

## PACIFISMO Y ELEGÍA. LA SUAVE PERSUASIÓN TIBULIANA EN *EL.1, 1 Y 1,10*

María Cristina Salatino

Universidad Nacional de Cuyo  
maria.cristina.salatino@gmail.com

### Resumen

Un rasgo genérico de la elegía erótica romana es su voluntad persuasiva, su alto grado de organización retórica. El género utiliza el arsenal de procedimientos retóricos de su tiempo al construir una imagen no canónica del amor y los amantes, de la condición femenina, de la escritura elegíaca o de la idiosincrasia pacifista de la joven generación romana. El poeta debe persuadir por tanto a su amada como al lector o eventual oyente del poema elegíaco por medio de recursos adquiridos en las escuelas de los mejores rétores y, pese a ser tiempos de Principado, también a través de los varios tratados ciceronianos que circulaban en Roma. Se unen así subjetividad poética y uso de tópicos argumentativos que, en el caso de Albio Tibulo (*El. 1,1 y 1,10*), operan una suave persuasión sobre la vigencia de *mores* nuevos.

**Palabras clave:** argumentación retórica - elegía romana - pacifismo

### Abstract

A generic feature of Roman erotic Elegy is persuasive willingness, its high degree of rhetorical organization. Genre uses the arsenal of rhetoric of his time procedures to build his image non-canonical love and lovers, the status of women, elegiac writing or young generation of Roman's the pacifist idiosyncrasies. The poet must be persuaded by both his beloved

as the reader or any listener of the elegiac poem through knowledge acquired in the schools of the best rhetoricians and, despite augustean Principate times, through several ciceronians treaties no doubt circulating in Rome. Join so poetic subjectivity and use of argumentative topics which, in the case of Albio Tibulo (El. 1.1 and 1.10), operate a gentle persuasion about the validity of new mores.

**Keywords:** rhetoric argumentation - Latine elegy - pacifism

Hablar de intención retórica en términos de elegía amatoria romana implica algo más que el esmerado artesonado de un poema al modo alejandrino o el deliberado empeño de artificiosidad artística entregado al juego de ilusiones verbales, feliz y por momentos incomprensible. En el círculo de intelectuales del Principado, la elección del género elegíaco comportaba defender un camino literario que había madurado sobre la base de un ideario programático con varias contradicciones formales y temáticas, muchas veces de sesgos sinuosos, donde la ambigüedad, como suele suceder cuando se trata de relaciones con el poder, es las más de las veces el único código posible<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> H.P.Stahl (2012: 271-272) estudia algunas modalidades del juego de encubrimiento y verdad que propone la obra artística de Propercio en cuanto a la aceptación o particular rechazo de la acción política augustea, mostrando que lejos de quedar cancelado, el dilema de 'amor' vs. 'guerra' sigue vivo en sus poemas. Cita estudios sobre Tibulo, I, que afirman que la experiencia transmitida por los poemas no es propia de un solo individuo, pero advierte que de seguir completamente esta postura se corre el riesgo de no comprender el conflicto esencial que refleja la obra de arte.

Pues, ¿cómo adherir siendo un romano cabal al canto de amores ilícitos según el modelo de Catulo, nacido además a la luz de una insobornable subjetividad? ¿Cómo invertir jerarquías en el estatuto habitual y heredado del amor entre un hombre y una mujer? ¿Cómo tomar partido por Calímaco y su rechazo del género literario ordenado a cantar las hazañas heroicas de tantos generales necesitados de su virtud inmortalizadora? Y, sobre todo, en una Roma que desde Rómulo al último cónsul de la ya caída República había hecho de la guerra su principio de subsistencia histórica, ¿cómo defender la paz y las duras exigencias de su ordenamiento económico, social e individual? No era tarea sencilla, más allá del peso de treinta años de guerras civiles que habían extenuado a la sociedad romana, porque lo que está en juego es una mentalidad, un modo de ser profundo del hombre romano, la raíz misma del respeto hacia sí mismo y de su *virtus*.

Concebida como una apelación anti-*mores maiorum*, la elegía erótica romana asumió una postura estética que, incardinada en la subjetividad que conquistaron tiempos más libres, no solo configuraba la alabanza o vituperio del amor y sus vicisitudes, sino que se orientaba claramente a la persuasión de su destinatario: la amada, el príncipe o sus segundos, el lector o eventual oyente del poema elegíaco. Ante necesidad tal, los poetas elegíacos, miembros de círculos de intelectuales cercanos a los poderosos de su tiempo, enfrentaron la escritura poética desde una actitud nueva: la de operar no solo el placer estético de cualquier obra bella, sino la de persuadir y hasta convencer a sus receptores en relación con un conjunto nada desdeñable de valores éticos y de prácticas sociales que exigían revisión y nuevos análisis.

Como miembros de la élite intelectual, tanto Galo, como Tibulo, Propercio u Ovidio, en orden cronológico de edades

y circunstancias del entorno histórico, recibieron sin duda la esmerada instrucción de gramáticos y rétores, tuvieron ante los ojos ya por medio de libre lectura o bajo la ardua exigencia de los *progymnasmata* los modelos literarios de la tradición helénica y helenística. Tampoco es improbable que muchos de ellos se detuvieran en la lectura de textos fundamentales de la filosofía griega de corrientes antiguas o recientes. Si una impresión causa en el lector del siglo XXI la configuración del corpus elegíaco es la clara certeza de ser obra de hombres muy cultos, además de habilísimos usuarios del discurso.

