



Virgilio, Catulo, Calímaco: una alusión “escandalosa” y sus múltiples interpretaciones

Marcos Carmignani*

En nuestro libro anterior, *Artis pars magna contineatur imitatione. Estudios intertextuales en la literatura latina*, incluimos un capítulo, titulado “Intertextualidad y arte allusiva: un breve recorrido teórico (primera parte)”, en donde realizábamos un resumen de los principales aportes realizados por críticos literarios y filólogos clásicos al campo de la intertextualidad, partiendo desde el mismo concepto de *imitatio* hasta llegar a los albores del siglo XXI. Las reflexiones teóricas sobre la intertextualidad realizadas por la filología del siglo XX¹ parecían tener un patrón común: principalmente se estudiaba la *imitatio* según los grandes autores del siglo I a.C., con especial énfasis en el período augusteo. Por lo tanto, quedaba pendiente un estudio dedicado solamente a la intertextualidad pensada y concebida por la filología en el siglo XXI, que, a su vez, incluyera un análisis de la intertextualidad dentro de los estudios de la Antigüedad tardía, que hoy en día ya forman un campo de estudio específico. Ese capítulo seguirá pendiente para el próximo volumen producido por nuestro grupo de investigación. En este, queríamos proponer una lectura más vinculada con la praxis intertextual, el modo como la filología lleva a la práctica una teoría que, muchas veces, parece estar alejada del análisis de una alusión puntual. Así las cosas, el propósito de este capítulo es retomar algunas discusiones fundamentales y, sobre todo, revisar cómo se han aplicado las distintas concepciones teóricas a un caso particular, uno verdaderamente problemático por la extremada conciencia intertextual, alusiva, imitativa que ofrece. Podríamos decir que la transparencia de la alusión es directamente proporcional a la oscuridad de la interpretación. Comencemos.

1 La única excepción es Conte (2014), que siguió reflexionando sobre la alusión en el siglo XXI, pero que debimos incluir en ese capítulo para darle un cierre a su pensamiento intertextual.

*Universidad Nacional de Córdoba / CONICET | marcoscarmignani@unc.edu.ar

En su reseña de *Vergil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic: The Art of Allusion in Literary History* de Joseph Farrell (1991), Peter Toohey plantea algunas preguntas esenciales dentro del campo de la intertextualidad que generaron un interesante debate entre Neil O'Sullivan, Joseph Farrell y el propio Toohey en la revista electrónica *Electronic Antiquity*². Toohey (1993) se pregunta qué es lo que hace que una alusión sea convincente y contundente, y para intentar responderse da dos ejemplos; el primero, citado por Pasquali (1942), coteja este pasaje de la *Eneida*

*vendit hic auro patriam dominumque potentem
imposuit; fixit leges pretio atque refixit;*
(Verg. *Aen.* 6.621-622)

Este vendió por oro su patria y le impuso un amo poderoso; hizo y deshizo las leyes mediante soborno³ con este de Vario⁴

*vendit hic Latium populis agrosque Quiritum
eripuit, fixit leges pretio atque refixit.*
(Vario, *De morte*, fr. 1)

2 *ElAnt - Electronic Antiquity* fue una revista pionera en el universo digital: lo que hoy en día es el OJS (Open Journal Systems, el software libre para la administración de revistas, que tanto beneficio ha traído a la democratización de la ciencia) fue, de alguna manera, anticipado por revistas como *ElAnt*, que permitía, en años tan tempranos para internet como 1993, acceso gratuito a una publicación científica de primer nivel. La revista dejó de publicarse en 2012, pero aún puede leerse su contenido online en este sitio: <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt>.

3 Todas las traducciones son nuestras.

4 Lucio Vario Rufo no es otro que el famoso amigo de Virgilio y Horacio, quien, junto con Plinio el Viejo, fue el encargado de publicar la *Eneida* tras la muerte del máximo poeta romano. Sabemos que compuso una tragedia, *Tiestes*, que fue representada en el 29 a.C. Seguramente, podríamos saber más sobre su epicureísmo si conserváramos su misterioso poema *De morte*, del que solo quedan unos pocos fragmentos, breves pero notables, y que se han preservado principalmente porque sirvieron de inspiración a Virgilio (es decir, no solo Virgilio alude a su obra, como en el ejemplo citado, sino que aparecen pasajes de Vario en comentarios antiguos a la obra de Virgilio). Más tarde, Vario compuso también un *Panegírico* de Augusto: sin duda, fue uno de los literatos más cercanos al círculo de Mecenas. Cf. Conte (2012, p. 359).

Este vendió el Lacio a los pueblos [extranjeros] y arrebató los campos a los ciudadanos, hizo y deshizo las leyes mediante soborno.

En un pasaje como este, no hay muchas dudas, dice Toohey: se trata claramente de una alusión. Pero en el segundo, la alusión no es tan clara:

Pleiadas, Hyadas, claramque Lycaonis Arcton (Georg. 1.138)

Pléyadas, Híades y la Osa luciente de Licaón

Πληιάδες θ' Ἰάδες τε τό τε σθένοϛ Ὠρίωνοϛ (Hes. *Op.* 615)

Pléyadas, Híades y la fuerza de Orión

Toohey se plantea si este caso es realmente una alusión⁵ y, por lo tanto, si se justifica hacer una interpretación a partir de tal evidencia. En todo caso, afirma, la alusión tiene que ver con la oralidad y la intención: la memoria poética de Virgilio seguramente almacenaba versos que recordaba a la perfección, pero es muy probable que también retuviera “ill-remembered and doubtless ill-attributed tags, half-lines, and even lines”. Para Toohey, esta es la causa de la mayoría de las alusiones “menores”: la cultura oral; por lo tanto, cree que el juego de atribuir alusiones es extremadamente peligroso. Toohey sostiene que la alusión es un ejemplo de cómo la tradición llega a controlar una imaginación bien “equipada”: “Could we therefore not read much allusion as working against Virgil’s perceived intention (imperial or otherwise), as undercutting his aims?”.

Neil O’Sullivan (1993) toma la posta dejada por Toohey en “Allusions of Grandeur? Thoughts on Allusion-Hunting in Latin Poetry”. Considera muy saludable las preguntas planteadas por Toohey, a las que él mismo agregará un mayor escepticismo. Farrell, argumenta O’Sullivan, retoma el argumento de Pasquali de que las alusiones (a diferencia de la “reminiscencia” o “imitación”) no producen el efecto deseado excepto en el caso del lector que recuerda claramente el texto al que se refieren. El contexto del pasaje original forma parte, entonces, del sentido del nuevo pasaje. O’Sullivan se detiene en el famoso ejemplo que servirá para cotejar varios puntos de vista en relación con un mismo pasaje: se trata de la alusión de Virgilio a Catulo, *Aen.* 6.458-460 a Cat. 66.39.

⁵ Thomas (1986) utiliza este caso como ejemplo de lo que él denomina “Multiple reference” o “conflation”. Cf. Carmignani (2022, pp. 48-49).

