

«STERILIS CAMENA»  
El *Carmen* 9 de Sidonio Apolinar  
o la muerte de la poesía \*

Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.)  
Er muss diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* 6.54

Una de las “obras-catálogo” más complejas y – tal vez por ello – peor entendidas de toda la Antigüedad tardía es, sin lugar a dudas, el extravagante *Carmen* 9 de Sidonio Apolinar (430/431-489 d.C.), que encabeza como programa poético el voluminoso libro de *carmina minora* o *epigrammata* del autor lionés<sup>1</sup>. Esta pieza imprescindible de la poesía sidoniana constituye, de hecho, una declaración programática en toda regla, concebida como tal desde el momento mismo de su composición, en torno al 461<sup>2</sup>. Así pues, esta peculiar revisión del formato literario del catálogo (tan acorde con los gustos estéticos de la Antigüedad tardía) consigue transformarlo

\*) Este estudio se ha llevado a cabo en el marco del proyecto de investigación SA120A08 de la Junta de Castilla y León y FFI2009-09134 del Ministerio de Ciencia e Innovación. Tomaré la edición de Loven 1960 como texto base para todas las citas de los poemas de Sidonio.

<sup>1</sup>) Sobre la ordenación intencional de las piezas que componen el poemario sidoniano en función de los grandes *carmina* programáticos en él contenidos vd. Hernández Lobato 2006.

<sup>2</sup>) Sobre la datación de las distintas ediciones del poemario sidoniano cfr. Loven 1960, pp. xxx-xxxv y Hernández Lobato 2006.

en un inesperado vehículo de expresión de la propia poética, o lo que es lo mismo, en un instrumento privilegiado para la reflexión metaliteraria sobre el lenguaje y la poesía. No es por tanto de extrañar que Sidonio se sitúe en la estela literaria de Ausonio y proponga un uso profundamente irónico, problematizador y subversivo de la estrategia estética del catálogo, a cuya elucidación dedicaremos las siguientes páginas.

Es de rigor señalar que el *Carm.* 9 sidoniano – tal vez por su indudable centralidad en el quehacer poético del lionés – ha sido objeto de varios estudios de incuestionable solvencia, que nos exoneran en gran medida de emprender un análisis pormenorizado de cada uno de sus versos<sup>3</sup>. Sin embargo, ninguno de esos trabajos – sin duda valiosos y meritorios en tantos otros aspectos – ha sabido aportar una respuesta satisfactoria a la que tal vez sea la pregunta fundamental sobre el poema: ¿qué quiere decir realmente?, ¿cuál es la poética que pone en juego?, en definitiva: ¿de qué trata? Tales cuestiones – tan esenciales como básicas – han sido sistemáticamente preteridas por una crítica, que ha preferido juzgar esta pieza bien como un galimatías sin sentido a mayor gloria de los alardes eruditos del Sidonio más manierista, bien como una fallida declaración de poética, cuyo nebuloso contenido poco o nada parece poder aportarnos sobre los postulados estéticos del lionés, que se juzgan inexistentes o, en el mejor de los casos, ajustados a las meras convenciones del género en el que supuestamente se inscribe la pieza (el de la poesía menor o de ocasión).

Antes de proceder a nuestro propio análisis del *Carm.* 9, que se propone dar respuesta a las cuestiones básicas que acabamos de enunciar, se impone la necesidad de recordar sucintamente en qué consiste la pieza y cuáles son sus aspectos más criticados y polémicos. El poema consta de un total de 346 endecasílabos falecios, forma métrica connotada para declaraciones programáticas de corte alejandrino desde al menos los tiempos de Catulo, al que Sidonio imita explícitamente en el arranque de la pieza<sup>4</sup>. Los editores modernos coinciden además en señalar la presencia de una laguna de dimensiones difíciles de determinar entre los versos 197 y 198, por lo que la ya apreciable extensión de la poesía hubo de ser algo mayor en su momento. Esta simple valoración cuantitativa del poema debe alertarnos ya sobre un primer aspecto transgresor del *Carm.* 9 en relación con el horizonte de expectativas que él mismo genera: el programa poético de Sidonio, situado al comienzo de su colección de *nugae* (poesía menor), opone a la escueta decena de versos de su modelo catuliano nada menos

<sup>3</sup>) El estudio pionero, que continúa siendo el más valioso y sugestivo, es el de Consolino 1974. Más recientemente encontramos las útiles aportaciones de Santelia 1998 y 1999. Mi análisis – salvo en los casos en que se indique explícitamente – tomará nuevos derroteros respecto a los citados trabajos.

<sup>4</sup>) Sobre la presencia del famoso *Carm.* 1 de Catulo en el movimiento inicial de este poema cfr. Consolino 1974, pp. 423-432.

que 346 endecasílabos (numero que, según acabamos de explicar, hubo de ser aún mayor antes de la formación de la laguna), lo que vulnera uno de los aspectos esenciales de la poética neotérica, a la que el poema en principio parecía adherirse gustoso. Será, de hecho, el propio Sidonio quien reivindique abiertamente en este mismo *Carm.* 9 el principio neotérico de la brevedad de las composiciones (v. 318: *rarae credimus hos [scil. modos] breuique chartae*), lo que no hará sino subrayar el carácter paradójico y transgresor de una afirmación que queda inmediatamente conculcada por el propio poema que la sustenta. Como iremos demostrando en nuestro análisis, la transgresión de convenciones y la frustración de expectativas serán dos de las armas principales del lionés para la puesta en escena de su peculiar programa poético. Pero prosigamos por ahora con nuestra presentación del *Carm.* 9.

La pieza se abre con una suerte de encabezado epistolar en verso (vv. 1-3), que supone una neta innovación de Sidonio en el campo de los poemas programáticos y otra de sus numerosas transgresiones respecto a las convenciones genéricas tradicionales:

*LARGAM SOLLIVS HANC APOLLINARIS  
FELICI DOMINO PIOQVE FRATRI  
DICIT SIDONIVS SVVS SALVTEM.*

Como se puede apreciar, Sidonio se dirige al destinatario del poema, su amigo y antiguo condiscípulo Magno Félix<sup>5</sup>, mediante lo que era la fórmula de salutación epistolar por excelencia: la estructura de nominativo (remitente) + dativo (destinatario) + *salutem dicit*, presente en todos los *corpora* epistolares latinos, incluido el del propio Sidonio. Por si esto fuera poco, el lionés se ha atrevido a versificar – a transformar en poesía – una fórmula fija como ésta, exclusiva de la prosa, desvinculada de cualquier tipo de voluntad artística (prevalece en ella la mera practicidad, hecho que la ha mantenido petrificada e invariable a través de los siglos) y perteneciente a un universo literario enteramente ajeno al del poema programático, como es el del género epistolar. Para ello, Sidonio ha proyectado sobre ese cliché expresivo las convenciones métricas del verso y sus estilemas retóricos más característicos (hipérbaton extremo<sup>6</sup>,

<sup>5</sup>) Hijo del cónsul Magno, fue, sin duda, uno de los amigos más queridos de Sidonio, con el que compartió estudios de juventud y preferencias literarias (ambos se declaraban admiradores de Estacio). Sidonio le compuso un extravagante epitalamio “filosófico” a su hermana Araneola, recogido en este mismo poemario como *Carm.* 15. Ostentó el cargo de prefecto del pretorio de la Galia y alcanzó el rango de patricio en torno a 468. Stevens 1933, pp. 196-197 y Loyen 1960, p. 187 ofrecen un semblante más completo del personaje. Sobre la relación de amistad entre Sidonio y Magno Félix vd. Loyen 1943, p. 84.

<sup>6</sup>) Vd. el sintagma *LARGAM ... HANC ... // ... SALVTEM*, diseminado en los vv. 1 y 3, o los *tria nomina* que componen el nombre del autor del poema (*SOLLIVS ... APOLLINARIS // ... SIDONIVS*), que se reparten en esos mismos versos. El único sintagma de la

aliteración<sup>7</sup>, juegos de palabras<sup>8</sup>, efectos de rima y homeoteleuton<sup>9</sup>), que se superponen a las férreas convenciones formularias de la prosa epistolar sin llegar en ningún momento a prevalecer del todo sobre ellas. Nos hallamos, en definitiva, ante una gesta literaria tan titánica como absurda: lo que Sidonio se propone versificar en la apertura misma de su programa poético no es simplemente una fórmula de prosa, sino además – y acaso ante todo – una fórmula prosaica, en el sentido más pleno de la palabra, un segmento lingüístico intrínsecamente im-poetizable. Con esta calculada operación, el lionés pone en juego dos aspectos esenciales de la poética tardoantigua, que su obra suscribe con absoluta radicalidad: por un lado, la interferencia de códigos estéticos y la mezcla de géneros – en este caso, la prosa epistolar y los poemas programáticos de corte neotérico –, lo que desdibuja las fronteras tradicionalmente impuestas sobre el objeto literario (prosa/verso, alta/baja literatura, formulariedad/creación etc.); por el otro, la convicción de que cualquier cosa, incluso la más banal y desmañada, es susceptible de convertirse en poesía: cuanto más árida y prosaica sea la materia, cuanto más ajena a lo propiamente literario, mayor será el mérito del poeta.