En este marco, entre rétores alejandrinos y tratados varios de los que hoy solo nos quedan referencias, el nombre de M. T. Cicerón y, específicamente, sus más importantes tratados debieron de ser un principio importante en la formación retórica de los escritores elegíacos. G. Kennedy habla del reconocimiento inmediato que el Arpinate tuvo después de su muerte por parte de Cecilio de Caleacte, un retórico griego de tiempos de Augusto. Del mismo modo, al observar la recepción posterior de la obra ciceroniana que hicieron Asinio Polión, Dión Casio, Plutarco, Longino, Séneca el Viejo o Tácito, Kennedy (2002: 481-487) consigna la anécdota referida por Plutarco (*Vidas. Demóstenes y Cicerón*, 49,3) en que Augusto -que había participado en la proscripción de Cicerón- encuentra a uno de sus nietos leyendo un texto del Arpinate y, ante el gesto atemorizado del niño que intenta esconder su lectura, lo tranquiliza y describe al viejo republicano como “varón docto y muy amante de su patria”. Actitud esta que para Kennedy guarda coherencia con la propaganda augustea de restauración de la República.

Ahora bien, aun cuando los textos ciceronianos no debieron de ser los únicos estudiados por la generación elegíaca, el hecho de que estos hayan llegado a nuestros días en mejores condiciones

determina el que el presente estudio se base principalmente en ellos.

De entre todos los poetas elegíacos y en la etapa de fundación de los rasgos que identifican el género, Albio Tibulo se yergue como una figura de mayor complejidad, con frecuencia no tan bien interpretada como la de sus pares elegíacos (Gold, 2012: 54 ss; Miller, 2004: 96 ss). En virtud de esta dificultad y a partir de los supuestos esbozados líneas arriba, nuestro trabajo tiene como objeto explorar a la luz de los *Topica* y de otros tratados ciceronianos los procedimientos argumentativos utilizados por Tibulo en *El. 1,1 y 1,10* en defensa de la *pax romana* como marcas de configuración genérica y en relación con uno de los objetos persuasivos más caros a la elegía romana.

Un deslinde inicial se impone, no obstante, en cuanto a la consideración del constituyente de realidad de la poesía elegíaca. Dada su propuesta programática de interrelación directa entre poesía y vida, tradicionalmente la elegía latina fue leída como testimonio autobiográfico de sus autores. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo pasado se intensificó la interpretación de los textos en sentido contrario, es decir, como composiciones altamente artificiosas, como constructos básicamente ficticios e irreales, sobre todo en la presentación de caracteres:

Who was the puella, “too impossibly good and impossibly bad to be true” (Janan, this volume; cf. Keith, this volume, for the figure of the domina)? And what about the narrator, or elegiac persona, “bad, mad, and dangerous to know” (Hooley, this volume, quoting Lady Caroline Lamb)? Even as it is “historically impossible and aesthetically absurd to identify the paramours of the Roman love elegists [palabras de P.Veyne] (Se cita a Janan, Keith, Hooley y Veyne tal como son citados en B. Gold, 2012: 20).

Esta tendencia, sin embargo, se ha visto superada en enfoques más recientes en que la investigación advierte la presencia textual de marcas, alusiones y hasta presencia de situaciones ‘claramente biográficas’. Judith P. Hallet (2012: 277) , por ejemplo, afirma que la combinación de elementos ficcionales y detalles biográficos con peso de realidad permite a estos poetas-narradores testimoniar ante sus lectores su conocimiento de las instancias felices o decepcionantes de la pasión erótica y les otorga una especie de credencial como ‘peritos’, tanto en amor como en poesía, al mismo tiempo que los autoriza a legitimar, con sus propios triunfos o fracasos amorios, su igualdad e incluso su supremacía sobre los antiguos poetas de amor, de un modo “respetuoso, pero travieso y autocomplaciente”.

Idéntica actitud puede observarse en otros espacios temáticos de la elegía: la modalidad de la escritura, el rechazo de la épica, los roles de la mujer y del hombre en el vínculo amorio, los antiguos *mores* o el ‘programa’ del régimen augustal. Si la elegía romana hubiera sido solo una práctica literaria sofisticada para desafiar a los poetas en la construcción de complejos artificios eruditos subordinados a los mandatos formales alejandrinos, no hubiera podido superar, gracias a una modalidad propia, la condición abstracta de los poemas de Calímaco o Filitas de Cos y habría quedado sin modelización artística un principio operativo de primer orden en el arte romano: la tendencia al retrato, es decir, la puesta en forma artística objetiva de una subjetividad labrada por el precepto realista, distintivo de la concepción romana de la mimesis. Incluso admitiendo que el modelo alejandrino buscara persuadir –cosa que solo parece probable en relación con la negación calimaquea del ciclo épico-, lo hacía en términos de propuesta programática estética dirigida a un auditorio de intelectuales. Por el contrario, no eran solo escritores, filósofos o meramente eruditos los destinatarios

de la elegía en Roma. Porque aun cuando fueran intelectuales, eran sobre todo hombres de estado vinculados de un modo u otro con los distintos órdenes del hacer político dentro o fuera del Foro.

La voluntad persuasiva inherente a la elegía latina, rasgo específico del género, no podría predicarse de sus testimonios poéticos sin esta radical pertinencia del componente de realidad que descansa en la base del entero edificio artístico. Así es como solo contrastado con este supuesto, se puede comprender el extenso juego formal de la *recusatio* y de la *excusatio* épicas y la propuesta de los peculiares *mores* del poeta-amador elegíaco.

