

El gramático y la princesa o la historia de Esmirna y Crasicio

JOSÉ CARLOS FERNÁNDEZ CORTE
Universidad de Salamanca

Resumen: El artículo estudia un epigrama del *De Grammaticis et Rhetoribus* de Suetonio dedicado al gramático Crasicio. Esmirna, la princesa que da nombre al poema de Cinna, Zmyrna, rechaza a todos sus pretendientes y elige como marido al gramático Crasicio, porque, debido a su profunda erudición, conoce todos los secretos de la novia (y de la obra). La figura retórica mediante la cual un personaje de ficción salta desde su nivel narrativo al del autor ha sido llamada metalepsis por Genette. También estudiamos algunos temas estrechamente relacionados con esta figura retórica como el de la paternidad literaria y el incesto artístico (Pígalión). Parece que a los autores literarios les disgusta que los libros, sus hijos intelectuales, alcancen la libertad al ser libremente interpretados por sus lectores.

El gramático Crasicio también era un autor de mimos (mimographus). La punta del epigrama aún podría ser más incisiva si el escritor de mimos y la primera actriz estuvieran casados en la realidad, tal como estaban en la ficción del epigrama.

Palabras clave: *Metalepsis; paternidad intelectual; incesto literario.*

The Grammarian and the Princess, or the History of Smyrna and Crassicius

Abstract: This paper studies an epigram from Suetonius *De Grammaticis et Rhetoribus*, dedicated to the grammar Crassicius. Smyrna, a princess eponymous of the Cinna's poem *Zmyrna*, rejects all suitors and chooses as a husband the grammar Crassicius, because, as a result of his deep learning, he knows the secrets of the bride (and of the work). The rhetoric figure by which a fictional character jumps from his/her narrative level to the author's level has been labeled by the theorist Genette as metalepsis. We study as well some themes closely related to this rhetoric figure as literary fatherhood and artistic incest (Pigmalion). It seems that literary authors don't like that books, their intellectual sons, reach freedom by being freely interpreted by theirs readers.

The grammar Crassicius was, too, an author of mimes (mimographus). The epigram's point could yet be sharper if the mimus scriptwriter and the leading lady were actually married as they were in epigram's fiction.

Key Words: *Metalepsis; intellectual fatherhood; literary incest.*

En el capítulo 18 del *De Grammaticis et Rhetoribus* (DGR) esboza Suetonio una breve biografía del gramático Lucio Crasicio. Natural de Tarento, liberto, cuyo sobrenombre inicial de Pasicles más tarde transformó en Pansa, el personaje estuvo relacionado con la escena en los comienzos de su carrera, llegando incluso a escribir mimos.¹ Prosigue Suetonio, DGR 18, 2: *deinde in pergula ducit, donec commentario Zmyrnae edito adeo inclaru it ut haec de eo scriberetur:*

*uni Crassicio se credere Zmyrna probavit
desinite indocti coniugio hanc petere
soli Crassicio se dixit nubere velle
intima cui soli nota sua extiterint*

«Él a continuación enseñó en un edificio adaptado a sala de conferencias hasta que, tras publicar un comentario sobre la Esmirna (*Zmyrna*), se hizo tan famoso que se escribieron sobre él estas líneas:

Sólo a Crasicio consintió Esmirna en entregarse
Dejáos, ignorantes, de pedirla en matrimonio
Sólo con Crasicio aseguró que quería casarse
Porque sólo por él fueron conocidas sus intimidades»

Entender la gracia del epigrama exige una buena cantidad de conocimientos previos. Parte de ellos nos los proporciona Suetonio y parte proceden de otras fuentes: Catulo y la tradición literaria anterior y posterior a él. Crasicio era un gramático que publicó un comentario sobre una obra titulada *Zmyrna*. Este libro le llevó a su autor, el poeta neotérico Helvio Cinna, nueve años de escritura. Su aparición fue saludada por Catulo con el encomiástico poema 96; otras fuentes, entre ellas las *Metamorfosis* de Ovidio,² nos ayudan a completar nuestro saber: *Zmyrna* o *Mirra* era una hija del rey de Chipre, Ciniras, que concibió una vio-

¹ Utilizamos el texto de R. KASTER, *C. Suetonius Tranquillus De Grammaticis et Rhetoribus*, edited with a translation, introduction and commentary, Oxford 1995; también se puede consultar Francesco della Corte, *Suetonio, Grammatici e retori*, testo con traduzione e note italiane, III edizione rinnovata, Torino 1968. Della Corte, p. 94, defiende un texto *dum mimographus adiuvat*, mientras Kaster conserva *dum mimographos adiuvat* de los manuscritos. Lo primero hace de él un autor directo de los de los textos, mientras que Kaster, p. 199, defiende que se trata de un colaborador de los escritores, no el autor mimo, y que debieron echar mano de él sobre la base de su erudición mitológica.

² JOSÉ RAMÓN DEL CANTO NIETO, *Antonino Liberal, Metamorfosis*, Madrid 2003, p. 225, habla de las versiones griegas de *Esmirna*: además de la de Antonino Liberal se conserva la de Apolodoro 3. 14. 3-4, muy parecida a la de Antonino Liberal y que se remonta al poeta épico Paniasis del siglo V a. C. Antonino Liberal no llama al padre Ciniras, sino Tiante. Plutarco, que cita a un tal Teodoro como autor de otra *Esmirna*, es el que da el nombre de Ciniras al padre de la muchacha que luego seguirán otras versiones griegas: J. R. DEL CANTO NIETO, *op. cit.*, p. 229.

Para las fuentes latinas de la *Mirra* de Ovidio citaremos a los más importantes comentaristas de las *Met.*: W. S. ANDERSON, *Ovid's Metamorphoses*, Books 6-10. Oklahoma 1972; F. BÖMER, P. Ovidius Naso, *Metamorphosen, Kommentar*, Buch X-XI, Heidelberg 1980; G. PADUANO (trad.), A. PERUTELLI (intr.), L. GALASSO (com.), Ovidio, *Opere*, II *Le Metamorfosi*, Torino 2000.

lenta pasión por su padre; ello la llevó a rechazar todas las ofertas de matrimonio que recibió de sus numerosos pretendientes. Con la ayuda de una vieja sirvienta, Mirra consigue sus propósitos, el fruto del incesto es Adonis y la madre se transforma en el árbol de la mirra.