Ese voluntario desdibujamiento de las categorías estéticas tradicionales, cuyas convenciones se vulneran y superponen hasta desvelarse simplemente como tales (poniendo en crisis su pretendida “naturalidad”), será precisamente uno de los rasgos más señeros y originales de la poética de Sidonio. Pero el lionés llegará aún más lejos en su dinámica de cuestionamiento de la compartimentación tradicional del hecho literario: de he-

dedicatoria que escapa a ese hipérbaton radical es – significativamente – aquél que contiene el nombre del destinatario, que ocupa todo el v. 2, abrazado por los *tria nomina* sidonianos en una demostración icónica de su importancia y centralidad: *FELICI DOMINO PIOQVE FRATRI*.

<sup>7</sup>) Vd. e.g. la sonora aliteración de /s/ y /u/ en el cierre del v. 3 (... *SIDONIUS SVVS SALVTEM*), encaminada a subrayar la aparición en *σφραγίς* del nombre de Sidonio (cfr. Santelia 1998, p. 230 nt. 3) y el afecto mutuo entre el poeta y su amigo, sintetizado en un expresivo *SVVS*, cuya materia fónica impregna todo el verso.

<sup>8</sup>) Vd. e.g. el v. 2, en el que se establece un juego de palabras con el nombre propio del destinatario (Félix), cuya colocación dentro el verso acompañando a un sustantivo (*FELICI DOMINO* ...) y en estricto paralelismo con el sintagma *PIOQVE FRATRI* (adj. + sust.) fuerza al lector implícito a proyectar una lectura adjetival sobre el antropónimo (*felix/Felix*). Ese mismo juego verbal, frecuentísimo en las obras de Sidonio, se repetirá de modo inequívoco en los vv. 5-8 de este mismo poema: *Felix nomine, mente, honore, forma, / natis, coniuge, fratribus, parente, / Germanis genitoris atque matris / et summo patruelium Camillo*.

<sup>9</sup>) Nótese la palmaria recurrencia fónica de la terminación de los versos 1 y 2, que involucra fonemas vocálicos, consonánticos e incluso un rasgo suprasegmental como el acento tónico (que coincide en ambos casos con las dos últimas sedes fuertes del endecasílabo falecio): de hecho, el segmento fónico /ó-i-á-ri/ del primer verso (... *APOLLINARIS*) se repite prácticamente inalterado en el /ó-e-á-ri/ del segundo (... *PIOQVE FRATRI*), consiguiendo una identificación sonora entre el poeta (v. 1) y su destinatario (v. 2) muy en consonancia con el espíritu de la dedicatoria y con la profunda amistad que mediaba entre ambos.

cho, el arranque del *Carm.* 9 no sólo dinamita – tal y como acabamos de ver – los límites establecidos entre los distintos códigos genéricos (prosa epistolar / poesía de ocasión), sino que llega incluso a problematizar los propios límites de lo que consideramos un poema, haciéndolos borrosos e imprecisos. ¿Podemos considerar los vv. 1-3 del *Carm.* 9 de Sidonio como parte integrante de la pieza o son más bien una suerte de paratexto externo a ella? No cabe, en efecto, afirmar tajantemente que se trate del título del *Carmen*, dado que éste es en realidad AD FELICEM, pero resulta evidente que comparte con aquél toda una serie de convenciones paratextuales que lo separan netamente del cuerpo del poema; sin embargo, a diferencia de lo que esperaríamos de un verdadero paratexto, esa suerte de “encabezado” está en verso – de hecho, en el mismo metro que todo el resto de la pieza –, lo que nos invitaría a pensar que forma parte de un texto principal, en el que, pese a todo, no termina de integrarse. Tales reflexiones no son meras elucubraciones postmodernas, sino aspectos esenciales para la intelección de la pieza, que remontan, sin duda alguna, al momento mismo de su composición, como demuestran los datos de la transmisión manuscrita: no en vano estos tres versos fueron interpretados de maneras bien distintas en cada uno de los códices que los transmitieron, tal y como refiere Santelia, lo que no hace sino confirmar la inherente problematicidad de su estatuto literario: «“ut inscriptiones” in CF, scritti con caratteri più grandi in P, addirittura omessi in T, che comincia direttamente con il v. 4, comprensibilmente avvertito come il vero inizio del carne»<sup>10</sup>. Esas significativas oscilaciones en la tradición manuscrita demuestran inequívocamente el estatuto impreciso de esas tres polémicas líneas, que las ediciones modernas acostumbra a reproducir en versalitas (a modo de paratexto) pero en un tamaño de fuente menor que el del título y numeradas como versos integrantes del poema (son, de hecho, los vv. 1-3), sugiriendo de tan icónico modo su doble naturaleza. Parece claro, por lo tanto, que Sidonio ha buscado conscientemente esa problemática ambigüedad de estatuto textual, que atenta contra las convenciones más básicas de la composición poética, convirtiendo en objeto prioritario de debate la convencionalidad de los límites del texto literario, por encima del contenido que dicho texto transmite. Se trata de un giro metapoético y autorreferencial que debe considerarse, a todas luces, una primera declaración de poética del autor galorromano. Sidonio apuesta con decisión por una buscada borrosidad de fronteras estéticas, que conculca y replantea categorías tradicionales como las de prosa/verso, texto/paratexto, poesía/realidad, naturaleza/artificio, convención/creación; éstas pasan a ocupar el primer plano del discurso poético como realidades eminentemente problemáticas, que no pueden – ni deben – darse nunca

<sup>10</sup>) Santelia 1998, p. 230 nt. 3.

por supuestas. Como es lógico, ese tipo de transgresiones han perturbado sobremanera a no pocos estudiosos de la literatura del período, que buscan – sin éxito – diferenciaciones netas y nítidos perfiles en poemas cuya razón de ser no es otra que el desdibujamiento problematizador de las convenciones heredadas; por ello, al interrogar a poemas como el que nos ocupa desde categorías literarias tradicionales (precisamente aquéllas que tales piezas se proponen conculcar), suelen llegar conclusiones negativas sobre su “calidad” artística o sobre el mayor o menor éxito con que el autor ha resuelto la empresa acometida, sin alcanzar a comprender en qué consiste realmente tal empresa <sup>11</sup>.

Señalemos, antes de seguir adelante, un último aspecto en relación con el arranque “epistolar” del *Carm.* 9, que – de puro obvio – ha sido tradicionalmente descuidado por la crítica, pese a resultar absolutamente imprescindible a la hora de ensayar una interpretación global del sentido de la pieza. Como es bien sabido, el Sidonio poeta era, al mismo tiempo, un incansable y prolífico autor de cartas, al menos desde la época de publicación de su célebre poemario. Mediante la inclusión de tan singular fórmula de encabezamiento nada menos que en el inicio de su programa poético, el lionés parece querer enlazar su producción en verso con su ya nutrida obra epistolar, dando a entender que una y otra no eran sino dos manifestaciones distintas pero compatibles de una única realidad literaria. Así pues, la borrosidad de fronteras estéticas de la que hemos venido hablando hasta ahora afectará también a los dos grandes géneros que constituyen la obra sidoniana, que se nos presentan como un *continuum* de contornos poco nítidos y definidos. Sidonio parece concebir el *Carm.* 9 – y con él todos sus *Carmina minora* – como un prolongación en verso de su actividad epistolográfica: se complace, de hecho, en trasplantar la infinita variedad de temas y registros inherente al género epistolar al formato algo más rígido de la poesía de ocasión, a la que dota de una ductilidad y libertad más propias de los géneros en prosa. Qué duda cabe

<sup>11</sup>) Vd. e.g. Consolino 1974, quien, pese a haber tratado de explicar la anómala presencia de los vv. 1-3 en el arranque del poema mediante el recurso a Plinio y Estacio como supuestos antecedentes literarios de tan extravagante solución compositiva (que es – recordemos – exclusiva de Sidonio), no puede por menos que dar «una valutazione negativa dei risultati» (Consolino 1974, p. 430). Esa valoración negativa se basa – claro está – en los mismos criterios classicistas de organicidad, coherencia interna, unicidad de códigos genéricos y nitidez de fronteras estéticas que el *Carm.* 9 se propone conculcar: «L’innovazione è qui solo un fatto esteriore, che non trova una intima motivazione nel componimento, al cui interno essa non sa scavarsi un suo spazio vitale. Spazio vitale avrebbe potuto esserci solo attraverso una modifica delle strutture formali di tutto il componimento, che restano invece ancorate ai canoni propri del carne proemiale. Il carne IX si trova così ad avere ben due inizi, e la presenza dei primi tre versi non impedisce al lettore di riconoscere il vero *incipit* nel verso 4» (Consolino 1974, p. 430). Parece claro que, una vez más, no se le ha preguntado al poema lo que éste está en disposición de responder.

de que todo ello supone una primera toma de posición de la compleja poética sidoniana, expresada de un modo tremendamente autoconsciente en cada detalle de este poema programático.