Tanto los hacedores de estos poemas como su público eran actores históricos que habían conocido, vivido y hasta crecido en los años más encarnizados de las guerras civiles, rodeados literalmente por ellas. Afectos al triunfo octaviano o no, muchos habrán tenido también la certeza de un final de la historia conocida y de un nuevo comienzo, no exento, sin dudas, del temor o el desasosiego ante la incertidumbre de lo porvenir. A este entorno de circunstancias se debe añadir el que los hombres y mujeres, a quienes se dirigen los autores elegíacos como eventuales lectores u oyentes de sus dísticos, están habituados a identificar los significados y sentidos romanos que trasparecen por medio de formalizaciones artísticas griegas. Este es el público -culto y harto de guerras, pero comprometido con la *res publica* y las condiciones de su particular modalidad cultural- a que está dirigida la apelación persuasiva que la elegía erótica lleva consigo en sus varias temáticas, entre la cuales, la del pacifismo destaca como soporte indispensable de la tarea poética y del amor que le da sentido.

Ya Lucrecio en su *De rerum natura* había propuesto, según R. Florio (2008: 76), por medio del sintagma *dictis non armis*, repetido y variado a lo largo de sus versos, una “alternativa

ética” dentro del género épico al presentar una narración heroica que no se sirve de armas, sino de palabras en la que tanto la poesía heroica como la didáctica se alteran por obra del poeta epicúreo.

“[Lucrecio] Sale así al encuentro de la irracionalidad, expresada en el código épico por su instrumento tradicional, *armis*, con el estandarte del hombre civilizado, *dictis*. Una poesía épica que exalta la palabra como herramienta de conquista de la conciencia conectada con las exigencias de la escuela y, en especial, con su psicología.”

El estudio de R. Florio enfatiza que por medio de una muestra de completa libertad, posible en tiempos republicanos, Lucrecio utilizara artísticamente la fuerza operativa de un principio pacifista y reformulara la tópica de su modelo genérico.

Años más tarde, esta misma voluntad alentará en las elegías 1,1 y 1,10 de Tibulo quien, detrás de la primera persona de la enunciación exclama su célebre *te bellare decet terra, Messalla, marique* (“a ti, Mesala, te conviene guerrear por mar y tierra”). Como el maravilloso maestro de Memio, el elegíaco hace en términos amatorios la misma defensa: palabras, no armas para cantar el amor en dísticos. Es en términos de elegía amorosa que el poeta libra su principal batalla: la defensa de la paz pone en movimiento la *poiésis* del género que se consolida en su identidad.

Albio Tibulo, segundo en orden de edad dentro del grupo de elegíacos, amigo de Mesala y militar de sus huestes, descendiente de una familia adinerada del orden ecuestre que había sufrido las confiscaciones del segundo triunvirato, es de entre ellos quien canta con tono más sostenido el anhelo y la conciencia explícita de la necesidad de la paz. Tal es el objeto poético del



comienzo y del final de las elegías del libro primero; suerte de atmósfera temática que envuelve el desarrollo de los demás tópicos de su poesía amorosa. Examinaremos a continuación los procedimientos argumentativos y los tópicos subjetivos de la persuasión que operan en el discurso poético la exhortación al pacifismo como modo de vida.

Pese a la opinión de Quintiliano, quien lo considera el mejor de los elegíacos, la poesía de Tibulo no ha logrado entusiasmar tanto a la posteridad como la de Propertio u Ovidio. Paul A. Miller presenta la postura de críticos contemporáneos que la califican como carente de grandes ideas o de tesis importantes o incluso incapaz de pintar escenas de modo consistente; tal el juicio de P. Veyne quien ve en estos poemas, según Miller, un discurso que salta de tópico en tópico, una mera asociación de ideas y palabras. Citando otros estudios como los de Putnam o Lyne, P. Miller (2012: 54) dice:

“It may begin in one place –a farm, a symposium, before a statue of Priapus– but soon we are at a crossroads, on an island, or performing a magical rite. Each step takes place effortlessly, but it can be very difficult to say exactly where we are going or, even, where we have been.”

Miller, sin embargo, se distancia de las perspectivas extremas que cita y propone una lectura más detenida de Tibulo como autor de un tipo de poema en el estilo de la ‘guirnalda’, con declaraciones, descripciones o exclamaciones en cadena que no emanan de un centro, sino secuencial y serial, en progresión constante de sentidos, de colores emocionales, reflexiones o ironías que constituyen el texto (2012: 67).

No obstante, si se lee con mayor atención y a partir de la consideración de una finalidad persuasiva en los poemas de

Tibulo, escritor consciente de echar las bases de un género joven, en proceso de crecimiento y constitución, se podrá apreciar cómo la voz de la enunciación elegíaca deviene voz de un orador-poeta que apela, en la primera y última elegías del libro I, a un público de tres personas: Mesala, Delia, y el lector u oyente, para convencerlos de las ventajas de la paz frente a la guerra. El movimiento de los argumentos se apoya básicamente en el tópico de la definición, con asistencia de la máxima y el movimiento interno de antecedentes y consecuentes, muchas veces enfrentados en relaciones de oposición. Las partes o transiciones de la alocución están marcadas por invocaciones, zona de acción de los procedimientos subjetivos (*éthos* y *páthos*) de la persuasión. Con estos recursos, Tibulo en las *Elegías* 1,1 y 1, 10 deja absolutamente en claro su elección pacifista.