La recta inteligencia del epigrama descansa en el equívoco de que *Zmyrna* es a un tiempo el título de una obra literaria y el nombre de la heroína epónima. Cuando en el primer verso, la proposición del problema, se habla de que sólo a Crasicio consintió en entregarse Esmirna, perderíamos la punta si no supiéramos cuál era en realidad la ocupación de Crasicio y qué opciones tenía por delante la heroína. En el segundo verso se hace alusión a las competiciones entre pretendientes por la mano de una princesa, algo a lo que el folklore universal y la literatura griega en particular nos tienen bien acostumbrados; sin embargo, el añadido del término *indocti* nos remite al mundo de las competiciones escolares. Los autores literarios griegos y latinos rivalizaban entre sí en *doctrina* cuando se presentaban a concursos en que los *grammatici* les otorgaban recompensas; a su vez, Suetonio, sin ir más lejos, escribe el libro en que se encuentra el epigrama que nos ocupa para hablar de *clarissimi professores*, esto es, de aquellos gramáticos que consiguieron más nombradía, lo que es un fiel indicio de que también entre ellos había gran competencia. Llegados al tercer verso no queda más remedio que admitir, al retomar casi en los mismos términos el primero, que se está preparando una explicación de la paradoja: cómo es posible que un personaje literario escoja por esposo, de entre muchos pretendientes, a un gramático, que, en términos narratológicos, se encuentra a distinto nivel diegético. Por fin, en el cuarto verso se resuelve la paradoja que se había ido configurando en los anteriores: Crasicio es un adecuado pretendiente al matrimonio porque conoce mejor que nadie los secretos de la novia. Se trata, naturalmente, de los secretos literarios. El epigrama debió de crearse en el ambiente de las escuelas, un ambiente de *connaisseurs*, al que le resultaban familiares tanto el argumento de la obra como los estudios que Crasicio había consagrado a resolver sus múltiples enigmas, equívocos y oscuridades.³ Una obra que según Catulo había tardado en componerse nueve años podía proporcionar abundante material de comentario.

Existe un estudio reciente de Genette, *Metalepsis*,⁴ donde retoma su consideración de una vieja figura retórica, la metalepsis, a la que convierte en variante de la metonimia. Consiste en una forma de confusión que introduce la causa, el productor, en el efecto, el producto, de tal manera que se dé en el lenguaje un salto lógico, que el lector apenas percibe ya como una figura. A Genette (y a nosotros) le interesa la metalepsis de autor, procedimiento por el cual

³ R.KASTER, *op. cit.*, p. 201 señala que en este epigrama, a diferencia de otros epigramas sobre gramáticos, se trata la figura del gramático como alguien dotado de cierto interés e importancia cultural.

⁴ G. GENETTE, *Metalepsis*, Barcelona 2006. Cf. asimismo J. C. FERNÁNDEZ CORTE, «De la figura a la ficción: Metamorfosis y Metalepsis», comunicación presentada en el XII Congreso de la SEEC, Valencia 2007.

este se confunde con los personajes de su narración. Un buen ejemplo lo tenemos en Ovidio:

*et tamen ille tuae Aeneidos felix auctor
contulit in Tyrios arma virumque toros,
nec legitur pars ulla magis de corpore toto
quan non legitimo foedere iunctus amor
(Ov. Tr. II 533-536)*

El autor de la *Eneida* no realiza la acción de escribir, como debía esperarse de él, sino que toma parte material en la acción narrada y, como si se tratase de Venus, que es el agente que impulsa a Eneas, «lleva» al héroe a Cartago, a los divanes de los tirios. Esta figura, con razón, apenas es percibida como desviación, porque parece una manera natural de hablar, pese a que pone a Virgilio en el mismo plano que otros personajes de la diégesis. En cambio si dijéramos que Virgilio encendió la pira en la que se quema Dido veríamos no ya una figura retórica sino al autor convertido en personaje de ficción, uno más, al mismo nivel diegético que Dido. Lo veríamos realizar una acción, en vez de crearla literariamente, y con eso sería un personaje del mundo narrado.⁵ Existe un fenómeno, en apariencia inverso al de la metalepsis, que es el que se da en aquellos casos en que no es el autor el que se injiere en el mundo de los personajes, sino estos en el del autor. En *Niebla* de Unamuno el personaje Augusto Sánchez se presenta en casa de D. Miguel y le pide que no lo mate. En el fondo se trata de la misma figura, pues la metalepsis «recta», tanto como su inverso, son fenómenos retóricos de transgresión de niveles: lo mismo que el autor deja su mundo, así también el personaje abandona el mundo de la diégesis, su nivel diegético o universo de representación, y, tras cruzar el umbral, se presenta en el nivel del autor. Sin embargo, en el epigrama que habla de Crasicio (*AC= Auctor Crassicii*) nos encontramos con una variante más interesante de la metalepsis inversa a la que Genette ha denominado antimetalepsis.⁶ En efecto, ya no se trata del personaje que acosa al autor, como Augusto Sánchez, sino que es el lector mismo, el comentarista de la obra, aquel con el que la heroína quiere casarse. El salto de niveles afecta al lector y no al autor y la razón de la injerencia nos la proporciona el propio epigrama: nadie como un lector cualificado para conocer los secretos de la obra y los de la protagonista que le da nombre.

Releamos el epigrama y pensemos en la obra a la que sirve de comentario metatextual o quizás paratextual. ¿Por qué no imaginar una edición de *Zmyrna* con el comentario de Crasicio que fuera precedida de este epigrama? Quizás Suetonio en su *De Poetis* indagara acerca de la obra del poeta Cinna, al que se refieren entre otros Catulo y Virgilio, y manejara una edición de ella que lleva-

⁵ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 20.

⁶ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 25.

ba como prólogo el epigrama.⁷ Sin pretender ir más allá de esta conjetura (de momento), si nos colocamos en el nivel intradiegético de la obra, la heroína Zmyrna renunciaba a casarse con los pretendientes porque se reservaba para su padre. La agudeza del epigrama inventa la boda de Mirra (el otro nombre de Zmyrna, por el que la designa Ovidio) con Crasicio y evita con ello un doble incesto: la joven no se casará con su padre biológico ni con su autor (con lo que cometería metalepsis), sino que, trasladando la infracción de un tabú cultural al plano literario, se casará con su lector, porque es el que mejor conoce sus intimidades. El juego de la transgresión metaléptica, con sus evidentes resonancias sexuales, convierte al lector (y más a ese lector cualificado que es el gramático o estudioso) en un *voyeur* que rivaliza con los personajes, que codicia lo mismo que ellos, es decir, a la heroína y que (en cierto modo) está en una posición privilegiada para conseguir de ella más que los demás componentes del mundo narrado. La modernidad del breve epigrama estriba en incluir el papel del lector en el juego literario, algo a lo que los teóricos del mundo antiguo suelen mostrarse renuentes, porque su mundo se centra básicamente en el autor y su *auctoritas*, que es la que decide sobre el sentido de la obra: a ello volveremos más adelante en la sección tercera de este artículo.

El fenómeno por el cual un personaje de ficción se inmiscuye en el mundo del lector no resulta ajeno a la literatura de ficción moderna. G. Genette⁸ ha llamado la atención sobre un relato de Cortázar, *El perseguidor y otros relatos*, Barcelona 1980, titulado «Continuidad de los parques», 19-20, donde un lector es asesinado o casi por un personaje ficticio de su cuento. Hay un nivel diegético en el que el lector lee y uno metadiegético, en el que el personaje de la novela llega (casi) a ser asesino después de haber cruzado la frontera que separa esos dos niveles.