Uno de los pasajes más complejos de la *Eneida* es el encuentro entre Eneas y la sombra de Dido en los infiernos. El héroe aparece profundamente conmovido durante su discurso, y en el punto en que el estilo llega a su máximo patetismo, cuando Eneas (en las últimas palabras que le dirige a la reina) jura que es inocente de la muerte de Dido, repite casi palabra por palabra el juramento que hace en Cat. 66.39 el mechón de cabello a la reina Berenice⁶:

*per sidera iuro,
per superos et si qua fides tellure sub ima est,
invitus, regina, tuo de litore cessi.*
(Aen. 6.458-460)

te lo juro por los astros, por los dioses superiores y por lo que hay de sagrado en la profundidad de la tierra, contra mi voluntad, reina, me alejé de tu costa

invita, o regina, tuo de vertice cessi
(Cat. 66.39)

contra mi voluntad, reina, me alejé de tu cabellera

6 Cat. 66 es una traducción-adaptación del poema *Coma Berenices* de Calímaco, que a su vez estaba basado en un episodio histórico: la promesa que la reina Berenice II de Egipto hizo en el templo de Afrodita ofreciendo un mechón de su cabello – célebre por su belleza –, si su esposo, Ptolomeo III Evergetes, regresaba victorioso de la guerra. Esto ocurrió y Berenice cumplió su promesa, pero el mechón fue robado esa misma noche en el templo. Fue clave la intervención del astrónomo Conón de Samos, quien identificó una nueva constelación (la Coma Berenices), en uno de los catasterismos más memorables de la literatura clásica: Afrodita fue la que llevó el mechón al firmamento. El texto de Calímaco se conserva en estado fragmentario, pero lo interesante es que el relato está narrado en primera persona por el propio mechón de cabello, que, tras recordar los hechos y su propia “apoteosis”, declara sentirse orgulloso de haber recibido este honor de los dioses, pero también triste por no poder disfrutar ya de los cuidados regios que le prodigaba su dueña, por los cuales renunciaría incluso a su catasterismo. El tono del fragmento oscila entre el *pathos* (el lamento del mechón, arrancado contra su voluntad) y lo irónico (la exageración épica aplicada a un objeto trivial).

En su comentario, Horsfall (2013) realiza una serie de preguntas que funcionan como resumen general, que nos sirve de introducción al problema: ¿basta suponer que Virgilio realiza una alusión brillante a Catulo, por muy inadecuado que parezca el contexto para un “mero” alarde de genialidad? ¿Hasta qué punto se espera que el lector de Virgilio recuerde el estilo y el contexto de Catulo? ¿Recordará la antítesis entre el estilo elevado y el contexto ingenioso? ¿Podría reelaborarse fácilmente, entonces, eliminando el contexto catuliano? ¿Podría haber una referencia a la deificación final de Eneas? ¿Es relevante que el mechón pueda entenderse como una promesa o incluso una ofrenda? ¿Tiene importancia que el mechón diga la verdad bajo juramento? Dado que en Calímaco/Catulo el mechón estaría encantado de volver a su lugar original, ¿también Eneas estaría dispuesto a renunciar a los cielos para regresar junto a Dido? ¿Hay también tragedia implícita en Calímaco/Catulo? ¿Es Berenice simplemente un elaborado velo para el funeral de Patroclo? ¿Sugiere Eneas que la pérdida es como si fuera una parte de sí mismo? Como señala Horsfall (2013, p. 345), no parece haber surgido un consenso general, o que se haya llegado a una respuesta decisiva: “Few relatively minor Virgilian issues have remained quite so long so unresolved”. Como el propio Horsfall aclara, la lista bibliográfica podría ser mucho más extensa que los casi 20 títulos que menciona. Y es cierto. Nosotros aquí, por supuesto, no vamos a repasar toda la biblioteca sobre este tema, sino que solamente haremos referencia a los estudios que consideramos más importantes. A diferencia de Horsfall, no creemos que el asunto sea “relativamente menor”: se trata de un pasaje fundamental en la *Eneida*, y la alusión es verdaderamente desconcertante.

Conte (1986) dirige su análisis, en un primer momento, hacia la fuente, es decir, hacia los versos tal como aparecen en Catulo. Si un filólogo encontrara estos versos

Invita, o regina, tuo de vertice cessi;
invita, adiuro teque tuumque caput
(Cat. 66.39-40)

contra mi voluntad, reina, me alejé de tu cabellera,
contra mi voluntad, lo juro por ti y por tu cabeza

sin su contexto, indudablemente los habría clasificado dentro del registro patético-sublime, debido a la repetición de *invita* en una posición

destacada, al políptoton *tuo-te-tuum*, al compuesto *adiuro* en lugar de *iuro*, al uso de *cessi* por el más común compuesto *discessi*, a la repetición de *que... que* (típica del estilo épico elevado), al vocativo exclamativo *o* (índice del patetismo), y, finalmente, al empleo metafórico de *vertice* para representar la cabeza. Este solemne juramento, dice Conte, tiene todas las marcas del estilo sublime. Pero, dado el contexto, evidentemente hay un desequilibrio entre la forma solemne de esta expresión dramática y la trivialidad del contenido que expresa. Catulo apreciaba la ironía de Calímaco y trató de reproducir la refinada conciencia artística que pudiera combinar “the court poet’s elegant flattery and malicious detachment” (Conte 1986, p. 89). Catulo logra esta “incongruencia” irónica al usar un registro elevado que ya no conviene al contexto, debido a que sus asociaciones con las circunstancias históricas ya no son aplicables y a que sus relaciones con el *pathos* épico-trágico ya no concuerdan con las nuevas intenciones de la poesía.

Luego Conte se detiene en la reutilización virgiliana: en la *Eneida*, Virgilio no hace más que despojar al registro de la extrañeza de la función que ha debido asumir en Catulo. Una vez que pudo librarse de la ironía, restauró el registro original, y “reconectó” los valores y funciones de los signos estilísticos dentro del propio sistema literario. Esto permite que Virgilio utilice una estructura mucho más sobria para expresar la intensidad de un verdadero *pathos*: “furthermore, by making the mode of expression more incisive, Virgil reveals, in my opinion, a desire to emulate, to ‘pay a compliment’ to Catullus, but also to show that he can do better” (Conte 1986, p. 90). Dado que el registro apunta a un nivel preciso de estilo dentro del canon de los estilos, funciona como una estructura que ya tiene su propia dirección y codificación: “perceived as a codified structure, the register is completely inviolable from the outside” (Conte 1986, p. 90). Así, el autor (Catulo, por ejemplo) deliberadamente no toca la estructura ya codificada, sino que la respeta. En cambio, el lector tiene la tarea de reconocer y expulsar lo que siente extraño al contexto: si lo hace, notará el contraste entre el registro estilístico y las intenciones del texto que ha sufrido la intrusión. El texto, con la colaboración del lector, sugiere el rechazo. Para Conte, la alusión irónica funciona a través de la paradoja estilística: “the objective means of quotation are used for the exquisitely subjective process of parody” (Conte 1986, p. 91).