Pero ocupémonos ahora del “verdadero” arranque del *Carm.* 9, aquel primer segmento poético que puede ya considerarse con pleno derecho parte integrante del cuerpo textual – que no paratextual – del poema. En él, el yo lírico de Sidonio – explícitamente representado desde el primer momento (v. 4: *peto*) – interpela en un tono abiertamente coloquial a su amigo Magno, cuya respuesta se reclama con inusitada insistencia (vv. 4-8):

5 *Dic, dic quod peto, Magne, dic, amabo,  
Felix nomine, mente, honore, forma,  
natis, coniuge, fratribus, parente,  
germanis genitoris atque matris  
et summo patruelum Camillo:*

Constatamos, para empezar, que Sidonio se presenta a sí mismo como un poeta que pide (v. 4: *peto*), esto es, como alguien necesitado de iluminación, en espera ansiosa de una respuesta a sus apremiantes preguntas, cuya formulación, sin embargo, se postergará al menos hasta el v. 9. El lionés abre su *carmen* programático con un insistente imperativo en anadiplosis, que se repetirá hasta un total de tres veces en el reducido espacio de un único verso (v. 4: *dic, dic ... dic ...*): ello da imagen de la obsesiva premura del poeta por alcanzar una revelación lingüística que parece no llegar nunca. El lenguaje y la poesía – sintetizados en el reiterado *dic* del v. 4 – se nos revelan de inmediato como los temas esenciales de este *Carm.* 9 sidoniano. De hecho, ese primer verso del cuerpo textual de la pieza (v. 4) equivale en su integridad a una única palabra: *dic*, un simple pero inalcanzable monosílabo, que el poeta se limita a adornar y a amplificar mediante una fórmula enfática de encarecimiento (*amabo*), que subraya el carácter imperativo de la frase, un vocativo dirigido al destinatario de la pieza (*Magne*), que nos revela su carácter abiertamente dialógico, y un desarrollo expletivo del objeto ya implícito en la propia semántica del verbo *dicere* (*quod peto*), que pone de manifiesto la implicación personal del yo lírico en la búsqueda de tan ansiada respuesta. Por lo demás, este verso inicial – como bien ha demostrado Consolino 1974, pp. 424-426 – supone una reelaboración consciente de un pasaje de Marcial (8.76.1: *dic uerum mihi, Marce, dic amabo*), mediante el que se filtra la conocida dedicatoria catuliana, que inspira e impregna todo el programa poético de Sidonio. Más adelante desarrollemos nuestro parecer personal sobre el sentido último de ese reclamo intertextual al epigrama 8.76 de Marcial, cuya presencia en este contexto se nos antoja más significativa – si se quiere, menos manierista – de lo que Consolino parece dispuesta a admitir. Inmediatamente después del v. 4 hallamos ya la primera enumeración en *congeries* de todo

el poema, que abarca los vv. 5-8: *Felix nomine, mente, honore, forma, / natis, coniuge, fratribus, parente, / germanis genitoris atque matris / et summo patruelium Camillo*. Se trata de un desarrollo en *amplificatio* del *Magne* de v. 4 (esto es, de la instancia textual a la que se dirige el poema), desplegado a raíz de un simpático juego de palabras – típicamente sidoniano – con el antropónimo *Felix* (decodificable como nombre propio o como adjetivo), que retoma el guiño ya esbozado en v. 2<sup>12</sup>. Esa interminable *laudatio* a su amigo y destinatario, modelada según los criterios formales de la estética del detalle y los gustos tardoantiguos, funciona como un recurso dilatorio para crear expectación ante una pregunta que parece no llegar nunca. Serán los vv. 9-13 los que resuelvan finalmente la tensión creada y nos proporcionen el arranque interrogativo que venía exigiendo el famoso precedente catuliano (1.1: *Cui dono lepidum nouum libellum ...?*):

10 *quid nugas temerarias amici,  
sparsit quas tenerae iocus iuuentae,  
in formam redigi iubet libelli,  
ingentem simul et repente fascem  
conflari inuidiae et perire chartam?  
Mandatis famulor, sed ante testor*  
15 *lector quas patieris hic salebras.*

El poeta se encara con su destinatario, Magno Félix, inquiriéndole los motivos de su incomprensible y casi imperativo (v. 11: *iubet*) interés por la publicación de los intrascendentes y osados poemillas (v. 9: *nugas temerarias*) que Sidonio había ido componiendo – a salto de mata (v. 10: *sparsit*)<sup>13</sup> y con fines meramente lúdicos (v. 10: *iocus*) – durante los despreocupados años de su juventud (v. 10: *tenerae ... iuuentae*). Esa publicación – argumenta Sidonio – sólo podría acarrearle males: por un lado, desde un punto de vista espiritual, le granjearía las envidias y rencores de sus colegas

<sup>12</sup> Sobre la presencia de ese mismo juego verbal en el v. 2 cfr. *supra*. Sidonio demuestra muy a menudo su predilección por tales guiños onomásticos: vd. e.g. *Carm.* 16.127-128: *quidquid agis, quocumque locus es, semper mihi Faustus / semper Honoratus, semper quoque Maximus esto*; *Carm.* 7.26-27: *ibique / glaucus, Glauce, uenis*; *ibid.* 32-33: *Phoebus ephebus, / Pan pauidus ... etc.*

<sup>13</sup> Como ha señalado recientemente Silvia Condorelli 2004, pp. 605-608, la original *iuctura spargere nugas* (vv. 9-10) es exclusiva de Sidonio y da buena muestra de su sofisticado proceder como poeta. Por otro lado, la metáfora implícita en la expresión *in formam redigi* [scil. *nugas*] ... *libelli* parece sugerirnos la idea de una poesía que se resiste a quedar constreñida en la asfixiante horma – voz castellana patrimonial del latín *forma* – de un libro de poemas; se trataría de una poesía creada esporádicamente (v. 10: *sparsit*) y por lo tanto carente de toda finalidad unitaria, lo que la haría especialmente inadecuada para una articulación coherente dentro del estrecho formato de un poemario. Sobre el depurado trabajo de acoplamiento, resemantización y descarte que requirió dicha tarea vd. Hernández Lobato 2006.

poetas (vv. 12-13: ... *fascem / conflari inuidiam*)<sup>14</sup>; por el otro, desde una perspectiva meramente material, echaría a perder con unos poemas de tan poco valor el preciado papel que les fuera a servir de soporte (v. 3: *perire chartam*)<sup>15</sup>. Pese a todos esos inconvenientes, el lionés acabará sometién-dose humildemente a los mandatos de su amigo, no sin antes advertir al lector de los numerosos baches que habrá de padecer en ese itinerario a través de su poesía: *Mandatis famulor, sed ante testor / lector quas patieris hic salebras* (vv. 14-15). Nos hallamos – huelga decirlo – ante el Sidonio más neotérico: siguiendo la estela de Catulo, caracteriza sus poemas como osadas bagatelas (v. 9: *nugas temerarias*), producto intrascendente de un mero pasatiempo de juventud (v. 10: *tenerae iocus iuuentae*); su poemario se designa con el diminutivo *libellus* (v. 11), forma canonizada para las colecciones poéticas de corte alejandrino (cfr. Catull. 1.1: ... *lepidum nouum libellum*). Como ya sucedía con el Cornelio de Catulo (cfr. Catull. 1.3-4: *tibi, Corneli, namque tu solebas / meas esse aliquid putare nugas*), Magno aparece caracterizado como la única persona capaz de apreciar el valor de las frívolas *nugae* de Sidonio y de promover su innecesaria publicación. Sin embargo, el pretendido neoterismo de Sidonio presentará unos perfiles mucho más problemáticos y autodeconstructivos que el de sus modelos tradicionales, a los que en cierto modo subvierte y anula: la pregunta que formula el poeta en el arranque de su programa ya no será, como hiciera Catulo, ¿a quién le dedico mi libro de poesía?, sino más bien: ¿merece la pena seguir malgastando papel para escribir estos (u otros) versos? En definitiva: ¿por qué seguir escribiendo poesía? Todo el *Carm.* 9 no será sino la respuesta de Sidonio a esa espinosa cuestión, nunca antes formulada con tan cruda radicalidad. Podemos decir que esa pregunta – profundamente deconstructiva y autocuestionadora – constituirá uno de los temas esenciales de toda la obra sidoniana, y, hasta cierta medida, de la poesía tardoantigua en su conjunto: de hecho, encontramos un movimiento interrogativo muy similar en el arranque de su *Carm.* 12 (vv. 1.7), que pone en tela de juicio la posibilidad misma de la poesía en el contexto histórico de su tiempo: *Quid me, etsi ualeam, parare carmen / Fescenniniculae iubes Diones / inter crinigeras situm cateruas / et Germanica uerba sustinentem, / laudantem tetrico subinde uultu / quod Burgundio cantat esculentus, / infundens acido comam butyro?* En la época de Sidonio, la poesía (y el lenguaje que la sustenta) ha dejado de ser algo que pueda darse por supuesto, para convertirse en un objeto problemático o, cuando

<sup>14</sup>) Sobre el conceptismo inherente a esta expresión vd. Consolino 1974, p. 246, que la califica con gran acierto como «un'immagine barocca».

<sup>15</sup>) Como se puede apreciar, nuestra interpretación del sintagma *perire chartam* (v. 3) es mucho más literal que la aventurada por Santelia, que quiere ver bajo esas palabras una referencia un tanto inmotivada al olvido al que se verán avocados los poemas (Santelia 1998, p. 231).

menos, en una conquista trabajosa y permanentemente amenazada. Pretender reducir ese debate – eminentemente tardoantiguo – a las categorías usuales de la poesía neotérica o a los meros clichés tradicionales del *tópos* de la modestia supone, en definitiva, no haber comprendido en absoluto el sentido último del programa sidoniano, tal y como queda expresado en este poema.