El relato es muy breve, apenas dos páginas, lo que lo convierte en un precursor de los actuales microrrelatos,⁹ tan en boga y tan parecidos en tantos aspectos, a los epigramas antiguos: piénsese en el carácter epigramático de un microrrelato como *ueni, uidi, uici*. El escrito de Cortázar se focaliza en un lector ya desde su mismo comienzo: «Había empezado a leer una novela». Dicho lector, tras una breve distracción en otras actividades, «volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba al parque», y, «arrellanado en su sillón favorito» se puso a leer los últimos capítulos. Resalto como significativo que se proteja de la «irritante posibilidad de intrusiones» mientras dura la lectura. También se habla de cómo «la ilusión novelesca» lo ganó casi enseguida. Cortázar se en-

⁷ R. KASTER, en págs. XXVI-XXVIII de su Introducción señala la originalidad de Suetonio al hablar de los gramáticos; antes de su tiempo, las categorías bien establecidas de *virii illustres* sobre las que escribieron biografías Varrón, Nepote, Santra o Higinio, eran los poetas, historiadores, oradores y filósofos. Muchos de los datos que obtuvo Nepote para sus gramáticos proceden de sus indagaciones sobre estas «categorías primarias» de hombres ilustres.

⁸ *Metalepsis*, p. 23.

⁹ C. OBLIGADO (ed.), *Por favor, sea breve, Antología de relatos hiperbreves*, Madrid 2001.

tretiene en esbozar la transición entre el mundo del lector y el de la trama novelesca, esto es, en términos genettianos tiene buen cuidado en dibujar una transición entre niveles narrativos. Una vez introducidos en la metadiégesis, en aquello que el lector lee, una pareja de amantes, que se adivina de adúlteros, trama un asesinato contra un tercero, porque impide el libre amor entre ambos. Después de los últimos abrazos y un cuidadoso repaso de todas las coartadas, el futuro asesino se dirige al lugar del crimen sobre cuyas características se supone suficientemente bien informado por la mujer. Penetra en la habitación de su víctima: esta se encuentra de espaldas a la puerta, en un estudio con amplios ventanales, arrellanado en un sillón de terciopelo verde. Reconocemos entonces, por estos datos, que la víctima coincide con el lector que está leyendo el libro.

La novedad de la invención no está en temática de lo que el hombre está leyendo, bastante gastada, por lo que no es el asesinato de un rival en un triángulo amoroso el objeto del cuento. Su estructura es neta: no se trata de un anillo, ni de una espiral, sino que dibuja un esquema en el que dos circunferencias, que en principio parecen paralelas, al final resultan tangentes, pues la primera, tras distinguirse inicialmente de la segunda, al final termina tocada por ella. La focalización inicial y final en el lector, muestran que es él, y no la historia leída, el verdadero objetivo del asesino y del autor. La moraleja, que presumimos metaliteraria, porque el género de relato breve metaliterario había sido practicado ya por ese precursor cualificado de Cortázar que es Borges, pretende implicar activamente al lector en la lectura, tanto que hace que su mundo —su vida— resulte alterado decisivamente por aquello que lee. Metaficción que parece abogar a favor de una ficción comprometida en la que el lector no pueda desentenderse a voluntad de las implicaciones de lo que lee. Se cancela así la suspensión voluntaria de la incredulidad que recomendaba Coleridge para la ficción de su época.

Naturalmente, hay un mundo entre la antimetalepsis moderna y el epigrama antiguo, pero no queremos pasar por alto algunas semejanzas llamativas. Ambos son metaliterarios en la medida en que presuponen conocidas otras obras u otros argumentos, ambos afectan o reflexionan sobre el estatuto del lector. Nos parece, sin embargo, que el relato breve contemporáneo está al final de un largo desarrollo de ideas sobre el papel que le corresponde al lector en la ficción, mientras que el antiguo apenas está empezando a transitar por este recorrido.

Volvamos a AC. La intertextualidad con Catulo 70 resulta tan evidente por la utilización y colocación estratégica de los mismos términos que no hace falta detenerse en ella mucho.¹⁰ Dándola por probada, diríamos que el autor del epigrama convierte la relación entre *Zmyrna* y su lector en una relación similar a la que había entre Catulo y su amada. Conviene que paremos mientes en los

¹⁰ R. A. KASTER, *op. cit.*, p. 201: «The line itself is modelled on the first line of Catull. 70 — «nullo se dicit mulier mea nubere malle» — a poem that in turn imitates Callim. Epigr. 25 (see Fordyce ad loc.)».

desequilibrios de este tipo de ficción autobiográfica: Catulo es a un tiempo un autor literario y un personaje de ficción, creado por ese autor literario, al que deberíamos denominar «Catulo». *Lesbia*, en cambio, lleva ya en su mismo nombre la marca de ficción.¹¹ Algo parecido ha ocurrido en el epigrama catuliano que lleva el número 96: en él Licinio Calvo aparece únicamente como amante, cuando existen indicios en la propia manera que el epigrama tiene de aludir a una de las composiciones de Calvo que el amante es, además de eso, un autor. Los epigramas autodiegéticos o, aún más, las elegías en que un escritor es al mismo tiempo amante (Catulo y *Lesbia*, Calvo y *Quintilia*, *Propercio* y *Cintia*) han hecho mucho por «naturalizar» la ficción de que el autor y su personaje homónimo (Catulo y «Catulo») se encuentran en el mismo nivel. Pero con ello se pasa por alto la intrusión que supone colocar el Catulo autor en el mismo nivel diegético que su personaje *Lesbia*. Con todos estos antecedentes pretendemos presentar varias metalepsis de autor en torno al género epigrama, pero somos conscientes que se quedan cortas ante la radical originalidad que supone casar a una heroína con su lector. Para entenderla en su justo término daremos otros rodeos en otras direcciones.

II

Enfrentados al epigrama nos ha parecido oportuno averiguar muchos más datos de la historia. *Zmyrna*, con un tema tan típico de los neotéricos como los amores incestuosos y difíciles, resultó también de gran interés para los autores posteriores, entre ellos Ovidio, que en su *Metamorfosis* la trata en detalle. En Ovidio se pueden rastrear numerosos juegos de palabras e ingeniosidades de estilo que tal vez pudieran darnos una idea de los pasajes similares que sin duda trataría el autor original y daría pie a los eruditos comentarios de Crasicio. Para no perder de vista de qué queremos hablar diremos en jerga genettiana que la *Zmyrna* de Cinna engendra un metatexto que es el comentario de Crasicio; éste (y la edición de la obra) posiblemente llevara como paratexto el epigrama que conocemos, que se dedica a resaltar ingeniosamente el carácter enigmático de la obra comentada. Además, en la literatura griega *Zmyrna* fue objeto de al menos tres versiones que conozcamos¹² y lo que es más interesante para nosotros, Ovidio se ocupó de ella en sus *Metamorfosis*: Ovidio, por tanto, tendría para su historia de Myrra la versión de Cinna como hipotexto.