Pocos años más tarde, Conte y Barchiesi escriben un famoso capítulo dentro de la notable colección *Lo spazio letterario di Roma antica*, titulado “Imitazione e arte allusiva: modi e funzioni dell’allusività”. En ese capítulo, la alusión virgiliana vuelve a surgir. Los autores afirman que este ejemplo es una imitación de la cual conocemos el modelo (a su vez intertextual, porque Catulo tradujo-adaptó un original calimaqueo), pero no podemos precisar su funcionalidad exacta, lo cual es un indicio claro de su dificultad, ya que el capítulo se propone, justamente, hablar de las “funciones” de la alusión. Creen que conviene limitarse a observar una diferencia de registro: el desfase entre el *pathos* expresivo y la levedad del tema (en Catulo) se transforma en Virgilio en una plena adecuación entre el registro sublime y la gravedad de los sentimientos. En una línea aún vinculada con el estructuralismo, afirman:

I tentativi di leggere oltre si sono persi in quella ricerca di intenzioni che a noi appare pericolosa: Virgilio critica e corregge Catullo? Catullo era più serio e drammatico di quanto a noi non paia? dobbiamo percepire una lievissima stonatura ironica nell’autodifesa di Enea? Di queste congetture qualcuna è assurda, qualcuna ragionevole ma troppo sbilanciata a ricostruire impliciti pensieri dei poeti. [...] Resta solo da concludere avvertendo che chi concepisce l’intertestualità come laboratorio finirebbe per lasciarsi tentare da spiegazioni combinatorie, e vorrebbe fors’anche saper determinare quale sia l’originaria predominanza di un modello sull’altro. È per noi più consigliabile limitarci al compito che ci compete: di lettori che colgono l’intertestualità come effetto, come risultato offerto dal testo a chi legge e, leggendo, coglie risonanze (incrementi di senso) in un verso dove gli apporti estranei ‘stanno meglio che nel luogo di origine’ (Conte y Barchiesi 1989, pp. 106-108).

Es una postura prudente, aunque la prudencia no parece ser la virtud particular en esta alusión virgiliana. Se trata de una alusión desconcertantemente audaz en un autor no habituado (hasta nuestro conocimiento) a manifestaciones de este tipo. Y decimos “hasta donde conocemos” porque una pregunta obvia que se desprende de este caso es: ¿qué hubiera pasado si perdiáramos, como ha ocurrido con buena parte de la literatura clásica, el *carmen* 66 de Catulo? Evidentemente, no tendríamos alusión y no ten-

dríamos ningún problema interpretativo de este tipo, más allá del propio contexto virgiliano.

Para O’Sullivan (1993), quizá solo en *Aen.* 9.227 (*consilium summis regni de rebus habebant*, “trataban en consejo acerca de los asuntos más importantes del reino”), que remite a Lucilio fr. 4 Marx (=6 Krenkel) (*consilium summis hominum de rebus habebant*, “trataban en consejo acerca de los asuntos más importantes de los hombres”), Virgilio repite con tanto detalle las palabras de un poeta anterior. Remarca la importancia que tiene el hecho de que podamos tener todo el contexto del pasaje de Catulo (una diferencia clave en relación con el fragmento de Lucilio o de otros autores como Ennio), porque, además, cualquier desconocedor de la cronología podría pensar que Catulo parodia a Virgilio. Este caso nos lleva a reconsiderar la naturaleza de la alusión en la poesía latina, porque algunos incluso han sugerido que la repetición aquí es inconsciente, lo que sería aún más problemático, ya que la alusión más clara de toda la poesía latina sería accidental: “So, unconscious or intended,” dice O’Sullivan (1993), “the point about this particular passage is that Vergil cannot want us to think about the original context of the line he has adapted”, por lo que concluye que el contexto original del poema de Catulo no tiene nada que ver con el sentido de los versos de Virgilio: hay una evidente falta de decoro. Entonces, se plantea la disyuntiva: esta es la excepción que confirma la regla de que los contextos de la literatura aludida forman parte del sentido del nuevo texto, o más bien nos muestra que la alusión pone en duda todos los otros datos que el recurso nos brinda. O’Sullivan (1993) cierra su intervención planteando las dificultades que se presentan:

How many instances like this one would you need to establish that Latin poets did not intend us to think of the sources they were using? [...]. One view would be that you only needed one clear instance to show that the poet did not expect his audience to pick up allusions outside these categories [...]. What evidence is there in ancient literary criticism and scholia that ancient poetry was read this way?

Farrell (1993) responde a algunos de estos interrogantes y da su propia interpretación del pasaje en “Allusions, Delusions and Confusions: A Reply”. Cree que hay que hacer una distinción fundamental entre este caso particular y otras alusiones: este ejemplo no forma parte de un sistema de

referencias (como sí ocurre con Homero, Apolonio y Ennio en la *Eneida*). Cuando se encuentran dos posibles alusiones próximas entre sí, ya sea en el texto fuente o en el alusivo, la probabilidad de que sean auténticas alusiones (“and not just random echoes”) crece de manera geométrica. Parte del problema con este caso radica en su aislamiento y en que *Coma Berenices* no es una fuente notable para la *Eneida*, por lo que el intérprete carece de un contexto alusivo confiable en el que ubicarla: es mucho más sencillo interpretar una alusión cuando forma parte de un sistema. Farrell (distanciándose de O’Sullivan) sostiene que la transparencia de la alusión no garantiza la misma nitidez en la interpretación y, por el contrario, una alusión difícil de descubrir puede ser fácilmente interpretada (cita el ejemplo del milagroso descubrimiento de la alusión a Calímaco a través del río Éufrates al final de *Georg.* 1 y 4 y de *Aen.* 8, realizado por Scodel y Thomas⁷). Además, piensa Farrell, no hay que olvidar el carácter ambiguo que el poeta puede dar a la alusión. Así, las alusiones a la *Odisea* en el desembarco de Eneas (*Aen.* 1) son fácilmente discernibles, pero están combinadas de tal manera que una interpretación simple se vuelve imposible. Por ello insiste en tener en cuenta el programa alusivo de Virgilio a partir del que es posible interpretar cada una de las alusiones.

Farrell, en otro punto de su respuesta, sostiene que O’Sullivan no considera que el poema de Catulo es una traducción de Calímaco (la alusión de Virgilio sería una “window reference”, en términos de Thomas⁸) y que ambos poemas (*Coma* de Catulo y *Plókamos* de Calímaco) tienen cada uno su propio contexto; sin embargo, ambos están relacionados por el cataterismo del mechón de cabello. En la *Eneida*, Eneas no solo jura sino que al hacerlo invierte el juramento hecho en ambas fuentes: jura, no por la cabeza abandonada por el mechón sino por su destino celestial: “this is the type of variation that guarantees, if guarantee were needed, that Vergil

7 Scodel y Thomas (1984, p. 339). Vale la pena copiar la nota, que solo tiene 9 líneas en la revista: “Three times in his works Virgil mentions the Euphrates. At *Georg.* 1.509 the river threatens war; at *Georg.* 4.561 Octavian thunders there; at *Aen.* 8.726 the river, after Actium, is no longer threatening. Each of these references appears in the sixth line from the end of its respective book. This pattern is no coincidence: Virgil alludes to the Ἀσσυρίου ποταμοῦ μέγας ῥόος of Callimachus *Hymn* 2.108 – the sixth line from the close. The Callimachean river is identified with the Euphrates by the scholiast, and the programmatic passage is a natural object for such delicate allusion”.