Pero prosigamos ahora con nuestro recorrido introductorio por los vericuetos argumentativos del *Carm.* 9. Tras haber aceptado a regañadientes someterse a las peticiones de su amigo y publicar un libro de poemas, Sidonio da un giro radical a su discurso e inaugura la que ha de ser la sección central del *Carmen* 9, que comienza con estas palabras bisagra (vv. 16-18):

*Non nos currimus aggerem uetustum  
nec quicquam inuenies ubi priorum  
antiquas terat orbitas Thalia.*

El pasaje resulta cuando menos sorprendente: el Sidonio “neotérico” y autodeconstructivo parece haber dejado paso a un poeta orgulloso que se jacta de la novedad de sus versos, apropiándose del tópico augusteo – tradicionalmente asociado a la poesía de altos vuelos – del *πρῶτος εὐρετής* o *primus inuentor*, conocido en la escuela germánica con la etiqueta genérica de la *Erstmaligkeit*<sup>16</sup>. Sin embargo, una mirada detenida nos revelará cómo también este recurso literario, codificado en edad augustea, ha quedado profundamente pervertido por el uso imprevisible que de él hace Sidonio en este nuevo contexto poético: el *tópos* de la *Erstmaligkeit* no funciona ya como un dispositivo de auto-encumbramiento del poeta y su poesía, sino como una humilde justificación de los muchos baches (v. 15: *salebras*) que habrá de padecer el sufrido lector en su recorrido por las descuidadas sendas de la poesía sidoniana<sup>17</sup>. En otras palabras, si los versos del lionés están llenos de altibajos y deficiencias – tal y como él mismo le advertía al lector en el citado v. 15 –, ello se debe a su osada voluntad de explorar un camino virgen, no hollado aún por ninguno sus predecesores: *nec quicquam inuenies ubi priorum / antiquas terat orbitas Thalia* (vv. 17-18). De este modo, Sidonio continúa desarrollando la metáfora conceptista de la poesía como camino (v. 16: *aggerem*) y el lector como viandante, que ya había comenzado a esbozar en el v. 15: *lector quas patieris hic salebras*. La

<sup>16</sup> Sobre la presencia de este *tópos* en la literatura clásica cfr. Fedeli 1985, p. 45 ss., que ofrece un buen número de ejemplos de su codificación en época augustea.

<sup>17</sup> Un análisis solvente sobre el tratamiento del motivo de la *Erstmaligkeit* en estos versos se puede encontrar en Consolino 1974, pp. 427-428 y 433-434. Esta aproximación – a diferencia de la nuestra – tiende a dejar de lado la metáfora de la poesía como camino, para centrarse en el papel transformador que las fórmulas cortesanas de modestia – tan frecuentes en las letras tardoantiguas – ejercieron sobre el motivo clásico del *πρῶτος εὐρετής*.

imagen de los baches sobre el sendero inexplorado (v. 15: *salebras*) y la de los surcos de las ruedas sobre el camino ya trillado (v. 18: *antiquas ... orbitas*; cfr. *et.* v. 16: *aggerem uetustum*) son claros exponentes de la enorme plasticidad de las metáforas sidonianas, a menudo tendentes – en la estela del mejor Persio – a una materialización casi física de conceptos eminentemente abstractos. Así pues, la afirmación de la propia novedad deja de ser un motivo de glorificación del poeta, para trocarse en un factor intimidatorio, que amenaza con poner en riesgo la calidad final del producto y, tal vez, la propia persistencia de la poesía. Con todo, Sidonio acepta ese riesgo, consciente de que su desconcertante *carmen* programático habrá de abordar temas hasta entonces inéditos en la poesía latina. Conviene no tomar a la ligera esa declarada conciencia de novedad a la hora de enfrentarse al *Carm.* 9 sidoniano, una pieza que la crítica ha intentado reducir con demasiada frecuencia a una mera compilación manierista de tópicos y estilemas heredados, sin nada nuevo que aportar respecto a ellos. Será cometido de este trabajo elucidar en qué consiste exactamente esa *nouitas* radical del poema en relación con las declaraciones programáticas de sus antecesores.

Desde un punto de vista formal, la irrupción del tema de la *nouitas* se manifiesta con toda rotundidad en el arranque aliterativo del v. 16: *Non nos*, que se erige como una perfecta respuesta fónica al *dic, dic* del inicio del poema (v. 4), cuya llamativa anadiplosis monosilábica imita deliberadamente. Sobre el alcance de esa respuesta en eco al v. 4 hablaremos más adelante. Baste, por ahora, señalar cómo ese sonoro grupo *non nos* que encabeza el v. 16 anticipa y condensa el que ha de ser el gran tema de esta nueva parte del poema: la negación, inextricablemente unida al propio yo de poeta y a su actividad en cuanto a tal: la poesía (*non + nos*, cuya identidad fónica sugiere al mismo tiempo la autodestructiva ecuación *nos = non*). De hecho, los siguientes 300 versos del *Carm.* 9 (vv. 19-317) consistirán esencialmente en un interminable catálogo de negaciones, en una monótona letanía de todo aquello de lo que Sidonio *no* piensa hablar en su poema. No en vano la palabra *non* aparece un total de 46 veces en el conjunto de la pieza, que unidas a las 27 atestiguaciones de su variante copulativa *nec* suman un total de 73 negaciones explícitas. Así las cosas, de los 346 versos totales del poema, al menos 306 muestran una polaridad manifiestamente negativa, introducida – directa o indirectamente – por alguna de las citadas partículas (*non/nec*). A la luz de estos datos, bien podríamos resumir la estructura del *carmen* 9 como un inmenso “no” con un prólogo y un epílogo.

Pero, ¿qué papel desempeña dentro del poema esa interminable retahíla de negaciones? ¿Qué excusa literaria le ha permitido al lionés hacerle un hueco a tan desproporcionado elenco dentro del corazón mismo de su *carmen* programático? La respuesta a esta última cuestión se nos antoja inmediata: el motivo literario de la *recusatio*, característico de las declara-

ciones programáticas y muy en especial de las *augustea*s<sup>18</sup>. Como es bien sabido, la *recusatio* consiste en una renuncia expresa por parte del poeta a tratar ciertos temas o estilos literarios que juzga inadecuados para su poesía, ya sea por motivo de sus preferencias estéticas o de su incapacidad personal para llevarlos a buen puerto. Se relaciona, por lo tanto, con los recursos estilísticos propios de la retórica negativa o del silencio, tales como la *reticentia* (ἀποσιώπησις), la *percursorio* (ἐπιπροχασμός) o la *praeteritio* (παράλειψις), que los tratadistas antiguos enumeran tradicionalmente entre las *figurae per detractionem*<sup>19</sup>. En virtud de la *recusatio*, el poeta puede delimitar con mayor nitidez su campo específico de acción, que queda perfectamente dibujado gracias a su confrontación polémica con las opciones literarias previamente descartadas. De ahí su particular idoneidad para la formulación de declaraciones programáticas, en cuya codificación *augustea* pasó a ocupar un lugar predominante. Nada hay, por lo tanto, de extrañar en toparnos con un *recusatio* de este tipo como motivo central de *Carm.* 9 sidoniano. Siguiendo el esquema *augusteo*, el autor lionés enumera todo aquello de lo que su poesía *no* va a hablar, agrupándolo en tres grandes bloques, para cuyo análisis (estilístico y de contenido) remito a los solventes estudios que me han precedido<sup>20</sup>: la historia antigua (vv. 19-64), los grandes temas mitológicos (vv. 65-210) y los caminos ya recorridos por los egregios autores grecolatinos (vv. 211-317).

Sin embargo, la *recusatio* de Sidonio presenta una serie de problemáticas peculiaridades que no sólo la separan drásticamente de su codificación clásica, sino que subvierten su misma razón de ser como instrumento de expresión programática. Ya para comenzar, resulta – en comparación con su predecesoras *augustea*s – monstruosamente larga (abarca más de 300 versos) y preocupantemente exhaustiva (no se centra, como era de esperar, en una sola vía poética que desee rechazar, sino que cubre todas las manifestaciones posibles del hecho literario). Sidonio, en efecto, ha fusionado en una única realización poética el motivo *augusteo* de la *recusatio* (con su característico uso de la negación) y la estética tardoantigua del catálogo, dando lugar a una suerte de colosal enciclopedia negativa

<sup>18</sup>) Sobre el papel determinante de la *recusatio* en el proceder de la poesía *augustea* vd. Cameron 1995, pp. 454-483, con numerosos ejemplos. Virgilio, Horacio, Propertio y Ovidio se cuentan entre sus principales cultivadores *augusteos*, cuyo ejemplo hallará una continuidad inmediata en las composiciones programáticas de un Persio o de un Juvenal. Aunque los orígenes griegos de la *recusatio* se pueden rastrear en autores tan tempranos como Safo o Anacreonte, será Calímaco su principal promotor en el dominio literario del Helenismo, de donde saltará, convenientemente modificada, al ámbito romano de las letras *augustea*s.

<sup>19</sup>) Para una explicación detallada sobre la codificación tradicional de las *figurae per detractionem* cfr. el clásico manual de Lausberg 1983 (vol. 2), pp. 274-281.