Dos comentaristas recientes de la obra de Ovidio han subrayado la deuda que este debe de tener con Cinna,¹³ aventurando uno de ellos que el motivo de los pretendientes debía encontrarse ya en este porque, además de Ovidio, lo in-

¹¹ J. C. FERNÁNDEZ CORTE, (ed.), J. A. GONZÁLEZ IGLESIAS (trad.), *Catulo, Poesías*, Madrid 2006, pp. 81-83

¹² Cf. JOSÉ RAMÓN DEL CANTO NIETO, *op. cit.*, pp. 225-229, y nuestra nota segunda. .

¹³ W. S. ANDERSON, *op. cit.*, p. 502; G. PADUANO (trad.), A. PERUTELLI (intr.), L. GALASSO (com.), *op. cit.*, p. 1311

cluyen Antonino Liberal y el epigrama a Crasicio.¹⁴ Esta tímida vía de intentar una especie de reconstrucción de la obra de Cinna no es continuada por Galasso, pese a indicar que Ovidio realiza determinados juegos de palabras con *unus*¹⁵ que parecen los mismos, según creemos nosotros, que se dan también en el epigrama a Crasicio. Habría, por lo tanto, en Cinna algún pasaje donde se jugara con *unus* o *solus* y sus diversos sentidos; debía ser especialmente relevante porque dos versiones posteriores (tal vez no independientes) la del autor de Crasicio AC y la de Ovidio lo recogen en sus ecos del poema.

Resulta como mínimo curioso que el último comentarista del *DGR* de Suetonio haya subrayado la deuda o el parecido del epigrama de Crasicio con la obra de Catulo y no haya reparado en que en la de Ovidio hay material suficiente para atribuir al propio Cinna el origen del juego de palabras. Entendemos perfectamente las razones de su método: Kaster juega con realidades, el poema de Catulo lo es, mientras que si se apoyara en Ovidio tendría que hacer una reconstrucción. Nuestro propósito, sin embargo, es apoyarnos en los comentaristas de Ovidio y en las características estilísticas de algunos pasajes de su obra, con el fin de encontrar entre ellos y el AC determinados rasgos comunes que, con todas las precauciones, atribuiríamos a la obra de Cinna. El resultado sería aproximadamente el siguiente:

- A) El AC tiene una relación intertextual con Catulo (y ya este con Calímaco).
- B) El AC tiene una relación intertextual evidente con el texto de Ovidio: esto no prejuzga sobre la dirección de la influencia. Se limita a decir que ambos textos están emparentados.
- C) El AC estaba escribiendo sobre el comentario de Crasicio a la obra de Cinna. Era una respuesta mediata (por el comentario) y no inmediata a su obra. En consecuencia deberíamos decir que la *Zmyrna* de Cinna dio lugar al menos a tres diferentes respuestas: el comentario de Crasicio, un metatexto que resuelve enigmas; el epigrama de AC, posiblemente un paratexto a una edición de Cinna, y el hipertexto ovidiano. La respuesta epigramática y la ovidiana parecen tener las suficientes cosas en común como para remontarse a Cinna.

Naturalmente, estas afirmaciones de que la combinación de Ovidio y AC nos permiten inferir características de la obra de Cinna necesitan pruebas. Son las que trataremos de aportar ahora.

Empecemos por el texto de Ovidio *Met.* X 315-318:

...Undique lecti
te cupiunt proceres totoque oriente iuuenta
ad thalami certamen adest; ex omnibus unum
elige, Myrrha, uirum, dum ne sit in omnibus unus.

¹⁴ GALASSO, *op. cit.*, p.1311

¹⁵ GALASSO, *op. cit.*, p.1311.

Los pretendientes, como ya hemos indicado, se encuentran también en la fuente que utilizó Antonino Liberal. Anderson pone de manifiesto la gran cantidad de veces que aparece en la obra de Ovidio este tema: casos de Dafne, Narciso, Escila y, un poco más adelante, la historia de Atalanta. Lo mismo sucede con el *certamen thalami*: el folklore de todos los países, como nos recuerda la obra de Propp, convierte al padre de la muchacha en presidente y diseñador de las pruebas a las que deben someterse los aspirantes a la mano de la princesa. Ahora bien, lo que destaca del texto realmente es el apóstrofe mediante la que el narrador se dirige a Mirra y el juego de palabras en torno a *omnibus unus*.¹⁶

*uni Crassicio se credere Zmyrna probavit
desinite indocti coniugio hanc petere
soli Crassicio se dixit nubere velle
intima cui soli nota sua extiterint.*

La insistencia del epigrama en *uni, soli, soli*, acuñando la paradoja en los mismos términos que Ovidio, hace suponer que el juego de palabras ya era utilizado por el propio Cinna. Naturalmente, ello no impide que el epigrama deba algo también a Catulo 70,¹⁷ como Kaster y otros comentaristas han señalado. R. F. Thomas ha señalado numerosos casos de alusión múltiple,¹⁸ de tal manera que el autor que dedica su epigrama a Crasicio tuvo en cuenta a la vez a Catulo y a Cinna.

Con todo, lo que nos resulta extraordinariamente llamativo es el uso del apóstrofe que aparece en Ovidio. Anderson ha reparado en que el narrador se inmiscuye (*intrudes*) en la acción en los versos 312 y 318 interpelando a Mirra. Quizás este fenómeno estilístico tuviera ya también su presencia en Cinna, pues en el verso segundo del epigrama AC también apela a los pretendientes denominándolos *indocti*. El apóstrofe en principio es un rasgo de simpatía (o antipatía) narrativa. Otis lo consideraba un componente importante del estilo subjetivo de Virgilio, junto con la empatía, y, en su línea debemos añadir que era un componente importante de la épica neotérica. Epilios tan relacionados con el de Cinna como el 64 de Catulo y la Io de Calvo exhiben de forma destacada esta característica,¹⁹ tan en línea con el intervencionismo (casi) lírico de los autores en las narraciones mitológicas. En realidad se trata de un grado de inter-

¹⁶ ANDERSON, *op. cit.*, p. 504: «Myrra tiene un amplio abanico de posibilidades de elegir pretendientes entre los que debería escoger uno, pero a uno determinado (Ciniras) no debería elegirlo. La forma en que Orfeo (el narrador) acuña esta frase, la hace parecer una paradoja.»

¹⁷ *Nulli se dicit mulier mea nubere malle/ quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat* (vv. 1-2).

El epigrama del AC utilizaría contraposición catuliana *nulli/mihi* y *nubere malle* para dar cuerpo a sus propias paradojas.