8 Cf. Thomas (1986) y Carmignani (2022, p. 47).

has crafted this allusion deliberately and with care”. Con esto, Farrell responde a la consideración de O’Sullivan acerca de que Virgilio no tenía la intención de que su alusión recordara la fuente porque era completamente inadecuada. Esta alusión, según Farrell, tiene que ver con una estética del decoro que no podemos entender y ese es nuestro principal problema.

Barchiesi, años más tarde de su artículo escrito con Conte, publica un interesante texto en un volumen dedicado a la intertextualidad en la revista *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*. En “Otto punti su una mappa dei naufragi”, dedica el cuarto punto a este pasaje con la confesión de que, al parecer, ninguna reflexión sobre el arte alusivo puede omitir hablar del “più scandaloso dei testi allusivi classici” (Barchiesi 1997, p. 212). Las opciones de interpretación son: 1. Virgilio libera el registro potencialmente noble del original del *pathos* de su contexto; 2. el *pathos* del original mina el *pathos* de Eneas, o del propio Virgilio; 3. el original es mucho más serio y sufrido de lo que se piensa, porque Catulo ha incluido elementos que en Calímaco no estaban presentes, y Virgilio lo leyó en esta clave. Esto demuestra que tanto uno como otro texto, al contrario de lo que se suele entender, son “abiertos” a la interpretación, no solo el texto alusivo. Barchiesi sostiene que, como punto de partida, Virgilio se diferencia de Catulo casi solo por el masculino *invitus* (y no *invita o*). El verso perdió un “oh” patético, una asonancia sobrecargada (*o ... tuo*) y una sinalefa *-a o*. Por lo tanto, Virgilio mejora a Catulo y lo constituye en un predecesor, en el sentido técnico, en un preclásico *-o*, en sentido borgeano, en un “precursor”. Pero este razonamiento puede estar incompleto si se tiene en cuenta que Cat. 66 (una elegía latina) es una versión de una elegía calimaquea. En este sentido, puede decirse que Catulo cambió *πλόκαμος* o *βόστρυχος* por *coma*, una palabra masculina por otra femenina, y que Calímaco, muy probablemente, haya escrito algo como *invitus* más que *invita*. Según esta hipótesis, Virgilio hace que Eneas tome prestada la palabra de Calímaco, y no solo la de Catulo. No conviene pensar que la alusión siempre gira en torno de la innovación, ya que quizá no haya palabra en el verso 6.460 que no haya sido dicha: la alusión funciona como elección entre opciones *ya todas ocupadas* de la tradición. Barchiesi, para demostrar el problema del género de la palabra, menciona que Estacio retoma el verso virgiliano en su *Aquileida*, cuando dice:

... nec ego hos cultus aut foeda subissem
tegmina, ni primo te visa in litore: cessi



*te propter, tibi pensa manu, tibi mollia gesto
tympana.*

(Stat. *Ach.* 1.652-655)

ni hubiera soportado este vestido o vergonzoso atuendo, ni te hubiera visto en la costa, por ti me alejé, por ti llevé madejas, por ti el afeminado tambor.

Es tan fuerte el recuerdo de esta frase en la poesía posterior, que Estacio, según Barchiesi, se permite una pausa entre las dos palabras. Se puede dudar de la influencia de la dupla Calímaco-Catulo en un poeta como Estacio, tan influido por Virgilio (además, Aquiles se está separando de Deidamía, como Eneas de Dido); sin embargo, Barchiesi interpreta que Aquiles no solo está citando la *Eneida* sino también la *Coma*: está contrastando ambas⁹. La alusión golpea la delicada unión entre la femineidad de la *Coma* y el heroísmo un poco dudoso de Eneas. El problema de la identidad sexual es recapitulado en la genealogía de la alusión; se trata de palabras que tienen una historia de género incierto: de un ambiguo masculino calimaqueo, pasando por un femenino catuliano hasta un pre-ocupado masculino virgiliano.

El análisis de Lyne (1994) es más que interesante. Trae a colación el discurso de apertura de Eneas en *Aen.* 1.94 ss. (*‘o terque quaterque beati,*

9 Según Heslin (2005, p. 100-101), la diferencia obvia entre Virgilio y Estacio –ambos retoman el verso de Catulo– es que el primero utiliza la alusión en un contexto que parece completamente inapropiado, mientras que Estacio retoma el verso de Catulo-Virgilio en un contexto que resulta “cleverly appropriate”. Por otra parte, tanto Eneas como Aquiles ofrecen excusas algo débiles para comportamientos poco heroicos, y ambos se dirigen a mujeres con las que establecieron relaciones amorosas en costas extranjeras, desviándose temporalmente de sus destinos heroicos. La principal diferencia radica en que Eneas explica por qué partió, mientras que Aquiles justifica por qué permaneció. Sin embargo, continúa Heslin, sorprende que en Estacio no figure el término clave *invitus*, ya que el núcleo del argumento de Aquiles es que se travistió precisamente “contra su voluntad”. El autor postula que, si la *lectio* original fuera *tu visa* (como lee, erróneamente, Garrod en un ms.) en lugar de *te visa*, se abre la posibilidad de otra alusión al verso virgiliano, al pronunciarse, por las elisiones, *tu vis’ in (tu-vi-s-in)*, un reordenamiento silábico de la palabra ausente *invitus*: “It may also be more than a coincidence that every letter but the first of the Virgilian word *regina* may be found in proper order in *tegmina*. Unlike Virgil’s allusion to Catullus, the context is entirely relevant and the transformation is exceedingly subtle”.

/ *quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis / contigit oppetere!* ... etc.). Según Lyne, uno puede decir que Virgilio hace que Eneas “cite” a Odiseo (*Od.* 5.360 ss.) en una alusión funcional y útil, ya que posiciona a Eneas en el papel de Odiseo (por cierto, un Odiseo diferente). Pero lo que sucede con *Aen.* 6.458-460 es otra cosa: según Lyne, es también una “cita” (de Catulo), pero la opinión más comúnmente referida por la crítica sostiene que de ninguna manera Virgilio alude a Catulo. Es decir, en *Aen.* 1.94 ss. Virgilio alude y en *Aen.* 6.458-460 no lo hace. Eso, según Lyne, es asumir “intenciones” en Virgilio que son insostenibles: “we have no evidence about Vergil’s intentions in the matter of allusion *beyond the evidence of the text!*” (Lyne 1994, p. 189). Ya que el término “alusión” alienta el interés por la intención autorial, hay que abandonarlo. Es mejor utilizar “intertexto”, “it allows us to say relatively objective things about something which exists” (Lyne 1994, p. 189). Lyne adopta entonces el término intertexto como un hecho: *Aen.* 1.97 ss. es intertextual con *Od.* 5.306 ss. y *Aen.* 6.458-460 es intertextual con *Cat.* 66.39-40. Más allá de esta distinción, que –treinta años después, con el estructuralismo ya derrotado– suena algo inútil, porque la intencionalidad es algo aceptado por la crítica –el problema no es ese, sino intentar encontrar cuál es la posible interpretación de tal o cual intención–, el análisis *interpretativo* de Lyne es brillante. Veamos cómo sigue.

