normas del *mos maiorum* y la *gravitas romana*. Juvenal se distancia estrictamente de todo aquello que amenaza a la *treditio romana*, y lo hace desde un romanocentrismo intransigente, evocando los valores republicanos.

Por otra parte, y para alejarse de toda producción literaria pomposa, era necesario volcarse a la realidad y hacerlo a través de un vocabulario de fuerte contenido explícito. Este es uno de los puntos más coherente del poeta: realidad-romanitas-sátira es el tríptico perfecto que Juvenal despliega para denunciar el descarrilamiento de Roma. A diferencia de Horacio, que había desarrollado tópicos para una propedéutica en contra de los vicios, y de Persio, que se había resguardado en un lenguaje exageradamente oscuro y complejo, Juvenal rompe con esa tradición con la intención de generar un alto impacto, de modo que el lector retroceda aterrorizado ante las imágenes de la verdadera Roma. Con esta finalidad es que el vocabulario de invectiva ingresa como componente principal para provocar un efecto de rechazo, temor y advertencia sobre todas aquellas aberraciones que se gestaban entre los mármoles de la ciudad.

El uso de un lenguaje tan despiadado permite que creamos que su *indignatio* es verdadera, justificadamente honesta y completamente espontánea: parece ser un profundo acto de fe. Sin embargo, ese lenguaje está lejos de ser algo instintivo: como Catulo, Juvenal utiliza la estrategia de una “rebuscada espontaneidad”, donde la hipérbole es el principal recurso para la invectiva.

Lujuria, desenfreno, lascivia, libertinaje, avaricia y corrupción podrían ser las categorías en las que se enmarca casi todo el vocabulario de invectiva del libro I, y que Juvenal utiliza para explicar las causas de la decadencia y degeneración de Roma. En efecto, esta es la situación que el poeta debe mostrar, y que solamente es posible desarrollar a través de este particular lenguaje. Cada término está ligado, directa o indirectamente, a una conducta que va en contra del patrón cultural romano clásico, ya

sea para despreciar la cultura ajena a Roma como también para castigar a quienes se enmascaran bajo los velos de una falsa *gravitas*. No hay término que haya sido colocado al azar, todos y cada uno de ellos repercuten en el lector, o bien para producir primordialmente el rechazo y desprecio (Juvenal necesita que el lector comparta ese sentimiento de indignación que lo llevó a escribir sátira), o bien también para robarnos una sonrisa, ya que a veces nos encontramos con escenas tan vívidas y dramáticas, que, acompañadas de alguna descripción desmedida, pueden originar un efecto cómico.

Sin embargo, el conflicto que Juvenal tiene con Roma y su dirigencia no es menor: el poeta observa que la *urbs*, a pesar de todo su esplendor, está lejos de redimirse: por el contrario, ve que esta situación ya es parte de la cotidianeidad y que se asume como algo natural: nos da la sensación de ver a Juvenal parado en medio del Foro exasperado ante la falta de reacción de sus conciudadanos.

El lenguaje de invectiva utilizado por Juvenal no es una mera reacción contra los nuevos actores que se habían adueñado de Roma, contra aquellos que ahora desdeñaban hipócritamente esa *traditio* y, peor todavía, actuaban violando e invirtiendo el *mos maiorum*, sino también un marcado posicionamiento entre los que aún recordaban con nostalgia los valores fundacionales sobre los que se había erguido la República romana. A todo esto debemos sumarle el hecho de que, por tradición, la sátira se escribe en el verso épico por excelencia, el hexámetro; por lo tanto, la invectiva era, además, por una parte, una forma de satirizar la ola de poetas épicos, como Valerio Flaco, Silio Itálico o Estacio, que Juvenal consideraba rancios y, por la otra, un modo de demostrar su ingenio para “jugar” con el marco estructural del hexámetro con un contenido totalmente ajeno al género tradicional del verso, la épica.