¹⁸ R. F. THOMAS, «Virgil's Georgics and the Art of Reference» *HSCP*, 1986, p. 140 habla de la «conflation» o «multiple reference».

¹⁹ CATULO 64. 71 *a misera, assiduis quam luctibus externavit / spinosas Erycina serens in pectore curas*; CALVO, (Frag. Büchner, 9 = Courtney 9) *a virgo infelix, herbis pasceris amaris*.

vención débil del narrador épico en su narrativa, mediante el que cruza la barrera que lo impide comunicarse con sus personajes. No se trata todavía de una metalepsis, pero los universos diegético y metadiegético no están ya aislados como si fueran compartimientos estancos. En mi opinión esta intervención del narrador en el mundo de Esmirna parece presagiar el giro que adoptará el epigrama de Crasicio a partir del verso 3 cuando se reafirma que Esmirna se entregará a Crasicio porque es el único que conoce todos sus secretos. En síntesis, el apóstrofe que repite Ovidio, un embrión de metalepsis, debía hallarse también en la *Zmyrna* de Cinna. La prueba de ello es que hay apóstrofe también en el epigrama, *indocti*, y, más adelante, en su conclusión, hay una injerencia absolutamente escandalosa del personaje en el mundo del lector porque este conoce todos sus secretos.

No queremos disimular, antes al contrario, la novedad del epigrama del AC. Porque si bien son aceptables las transgresiones del autor por las que este penetra en el mundo de los personajes, lo son menos las de estos, al menos en la ficción antigua, penetrando en el mundo del autor. Así que el matrimonio entre personaje y lector es algo completamente insólito. Los comentaristas de los autores medievales hablan del *integumentum*, procedimiento mediante el cual los intérpretes desvelaban los velos existentes en torno al texto para poner al descubierto su valor alegórico. Este medio escolar, donde se comentaban los textos, es por cierto el mismo que debía de rodear a Crasicio, por lo que no resulta extraño que su obra fuera entendida como un trabajo de desvelamiento o revelación. Crasicio revela los secretos del texto quitándole el velo que cubre nada menos que a *Zmyrna*, su prometida. Es bien sabido que los gramáticos y eruditos antiguos,²⁰ postulan una relación etimológica de *nupta* y *nubere* con *nubes* y con una palabra, *nuptus*, equivalente a *opertio*, vocablo que significa «cubrir». La relación entre el nombre que se da a la novia, *nupta*, y el acto de cubrirse, *nubere*, con el velo nupcial, *flammeum*, ha sido muy explotada por poetas y anticuarios en numerosos juegos de palabras. El matrimonio de *Zmyrna* con Crasicio es un acto que incluye tanto el cubrirse con el velo como el posterior despojamiento de él, desvelamiento o revelación. Y esta última acción hay que entenderla en sentido literal, porque el novio despoja a *Zmyrna* en la cámara nupcial del velo con el que está cubierta, así como en sentido figurado, porque el gramático Crasicio levanta los numerosos velos, y desvela las ambigüedades y enigmas que encubren el texto que comenta, la obra titulada *Zmyrna*.

El juego que realiza el epigrama con la etimología de *nubere*, que debían de conocer todos los gramáticos, y el acto de deshacer enigmas, que también era oficio gramatical, creemos que tiene un fuerte apoyo en la historia de Mirra. Lemos en el texto de Antonino Liberal que la hija fue cubierta por un velo para ocultar su identidad. Ese mismo texto parece poner de manifiesto que se esta-

²⁰ A. ERNOUT-A. MEILLET, *Dictionnaire Etymologique de la langue latine*, Paris 1967, p. 449. sub *nubo* con testimonios de VARRÓN, DONATO, FESTO, SERVIO.

blece una dialéctica entre ocultamiento/descubrimiento: la nodriza tuvo un papel fundamental en el encubrimiento y Tiente, tras haber yacido durante varias noches con una desconocida de la misma edad que su hija, esconde una lámpara y la enciende por sorpresa para descubrir su identidad. Todo parece indicar que algunas historias —y probablemente también la de Cinna— estuvieron orientadas hacia la anagnorisis. Al fin y al cabo nos encontramos con una historia de incesto, una variación del arquetípico mito de Edipo, y en ella la revelación de la identidad de la amante de Tiente/Ciniras debía ser uno de los números fuertes de la trama.

Si seguimos el relato de Ovidio, nos encontramos ante un impresionante cuadro de horror cósmico en el que la luna y las constelaciones del cielo no cumplen sus cometidos habituales. Los comentaristas han subrayado que la naturaleza se horroriza cuando acaecen eventos que parecen ir en contra de sus leyes, como, por ejemplo, tras el episodio de la cena de Tiestes. Sin embargo, a propósito de Mirra, el insólito oscurecimiento del cielo, puesto de manifiesto por varios términos²¹ tiene, aparte del valor simbólico mencionado, una funcionalidad narrativa: hace falta que esté oscuro para que el padre no conozca a su hija.²² Antonino Liberal había insistido en el velo de la muchacha; Ovidio no necesita recurrir a él puesto que el cuadro de oscuridad y horror cósmico lo volvía innecesario. Parece apuntarse aquí a una diferencia de desarrollo entre la fuente griega y Ovidio. La primera insiste en el velo y el posterior desvelamiento, pues se entretiene en las precauciones que toma el padre de esconder una lámpara y encenderla, mientras que Ovidio, que no renuncia en absoluto a las connotaciones simbólicas de la oscuridad y el encubrimiento —Mirra, cubierta aquí por la oscuridad de la noche, terminará más tarde cubierta por la corteza del árbol— es notable por realizar en su texto una poderosa silepsis con la que culmina la acción incestuosa: *illato lumine vidit/ et scelus et natam*.

No es la primera vez que el autor de las *Metamorfosis* echa mano de este recurso a la manera de una elipsis para resumir una historia bien conocida: en nuestro caso es posible que Ovidio estuviera apuntando a Cinna, uno de cuyos fragmentos es precisamente, *at scelus incesto Zmyrnae crescebat in alvo*.²³ *Scelus*, como ha indicado Galasso,²⁴ parece ser término clave en ambos, aunque lo utilicen en distinto sentido; por ello es posible que lo que en Antonino Liberal y quizás en Cinna era una insistencia en torno al velo y desvelamiento de Mirra, fuera elegantemente omitido por Ovidio, que se centró en cambio en el asombro horrorizado de la naturaleza y dejó sólo ese verso como recuerdo de una bien conocida trama en su predecesor. Sea de ello lo que fuere, no es arriesgado afirmar que, dado que existe un velo en la historia (que falta en Ovi-

²¹ Met. X. 449-450 *tegunt nigrae latitantia sidera nubes/ nox caret igne suo; primus tegis, Icare, uultus...tenebrae...nox atra...(454)/caecum iter*.

²² GALASSO, p. 1319.