La pregunta central es: ¿cuándo un intertexto es lo suficientemente legible e identificable como para constituirse en tal? Los dos ejemplos anteriores son lo suficientemente legibles e identificables, y si *Aen.* 1.97 ss. merece una interpretación relacionada con *Od.* 5.306 ss., también *Aen.* 6.458-460 con *Cat.* 66.39-40. Lyne demuestra por qué Farrell lo considera un lector muy sutil e inteligente¹⁰. Sostiene que el intertexto de *Cat.* 66 es visible ya en *Aen.* 4.333 ss.¹¹ y, sobre todo en *Aen.* 4.693ss., donde Iris le corta a Dido un mechón de su cabellera:

10 Farrell (1993) esperaba con ansiedad estas lecturas de Lyne: “I have heard Oliver Lyne make some intelligent observations about it, and hope that he will publish them soon”.

11 En el discurso de Eneas a Dido, en el que le explica a la reina los motivos religiosos y morales de su partida, por ejemplo, en *Aen.* 4.357 *testor utrumque caput* (“lo juro por nuestras cabezas”), que recuerda *adiuro teque tuumque caput*, en las palabras de Dido a Ana en *Aen.* 4.492-493, *testor, cara, deos et te, germana, tuumque / dulce caput* (“lo juro, querida, por los dioses y por ti, hermana, y por tu dulce cabeza”).

*Tum Iuno omnipotens longum miserata dolorem
difficilisque obitus Irim demisit Olympo
quae luctantem animam nexosque resolveret artus.
nam quia nec fato merita nec morte peribat,
sed misera ante diem subitoque accensa furore,
nondum illi flavum Proserpina vertice crinem
abstulerat Stygioque caput damnaverat Orco.
ergo Iris...*

...

*...et supra capiti astitit. 'hunc ego Diti
sacrum iussa fero teque isto corpore solvo':
sic ait et dextra crinem secat...*

(Verg. *Aen.* 4.693-700, 702-705)

Entonces Juno todopoderosa, apiadada de su largo sufrimiento y de su dificultosa muerte, envió a Iris desde el Olimpo para que libere sus miembros unidos de su espíritu luchador. Pues, a causa de que moría ni por el hado ni por una muerte merecida, sino que la desgraciada moría antes de su día, inflamada por un repentino furor, todavía Proserpina no le había cortado el mechón rubio de su cabeza, ni lo había enviado al Orco estigio. Por lo tanto, Iris [...] se paró sobre su cabeza. 'Tomo esta ofrenda consagrada a Plutón, como me ordenan, y te libero de este cuerpo': así dice y con la derecha corta el mechón [...].

Es un intertexto mucho más amplio de lo que se admite generalmente. La interpretación de Lyne es que la *Eneida* compara y contrasta a Dido, su rizo y su destino (textual) con Berenice, su rizo y su destino (intertextual). El contraste se da entre:

1. a Dido, magnífica reina en *Aen.* 1, luego destinada a morir (con Venus involucrada en su muerte), se le corta un mechón para dárselo como ofrenda a Plutón, el dios de la Muerte, y
2. a Berenice también se le corta un mechón, pero Venus (Afrodita) lo honra y lo convierte en una estrella.

Este intertexto catuliano acentúa la tragedia de Dido: en este sentido, para Lyne (1994, p. 192), el intertexto funciona de una manera comparable al “contrast simile” homérico.

Feldherr (1999) retoma esta alusión virgiliana, afirmando que las palabras de Eneas “create difficulties of interpretation that have proven as vexing as any in the epic” y define la alusión como “unwelcome and jarring” (Feldherr 1999, pp. 107-108). En primer lugar, repasa las tres posturas tomadas por la crítica. Las repetimos aquí, porque Feldherr va mostrando, además, los problemas que tiene cada una:

1) La más radical –ejemplificada por Williams (1972, p. 488) y Fordyce (1961, pp. 334)– simplemente niega que la referencia a Catulo afecte la interpretación del pasaje de la *Eneida*: de este modo, la alusión no sería tal, sino que más bien la similitud sería no intencional o meramente formal. Esto presenta dos problemas: a) que la crítica hace décadas está tratando de explicar esta “coincidencia” demuestra justamente lo contrario, es decir, que el paralelo con Catulo importa (y mucho) para la interpretación del pasaje virgiliano; b) “the infamous quotation itself is not the only point of contact between the two texts” (Feldherr 1999, p. 108), sino que más bien revela una cadena de semejanzas –puntualizadas por Tatum (1984, pp. 440 ss.) y Griffith (1995, pp. 51 ss.)– que demuestran la importancia de Cat. 66 para este episodio de la *Eneida*, entre ellas destaca el corte del mechón: “the lover’s gesture” (que Catulo y Calímaco immortalizan para Berenice) evoca “too vividly” (Feldherr 1999, p. 108) la escena de la muerte de Dido –apenas citada en el análisis de Lyne–: ese corte del mechón por parte de Iris le permite a la reina morir y escapar del tormento de saber que Eneas, a diferencia de Ptolomeo Evergetes, no regresará.

2) Una segunda postura radica en sostener que ya en Cat. 66 hay matices trágicos que contradicen su “superficial wittiness” (Feldherr 1999, p. 108) –idea sostenida por Clausen (1970, pp. 90-91) y Tatum (1984)–. Así, Cat. 66, que es el lamento por una pérdida (de un mechón), estaría introducido por un lamento mayor, el del propio Catulo en el *carmen* 65, donde declara que la muerte de su hermano en la Tróade lo ha dejado incapaz de escribir poesía. Tatum (1984, p. 444) señalaba que en la alusión Virgilio no es para nada trivial, sino que está evocando este contexto más amplio de pérdida y dolor: al reapropiarse de las palabras del mechón para Dido,

la *Eneida* acentúa la subversión realizada por Catulo de la retórica calímaquea. Para Feldherr, esa subversión señalada por Tatum es ambigua, ya que hay una tensión entre la expresión subjetiva de dolor personal en Cat. 65 y el tratamiento “maquillado” con una solemnidad exagerada de un sufrimiento menor en Cat. 66. Tatum privilegia, en esa tensión, el dolor “real” de Catulo por la muerte de su hermano, lo que ignora una posibilidad más oscura, es decir, interpretarlo al revés: “the humor of the lock’s speech in fact problematizes our understanding of the persona’s own expression of grief in 65” (Feldherr 1999, p. 109). Por lo tanto, el hecho de que Dido y el mechón compartan tantos elementos, más que ayudar a superar las incongruencias, las agrava.