Veamos. Para persuadir sobre la paz es necesario precisar qué se entiende por ella. Se trata de un concepto abstracto, pese a que la vida cotidiana más concreta de los hombres se canaliza de manera totalmente distinta en entornos de paz o de guerra. La argumentación persuasiva debe partir del tópico retórico de la definición. Cicerón lo define en su *Topica* como “*oratio quae id quod definitur explicat quid sit. Definitionum autem duo genera prima: unum earum rerum quae sunt, alterum earum quae intelleguntur*”. Es decir, “discurso que explica qué es lo que se define. Existen dos tipos primarios de definiciones: uno, de aquellas cosas que existen y otro, de aquellas que se comprenden con la mente”. (Reinhardt, 2005: 26 y 126)<sup>2</sup>. En líneas generales las primeras se definen mediante la *partitio* (integración de partes constitutivas) y las segundas, mediante la *divisio* (integración conceptual

---

<sup>2</sup> La trad. es propia. Si bien Cicerón no cita de manera puntual sus fuentes, lo que dice alude a ellas y muestra una armonización general de ideas estoicas, académicas, peripatéticas y usos legales romanos, además de una manera personal de interpretar la masa conceptual de la tradición.

según la relación género/especie). Veamos cómo opera este tópico en las elegías 1,1 y 1,10.

### *El. 1,1.*

En 1,1, los primeros tres dísticos introducen el tema planteando una alternativa, objeto de controversia, entre los que ansían el oro y el propio sujeto elegíaco. Los términos de la discusión quedan expuestos como sigue: por un lado, lo que puede aspirar otro, (*alius*) *divitias/ fulvo auro/ iugera multa soli*; por otro lado, la elección del sujeto poético, *me mea paupertas*. La riqueza en oro y tierras despliega en el ámbito de su definición constituyentes del tipo de la *divisio*, es decir, especies del género mayor como el temor (*terror*), el ladrón cercano (*vicino hoste*), las trompetas bélicas (*Martia classica*) y los sueños puestos en fuga (*somnos fugent*). Las especies que por el contrario se encadenan a la pobreza del orador elegíaco son: una vida ociosa, indolente (*vita inerti*) y el fuego del hogar (*igne*). *Assiduus*, con su peso semántico de ‘lo que no cesa’, está referido en el primer eje a *labor* (preocupación, temor constante) y en el segundo, al fuego del hogar (*assiduo igne*), en un movimiento giratorio de opuestos.

Expuesta de este modo la controversia, se da inicio a la primera definición de la paz. Esta vez la definición despliega sus constituyentes según el modo de la *partitio*, al encadenar una sumatoria de elementos. El orador se define a sí mismo como poeta labrador (*rusticus*), feliz en la enumeración de aquello que ha hecho la felicidad de tantos romanos conocidos: vides, frutales, mieses abundantes, huertos fértiles, mostos espesos; también, la piedad de los sacrificios a Príapo, Ceres y finalmente, los amados dioses Lares. El eco de la bucólica virgiliana llega en la queja autobiográfica por la pérdida de campos ricos antaño, aunque con una salvedad elegíaca: el poeta del amor no extraña ni necesita hoy de aquella antigua abundancia de bienes: el

índice negativo anula el peso de *divitias* y *fructus* y subraya por vía de oposición la similitud fónica de *requiro* y *requiesco*; el juego paralelo de *lectus* y *torus*, opera el pasaje de la bucólica a la elegía amorosa como continuidad que delinea la figura del amante, poeta y orador:

*non ego divitias patrum fructusque requiro,  
quos tulit antiquo condita messis avo:  
parva seges satis est; satis est, requiescere lecto  
si licet et solito membra levare toro* (Percival Postgate,  
2010: vv.40-44).

(No busco yo los bienes y frutos de mis antepasados que dio a mi antiguo abuelo la almacenada mies; un pequeño campo labrantío me basta; me basta descansar en mi lecho y también, si me fuera lícito, aliviar el cuerpo en mi tálamo usual).

La definición de la paz tiene un segundo momento: la primera persona autoral con las marcas biográficas de su propiedad disminuida y su lamento por estar obligado a largos viajes (*deditus longae viae*) asume para sí una especie constitutiva fundamental de la paz: la *aurea mediocritas*. Variación alternativa del (*mihi*) *satis est* anterior, ahora el poeta-orador parece exhortarse a sí mismo: pueda yo vivir con poco (*possim contentus vivere parvo*).

La topicalización de motivos se desplaza del eje virgiliano al horaciano con el objeto de presentar otras subespecies de la vida sosegada como son la agricultura, la cría del ganado y, sobre todo, la austeridad de la mesa sencilla (*paupere mensa/ puris fictilibus*). El adjetivo *antiquus*, referido a los vasos simples de barro defiende ante su lector el valor de la sobriedad arcaica.

Defensa del programa augusteo, sí, pero solo si se lo enmarca como subespecie del pacifismo. Propuesta política más fácil de declamar que de realizar. Una escena de dulcísimo intimismo cierra el apartado: de todas las formas de la paz, la más importante es el disfrute del amor. La paz está constituida por la posibilidad de disfrutar del amor sin miedo a las tormentas ni al frío. Entonces, la sentencia exhortativa puede desplegar otra vez, a modo de bajo continuo, el motivo horaciano: que sea rico quien puede sufrir el furor del mar y las lluvias (*sit dives [...] qui maris et tristes ferre potest pluvias*).

En la última sección (vv. 49 y ss.) los elementos de una *partitio* comprenden el enunciado de la guerra, ordenados en una secuencia de argumentos contrarios: por un lado, Mesala/ oro y esmeraldas/viajes/ peleas por mar y tierra/enemigos/gloria; por el otro, Delia/la prisión del amor/las puertas de la amada/ vanagloria de la *inertia*.

La *peroratio* final (vv. 75 ss.) vuelve al exordio invirtiendo los términos en virtud de la decidida actitud pacifista asumida por el orador: *Hic ego dux miles que bonus* (Aquí soy yo buen general y soldado). La argumentación sostenida permite plantear como argumentos contrarios y contradictorios y a modo de entimema subjetivo las siguientes premisas:

- a) poeta vs. insignias y clarines guerreros;
- b) avaros a favor de heridas y riquezas.