²³ CINNA, fr. 7 BLÄNSDORF= COURTNEY.

²⁴ *Op. cit.*, p. 1320.

dio) y un *nubere* o un *intima sua nota* en el epigrama, Cinna podría haber sido el eslabón que los ponía en relación.

Tissol ha demostrado que la historia de Mirra, tal como la cuenta Ovidio, se asemeja en varios extremos a una tragedia. No solamente por lo prototípico del tema, el tabú del incesto, sino también por numerosos rasgos de estilo. Hay en la obra un constante esfuerzo por definir y redefinir términos cuyo significado se quiere subvertir, los *nomina consanguinitatis*. *Pietas* y *amor* buscan ampliar y confundir sus habituales campos de significación para dar cabida en ellos a la nueva pasión nacida en Mirra. Con *scelus* sucede algo parecido, pues lo que para otros es un crimen, para ella es *amor*. La ironía trágica, los dobles entendimientos por los cuales el narrador y alguno de los personajes están por encima del crédulo Cinna confieren a la historia un aire ominoso, que necesita de la agudeza adivinatoria de los personajes y el lector para descubrir las intenciones del texto o de algunos personajes. La redefinición de términos, los juegos de palabras y expresiones enigmáticas, las ambigüedades hacen el relato especialmente apto para el estudio de un gramático. Tissol, con gran agudeza, ha afirmado: «De la disolución de barreras a nivel estilístico sólo hay un paso para la metamorfosis física».²⁵ En consecuencia, el estilo no se convierte en un mero adorno sino en un ingrediente básico de la historia. Mirra quiere estar entre la vida y la muerte, un estadio intermedio, muy apropiado para ella, que también pretendía una mediación imposible entre la condición de amante y la de hija. Tissol sostiene que la silepsis es una figura que sintetiza muy bien este pensamiento. En las silepsis, en efecto, un solo término, rige, coordinados, dos términos cuya conjunción es, semánticamente hablando, imposible: *inlato lumine vidit et scelus et natam*. Uno puede ver a su hija (*natam*), pero el crimen (*scelus*) no lo ve: lo concibe, reconoce o juzga. Esta braquilogía de la expresión, que coordina el objeto animado (*filiam*) de un verbo de percepción sensorial con un imposible objeto inanimado (*scelus*) podría resumir a nivel estilístico el resto de las mediaciones que la historia pretende realizar: unión entre padre e hija, entre *pietas* y *amor*, entre vida y muerte, entre animado e inanimado. «Su meta, siempre, es posicionarse entre categorías opuestas».²⁶

Tissol entiende la historia de Mirra como una historia de trasgresión. La joven confunde las leyes y los nombres (*iura/nomina*), y en su destino final se confunden los dominios de la vida y de la muerte. En el relato que le da nombre aparecen silepsis, enigmas y numerosas figuras que trasladan al estilo el tema de la narración, la trasgresión de barreras, lo que parece especialmente apropiado para enfrentarse con un tabú como el del incesto, donde se alteran las leyes divinas y humanas. El dominio de las figuras y de las imágenes literarias parece ser el más adecuado para expresar, retener y condenar las transgresiones del contenido. En cuanto a nuestro epigrama, fuera quien fuera su autor, cree-

²⁵ G.TISSOL, *The Face of Nature: Wit, Narrative and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton 1997, p. 41.

²⁶ G.TISSOL, *op. cit.*, p. 42.

mos que continuó el espíritu de Cinna —del que parece haber muestra en Ovidio— empleando la tonalidad estilística adecuada al contenido de la narración. No tiene sentido preguntarse si el tema del incesto, con la trasgresión de barreras entre nombres y cosas y la confusión de límites, se expresaría mejor en figuras como la *silepsis* o en otras como la *antimetalepsis*. Pero quizás, a este respecto, se podrían hacer algunas reflexiones no sólo acerca de la figura de la trasgresión, sino también acerca de su contenido. El incesto es trasgresión de barreras, pero, su evitación, en nuestro caso, recoge el tema del desplazamiento de la paternidad literaria desde el autor hasta el lector que interpreta la obra.

III

Hay en el Fedro de Platón un interesante texto sobre la paternidad intelectual y el hecho de que la escritura impide que el autor, es decir, el padre del escrito, defienda a su hijo, que es el libro.²⁷ Nos quedamos con la naturalidad con la que se extiende la paternidad natural a la paternidad intelectual (y no olvidamos) que Platón presta oídos a la posibilidad de descodificaciones que él llama falsas, pero que nosotros llamamos plurales. La comunicación, si es diferida y no tiene presente a su autor, se presta a la mala interpretación. En una sociedad esclavista y autoritaria se piensa que el autor de la comunicación escrita es el dueño de la misma. Habinek insiste en el concepto de *auctoritas*: es la presencia del *auktor* el que asegura la univocidad del pensamiento y es su ausencia la que asegura la dispersión, la circulación, para decirlo con una palabra moderna: la diseminación.²⁸ Las sociedades antiguas, opinión de Habinek, encajan la escritura y no explotan la ventaja de que el texto puede crear unos autores escritos diferentes de la persona civil que los sostiene con su *auctoritas*.²⁹ Pero había textos de una *auctoritas* rebajada o de una naturaleza tal que su autor podría necesitar de algún suplemento.

²⁷ L. GIL FERNÁNDEZ, *Platón, Fedro*, Madrid 1970, 275 D-E, 77 : «Pues esto es, Fedro, lo terrible que tiene la escritura y que es en verdad igual a lo que ocurre con la pintura. En efecto, los productos de ésta se yerguen como si estuvieran vivos, pero si se les pregunta algo, se callan con gran solemnidad. Lo mismo les pasa a las palabras escritas. Se creería que hablan como si pensarán, pero si se les pregunta con el afán de informarse sobre algo de lo dicho, expresan tan sólo una cosa que siempre es la misma. Por otra parte, basta con que algo se haya escrito una sola vez, para que el escrito circule por todas partes lo mismo entre los entendidos que entre aquellos a los que no les concierne en absoluto, sin que sepa decir a quiénes les debe interesar y a quienes no. Y cuando es maltratado, o reprobado injustamente, constantemente necesita de la ayuda de su padre, pues por sí solo no es capaz de defenderse ni de socorrerse a sí mismo.»

²⁸ TH. N. HABINEK, *The Politics of Latin Literature*, Princeton 1998, p. 104 : «En tanto que la literatura, incluso la escrita, se distribuye por los mismos canales entre patronos y clientes, dentro de casas o facciones políticas o en escuelas o *collegia* aprobados por el estado, no hay tensiones intrínsecas entre ella y el poder aristocrático. Pero una vez que es liberada de tan limitadas sendas de circulación y se hace parte de un mercado, entonces su potencial como fuente independiente de autoridad puede ser activado.»

²⁹ TH. N. HABINEK, *op. cit.*, p. 121.