<sup>20</sup>) Cfr. especialmente Consolino 1974, pp. 432-436 y 449-456; vd. et. Santelia 1998, pp. 231-237.

capaz de abarcar toda la literatura antigua en su conjunto, ya sea en sus aspectos temáticos, genéricos o estilísticos. Esa constatación nos conduce directamente a la segunda gran peculiaridad de tan sorprendente y anómala *recusatio*: no hay en ella lugar para el esperable término positivo, ya que la obsesiva exhaustividad del elenco sidoniano ha eliminado la posibilidad misma de encontrar algo que escape a su demoledora maquinaria de negación; en otras palabras, la negación sistemática de toda realización literaria pensable en el siglo V ha hecho imposible la poesía *tout court*, al haber copado y destruido todos los huecos que podría ocupar un nuevo poema. No hay, de hecho, un solo aspecto de la literatura antigua que no quede cubierto, de uno otro modo, en ese meticuloso catálogo de negaciones. Por poner sólo un ejemplo: de creer lo que Sidonio afirma (o más bien niega) en su *Carm.* 9, debemos aceptar que su poesía no va a seguir la senda literaria ni de Hesíodo, ni de Píndaro, ni de Menandro, ni de Arquíloco, ni de Estesícoro, ni de Safo, ni de Virgilio, ni de Horacio, ni de Estacio, ni de Séneca el filósofo, ni de Séneca el tragediógrafo, ni de Lucano, ni de Getúlico, ni de Marso, ni de Pedón, ni de Silio, ni de Tibulo, ni de Sulpicia, ni de Persio, ni de Propercio, ni de Terenciano, ni de Lucilio, ni de Lucrecio, ni de Turno, ni de Memor, ni de Ennio, ni de Catulo, ni de Estela, ni de Septimio, ni de Petronio, ni de Marcial, ni de Ovidio, ni de Juvenal, ni de Claudiano, ni de un poeta desconocido de Cahors, ni de Quinciano, ni de Merobaudes, ni del propio Magno Félix (destinatario del poema), ni de Paulino, ni de Ampelio, ni de Símmaco, ni de Mesala, ni de Marcio, ni de Pedro, ni de Antedio, ni de Hoenio (maestro de Sidonio), ni de Lampridio, ni de León, ni de Severiano<sup>21</sup>. Ante tan desolador panorama, ¿qué le queda al poema? De ahí que la *recusatio* del *Carm.* 9 sea más una osada negación de la literatura en su conjunto que un simple fondo de descarte sobre el que recortar la propia poética, tal como requeriría la codificación clásica del motivo. Si pensamos – como quiere Santelia 1998, pp. 252-253 – que el *Carm.* 9 es un poema programático al uso, que se limitará a “afirmar” – sin mayores problemas metaliterarios – una poética personal de corte neotérico como sostén esperable para la poesía de circunstancias de su poemario, ¿cómo explicar, entonces, la explícita negación de Estacio<sup>22</sup>, Marcial<sup>23</sup> y Catulo<sup>24</sup> (principales referentes de dicha actitud poética) dentro de ese mismo *Carm.* 9? Así las cosas, la *recusatio* sidoniana, lejos de cumplir su papel tradicional como instrumento de declaración programática, se erige como un factor deletéreo que pone en crisis el estatuto literario del poema y problematiza su

<sup>21</sup>) *Carm.* 9.211-317.

<sup>22</sup>) Vd. vv. 226-229: *Non [scil. hic spectes] quod Papinius tuus meusque / inter Labdacios sonat furores / aut cum forte pedum minore rhythm / pingit gemmea prata siluularum.*

<sup>23</sup>) Vd. v. 268: *aut mordax sine fine Martialis [scil. non hic tibi legetur].*

<sup>24</sup>) Vd. v. 266: *Non [scil. hic tibi legetur] ... Catullus.*

existencia como tal. La exhaustividad detallante de ese ingente catálogo de negaciones<sup>25</sup> no deja espacio alguno para el poema, haciendo que su supervivencia se vea gravemente amenazada. De hecho, las propias fórmulas introductorias empleadas por Sidonio en tan singular elenco disuaden al desesperado lector de encontrar una salida a esta encerrona, de dar con un *qué* para el poema: *nec quicquam inuenies* (v. 17), *non hic canemus* (v. 20), *non personabo* (v. 23), *non hic profabor* (v. 27), *non loquar* (v. 30 *et passim*), *non hic leges* (v. 38), *non dicam* (v. 65 *et passim*), *non hic excolam* (v. 94), *nil hic canitur* (v. 110), *nec erit tibi legendus* (v. 117), *non hic narro* (v. 132), *non canto* (v. 168), *non sonabo* (v. 184), *non hic canetur* (v. 201), *non hic describam* (v. 208) *non hic spectes* (v. 212), *non hic putes legendum* (v. 231), *non hic tibi legetur* (v. 260), *non hic est* (v. 265) etc. Sólo el comienzo de la última sección del poema, que demora su llegada hasta el verso 318, brindará un chispazo de esperanza al angustiado lector de estos versos, que muy pronto –como veremos a continuación– volverá a quedar defraudado:

*Nos ualde sterilis modos Camenae  
rarae credimus hos breuique chartae,  
320 quae scombros merito piperque portet.*

El sonoro *nos* del arranque del v. 318 delimita de un modo nítido el inicio de la sección final del poema, erigiéndose en una suerte de respuesta al famoso *non nos* del v. 16, cuya retórica negativa se ha ido desplegado a lo largo de más de 300 versos. Recordemos que ese *non nos* del v. 16 (que marcaba el inicio de la parte central de la pieza) era, a su vez un eco del aliterativo *dic, dic* del v. 4, que señalaba el comienzo genuino del poema en abierto contraste con las entidades paratextuales (título) y semiparatextuales (vv. 1-3) que lo precedían. Así pues, la estructura dialógica del poema queda perfectamente delimitada mediante los nexos retórico-semánticos que se establecen entre los respectivos arranques de cada una de las tres grandes secciones que lo componen: el prólogo (v. 4: *dic, dic*), el cuerpo central (v. 16: *non nos*) y el epílogo conclusivo (v. 318: *nos*). Después de más de 300 versos en los que Sidonio se ha limitado a enunciar aquello de lo que su poesía *no* iba a hablar, posponiendo *sine die* la aparición del ansiado término positivo, ahora el horizonte de expectativas del lector – informado por la codificación clásica del motivo de la *recusatio* – le exige con premura al poeta una declaración explícita de la propia poética que resuelva la tensión creada. La repentina polaridad positiva del *nos* que encabeza el v. 318 – en abierto contraste dialógico con el *non nos*

<sup>25</sup> El *Carm.* 9 sidoniano es – no lo olvidemos – una perfecta obra catálogo, que echa mano, en cuanto tal, de todos los recursos propios de la estética del detalle, con su característica dinámica acumulativa: composición por cuadros semi-independientes, enumeraciones en *congeries* (v. 179: *tus, sal, far, mola uel superfluarum*), *percursorio*, *amplificatio*, etc.

que abría el famoso catálogo de negaciones – parece vaticinar la aparición del tan ansiado término positivo, con la consiguiente satisfacción de las expectativas literarias que el poema mismo ha ido creando en la mente del sufrido lector. Sin embargo, nada de esto sucede. Una vez más, la frustración de expectativas y la subversión de códigos literarios se perfilan como las armas esenciales de la poética sidoniana. Tras ese esperanzador *nos*, el lionés evita – contra todo pronóstico – la declaración poética en positivo exigida por el módulo retórico de la *recusatio*; rehúye proporcionarnos, de este modo, un verdadero *qué* sobre su poesía, desviando todo conato de afirmación programática a un simple *cómo*, que, por si fuera poco, afecta exclusivamente al proceso de edición de los versos, no a la poética que los anima: Sidonio se limita, de hecho, a indicarnos que, por su parte, ha venido confiando sus poemas, fruto de una Musa muy estéril (v. 318: *ualde sterilis ... Camenae*), a papeles esporádicos y escuetos (v. 319: *rarae credimus hos breuique chartae*)<sup>26</sup>, que mejor función harían envolviendo caballas y pimienta (v. 320: *quae scombros merito piperque portet*).

Esa desconcertante afirmación, que dinamita toda esperanza real de alcanzar una declaración programática positiva sobre aquello de lo que la poesía sidoniana *sí* que está dispuesta a hablar, se nos antoja de nuevo profundamente deconstructiva. Por un lado, Sidonio caracteriza su nuevo poemario – siguiendo los patrones neotéricos – como una colección de poesía reconcentrada y escueta, una serie de billetes alejandrinos de brevedad programática, pensados para el estrecho marco de una *breuis charta* (v. 319); sólo que ese canto a la brevedad poética se realiza desde la curiosa tribuna del verso 319 (!), lo que no hace sino subrayar la incoherencia del aserto y la problemática adscripción de Sidonio a la estética neotérica que dice practicar. Una vez más, como ya sucedía con el paradójico recurso a la *praeteritio* de los vv. 16-317 (que traen a colación todo aquello de lo que supuestamente no hablan), la forma desmiente el contenido, produciendo en el sufrido lector una sensación continua de incoherencia y sinsentido que resultará esencial a la hora de caracterizar la sutil poética sidoniana. Y siguiendo en el dominio de la contradicción aparente o paradójica: ¿por qué considerar estéril a una Musa como la de Sidonio, capaz de dar a luz un poema de 346 versos? La respuesta que sugiere el *Carm.* 9 se nos antoja inmediata: su Musa es estéril porque es incapaz de *hablar* realmente, ya que hasta el momento sólo ha podido enumerar todo aquello de lo que *no* habla, construyendo un no-poema de casi 350 versos, que se auto-proclama equivalente a un prolongado silencio. La suma verbosidad de la Musa no hace, por lo tanto, sino subrayar su esterilidad, su incapacidad de

<sup>26</sup>) Respecto al sentido del adjetivo *rarus* en este pasaje – a menudo pasado por alto – compartimos las tesis de Anderson 1936, p. LV nt. 1, que apuntan a una escritura ocasional y no sistemática de sus poemas de juventud.

hablar de algo. La ausencia de un *qué* – la falta del término positivo – se convierte en el motivo central de la poética sidoniana, y promueve un giro autorreferencial y metaliterario de una radicalidad hasta entonces desconocida en las letras latinas. Para Sidonio, molestarse en escribir un poema es lo mismo que echar a perder un papel (v. 13: *perire chartam*) que bien podría estar desempeñando una función de mayor relevancia, como la de envolver unas pocas caballas o un pimiento (v. 320: *quae [scil. charta] scombros merito piperque portet*). Por otra parte, desde un punto de vista estructural, ese retorno en el v. 320 del motivo de la *charta* desperdiciada – ya tocado en el v. 13 – establece un fuerte nexo literario entre el prólogo del poema y su epílogo conclusivo, cuyos contenidos, fórmulas e intertextos<sup>27</sup> se reproducen y amplifican de un modo abiertamente especular, como bien ha señalado Santelia 1998, p. 239. Salta, pues, a la vista que la pieza se estructura como una calculada *Ringkomposition*, en la que absolutamente nada – mucho menos sus desconcertantes contradicciones – resulta ser accidental.