La enunciación de la tercera premisa le otorga a esta valor de máxima, pues solo en la seguridad de la paz y gracias al entramado de sus partes, especies y bienes, se puede alcanzar la *aurea mediocritas*, repitente y de ritmo encabalgado en la cesura del pentámetro: *dites despiciam despiciamque famem* (a los ricos despreciaré y despreciaré el hambre).

La ajustada argumentación del tópico de la definición levanta la masa arquitectónica del poema. Pero no sería este una elegía

amatoria si no se subrayara, por medio de las *pistis* subjetivas referidas al *éthos* del poeta-orador y a los *páthe* de su auditorio, el profundo compromiso del sujeto de la enunciación en la empresa doblemente persuasiva del canto elegíaco y de la paz permanente que lo sostiene.

Inscrito en la tradición académica y estoica, Cicerón se refiere con distinto grado de detalle en sus tratados retóricos (*De oratore*, 43,182; *Partitiones oratoriae*,7-8; *Orator*, 37, 128 y *Topica*, 98-99) a la importancia de los factores subjetivos de la persuasión. Tanto los argumentos éticos como los patéticos son vistos como procedimientos indispensables que, si bien específicamente efectivos en exordios y *perorationes*, pueden resultar eficaces en momentos de la *narratio* o de las pruebas y refutaciones.

El orador solo ha de persuadir en la medida en que su propia imagen resulte, en cuanto tal, adecuada a lo que su auditorio (legisladores, jueces o público en general) esperan de él. Y si bien el corpus de virtudes (liberalidad, gratitud, piedad, mansedumbre; no ser codicioso ni avaro, ni envidioso, ni acerbo) puede no ser del todo verdadero en la persona del orador, este sí debe sentir la verdad de lo que afirma para poder convencer a otros.

*Valet igitur multum ad vincendum probari mores et instituta et facta et vitam eorum, qui agent causas, et eorum, pro quibus, et ítem improbari adversariorum [...] Conciliantur autem animi dignitate hominis, rebus gestis, existimatione vitae; quae facilius ornari possunt, si modo sunt, quam fingi, si nulla sunt (De oratore, 43, 182).*

(Tiene gran importancia para vencer que se estimen como buenas las costumbres, la manera de vivir y las obras de los que defienden las causas y de los defendidos, al igual

que se desapruében las de los adversarios [...] Los ánimos son conciliados por medio de la dignidad del hombre, de sus grandes hechos, de la buena reputación de su vida; cosas que, si existen, pueden realizarse más fácilmente, que fingirse, si no existen<sup>3</sup>).

Como contraparte, los argumentos patéticos, que se intensifican hacia el final de la *oratio*, están orientados a conmover directamente las pasiones del oyente, dirigiéndolas o desatándolas para ganar su convicción ante lo defendido o censurado:

*Huic autem est illa dispar adiuncta ratio orationis, quae alio quodam genere mentis iudicum permovet impellitque, ut aut oderint aut diligant aut invideant aut salvum velint aut metuant aut sperent aut cupiant aut abhorreant aut laetentur aut maereant aut misereantur aut poenire velint aut ad eos motus deducantur [...] (De oratore, 44, 183)*

(A esta modalidad del discurso se une aquella otra, distinta, que mueve la mente de los jueces y los impele a odiar, o a amar, o a envidiar, o a desear salvo a alguien, o a temer o a concebir esperanzas, o a aborrecer, o a alegrarse, o a entristecerse, o a compadecerse, o a desear el castigo, o a ser transportados a otros sentimientos<sup>4</sup>).

El orador-poeta de la elegía tibuliana asume claramente la voluntad de presentarse a sí mismo como digno de credibilidad en relación con el objeto defendido por medio de las definiciones,

---

<sup>3</sup> y <sup>4</sup> Trad. propia

su *divisio* y su *partitio*. Pero la fuerza de sus argumentos descansa en la propia convicción de la voz autoral; esa propia convicción es lo que mueve a la persuasión de sus destinatarios. Hacia el final de la primera defensa de la paz y en transición al segundo momento de la misma, la extensa invocación a los dioses rústicos (Ceres, Lares, Pales), especialmente a los númenes familiares que lo han protegido desde niño, demuestran la piedad del yo como argumento subjetivo; una imagen que lo presenta como digno de estima y con la que busca persuadir a Mesala, a Delia y a su lector<sup>5</sup>.

Del mismo modo, pone en funcionamiento la eficacia de uno de los *páthe*, que Aristóteles define como la confianza (*Rhet. II*, 5.4),<sup>6</sup> esto es, la esperanza de que lo que se pide será concedido porque quien lo solicita ha mostrado piedad para con los dioses, tanto en la voluntad como en las acciones: *Clamet 'io, messes et bona vina date'*. ([que la juventud campesina] grite '¡Ío!, dadnos mieses y buenos vinos'). Y en el final, dirigiéndose directamente a Delia y presentándola como causa concomitante, el sujeto elegíaco usa de la *pistis* subjetiva más persuasiva: la posibilidad del dolor de la amada ante su hipotética muerte. La conjetura abre un espacio eventual paralelo que cabe inferir de la acumulación de las partes de la guerra y en donde se