De una manera muy productiva Montaigne admite la metáfora de Platón de que el autor de un texto es su padre.³⁰ A partir de ahí su razonamiento es alegórico y analógico: la generación física de los hijos le sirve como guía para entender las diferencias con esos hijos diferentes que son los libros.³¹ Una vez puesto en marcha un sistema de pensamiento basado en la semejanza encontramos mucha creatividad en el pensamiento de que los libros son hijos de sus autores.

1) Existen padres incestuosos. El ejemplo no procede de la literatura sino del arte y lo encontramos a propósito de Pígalión. Montaigne lo cita expresamente.³² Y nosotros lo interpretamos así. El colmo del pensamiento encajado, en que los padres no pueden defender a sus hijos los libros si ellos no están presentes, termina conduciendo al incesto. Todo padre que conciba una pasión incestuosa por su hijo, que lo quiera sólo para él, termina incapacitándolo como obra de arte, porque no lo deja escapar, salir a la exogamia que son los lectores exteriores. Al final la pasión incestuosa, una obra sin otro lector que no sea su autor, termina arruinando al arte porque le impide exponerlo a los demás. Pasado un cierto tiempo incluso lo aniquila como creación independiente y, con la intervención de los dioses, el arte termina convertida en carne, es decir, en vida, quedando abolida toda la distancia ontológica que hay entre el autor y creación. Pígalión cumple su anhelo de acostarse realmente con su (antigua) estatua a condición de acabar con el arte para siempre.

2) Existen padres que conceden la libertad a sus producciones. F. Ahl³³ ha resaltado que en latín se realizan juegos de palabras con *liber/liber*, el primero

³⁰ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Ensayos de Montaigne*, libro II, cap. VIII, Del amor de los padres a los hijos, p. 344: «¿Pensamos acaso que Epicuro al morir atormentado por los horribles dolores de un cólico, y que, según refiere, abandonaba el mundo con el consuelo que le procuraba la hermosa doctrina que predicó, hubiera recibido igual contento en el caso de haber dejado buen número de hijos bien nacidos y educados? ¿y que si de él hubiera dependido la elección entre dejar un hijo contrahecho y mal nacido o un libro insignificante, no habría optado por lo segundo? Y no solamente Epicuro, cualquier hombre de su valer hubiese preferido el mal segundo al primero. Acaso sea impiedad suponer que san Agustín, por ejemplo, habría preferido la pérdida de sus hijos, de haberlos tenido, a la de sus obras, de las cuales nuestra religión recibe tan gran provecho. Yo no sé si hubiera preferido mucho más engendrar uno lleno de gallardía, fruto de la unión con las musas, que otro nacido del contacto con mi mujer».

³¹ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Ensayos de Montaigne*, libro II, cap. VIII, Del amor de los padres a los hijos, pp. 344-345: «El poco bien que de mí ha recibido no está a mi disposición; puede saber muchas cosas que yo he olvidado y haber acogido de mi pluma lo que yo no retengo, de tal suerte que para conocerlo tuviere que recurrir a él como cualquiera persona extraña; si yo soy más prudente que mi libro, éste es más rico que yo».

³² Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Ensayos de Montaigne*, libro II, cap. VIII, Del amor de los padres a los hijos, p. 345: «Y en cuanto a esas pasiones extraviadas y furiosas que alguna vez arrastraron a los padres al amor de sus hijas y a las madres al de sus hijos, vense igualmente en la paternidad intelectual. Pruébalo lo que se cuenta de Pígalión, quien habiendo modelado una estatua de mujer de belleza singular, enamorose tan perdidamente de su obra que fue preciso para calmar su rabia que los dioses la dieran vida».

³³ F. AHL, *Metaformations, soundplay and wordplay in Ovid and other classic poets*, Ithaca and London 1985, pp. 56-57: «Los poetas, incluyendo Ovidio, se solazan en las variadas posibilidades de *liber*, libro, y *libellus*, librito, con i breve, *liberi*, hijos, *liber*, libre, y *libertus*, liberto, con i larga...

(con breve) significando «libro» y el segundo, con larga, «hijo» y «libre». Un libro es un hijo, sí, pero también un esclavo fugitivo, una persona libre. La polisemia del término latino ha permitido esta derivación, como muestran los ejemplos de Ovidio y Marcial. Hemos recorrido un buen trecho desde Platón o desde la incestuosa pasión de Pigmalión por la propia obra; estamos lejos también de los pensamientos de *auctoritas*, de la fisicidad del libro, del libro como prolongación de la persona política de su autor. El libro es de otros, el libro es del lector. Los iberos de Ilerda o los habitantes de Útica que leerán las producciones horacianas no se sentirán ligados por las ataduras de la *auctoritas* o las obligaciones de la *amicitia*. Horacio desarrolla la analogía del libro con el esclavo fugitivo, que puede adquirir una identidad nueva lejos de su padre o dueño, en la escuela donde un gramático intenta desentrañar su sentido.³⁴ Este desplazamiento hacia el lector y su cultura que se cumple cuando un libro abandona la tutela de su autor ocupa todo un capítulo de una historia cultural en la que la literatura no es casi nunca cosa de los creadores sino precisamente de los lectores. El libro sólo no puede valer. Y en lugar de su padre pueden aparecer otros sustitutos, que son los maestros o gramáticos que mediante la lectura ponen al descubierto todo su valor. Hay, como diría cualquier neohistoricista, una recolocación de la *auctoritas*, que se desplaza del texto al lector.

Quizás sea el momento de hacer reaparecer la antimetalepsis. Ciniras de Chipre, cuya genealogía es problemática, parece haber sido nieto de Pigmalión, a través de su hija (o de su hijo) Pafos.³⁵ La historia de Pigmalión figura inmediatamente antes que la de Mirra en las *Metamorfosis*. Para quien tenga dudas sobre la manera en que los antiguos veían la paternidad biológica y la artística creemos que esta vinculación —o parentesco, nunca mejor dicho— que Ovidio establece entre ambas historias es elocuente en grado sumo. A un incesto artístico sigue otro real: mejor dicho, el incesto real procede de un incesto artístico. La figura de la antimetalepsis evita el incesto real sustituyendo a Ciniras por Crasicio, pero da un paso más porque también evita el incesto estilístico que supondrían las bodas del personaje con el autor. La narración de Cinna era tan exigente que necesitaba para su lectura, además del autor, un comentarista que su-

«(Marcial) En 3. 5. 2 dice a su librito *parve liber* que corra a través de la ciudad, pero con cuidado, y en 4. 89, el último poema del libro, dice a su *libellus* que ha llegado al final de su *umbilicus* (un término usado para los cilindros en los que se enrollan los libros y para los ombligos de los niños) —*iam pervenimus usque ad umbilicos* (4. 89.2). Ahora es libre de salir ya por sí mismo. Ha nacido, es su hijo, es libre, es un *liber*.