3) La tercera posición consiste en reconciliar la alusión virgiliana con la solemnidad de su contexto a partir del énfasis puesto en el género: de qué modo la épica puede reconfigurar el pasaje de Catulo adaptándolo al conjunto de expectativas y convenciones propias de su público. Es la interpretación de Conte, ya analizada. Frente a esto, Feldherr (1999, p. 110) objeta: “But is the ‘Catullan’ contribution to the accumulated connotation of the line so easily ‘peeled away?’”, porque Conte condiciona la interpretación del tono y valor emocional de la frase a su contexto poético, es decir, las mismas palabras se vuelven serias o paródicas dependiendo de si la expresión elevada del sentimiento se ajusta a lo que describen. Para Feldherr, en cambio, el uso previo que Catulo hizo de la frase transforma inevitablemente su significado. La alusión no opera en un vacío intertextual: el eco catuliano persiste como una capa de sentido que complejiza la resemantización virgiliana. Así, se produce un proceso contrario que nos permite ver la situación épica, cargada de *pathos*, de las últimas palabras de Eneas a Dido a través del lente de la parodia:

Thus I propose reading the line in a way that acknowledges the interpretative difficulties it raises rather than seeking to resolve them: the very language in which Aeneas makes his avowal creates a barrier that makes it possible for the reader to respond to it in a way diametrically opposite to what context would seem to demand. The different poetic tones of the passage interfere with one another in a manner that, far from exemplifying the homogenizing power of the epic voice, renders that voice itself problematic by opening up alternative interpretative perspectives

on the action and situation. Not only does this reading harmonize with the passage’s larger exploration of the validity of the definitions and meanings imposed upon experience by the poem’s narrative, but it also signals other incongruous and dissonant elements within Aeneas’ own speech (Feldherr 1999, pp. 110-111).

Como en general nos tiene acostumbrados, Hardie (2006) realiza un penetrante y lúcido análisis del problema en “Virgil’s Ptolemaic Relations”. En la *Eneida*, se presentan alusiones a poemas de Calímaco que celebraban matrimonios reales entre hermanos en la corte ptolemaica, además de imágenes que comparan a Dido y Eneas con, respectivamente, Diana y Apolo (la luna y el sol). La partida de Eneas de Cartago implica no solo dejar atrás ese pasado de tentaciones incestuosas alejandrinas, sino también un viaje hacia un futuro fundado en la exogamia, aunque la propia Italia no está libre de los peligros del incesto y el fratricidio. En su análisis, Hardie¹² menciona que los persistentes intentos de Dido por controlar su relación con Eneas también se representan como una erotización de la relación madre-hijo. Al hablar de la “pasión curiosamente maternal” de Dido, Oliensis señala cómo su deseo por el *pater* Eneas se canaliza a través de Cupido disfrazado del hijo Ascanio (*Aen.* 1.712-722). Mientras tanto, Venus ha sumido al verdadero Ascanio en un sueño y lo ha llevado a su bosque idalio (*Aen.* 1.691-694): este sueño tiene un tono erótico, casi poscoital, dado que el lenguaje empleado es similar al de la seducción de Venus a su legítimo esposo en el libro 8. En *Aen.* 4.327-330, Dido expresa el deseo de tener un *parvulus Aeneas* que le recordaría a su padre, siendo tanto un consuelo como un sustituto erótico del Eneas ausente. El amor de Dido bien podría ser *infandus* (*Aen.* 4.85) porque, en un plano figurado, conduce a un incesto fraterno. Varios aspectos clave de este “hermanamiento” entre Dido y Eneas han sido analizados brevemente por la crítica, pero lo que le interesa a Hardie es explorar en detalle las ramifi-

12 El autor también utiliza el texto de Oliensis (1997), que emplea un enfoque de análisis freudiano de la estructura narrativa. Oliensis analiza los motivos de incesto en la *Eneida*, identificando en Dido un deseo regresivo de fusionar el futuro con el pasado, comparable al intento inútil de Andrómaca de recrear una réplica exacta de la Troya perdida: “In so far as incestuous unions come to figure narrative regress, the plot of the epic depends on the separation of maternal origins from marital ends; otherwise, Aeneas will reproduce only the past, not the future” (Oliensis 1997, pp. 306-307).

caciones de este incesto figurado. Una sugerencia podría ser que Virgilio esté comentando este paralelismo entre dioses y gobernantes presente en los textos y cultos alejandrinos a través de la recurrente tendencia en la historia de Dido y Eneas de que los dioses adopten máscaras humanas y viceversa: Venus, disfrazada como una doncella cartaginesa, es confundida por Eneas con Diana; Cupido disfrazado de Ascanio; Dido y Eneas en los papeles de Diana y Apolo; y Cartago como Alejandría. Allí es donde aparece nuestra alusión:

Within the structure of the Callimachean fiction there is a functional equivalence, based on the logic of sacrificial substitution, between the husband who leaves his wife (and returns), and the lock of hair separated from its mistress (not to return). If Aeneas as a human individual mouths the words of a part of Berenice's own body, this is to place him in the role of Ptolemy (Hardie 2006, p. 34).

Así, el poema de Catulo habla de una nueva constelación en el cielo que es producto de una relación intensamente erótica; estos erotismos astronómicos se anticipan en el relato inicial sobre la pericia del astrónomo de la corte, Conón, quien entre otras cosas sabe *ut Triviam furtim sub Latmia saxa relegans / dulcis amor gyro devocet aereo*, “cómo un dulce amor, furtivamente, arrastra a Trivia bajo las rocas del Latmo, alejándola de su órbita aérea” (Cat. 66.5-6). Como señala Hardie, la expresión *dulcis amor* (*Aen.* 6.455) –con que el narrador épico dice que Eneas le habla a Dido– no aparece en ningún otro lugar de la *Eneida*, y también lleva el sello catuliano: se usa cinco veces en su corpus, incluido Cat. 66.6, por lo que el vínculo intertextual era buscado y más amplio incluso que lo que aparenta. Para Hardie, el catasterismo del mechón de Berenice podría haber sido algo más que un *jeu d'esprit* alejandrino: servía para legitimar la posición de Berenice como reina y pulir la imagen de la pareja real mediante una historia de devoción conyugal, ya que Ptolomeo III Evergetes y Berenice II eran primos, pero en la ideología oficial eran “hermano y hermana”. Otro catasterismo serviría más tarde a los intereses dinásticos de otra “familia real”, la *gens Iulia*, cuando el cometa del 44 a.C. fue identificado como señal de la apoteosis de Julio César. En *Aen.* 1.258-260, Júpiter tranquiliza a Venus prometiéndole esto: *cernes urbem et promissa Lavini / moenia, sublimemque feres ad sidera caeli / magnanimum Aenean*, “verás la ciudad y las murallas