---

<sup>5</sup> R. Amossy (2010: 130), quien ha estudiado las modalidades discursivas del *éthos* en la presentación del sí mismo con fines persuasivos afirma, al estudiar la construcción de una imagen de sí en un discurso *in absentia*: *On voit donc comment toute mise en scène du moi est étroitement dépendante de l'image qu'on se fait du partenaire. [...] C'est face à lui et pour lui qu'il construit une image de soi. [...] la présentation de soi repose sur une négociation d'identité à travers laquelle le locuteur tout à la fois se pose, et tente d'imposer ou, tout au moins, de faire partager, ses façons de voir.*

<sup>6</sup> "Porque en efecto la confianza es lo contrario del temor, de modo que ella es una esperanza acompañada de fantasía sobre que las cosas que pueden salvarnos están próximas". (Racionero Carmona, 1994: 339)



han encadenado los *páthe*, que apelan a los sentimientos del auditorio, reducido ahora a la amada y al lector. La compasión por el dolor que pueda mancillar la belleza de la amada es, en sentido aristotélico, causa de vergüenza para el amante<sup>7</sup>.

La presión patética sobre el oyente da un paso más: aludida la muerte en el ámbito de la eventualidad guerrera (*suprema hora/ te teneam moriens*) y su cadena isotópica de partes menores (tristes lágrimas, lecho que ha de arder, Manes, cabellos y mejillas tiernas), ya puede aparecer en el retorno al *hic et nunc* de la apelación persuasiva, el motivo más conmovedor de la poesía amorosa: el *carpe diem: interea, dum fata sinunt, iungamus amores* (entretanto, mientras los hados nos dejen, tejamos nuestros amores). También este tópico se desgrana en sus contrapuestas especies menores: la Muerte, su cabeza en sombras, la vejez y canicie que se enfrentan a Venus, la puerta quebrada y las *rixae amoris*. Es decir, la guirnalda tópica de la elegía.

### ***El. 1,10***

Por su parte, la *El.1, 10*, está trazada sobre los fines persuasivos del género epidíctico: lo vergonzoso y lo laudable. Siendo la primera en el orden de la composición, parece haber sido ubicada al final del Libro I como síntesis o cifra de la propuesta elegíaca, apoyada, en una fuerte tradición helénica y helenística (Soler Ruiz; 2011: 52)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> *Rhet. II,8,1 y 8,2*: "Sea, pues, la compasión un cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece"; "cuantas cosas resultan destructivas entre las que causan pesar o dolor físico, esas son, en efecto, dignas de compasión; y también cuantas provocan la muerte"; "son (males) dolorosos y destructivos la muerte, las violencias para con el cuerpo, los malos tratos, la vejez, las enfermedades y la falta de alimento." (Racionero Carmona, 1994: 353-357)

<sup>8</sup> A. Soler Ruiz comenta: "El elogio de la paz está, además de en el coro 1127-

En cambio, esta vez lo definido a través de sus especies es la guerra. La pregunta retórica inicial en realidad plantea ante el lector, destinatario de la arenga antibélica, la primera premisa: quien inventó la espada fue *ferus* y *vere ferreus*, tan duro y causante de horror como su arma.

Las especies configuradoras de la guerra son las espadas (*enses*), la desgracia (*caedes hominum generi*), las batallas, un camino más corto para la muerte (*dirae mortis aperta via*), el oro opulento, las ciudadelas y empalizadas, las armas funestas y la trompeta que el corazón escucha temblando (*corde micante*). En el conjunto de especies mortales de la guerra solo aparecen como contradicción dos propias de la paz: las copas junto con los platos de haya y los sueños tranquilos del pastor. Pero estas alusiones solo buscan quebrar por vía de deseo la aplastante realidad opositora del *iam*, un ahora que abre la temible hipótesis del enemigo que ajusta el arma que acabará con la vida del poeta-orador (*haesura...tela*).

Como en 1,1, la invocación piadosa a los Lares paternos, establece el argumento del *éthos* del orador, conmovedor por su temor y piedad, tras la violencia contradictoria del sentido adversativo: “No obstante, paternos Lares, salvadme” (*Sed patrii servate Lares*). El espacio íntimo del sujeto elegíaco se abre en plegaria ante las pequeñas estatuillas de madera que ha visto desde niño y su pedido cobra peso autobiográfico en el recuerdo de la niñez como lugar protegido por los mayores y los dioses, sus simples ritos agrarios, la belleza de la inocencia perdida. Solo ellos pueden contrarrestar el peligro de la guerra:

---

1190 de la Paz de Aristófanes, en Baquílides, fr. 4[...] (donde) está también el tema de la herrumbre de las armas en período de paz, que por otra parte es homérico: *Od.* XVI, 284 y XIX, 4 y ss. En Calímaco, fr.110, 48-50, se encuentra una maldición para los cálibes, que, según él, fueron los primeros que trabajaron el hierro.”

“Mas apartad de mí, Lares, las bronceínas armas” (*At nobis aerata, Lares, depellite tela*).

En este punto, se pone ante los ojos del lector la controversia planteada por la sociedad ante el poeta-orador: ¿quién es más valiente, el soldado o el hombre pacífico? ¿Cuál de las dos posiciones lleva al vituperio y cuál a la alabanza? En el entorno romano y desde siglos esta no parecía una controversia posible. Era indiscutible que el triunfo de las armas había hecho de Roma el centro político del mundo. Sin embargo, algo está cambiando. Por lo pronto, la valentía del soldado queda definida como *furor*, la locura de atraer a la muerte. Los seis versos siguientes despliegan mediante la isotopía de la oscuridad y la negrura las especies menores que constituyen el género de la guerra: *atram Mortem, tacito pede, non seges, non vinea culta, Cerberus, Stigiae aquae, perscissisque genis ustoque capillo, obscuros pallida turba lacus*.