Por último, quizá deban buscarse las causas del vocabulario de invectiva en Juvenal, de su carácter tan hiperbólico, en el hecho de que es la ciudad más grande del mundo la que está enferma de corrupción: la intención de Juvenal es mostrarle al lector que los crímenes cometidos en Roma son tan magnos y abyectos como lo son sus murallas. En efecto, a medida que se lee el libro I, sátira tras sátira, el lector va entendiendo que a la *magnitud* de la decadencia de Roma le corresponde un vocabulario de invectiva igual de monstruoso.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, J.N. (1982) *The Latin Sexual Vocabulary*, London.
- Albrecht M. (1997-1999) *Historia de la literatura latina*, Barcelona.
- Anderson, W.S. (1962), "The Programs of Juvenal's Later Books", *CPh* 57, pp. 145-160.
- García Yebra, V. (1974) *Aristóteles. Poética*, Madrid.
- Atkins, J. W. H. (1961) *Literary Criticism in Antiquity*, Gloucester.
- Balash, M. (1991), *Juvenal. Sátiras*, Madrid.
- Bellandi, F. (1973) "Poetica dell'indignatio e sublime satirico in Giovenale", *ASNP* 3, pp. 53-94.
- (1980) *Etica diatribica e protesta sociale nelle Satire di Giovenale*, Bologna.
- Beltrán Noguera, T. (2008) "La sátira sexta de Juvenal o el tópico de la misoginia", *Myrtia* 23, pp. 225-243.
- Bramble, J. C. (1974): *Persius and The Programmatic Satire. A Study in Form and Imagery*, Cambridge.
- Braund, S. and Osgood, J. (2012) *A Companion to Persius and Juvenal*, Malden.
- Braund, S. M.-Gill, C. (1997) *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge.
- Braud, S. H. (1989) *Satire and Society in Ancient Rome*, Exeter.
- (1988) *Beyond Anger: A Study of Juvenal's Third Book of Satires*, Cambridge.
- Brilli, A. (1979): *La Satira. Storia, Technique e Ideologie*, Bari.
- Cabañero, J. G. (1991) *La sátira latina*, Madrid.
- Carcopino, J. (1988) *La vie quotidienne en Rome a l'apogée de l'Empire*, Madrid.
- Clausen, W. (1976) "Juvenal and Virgil", *HSPH* 80, pp. 181-186.
- Codoñer, C. (1997) *Historia de la literatura latina*, Madrid.
- (2014) *Priapea*, Huelva.
- Cole, T.-Ross, D. (1973) *Studies in Latin Language and Literature*, Cambridge.

- Colton, R. E. (1991) *Juvenal's Use of Martial's Epigrams. A Study of Literary Influence*, Amsterdam.
- Cortés Tovar, R. (1986) *Teoría de la Sátira. Análisis de Apocolocyntosis de Séneca*, Extremadura.
- (1988) *Persio: Sátiras*, Madrid.
- (1991) "Satura, sermo y fabella en Sat. II 6 de Horacio", en Ramos Guerreira (ed.), *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, pp. 63-80.
- (1994a): "Horacio y la Sátira: Canon y Ruptura", en Cortés Tovar & Fernández Corte (eds.), *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, pp. 91-112.
- Connery, R. J. (1941) *Juvenal and the Foreigner*, Chicago.
- Connery, B. A. & Combe, K. (1995): *Theorizing Satire. Essays in Literary Criticism*, New York.
- Conte, G. B. & Barchiesi, A. (1989): "Imitazione e Arte Allusiva. Modi e Funzioni dell'Intertestualità", en *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*, Vol I: La Produzione del Testo, Cavallo G., Fedeli P. & Giardina A., Roma, pp. 81-114.
- Courtney, E. (2013) *A Commentary on the Satires of Juvenal*, California.
- Dominik, W. J. (2005) *Roman Eloquence, Rhetoric in Society and Literature*, London.
- Dunn, F.S. (1910) "Juvenal as a Humorist", *CW* 7, pp. 50-54.
- Dupont, F. (2002) "Rome ou l'altérité incluse", *PUF* 37, pp. 41-54.
- Easterling, P. y Knox B. (1985) *Historia de la literatura clásica*, Madrid.
- Edwards, C. (1996): *Writing Rome. Textual Approaches to the City*, Cambridge.
- Ernout, A.-Meillet A. (1951) *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, Paris.
- Feeney, D. (1988): *Literature and Religion at Rome*, Cambridge.
- Fitzgerald, W. (2004) *Slavery and the Roman Literary Imagination*, Cambridge.
- Fredricksmeier, H.C. (1990) "An Observation on the Programmatic Satires of Juvenal, Horace and Persius", *ASBL* 49, pp. 792-800.
- Freudenburg, K. (1990) "Horace's Satiric Program and the Language of Contemporary Theory in Satires 2.1", *AJPh* 111, pp. 187-203.
- (1993) *The Walking Muse. Horace on the Theory of Satire*, New Jersey.
- (2004) *Satires of Rome*, Cambridge.
- (2005) *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge.