La descarnada vulgaridad del mundo circundante – representada magistralmente en la imagen del pimiento y las caballas – como causa última del silencio de la Musa<sup>28</sup> es un motivo recurrente en la poesía sidoniana, que bien podría ayudarnos a comprender la poética subyacente a este desconcertante *Carm.* 9. Así, por ejemplo, el *Carm.* 12 del lionés (tradicionalmente conocido como la sátira de los burgundios) no es sino la crónica tragicómica de un poema roto o imposible (vv. 1-2: *Quid me, etsi ualeam, parare carmen / ... iubes ...?*; v. 8: *uis dicam tibi quid poema frangat?*), que se limita a denunciar cómo la brutalidad de la prosa del mundo – encarnada esta vez en la rudeza de unos bárbaros – ha acabado por acallar a la Musa, condenando al poeta a una renuncia total a la poesía, o lo que es lo mismo, al más absoluto de los silencios: v. 20: ... *iam*

<sup>27</sup> De hecho, como bien ha mostrado Consolino 1974, p. 432 nt. 14, Catulo y Marcial vuelven a ser dos los referentes principales del pasaje: Catull. 95.8: ... *laxas scombris saepe dabunt* [scil. *Volusi Annales*] *tunicas*; Mart. 3.50.9 (referido a los versos con los que Ligurino hasta a sus invitados): ... *si non scombris scelerata poemata donas*; 4.86.8: *nec scombris tunicas dabis* [scil. *libelle*] *molestas*; 3.2.5: *uel turis piperisue sis* [scil. *libelle*] *cucullus*. Cfr. et. el arranque interrogativo de ese último epigrama (3.2.1: *Cuius uis fieri, libelle, munus?*), que – según propone Santelia 1998, p. 237 nt.15 – estuvo muy presente en el incipit interrogativo del *Carm.* 9 sidoniano. Esas y otras interesantes vinculaciones intertextuales de estos versos se pueden encontrar en el excelente apéndice de *loci similes* elaborado por Geisler para la edición de Luetjohann 1887, p. 402.

<sup>28</sup> La reaparición de la Musa en el v. 318 (*sterilis ... Camenae*) – en evidente correspondencia con el v. 18 (*antiquas terat orbitas Thalia*) – no hace sino confirmar la estricta *Ringkomposition* que rige todo el poema. La Talía de v. 18 era la Musa de la tradición literaria, la de los caminos allanados por siglos de literatura; la Camena del epílogo conclusivo (v. 318) es la Musa estéril de Sidonio, que – obstinada en renegar de la poesía – debe hollar pedregosos senderos no recorridos anteriormente, que conducen inequívocamente al silencio y, como veremos más adelante, a la muerte del poema.

*Musa tacet ...* (cfr. *et. vv. 9-11: Ex hoc barbaricis abacta plectris / spernit senipedem stilum / Thalia, ex quo septipedes uidet patronos*). Algo parecido sucedía en el *Carm. 13* sidoniano, en el que las pesadas cargas fiscales que pesaban sobre el poeta acabaron por silenciar a la más parlanchina de las Musas (v. 35: ... *nunc Musa loquax tacet tributo*), imponiendo sobre el delicado reino de Apolo la brutal tiranía de un Marsias (vv. 38-40: *Marsyaeque timet [scil. Musa] manum ac rudentem, / qui Phoebi ex odio uetustiore / nunc suspendia uatibus minatur*)<sup>29</sup>. Así pues, la *Musa loquax* de Sidonio (*Carm. 13.35*) es extremadamente propensa a trocarse en una *Musa tacita*, a resultas de la vulgaridad de un mundo cada vez menos apto para la poesía. A tenor de esos datos, nuestro *Carm. 9* se perfila cada vez más como un poema – o más bien como un no-poema – sobre el fracaso de la poesía y la indecibilidad de la realidad circundante, de acuerdo con una poética del silencio que iremos desgranando en las próximas páginas.

Esa idea del fracaso de la poesía en sus aspiraciones tradicionales se irá sustanciando en los versos inmediatamente sucesivos, que – adoptando la forma de una pregunta retórica – se construyen como un desarrollo del motivo de la *charta* desperdiciada, con el que establecen un curioso contrapunto (vv. 321-328):

*Nam quisnam deus hoc dabit reiectae,  
ut uel suscipiens bonos odores,  
nardum ac pinguia Nicerotianis  
quae fragrant alabastra tincta succis,  
325 Indo cinnamon ex rogo petitum,  
quo Phoenix inuenescit occidendo,  
costum, malobathrum, rosas, amomum,  
myrrham, tus opobalsamumque seruet?*

El único destino posible de su poesía es el de envolver caballas o pimientos, como proponía el v. 320; más digno sería usarlas como envoltorio de inciensos o sustancias aromáticas pero, ¿qué dios (v. 321: *quisnam deus*) podría garantizarle a esa página desechada (v. 321: ... *reiectae* [scil. *chartae*]), surcada de tan pobres versos, un final tan “excelso”? Tanto en un caso como en el otro, el poema perece, la poesía fracasa. Una poesía sin un *qué*, hija de una Musa estéril y enmudecida, que afirma no hablar de lo que habla, no tiene ya hueco en el mundo, no sirve para nada. Sólo una reutilización – de índole práctica, material – del papel malgastado la podría redimir de su delito. El contraste sinestésico entre la rudeza de la caballa y el pimiento (v. 320) y los *bonos odores* inaccesibles a sus versos (v. 322) sintetiza eficazmente la incapacidad de un Sidonio inmerso en una *aetatem mundi iam senescentis* (*Epist. 8.6.3*) para alcanzar los excelsos fines de la

<sup>29</sup>) Para un análisis minucioso del *Carm. 13* – incluidos estos pasajes – vd. Hernández Lobato 2008 y 2009.

poesía clásica, ahora definitivamente intransitable. Sidonio ha acabado con la poesía; su única esperanza – impensable en un mundo como el suyo – es que algún dios – pero, ¿cuál? <sup>30</sup> – obre el inesperado milagro de resucitarla de sus cenizas (como el ave Fénix del v. 326: *quo Phoenix iuuenescit occidendo*) transformada en un despreocupado juego esteticista <sup>31</sup>, que pueda permitirse el lujo dar la espalda a la prosa del mundo (representada por las caballas y pimientos del v. 320) y consagrarse al puro goce de la palabra literaria, simbolizado con enorme belleza por los embriagadores perfumes que el poeta desea para su página. La realidad, sin embargo, frustrará una y otra vez sus poemas, cortando de raíz esa vena escapista de la poética de Sidonio. No es, por lo tanto, de extrañar que los versos dedicados a la enumeración de esos aromas inalcanzables se modelen como un auténtico alarde de preciosismo formal, en una síntesis perfecta de los rasgos más sobresalientes de la opulenta estilística sidoniana: exotismo léxico, simetrías compositivas <sup>32</sup>, referencias eruditas <sup>33</sup> (vv. 325-326), juegos aliterativos <sup>34</sup>, continuos ecos intertextuales <sup>35</sup>, enumeraciones en *congeries* <sup>36</sup>, sensorialismo orientalista etc. El *Carm.* 9, sin embargo, confiesa no poder acceder a tales placeres.

<sup>30</sup>) Vd. v. 321: *quisnam deus ...?* La caída de los dioses paganos y sus tradicionales patronazgos poéticos – otro de los factores decisivos en la crisis de certezas del hombre tardoantiguo y en el consiguiente tambaleo de su cosmovisión – se ve reflejada tanto en este verso como en el arranque del *Carm.* 16, que analizaremos en un estudio de próxima aparición. Una excelente reflexión sobre la supervivencia de los temas mitológicos del paganismo en la poesía latina del siglo V puede encontrarse en Gualandri 1999. Sobre la presencia de los dioses grecorromanos en el *Carm.* 9 de Sidonio vd. Santelia 1999.

<sup>31</sup>) Recordemos el peso que tuvo esta concepción lúdica de la literatura en el seno de la cultura tardoantigua y en el propio *Carm.* 9 de Sidonio Apolinar (v. 10: *tenerae iocus iuuentae*; v. 341: *nostrae Terpsichores iocum*).

<sup>32</sup>) Nótese e.g. la perfecta armonía rítmica del pasaje comprendido entre los vv. 323-328, estructurado como un perfecto juego de recurrencias estructurales: enumeración + desarrollo con un relativo (vv. 323-324: *nardum ac pinguiā Nicerotianis / quae fragrant alabastra tincta sucis*), enumeración + desarrollo con un relativo (vv. 325-326: *Indo cinnamon ex rogo petiitum, / quo Phoenix iuuenescit occidendo*), *congeries* + *congeries* (vv. 327-328: *costum, malobathrum, rosas, amomum, / myrrham, tus opobalsamumque seruet?*).