Después de este despliegue del campo semántico de la guerra, la apuesta del orador no se hace esperar y la sentencia corona el argumento a favor del hombre de paz: “¡cuánto más debe ser alabado este a quien una perezosa vejez distrae con hijos bien dispuestos en una cabaña humilde!” (*Quam potius laudandus hic est, quem prole parata/ occupat in parva pigra senecta casa!*)

En el centro del poema, como en un altar, la figura de la *Pax* se yergue en un todo de límites precisos, rebosante de sentidos añadidos por medio de la variación de sus especies: campo fecundo, bueyes uncidos, nutricias vides, vino, arado y azadas. Esto es, la *nutrix Tellus* de Lucrecio y de Virgilio que se canta por medio de la *amplificatio*, acumulación en donde brilla una sola especie contradictoria: las armas del soldado, ahora definitivamente calificado como “cruel” (*duri militis*), “enmohecidas en la sombra” (*in tenebris*).

Nuevamente, como subespecie fundamental en esta definición

de la paz, pone su vibración afectiva el amor del campesino que vuelve a casa tras el día de labor, trayendo las batallas de Venus, las puertas quebradas, la riña de amor y las mejillas heridas. También, la exhortación a llevar las cosas del amor con mayor dulzura. El orador apela a las pasiones de su auditorio para cerrar la controversia y establece la sentencia: quien lleve el escudo y la lanza, que se mantenga lejos de Venus. La condición del soldado y la ferocidad de la guerra son indignas del amor y de la paz. También lo es por tanto la poesía que las canta. El *ars* de este orador-poeta, puesto a entonar los versos que corresponden a una *miti Venere*, se infiere como preferible a aquel que canta la guerra. Calímaco y la dulce Venus abren y cierran esta apoteosis de la paz como una inquebrantable *recusatio* épica. Los premios son solo para el hombre que elige el *labor* campesino o la *inertia*, y se mantiene lejos de la guerra. La invocación piadosa del orador a la '*alma Pax*', busca la final adhesión del auditorio a través de su propia imagen como hombre piadoso.

A. Soler Ruiz (2011: 95) en su excelente edición de las *Elegías* tibulianas apunta en nota al pie la observación de que pese a ser el escritor un "espíritu pacifista" no hay en él condena de la guerra, actividad más apropiada a Mesala u otros como él, y que manifiesta simpatía al evocar situaciones de soldados que hablan de tácticas y hazañas personales. Si bien en relación con esta escena de 1,10 (vv. 31-32) se puede apreciar la mirada suave del poeta que se describe a sí mismo bebiendo, tranquilo en su *inertia*, divertido y comprensivo ante la alegría breve y sencilla de los soldados en la paz, el análisis de la voluntad persuasiva que Tibulo manifiesta en la acumulación de datos con que logra describir el horror de la guerra como institución humana por el daño que causa a un modo de vida más digno para el individuo, demuestra con demasiados elementos ajenos

a lo puramente personal, que el pacifismo es una actitud que no solo es cara al poeta, sino que lo enfrenta con valoraciones sociales al uso, que busca modificar.

En apoyo de tal certeza, resultan de importancia las conclusiones de H. Valladares (2012: 324) al analizar en contexto murales de temática erótica pintados en tiempos augusteos sobre las paredes de un *cubiculum* de la Villa de la Farnesina en las que muestra que “dining and its accoutrements thus become emblems of a larger idealization of private life, where sex, affection, are closely interconnected”.

El aporte más importante de este estudio descansa en la relación que establece la autora con la imagen y el texto inscrito en un monumento funerario del siglo I: el altar dedicado por un tal Donato a Pedana, la esposa fallecida prematuramente, que se encuentra hoy en Port Sunlight, Inglaterra. El epigrama funerario, escrito en dísticos por el propio Donato habla a una *docta Pedana*, su esposa (*coni(u)n(x)*), a quien Perséfone se ha llevado por medio de una muerte prematura (*Persephone rapuit prematuro funere*). Para esta joven esposa que descansa, según la bella metáfora, en un “sarcófago de olvido” (*Le(t) haeo sarcophago*), Donato ha compuesto con su lira los dísticos (*versus/ grata chelym*) que hizo inscribir en el mármol funerario.

Si los murales farnesinos manifiestan no solo ternura en los sentimientos, sino también el valor que tenía la intimidad de las prácticas amorosas en Roma, la imagen de Pedana y su esposo -representados después de la unión erótica y contrastadas la apacible mirada enamorada de la esposa y la profunda humanidad del lamento elegíaco- cruza los siglos y conmueve, intacta, al observador de hoy. Lo que se infiere de estas imágenes es un verdadero cambio de valores en la vida amorosa propiciado, no en menor parte por la elegía erótica latina, especialmente tibuliana sobre uno de sus lectores más

importantes: Augusto. Dice Valladares (2012: 334):

“The forces and structures that contributed to the rise of Latin love elegy and the formation of a Roman aesthetic of tender eroticism under Augustus did not remain unaffected by these cultural products. To the traditional notions of fidelity (on the woman’s part) and of the longevity of marriage, the Augustan age introduced an important new element: the condition of falling in love with one’s spouse [...]. Although this was not strictly necessary, it was perceived as highly desirable, especially in the case of young couples. In the climate of Augustus’ moral reforms, this search for a fulfilling, passionate sexual relationship within the bonds of matrimony resulted in the transfer of elegiac amatory ideals to the commemoration of spouses in Roman funerary monuments [...]. The Pedana Altar is, then, more than just a document of ancient funerary and sculptural practices – it is an expression of desires and expectations that, by the second century C.E., had become mainstream in Roman society”