prometidas de Lavinio, y elevarás, sublime, hasta las estrellas del cielo, al magnánimo Eneas”, repitiendo lo que ella ya había hecho antes con el mechón de Berenice (Cat. 66.63-64). También cuando Eneas se aparece por primera vez ante Dido (*Aen.* 1.586-593), la niebla que hasta entonces lo ocultaba se dispersa bruscamente, como si revelara un cuerpo celeste: Dido ve a Eneas como el sol, así como Eneas había visto inicialmente a Dido con los atributos de Diana, diosa de la luna. Esta semejanza solar presagia el amor condenado entre el sol y la luna, Apolo y Diana. Pero ya Williams (2003) proponía una identificación astronómica alternativa: una alusión al *sidus Iulium*, en particular, las palabras *caesariem nato genitrix* (*Aen.* 1.590) presagian el papel de *Venus Genetrix* en la transformación de su descendiente más lejano, Julio César, en un dios. Así, *caesariem* juega con el nombre *Caesar* y con la “hairy star” (κομήτης) que marcó su apotheosis. Así, si es cierto que tanto el sol como el *sidus Iulium* se manifiestan ante los ojos de Dido, esta combinación encierra la historia que está por desarrollarse: la unión del sol y la luna prefigura el matrimonio incestuoso ptolemaico, celebrado literariamente en la *Coma Berenices* de Calímaco, seguida por la separación trágica, que no obstante se convierte en condición necesaria para el triunfo final de la *gens Iulia*, sellado divinamente por el *sidus Iulium* –una estrella que los poetas reinterpretarán como una apropiación romana del mito alejandrino–: “The hint of a Roman astronomy in Aeneas’ dazzling appearance to Dido is a first sign of the futility of the Ptolemaic astronomy that will weave itself through the story of Dido and Aeneas” (Hardie 2006, pp. 35-36). Es decir, para Hardie la alusión tiene ramificaciones por diversas partes de la obra virgiliana y está vinculada con el *sidus Iulium*. De hecho, cita una sutil interpretación de Wills (1998), que señala que solo una parte de Cat. 66.39-41 se replica en *Aen.* 6.460, dado que otros elementos aparecen “repartidos” en el diálogo final entre Júpiter y Juno (*Aen.* 12.807-818): *Turnum et terras invita reliqui [...] digna indigna pati [...] adiuro Stygii caput implacabile fontis*, “abandoné, de mala gana, a Turno y sus tierras [...] soportando lo que merezco y lo que no merezco [...] lo juro por la implacable cabeza de la fuente Estigia”, por lo que, sigue Wills, la Juno *invita* del libro 12 es la contraparte ausente del *Aeneas invitus* del libro 6. Hardie agrega que este es el momento del poema en que otra pareja restablece su relación armónica: Júpiter y Juno, esposos, pero también hermanos:

Relationships between the divine couple have been put under heavy strain by a disagreement about the course of human history, which has almost led to a wedding between a proto-Roman and a Carthaginian which, figuratively, could have functioned as an *aition* for the brother-sister marriages of the Ptolemaic dynasty of Alexandria, whose last ruler was demonized as another threat to the existence of Rome (Hardie 2006, p. 38).

El último crítico que tomaremos en este recorrido es Schiesaro (2019), quien repasa algunas ideas de Hardie al comentar que la Dido “infernala” es también un doloroso recordatorio del subtexto incestuoso que recorre sus encuentros en Cartago, y que se refuerza en esta parte del libro 6 por la presencia de otro intertexto complejo: Cat. 66. La alusión a Catulo vuelve a destacar, por contraste, el papel trágico de Venus en la vida de Dido, al mismo tiempo que evoca el momento mismo de su muerte en el libro 4, cuando Iris *dextra crinem secat* (*Aen.* 4.704, cf. Lyne). Al reescribir a Calímaco, Catulo parece subrayar las implicancias incestuosas de la relación entre Berenice y Ptolomeo III, ajustándose a las costumbres ptolemaicas, pero con un claro matiz de exageración. La conexión con Cat. 66 sugiere una posible razón por la que este nuevo encuentro entre Eneas y Dido gire una vez más en torno a la imposibilidad de diálogo, como ocurría en el libro 4 –y ya insinuado desde el libro 1–. Sin embargo, la interacción entre discurso directo y marco narrativo revela que las emociones de Eneas no pueden reducirse a una simple oposición entre su amor por Dido y la imposibilidad histórica de que florezca. En el libro 6, Eneas no llega a revelar un apego apasionado, incluso cuando podría hacerlo sin alterar el curso del poema: el amor tierno y la conmiseración quedan relegados al narrador. Incluso en esta etapa, se muestra cómo la sombra de Venus ha marcado su relación desde el principio: el deseo frustrado y nefasto de Eneas se combina con la agresividad surgida del silencio de Venus, quien no verbaliza sus emociones cuando se encuentra con su hijo (en el libro 1) y así le niega simbólicamente la subjetividad e identidad: Eneas es un paradigma de la taciturnidad, en parte culpa de Venus: “effectively, Aeneas displaces onto Venus the ultimate responsibility for what has gone wrong in his relationship with Dido” (Schiesaro 2019, p. 28).

En definitiva, todas estas lecturas y posturas demuestran la importancia que tiene –o puede tener– una alusión para la interpretación litera-

ria. En este ejemplo extraordinario del más grande de los poetas latinos, que alude a otro poeta esencial de la literatura romana, puede verse cómo la *imitatio* (el arte alusivo, la intertextualidad) trasciende el mero préstamo (estilístico, verbal) para convertirse, en un sentido amplio, en un acto de crítica literaria. Aunque Farrell haya argumentado que Catulo no forma parte del sistema alusivo virgiliano –suponiendo, por un momento, que esto sea cierto–, una alusión tan evidente, casi una cita literal, como la que Virgilio hace del poeta neotérico, debe entenderse, creemos, como un homenaje deliberado. Este gesto revela una profunda conciencia genealógica por parte del poeta de la *Eneida*, quien se presenta simultáneamente como heredero y renovador de una tradición literaria específica. Virgilio no busca ocultar sus deudas con la tradición neotérica y alejandrina que tanto admiró, sino exhibirlas como parte de un diálogo consciente y transformador. Asimismo, más allá de la legitimación que genera, otro de los efectos del arte alusivo –a nivel textual y extratextual– es su economía, su capacidad de producir mucho con poco, justamente en un sistema (el literario) que por su naturaleza trabaja más bien de un modo dispendioso y dispersivo. Cuando el lector reconoce una alusión, está leyendo al menos dos textos simultáneamente en una misma frase o expresión, lo que implica la apertura a dos mundos posibles, con sus contextos literarios, pero también socioculturales.