En la primera línea de los *Tristia* I.1. 1 el contraste entre el hijo del poeta, su hijo que es libre de ir a Roma, y el exiliado Ovidio, que no es libre de hacerlo, es importante y difícilmente humorístico: *parve, nec invidio, sine me, liber, ibis in urbem...*».

³⁴ HOR. *Epist.* I. 20 10-18.

³⁵ F. BÖMER, *op. cit.*, p. 110: «Dieser und der folgende Vers verwirren die an sich schon problematische Genealogie des Cinyras...mehr als dass sie dazu beitragen, sie zu klären. Der überwiegenden und heute allgemein anerkannten Überlieferung zufolge ist Paphos eine Frau, Mutter des Cinyras... und Eponymos der Insel. Andere (allerdings spätere) Überlieferung hält Paphos, den Eponymos von Paphos, für ein Mann end für den Vater des Cinyras.»

quiera descifrar y descubrir sus secretos. El acento, nuevamente, se desplaza del autor al lector. Este lleva camino de convertirse en una especie de coautor, porque sólo él, con sus especiales conocimientos, puede dar vida al texto. Si en estas condiciones nos parece bien seguir llamando a esta relación una relación incestuosa en el sentido de que todo lector cuidadoso vuelve a dar vida al texto no tenemos ningún inconveniente en aceptar la metáfora. Pero las propias imágenes antiguas vienen en nuestra ayuda para plantear que todo texto libre de la tutela de aquel que lo engendró es un hijo libre o un esclavo fugitivo con lo que, definitivamente, ha emprendido ya una vida propia, la que le expone al mundo inclemente de las lecturas que lo afean, deforman o desdeñan.

IV

¿Quién era ese lector, quién era el gramático Crasicio? Su biografía sugiere muchas cosas. Antiguo liberto, autor de mimos (o quizás ayudante en su composición)³⁶ que representarían los amigos de Marco Antonio, fue también tutor y profesor de Yulo Antonio, ese hijo de Marco Antonio y de Fulvia, que recibió su educación en la casa de Augusto a cargo de su madrastra Octavia y quiso iniciar luego una carrera como escritor de tragedias. Pues bien, este comentarista de Cinna de vida tan rica, a quien el autor del epigrama quiere casar con su heroína, terminó siendo filósofo ilustre, pues dejó la gramática para convertirse al estoicismo.³⁷

Esta vida tan rica en peripecias ofrece material para que la relacionemos con el epigrama en cuestión, especialmente en lo referente a que Crasicio era un autor de mimos. No hace falta decir lo ligada que estaba la mitología a los mimos en la época augústea,³⁸ ni faltan gramáticos como Melisso que compusieron un

³⁶ R. A. KASTER, *op. cit.*, p. 199, piensa que hay que corregir *dum mimographus adiuvat* en *dum mimographos adiuvat*, «aunque no es evidente el tipo de asistencia precisa que C. dio a los mimógrafos (Christes 70, nota 493: J. Christes, *Sklaven and Freigelassene als Grammatiker und Philologen im antiken Rom*, 1979). Presumiblemente era un servicio que echaba mano de la erudición de Crasicio...» (el mimo literario de la República tardía) «no era ya una mera farsa tumultuosa, sino un entretenimiento sofisticado que atraía a un público culto y helenizado, llamaba la atención como género de los estudiosos e incorporaba burlescos de la mitología griega... Si Crasicio era de hecho el liberto de Crasicio, compinche de Antonio, podía haber encontrado oportunidad para emplearse en unos círculos que incluían a Volumnio Eutrapelo, el *patronus* de la amante de Antonio la mima Cytheris y de Nucula, un compositor de mimos...» Véase nota 1.

³⁷ KASTER, *op. cit.*, pp 202-203.

³⁸ K. GALINSKY, *Augustan Culture*, Princeton 1996, p. 265: «Augustus fully shared the populace's enthusiasm for non literary spectacles such as the mime and the pantomime... The new dramatic form that made allowance for the changed taste of the public was the pantomime. The tragic pantomime, which survived to the end of antiquity, took the place of tragedy». Costas Panayotatis, «Comedy, Atellane, Farce and Mime», S. Harrison, (ed.), *A Companion to Latin Literature*, Oxford 2005, p. 145: «For although mimes were very poorly regarded in terms of both social prestige and artistic worth, there is evidence that throughout most of the period from Sulla to Domitian educated people enjoyed watching unrefined mime shows, and sometimes engaged in writing mimes designed for scenic performance.»

nuevo género teatral, la llamada *trabeata* (DGR 21. 4). Por estas razones el oficio de gramático y la escritura de mimos derivados de historias mitológicas oscuras no parecen estar muy alejados. En este contexto hay que encajar el epigrama. Cuenta Genette³⁹ que Woody Allen es autor de un cuento titulado «Yo seduje a M. Bovary por veinte dólares», en la cual un profesor se introduce en la novela de Flaubert, se hace amante de Emma y la lleva después a la Nueva York del siglo xx. En nuestro epigrama, el juego por el cual la heroína se convierte en amante del comentarista bien podría facilitarse: a) Si Crasicio hubiera hecho de la obra de Cinna, además de un comentario, un mimo. B) Si la actriz principal del mimo fuera en la realidad la amante de Crasicio. De esta manera, como ocurre con las actrices que están en relaciones con los guionistas, el mimoógrafo Crasicio y el severo gramático del mismo nombre tendrían en común amar a la misma mujer que en la ficción podría llamarse Zmyrna y en la realidad un nombre griego de mima, semejante, por ejemplo, a Cytheris=Lícoris, la amante de Marco Antonio y de Cornelio Galo. Ya tenemos completo un argumento similar a «Yo seduje a M. Bovary...». Crasicio, el estudioso del epilio y autor del mimo, estaría casado con la actriz y la gracia del epigrama consistiría en esta «double entendre».

Por supuesto que mi conjetura tiene debilidades. La analogía entre la época antigua y la moderna subraya la afinidad y oculta las diferencias, a saber, lo escasamente informados que estamos de la biografía de los autores (o de los gramáticos) en la época clásica. Por eso, lejos de embarcarnos en un biografismo imposible de probar, nos quedamos con la potencia semiótica de un esquema de figuración, que aparte de dar expresión al impulso universal de todo lector a intervenir en la narración, también sabe expresar los más secretos anhelos de todo estudioso, una especie de síndrome de Estocolmo por el que terminamos enamorados de nuestro objeto de estudio. Como ocurría con el escultor Pigmalión, existe una ley del deseo literario, que aspira a transmutarse en deseo sexual. El autor de Crasicio la expresa convincentemente, cuando delinea con toda precisión la más íntima quimera del estudioso: que no sea él quien tenga que tomar la iniciativa de reescribir el argumento —al fin y al cabo es un pasivo— sino que sea su heroína la que, espontáneamente, venga a caer en sus brazos.

corte@usal.es

³⁹ *Op. cit.*, p. 24.