- Glare, P. (1968-1982) (ed.) *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.
- Gough, S.J. (2008) *Morality and Materialism: A Literary Analysis of Juvenal's Twelfth Satire*, Ontario.
- Green, P. (1989) "Juvenal Revisited", *Grand Street* 1, pp. 175-196.
- Gutiérrez, D. (2012) "Comentario y traducción de un fragmento de Hiponacte", *AFC* 25, pp. 61-78.
- Habinek, T. & Schiesaro A. (1997): *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge.
- Halsall, G. (2004) *Humour, History and Politics in Late Antiquity and The Early Middle Ages*, Cambridge.
- Hardie, P. H. (1992): *Tales of Unity and Division in Imperial Latin Epic*, New York.
 -----(2010) *Classical Literary Careers and Their Reception*, Cambridge.
- Harrison, S. (2005) *A Companion to Latin Literature*, Malden.
- Harrison, G. (1987): "The Confessions of Lucilius", *CA* 6, pp. 38-52.
- Harvey, R. A. (1981): *A Commentary on Persius*, Leiden.
- Helmbold, W.C. (1956) "Juvenal's Twelfth Satire", *CPh* 51, pp. 14-23.
- Henrichs, A. (1995): "Graecia Capta: Roman Views of Greek Culture", *HSCP* 97, pp. 243-61.
- Hight, G. (1949) "The Philosophy of Juvenal", *TAPhA* 80, pp. 254-270.
 -----(1951) "Juvenal's Bookcase", *AJP* 72, pp. 369-394.
 -----(1954) *Juvenal the satirist*, Oxford.
- Hodgart, M. (1969): *La Sátira*, Madrid.
- Hooley, D. (2007) *Roman Satire*, Malden.
 -----(1984): "Mutatis mutandis: Imitations of Horace in Persius, First Satire", *Arethusa* 17, pp. 81-95.
- Hughes, B. (1996): "Callimachus, Hipponax and the Persona of the Iambographer", *MD* 37, pp. 205-16.
- Hutchinson, G. (1993): *Latin Literature from Seneca to Juvenal*, Oxford.
- Jefferis, J. D. (1939) "Juvenal and Religion", *CJ* 34, pp. 229-233.
- Jones, F. (2011) *Juvenal and the Satiric Genre*, London.
- Keane, C. (2015) *Juvenal and the Satiric Emotions*, Oxford.
 -----(2006) *Figuring Genre in Roman Satire*, Oxford.