En este sentido, la naturaleza “escandalosa” de esta alusión –por lo directa y significativa– desafía radicalmente los enfoques formalistas que pretendieron leer los textos como entidades autónomas. Si bien es cierto que nunca podremos acceder con certeza absoluta a la “verdadera intención” de Virgilio al incluir esta alusión a Catulo, esta limitación no invalida el esfuerzo hermenéutico por rastrear aquello que el texto *permite* inferir. La imposibilidad de alcanzar –como vimos– una respuesta definitiva no significa que debamos renunciar a la pregunta. Por el contrario, es precisamente esa tensión entre lo incognoscible y lo interpretable lo que enriquece la lectura literaria. La clave está en abordar el problema desde una perspectiva integral, abarcadora, que tenga en cuenta tanto el texto alusivo (Virgilio) como el aludido (Catulo, y tras él, Calímaco) como partes de un diálogo intertextual que trasciende lo meramente verbal. No se trata solo de comparar versos aislados, sino de entender cómo funcionan dentro de sus respectivos contextos. La alusión no es un préstamo está-

tico, sino un gesto dinámico que adquiere sentido en la relación entre ambos textos (con sus respectivos contextos).

Este enfoque integral permite superar las limitaciones de los análisis fragmentarios o sesgados. Por ejemplo, quienes veían en Virgilio solo un “imitador” de Homero (o del autor que fuere) solían pasar por alto que el poeta épico no reproduce mecánicamente sus modelos, sino que los reelabora para servir a su propio proyecto literario y político. La alusión, en este sentido, no es un fin en sí mismo, sino un medio para construir significados nuevos. Incluso si nunca sabremos con precisión *qué* pensaba Virgilio al incluirla, el texto mismo ofrece pistas para entender *cómo* funciona: como homenaje, como crítica implícita, como reinención de una tradición. La filología, en este punto, demuestra su valor al proporcionar herramientas para navegar esa ambigüedad: cuando logra combinar la erudición con la sensibilidad interpretativa, nos permite acceder a estas múltiples capas de significado sin caer en reduccionismos simplistas. En los análisis vistos, el estudio riguroso del lenguaje, los contextos históricos, las convenciones genéricas y las estrategias retóricas permitieron formular hipótesis fundamentadas sobre la intención del autor, hipótesis que, aunque nunca puedan verificarse del todo, enriquecen nuestra comprensión del texto. Negarse a este ejercicio por escepticismo radical equivaldría a renunciar a una de las dimensiones más fascinantes de la alusión: su capacidad comunicativa. La alusión, entonces, no es un accidente ni un ornamento, sino un mecanismo central de significación. Quien la descuida o la minimiza corre el riesgo de leer a Virgilio (o a cualquier otro autor clásico) de manera parcial, sin apreciar la densidad de su escritura.

En última instancia, este caso ejemplar nos recuerda que la interpretación literaria debe navegar entre dos extremos igualmente peligrosos: el positivismo que solo ve fuentes y préstamos, y el formalismo que desvincula el texto de su contexto creativo. La alusión, cuando se estudia con rigor y sensibilidad, permite superar esa dicotomía, revelando cómo los poetas construyen su originalidad precisamente a través del diálogo con sus predecesores. Virgilio lo sabía: su obra está diseñada para ser leída en capas, para dialogar con sus predecesores y, al mismo tiempo, para desafiar a sus futuros intérpretes. En este sentido, el estudio de sus técnicas alusivas no es un mero ejercicio académico, sino una verdadera herramienta para desentrañar el sentido último de la obra.

Referencias

- Barchiesi, Alessandro (1997). Otto punti su una mappa dei naufragi. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*.39: 209-226.
- Carmignani, Marcos (2022). Intertextualidad y arte allusiva: un breve recorrido teórico (primera parte). En Marcos Carmignani y Julia Burghini (eds.), *Artis pars magna contineatur imitatione: estudios intertextuales en la literatura latina* (pp. 19-68). Córdoba: Tinta libre.
- Clausen, Wendell (1970). Catullus and Callimachus. *Harvard Studies in Classical Philology* 74: 85-94.
- Conte, Gian Biagio (1986). *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- Conte, Gian Biagio (2012). *Letteratura latina: Dall'alta repubblica all'età di Augusto*. Firenze: Le Monnier.
- Conte, Gian Biagio (2014). *Dell'imitazione. Furto e originalità*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Conte, Gian Biagio y Barchiesi, Alessandro (1989). Imitazione e arte allusiva: modi e funzioni dell'allusività. En Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli y Andrea Giardina (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica. Vol. 1* (pp. 81-114). Roma: Salerno Ed.
- Farrell, Joseph (1991). *Virgil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic: The Art of Allusion in Literary History*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Farrell, Joseph (1993). Allusions, Delusions and Confusions: A Reply. *Electronic Antiquity* 1, <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V1N6/farrell.html>.

- Feldherr, Andrew (1999). Putting Dido on the Map: Genre and Geography in Vergil's Underworld. *Arethusa* 32: 85-122.
- Fordyce, Christian James (1961). *Catullus*. Oxford: Oxford University Press.
- Griffith, R. Drew (1995). Catullus' *Coma Berenices* and Aeneas' Farewell to Dido. *Transactions of the American Philological Association* 125: 47-59.
- Hardie, Philip (2006). Virgil's Ptolemaic Relations. *Journal of Roman Studies* 96: 25-41.
- Heslin, Peter (2005). *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge: University Press.
- Horsfall, Nicholas (2013). *Virgil, Aeneid 6. A Commentary*. 2 vols. Berlin-Boston: Walter de Gruyter.
- Lyne, Oliver (1994). Vergil's *Aeneid*: Subversion by Intertextuality. Catullus 66.39-40 and Other Examples. *Greece & Rome* 41: 187-204.
- O'Sullivan, Neil (1993). Allusions of Grandeur? Thoughts on Allusion-Hunting in Latin Poetry. *Electronic Antiquity* 1. <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/EIAnt/V1N5/osullivan.html>.
- Oliensis, Ellen (1997). Sons and Lovers: Sexuality and Gender in Virgil's Poetry. En Charles Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil* (pp. 294-311). Cambridge: University Press.
- Schiesaro, Alessandro (2019). *Acheronta Movebo*. Virgil's Lucretian Underworld. *Studi Italiani di Filologia Classica* 112: 204-251.
- Scodel, Ruth y Thomas, Richard (1984). Virgil and the Euphrates. *American Journal of Philology* 105: 339.

- Tatum, James (1984). Allusion and Interpretation in *Aeneid* 6.440-76. *American Journal of Philology* 105: 434-452.
- Thomas, Richard (1986). Vergil's *Georgics* and the Art of Reference. *Harvard Studies in Classical Philology* 90: 171-198.
- Toohey, Peter (1993). Reseña de Joseph Farrell (1991), *EA* 1.2, <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V1N2/toohey.html>.
- Williams, Mary Frances (2003). The *Sidus Iulium*, The Divinity of Men, and the Golden Age in Virgil's *Aeneid*. *Leeds International Classical Studies* 2: 1-29.
- Williams, Robert Deryck (1972). *The Aeneid of Virgil: Books 1-6*. London: Macmillan.
- Wills, Jeff (1998). Divided allusion: Virgil and the *Coma Berenices*. *Harvard Studies in Classical Philology* 98: 277-305.



Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres.
Estudios intertextuales en la literatura latina
(1a ed.)

Marcos Carmignani y Julia Burghini (Eds.)

Marcos Carmignani [et al.]

Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba

Junio/julio 2026 [Libro digital]

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)