<sup>33</sup>) Cfr. e.g. la alusión culturalista a Nicero (antropónimo cuya forma adjetiva – *Nicerotianus* – está tomada de Mart. 6.55.3 y 10.38.8), un célebre perfumero activo en tiempos de Diocleciano (v. 323), o la referencia al relato mitológico del ave Fénix (v. 326).

<sup>34</sup>) Cfr. e.g. la recurrencia de [n], [r] y [w] en el v. 323 (*nardu(m) ac pinguiā Nicerotianis*), como evocación sonora de la apreciación olfativa de un perfume.

<sup>35</sup>) Principalmente Mart. 6.55.1-3: *quod semper casiaque cinnamoque / et nido niger alitis superbae / fragras plumbea Nicerotiana* (cfr. et 10.38.8) y Stat. *Silu.* 2.6.86-88: *odoriferos exhaustit flamma Sabaeos / et Cilicum messes Phariaeque exempta uolucris / cinnama et Assyrio manantes gramine sucos* (cfr. et. *Silu.* 4.9.12: *aut tus Niliacum piperue seruant [scil. chartae]*).

<sup>36</sup>) Vd. vv. 327-328: *costum, malobathrum, rosas, amomum, / myrrham, tus opobalsamumque seruet?*

Tal vez por ello, Sidonio le pide a su destinatario Félix que vele por su buen nombre (v. 331: *incautum, precor, asseras pudorem*) y lo defienda (v. 329: *tuere*) de los cargos que pesarán sobre su cabeza por haber osado escribir poesía, dado que, si se ha permitido incurrir en ese “crimen” nefando (v. 329: *facinus meum*), ha sido únicamente para satisfacer los deseos de su mecenas y amigo (v. 330: *condiscipuli tibi obsequentis*):

330 *Quapropter facinus meum tuere  
et condiscipuli tibi obsequentis  
incautum, precor, asseras pudorem.*

En su defensa desesperada del amigo poeta, Félix puede recurrir al consejo experto de su hermano Probo, quien, aun siendo benévolo hacia la causa de Sidonio, no dudaría en condenar sus escritos, en caso de encontrarlos censurables (vv. 332-335):

335 *Germanum tamen ante sed memento,  
doctrinae columen, Probum aduocare,  
isti qui ualet exarationi  
dstrictum bonus applicare theta.*

Sidonio, pese a la obstinada defensa por parte de sus amigos, se declara plenamente consciente de su culpa, sin intentar aducir en su favor excusa alguna. Bien sabe que su desvergüenza poética será objeto de innúmeros – y acaso merecidos – reproches por parte de las personas más instruidas (vv. 336-337). Sin embargo, aun siendo sabedor de sus muchas limitaciones, no está dispuesto a dejarse arrastrar por el temor ciego a los juicios severos de una crítica, que – amenazante y grandilocuente – se negará a comprender el carácter lúdico de su poesía, condenándola de antemano (vv. 338-343):

340 *Noui sed bene, non refello culpam,  
nec doctis placet impudens poeta;  
sed nec turgida contumeliosi  
lectoris nimium uerebor ora,  
si tamquam grauior seueriorque  
nostrae Terpsichores iocum refutans  
rugato Cato tertius labello  
narem rhinoceroticam minetur.*

La conclusión de la pieza será tan tajante y directa como inesperada y sorprendente: poco caso debe hacerse a los juicios de los eruditos, porque la única verdad de la que el hombre puede estar seguro, la única revelación que puede hoy proporcionarnos un poema, es la de nuestra absoluta ignorancia (vv. 344-346):

345 *Non te terreat hic nimis peritus;  
uerum si cupias probare, tanta  
nullus scit, mihi crede, quanta nescit.*

Merece la pena analizar con algo más de detenimiento estos versos finales – sin duda desconcertantes – dentro su contexto poético más inmediato: el núcleo temático conformado los vv. 329-346. Pese a tratarse de un hecho llamativo y fácilmente constatable, ningún estudioso de Sidonio ha señalado hasta ahora una de las claves esenciales para la comprensión de este pasaje: la metáfora judicial implícita que lo anima y estructura. Basta con dar un vistazo – siquiera superficial – al léxico predominante en esos versos para reparar en la extraordinaria floración de tecnicismos jurídicos y términos de connotaciones legales que se da en ellos: *facinus meum* (v. 329), *tuere* (v. 329), *asseras* (v. 331), *aduocare* (v. 333), *theta* (v. 335), *non refello culpam* (v. 336), *contumeliosi* (v. 338), *uerum ... probare* (v. 345), *mibi crede* (v. 346). De hecho, podemos considerar todo el final del *Carm.* 9 como la escenificación de un juicio sumarísimo contra la poesía: el reo Sidonio debe defenderse del cargo de haber osado escribir y publicar poesía, aun siendo bien consciente (v. 335: *noui ... bene*) de que ésta no era ya una actividad viable – o siquiera decente – en aquel tiempo. El *impudens poeta* (v. 336) ha osado hablar, componer versos, pese a estar atado a una *tacita Musa* (cfr. v. 318) que le imponía cautelosa el silencio, y ahora deberá pagar por ello. Sabe que no es inocente de ese crimen (v. 329: *facinus meum*) y confiesa humildemente la culpa de ser poeta: *Noui sed bene, non refello culpam / nec doctis placet impudens poeta* (vv. 335-336). Comprendiendo la gravedad de los hechos que se le imputan y reconociéndose culpable de los mismos (v. 335: *non refello culpam*), no dispone de más salida que llamar en su defensa a su amigo y condiscípulo Félix, que hará las veces de abogado defensor: *Quapropter facinus meum tuere / et condiscipuli tibi obsequentis / incautum, precor, asseras pudorem* (vv. 329-331). El papel del fiscal lo desempeñará el ceñudo crítico literario (v. 337: *nec doctis placet impudens poeta*; vv. 338-339: *... turgida contumeliosi / lectoris ... ora*; vv. 340-343: *... grauior seueriorque / ... / rugato Cato tertius labello / narem rhinocerotiam minetur*; v. 344: *nimis peritus*)<sup>37</sup>, que acusa con toda virulencia a Sidonio del cargo de ser un *impudens poeta* (v. 337), cuya frívola burla de los códigos tradicionales de la poesía – convertidos en un mero juego estético – no puede ni debe quedar impune: *nostrae Terpsichores iocum refutans* (v. 341). Ante tanta presión, el lionés no ha podido resistirse a confesar su culpa (v. 329: *facinus meum*; v. 335: *non refello culpam*); alega en su defensa que se trataba únicamente de un juego (v. 341: *nostrae Terpsichores iocum*) y que la publicación del poemario no ha sido producto de su propia voluntad, sino de la obediencia a las órdenes de su amigo (v. 330: *condiscipuli tibi obsequentis*). El

<sup>37</sup> La imagen de la nariz rinicerónica de la crítica – recurrente en Sidonio (cfr. *Carm.* 3.8, también programático) – está tomada de Mart. 1.3.5-6: *... iuuenesque senesque / et pueri nasum rhinocerotis habent*. Cfr. et. Mart. 14.52.2. La presencia dominante de Marcial tanto en el prólogo como en el epílogo del *Carm.* 9 será objeto de análisis *infra*.

fiscal, pese a todo, permanece inconvencible (v. 340: *gravior seueriorque*). En ese momento, el abogado defensor Félix se ve obligado a recurrir – a instancias del propio reo – al asesoramiento legal de su hermano Probo (vv. 332-333: *Germanum tamen ante sed memento / ... Probum aduocare*), experto en la materia poética (v. 333: *doctrinae columen*): Sidonio es consciente, sin embargo, del peligro que conlleva la contratación de este nuevo *aduocatus*, dado que, a pesar de su buena predisposición hacia su cliente, su honradez profesional puede llevarlo a proponer la pena máxima contra la poesía del lionés, en caso de considerarla culpable: *isti qui ualet exaratione / dstrictum bonus applicare theta* (vv. 334-335). Ese castigo es la *theta* (v. 335), designación con la que se conocía en el lenguaje jurídico la pena capital o de muerte. Según explica el *Oxford Latin Dictionary* (s.v.), esa *theta* (θ) era una simple abreviatura del griego θανατωτέον «written on tablets voting for sentence of death to be passed on an accused person». En consonancia con ese uso, un soldado *thetatus* era aquel que figuraba en la lista de las tropas con una θ junto a su nombre, para dejar constancia de que había sido asesinado. Así pues, el sentido primigenio de esa *theta* sidoniana comporta un tecnicismo procesal, que encaja perfectamente con las metáforas judiciales que presiden toda esta parte del poema<sup>38</sup>. Sidonio nos propone un *carmen thetatum* que, reo de muerte, debe justificar su propia existencia ante el severo tribunal de la literatura. Está, pues, en juego la supervivencia del poema, la de la propia poesía.