No tuvo Tibulo la buena fortuna de Donato. Sus amadas están lejos de haber siquiera rozado el carácter de Pedana. Sin embargo, en la defensa de la paz, la imagen de la amada que espera en la casa campesina el retorno del amado o que es centro de la más profunda felicidad para el amante, rodeada de un entorno apacible y digno, ha de haber contribuido a un nuevo sentido del amor doméstico en que la mujer –y no solo la ya tópica matrona- no era un mero ‘incapaz’ necesitado de la tutela masculina (Argüello; 1998: 454 ss.). J. Purton (2011: 99), por su parte, destaca el gusto tibuliano por las descripciones de la vida cotidiana que precisan el encuadre estrictamente

romano del conjunto:

“[...] the imitation of everyday life, is a major part of Tibullus’ pastoral poetry. Two in particular, 1.10 and 2.1, employ *mimesis biou* in a way that both complements each poem’s structure and coheres with Tibullus’ attitude toward rural lifestyle. [...] Although this aspect of Tibullan poetry is less erotic, it is still an important area to consider in terms of visualisation and description. Part of the success of Tibullus’ *mimesis biou* is accurate, realistic, and vivid description [...] is found yet again to be an aim”.

De modo envolvente y con una arquitectura argumentativa especular de movimiento inverso, las elegías que abren y cierran el libro primero llevan a cabo la prolija tarea de convencer a Mesala, a Delia y al eventual oyente o lector romano por medio de una armoniosa estructura argumentativa donde señorean los factores que definen la paz por oposición a la desesperanza y oscuridad de la guerra y, también, el valor de la *aurea mediocritas*. Poeta y soldado son respectivos paladines de lo que debe ser alabado y censurado; por tanto, solo la elegía es un género digno de la vida de este orador-poeta. Los poemas que se encuentren dentro de esta ecuación en el libro primero, la referirán una y otra vez, en múltiples variaciones temáticas.

Se puede concluir que el tópico de la definición, con sus formas internas de *partitio* y *divisio*, le presta a Tibulo una posibilidad de estructuración argumentativa del discurso poético orientado a persuadir al receptor del pacifismo como modo de vida y como único ámbito posible para la creación poética de la elegía amorosa. No hay por tanto en estos poemas ninguna guirnalda de imágenes y motivos sin centro ni objeto claro; tampoco puras alusiones eruditas que brindan solo artificios sofisticados para

divertir a los romanos de su tiempo o la presencia de la voz de un sujeto escindido pasible de ser interpretado por modernas teorías psicoanalíticas (Miller, 2004: 95 ss). Por el contrario, la voz del poeta-orador se presenta a sí mismo como amante de la paz y sus bondades, como testimonio plausible del deseo de una vida diferente, sin fisuras en la clara convicción de lo que afirma para convencer a sus receptores.

En un estilo caracterizado por la suave armonía musical de su dístico y por la cautela en el uso de imágenes sencillas pero conmovedoras, el lector asiste a la fuerte defensa del poeta de su derecho a pensar de modo diferente las obligaciones del hombre romano, a vivir de acuerdo con principios opuestos a lo aprendido en la dura historia que lo ha rodeado desde niño y a inscribir su hacer poético en un género que considera, contra toda tradición romana, superior a la épica.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Argüello, L.R. (1998). *Manual de derecho romano. Historia e instituciones*. Buenos Aires: Astrea.
- Florio, R. (2008). *Dictis non armis*, Lucrecio y el código épico. En *L'Antiquité Classique* 77, pp. 61-77.
- Gold, B. (Ed.) (2012). *A Companion to Roman Love Elegy*. USA: Blackwell Publishing Ltd.
- Hallet, J.P. (2012). Authorial Identity in Latin Love Elegy: Literary Fictions and Erotic Failings. En *A Companion to Roman Love Elegy*, USA: Blackwell Publishing Ltd., pp. 269-284.
- Kennedy, G. (2002). Cicero's Oratorical and Rhetorical Legacy. En May, J.M.(Ed). *Brill's Companion to Cicero. Oratory and Rhetoric*, pp.



481-502.

- Miller P. A. (2012). Tibullus. En *A Companion to Roman Love Elegy*. USA: Blackwell Publishing Ltd., pp. 53-69.
- Miller, P. A. (2004). *Latin Love Elegy and The Emergence of the Real*. New Jersey: Princetown University Press.
- Percival Postgate, I. (2010). *Tibulli aliorvmqve Carminum Libri tres*. New York: Oxford University Press.
- Purton, J. (2011). *Visualisation and Description in the Elegies of Propertius and Tibullus*. University of Canterbury.
- Racionero Carmona, Q. (1994). Aristóteles, *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Reinhardt, T. (2005). Marcus Tullius Cicero, *Topica*. New York: Oxford University Press.
- Salatino, M. *et alii* (2013). M.T. Cicerón. *El orador (a M. Bruto)*. Ed. bilingüe. Mendoza: Jagüel.
- Stahl, H.P. (2012). A Farewell to Promethean Man. En Greene E. and Welch T. (Ed.) *Oxford Readings in Classical Studies. Propertius*. New York: Oxford University Press, pp. 235-272.
- Soler Ruiz, A. (2011). *Tibulo, Elegías*. Madrid: Gredos.
- Valladares, H. (2012). Elegy, Art and the Viewer. En *A Companion to Roman Love Elegy*. USA: Blackwell Publishing Ltd., pp. 318-338.
- Wilkins, A. S. (1st. published 1902). *M. Tvlli Ciceronis. Rhetorica. T.I. Libros De Oratore tres continens*. New York: Oxford University Press.