- Kenney, E. J. (1962) "The First Satire of Juvenal", *PCPhS* 8, pp. 29-40.
- (1963) "Juvenal: Satirist or Rhetorician?", *A.S.B.L.* 22, pp. 704-720.
- Kenney, E. J. & Clausen, W. (1982) *The Cambridge History of Classical Literature II: Latin Literature*, Cambridge.
- Knapp, R. (2011) *Los olvidados de Roma*, Barcelona.
- Krenkel, W. (1970): *Lucilius Satiren*, Leiden.
- Kuiper, K. (2012) *Prose. Literary Terms and Concepts*, New York.
- Lawall, G. (1958) "Exempla and Theme in Juvenal's Tenth Satire", *TAPhA*, 89, pp. 25-31.
- Lelievre, F. J. (1958) "Parody in Juvenal and T. S. Eliot", *CPh* 53, pp. 22-26.
- Fernández Valverde J. y Ramírez de Verger A. (2001) *Epigramas*, Madrid.
- Martyn, J.R.C. (1987) *D. Iunii Iuvenalis saturae*, Amsterdam.
- Mayor, E. B. (2010) *Thirteen Satires of Juvenal*, Cambridge.
- McKim, R. (1986) "Philosophers and Cannibals: Juvenal's Fifteenth Satire", *Mouseion* 40, pp. 58-71.
- Mendell, C. (1973) *Studies in Latin Language and Literature*, Cambridge.
- Moralejo, J. L. (2008) *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, Madrid.
- Morford, M. (1973) "Juvenal's Thirteenth Satire", *TAPhA* 94, pp. 26-36.
- Murley, C. (1939): "Lucretius and the History of Satire", *TAPhA* 70, pp. 380-95.
- Nappa, C. (1998) "Praetextati Mores: Juvenal's Second Satire", *Hermes* 126, pp. 90-108.
- Noguer, T.B.-Sanchez, A.-Lafuente, A. (2008) "La sátira sexta de Juvenal o el tópico de la misoginia", *Myrtia* 23, pp. 225-243.
- Noy, D. (2000) *Foreigners at Rome: Citizens and Strangers*, London.
- Núñez Mañas, M. (1996-2003) "Mujer y sociedad en la Roma imperial del siglo I", *Norba* 16, pp. 191-207.
- Plaza, M. (2006) *The Function of Humour in Roman Verse Satire*, New York.
- Quintero, R. (2007) *A Companion to Satire*, Malden.
- Rennie, W. (1922): "Satira Tota Nostra Est", *CR* 36, p. 21.
- Rimell, V. (2005): "The poor man's feast: Juvenal", en Freudenburg, K. (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, pp. 81-94.
- Richlin, A. (1992) *The Garden of Priapus; Sexuality and Aggression in Roman Humor*, New York.

- Rosen, R. M. (2007) *Making Mockery: The Poetics of Ancient Satire*, New York.
- Rudd, N. – Barr. W. (1991), *Juvenal, The Satires*, Oxford.
- Rutgers, L. (1994) "Roman Policy towards the Jews: Expulsions from the City of Rome during the First Century C.E.", *ClAnt* 13:1, pp. 56-74.
- Santorelli, B. (2011) *Giovenale satire*, Milano.
- (2012) *Giovenale, Satira IV*, Berlin/Boston.
- (2013) *Giovenale, Satira V*, Berlin/Boston.
- Schlegel, C. (2005) *Satire and the Threat of Speech*, Madison.
- Sluiter, I.-Rosen, R. (2004) *Free Speech in Classical Antiquity*, Leiden.
- Syme, R. (1979) "Juvenal, Pliny, Tacitus", *AJPh* 100, pp. 250-278.
- (1979) "The Patria of Juvenal", *CPh* 74, pp. 1-15.
- Ullman, B. (1913): "Satira and Satire", *CPh* 8, pp. 172-94.
- Uden, J. (2011) *The Invisibility of Juvenal*, New York.
- Watts, W. J. (1976) *Race Prejudice in The Satires of Juvenal*, Pietermaritzburg.
- Wiesen, D. S. (1973) "Juvenal and the Intellectuals", *Hermes* 101, pp. 464-483.
- Wight Duff, J. (1936): *Roman Satire. Its Outlook on Social Life*, Berkeley.
- Woodman, D. & West, D. (1989): *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, Cambridge.
- Woodman, T.-Powell, J. (1992) *Author and Audience in Latin Literature*, Cambridge.

ÍNDICE

Dedicatoria.....	1
Agradecimientos.....	2
Introducción.....	4
Capítulo 1: La sátira romana: aproximaciones a una definición del género.....	10
1.1. El género de invectiva.....	10
1.2. La etimología de la <i>satura</i> romana.....	14
1.3. En busca de un género: Ennio y Pacuvio, Lucilio, Horacio, Persio y Varrón.....	19
1.4. Influencia de la <i>satura</i> en la posteridad.....	35
Capítulo 2: Juvenal.....	39
Capítulo 3: La <i>indignatio</i> juvenaliana: cambios de tono del poeta a lo largo de su obra.....	55
Capítulo 4: El lenguaje de invectiva en Juvenal.....	64
4.1. Sátira 1.....	65
4.2. Sátira 2.....	73
4.3. Sátira 3.....	92
4.4. Sátira 4.....	99
4.5. Sátira 5.....	103
Conclusiones.....	107
Bibliografía.....	110