Finalmente el lector, juez supremo de toda causa, condena a muerte al *Carm.* 9, lo que no resulta en absoluto extraño si tenemos en cuenta que durante más de 300 versos ha sido el propio poeta quien ha ido urdiendo la más terrible acusación contra su poema, al que ha llevado al borde del abismo. La pregunta que de todo ello deriva se nos antoja clara e inmediata: ¿por qué escribir un poema que pone en entredicho su propia existencia? ¿Por qué Sidonio ha escrito el *Carm.* 9 como acusación contra sí mismo? El reo Sidonio responde con templanza en su alegato final, rogando que el jurado confíe en su sinceridad (vv. 345-346: *uerum si cupias probare ... / ... mihi crede ...*): la poesía, cierto es, ya no es viable, el poema – condenado por el tribunal de la literatura – ha muerto ya, pero sólo a través de un poema nos es posible acceder a tan trágica revelación. En otras

<sup>38</sup>) Corroboran esta apreciación las exiguas apariciones del término – atestiguado también epigráficamente – en otros pasajes de la literatura latina: Marcial lo denomina indirectamente *mortiferum quaestoris ... signum* (7.37.1) y *letalem iuguli ... notam* (7.37.4), y ya desde tiempos de Ennio era objeto de pesarosas exclamaciones: *O multum ante alias infelix littera theta* (*ann.* 625); cfr. *et.* Pers. 4.13. No hay motivo, por lo tanto, para atribuirle al término un sentido exclusivamente literario (tal y como propone Santelia 1998, pp. 237-238 nt.16), que, por lo demás, no estaría atestiguado en ningún otro pasaje de las letras latinas. Tal acepción supondría, por añadidura, un empobrecimiento inmotivado de la carga metafórica del texto, que ha quedado suficientemente evidenciada a raíz de nuestro análisis.

palabras, sólo la poesía es capaz de explicar su propia incapacidad, sólo a ella le compete empujarse hasta el abismo. La confesión de Sidonio – sus últimas palabras antes de cumplir con la condena a muerte – constituye una suerte de revelación final sobre la poesía y el lenguaje: nadie, ni el más sabio, sabe nada en realidad (vv. 345-346: ... *tanta / nullus scit, mihi crede, quanta nescit*). La poesía – que aspiraba orgullosa a *docere* además de *delectare* – debe tomar conciencia de su estrepitoso fracaso, y saberse un mero *juego* verbal (v. 10: *tenerae iocus inuentae*; v. 341: *nostrae Terpsichores iocum*) sin conexión alguna con la realidad que pretendía representar, de la que no ha conseguido hablar nunca (v. 110: *nil ... hic canitur*).

La presencia de Marcial en este rotundo epílogo del *Carm.* 9 es más poderosa y reveladora que nunca y va, desde luego, mucho más allá de los esporádicos intertextos que hemos ido señalando en estas páginas (que sellan, por lo demás, la perfecta estructura en *Ringkomposition* de la pieza, en virtud de una cuidada simetría de referencias literarias de corte neotérico estratégicamente situadas en el prólogo y el epílogo del poema): baste recordar – en lo concerniente al epílogo – que es a Marcial a quien Sidonio recurre para modelar, por ejemplo, el tema del poema como envoltorio de caballas<sup>39</sup>, el imaginario preciosista de los perfumes exquisitos<sup>40</sup> o el motivo de la nariz rinocerónica de la crítica<sup>41</sup>. Por todo ello, se nos impone ahora volver a traer a colación aquel epigrama del bilbilitano que conformaba intertextualmente el sonoro arranque del *Carm.* 9 (Mart. 8.76.1: *dic uerum mihi, Marce, dic amabo* > Sidon. *Carm.* 9.4: *dic, dic, quod peto, Magne, dic, amabo*), cuya lectura detenida puede resultar extremadamente esclarecedora a la hora de dar un sentido global al sofisticado programa sidoniano que nos ocupa:

«*Dic uerum mihi, Marce, dic amabo;*  
*nil est quod magis audiam libenter.*  
*Sic et cum recitas tuos libellos,*  
*et causam quotiens agis clientis,*  
 5 *oras, Gallice, me rogasque semper.*  
*Durum est me tibi quod petis negare.*  
*Vero uerius ergo quid sit audi:*  
*uerum, Gallice, non libenter audis.*»

Se trata, claro está, de una invectiva de Marcial contra los poemas de un tal Gálico, que acosaba constantemente al epigramatista bilbilitano para que le diera una sincera opinión sobre sus versos. Marcial se muestra reticente a confesarle tan incómoda verdad, pero accede finalmente ante la insistencia de sus ruegos: el único problema – y he aquí la punta del epigrama – es

<sup>39)</sup> Mart. 3.50.9; 4.86.8 y 3.2.5.

<sup>40)</sup> Mart. 6.55.1-3 y 10.38.8.

<sup>41)</sup> Mart. 1.3.6.

que no cree que la verdad le vaya a gustar en absoluto a su insistente interlocutor. Pese a que ningún estudioso lo ha señalado previamente, tenemos motivos para pensar que la estructura del *Carm.* 9 sidoniano puede estar íntegramente inspirada en este epigrama, cuya explícita presencia en el íncipit del poema (Mart. 8.76.1: *dic uerum mihi, Marce, dic amabo* > Sidon. *Carm.* 9.4: *dic, dic, quod peto, Magne, dic, amabo*) bien podría marcar toda una pauta de lectura. Así, por ejemplo, si prestamos atención al penúltimo verso del *Carm.* 9 sidoniano, que introduce la sentencia final del poema como si de una punta epigramática se tratara (v. 345: *uerum si cupias probare* ...), saltará a la vista su perfecta correlación verbal, funcional y de contenido con el penúltimo verso del poema de Marcial (v. 7: *uero uerius ergo quid sit audi*), que anuncia la llegada de la demoledora frase final del epigrama. Esa perfecta correlación íncipit-íncipit/éxPLICIT-éxPLICIT encierra con absoluta coherencia todo el círculo intertextual del *Carm.* 9 dentro de una única pieza poética (el epigrama 8.76 de Marcial), lo que nos invita a seguir indagando sobre el alcance del diálogo intertextual que se establece entre ambos poemas, mucho más fértil y relevante de lo que se ha propuesto hasta ahora. Se nos antoja, por ejemplo, sumamente llamativo que el movimiento argumental de las dos piezas resulte a simple vista tan semejante, que se haga posible reducirlo a un único esquema estructural, común a ambas: (1) petición insistente de una revelación de índole literaria (Mart. 8.76.1: *dic uerum mihi, Marce, dic amabo* = Sidon. *Carm.* 9.4: *dic, dic, quod peto, Magne, dic, amabo*); (2) fase de negación y reticencia (Mart. 8.76.6: *durum est me tibi quod petis negare* = catálogo de negaciones de Sidon. *Carm.* 9.16-317: *non nos* ...); (3) revelación final de la verdad, con un cariz abiertamente deconstructivo (Mart. 8.76.7-8: *uero uerius ergo quid sit audi: / uerum, Gallice, non libenter audis* = Sidon. *Carm.* 9.16-317: *uerum si cupias probare, tanta / nullus scit, mihi crede, quanta nescit*).

Hasta tal punto llega la identidad entre ambos poemas, que incluso las leves variaciones que introduce Sidonio en el primero de sus préstamos intertextuales del epigrama proceden de otro verso de la misma pieza: así, el famoso íncipit sidoniano (*Carm.* 9.4: *dic, dic, quod peto, Magne, dic, amabo*) es producto de un significativo cruce del íncipit de Marcial (Mart. 8.76.1: *dic uerum mihi, Marce, dic amabo*) con elementos tomados del v. 6 de ese mismo poema (*durum est me tibi quod petis negare*). En vista de los datos arrojados por nuestro análisis, nos es lícito afirmar que – al menos desde un punto de vista estructural y de contenido – el *Carm.* 9 sidoniano se concibe íntegramente como una osada reformulación del epigrama 8.76 de Marcial, con el que entabla una peculiar relación de emulación literaria. Pero, ¿qué tipo de transformación opera Sidonio sobre ese material de base? ¿Cómo consigue elaborar a partir de un texto ajeno el manifiesto de su poética personal? ¿Qué significado tiene ese calculado ejercicio de apropiación textual y en qué consisten sus principales innovaciones? Ya para comenzar, la transformación del *quod petis* origina-

rio en el *quod peto* sidoniano marca un evidente cambio de perspectiva de enormes consecuencias semánticas: ahora es el yo lírico del poeta el que ruega con insistencia una revelación sobre su propia poesía y el que resulta finalmente vituperado por la desgarradora respuesta que él mismo encuentra. De este modo, Sidonio ha conseguido dar la vuelta al agujijón epigramático de Marcial para dirigirlo contra sí mismo y contra su propia poesía. Con este fin, el lionés ha tenido que asumir – a un mismo tiempo – el papel actancial del vituperado Gálico, víctima del epigrama del bilbilitano, y el del propio Marcial, censor y verdugo de los versos del poetastro. La identificación autodeconstructiva con Gálico se apoya, además, en un sutil juego onomástico – muy del gusto de Sidonio – basado en una relectura *ad litteram* del correspondiente antropónimo: *Gallicus* se convierte, de este modo, en un galo o gálico cualquiera, lo que autoriza al poeta de Lyon a asumir el papel funcional de aquél dentro del poema, en un fecundo ejercicio de travestimiento literario. La indudable audacia de esta apropiación sidoniana del epigrama 8.76 de Marcial se sustancia, en resumen, en dos operaciones literarias inesperadas, esenciales para una verdadera intelección del *Carm.* 9: por un lado, el haber elegido una pieza epigramática de tono sarcástico, espíritu burlesco y carácter invectivo como modelo estructural para una declaración programática; por el otro, el haber redirigido toda la destructiva mordacidad de Marcial en contra de sí mismo como poeta y, en términos más amplios, en contra de la propia poesía. En vista de lo expuesto, podemos considerar el *Carm.* 9 sidoniano como un desarrollo metaliterario de un motivo epigramático<sup>42</sup>, que revierte contra sí mismo el agujijón propio de este género, para operar una deconstrucción irónica – sin parangón en toda la literatura antigua – de la propia poesía y de sus principios rectores tradicionales. La muerte del poema se convierte, de este modo, en el tema central de la poética sidoniana, consciente del abismo insondable que se había abierto en los últimos siglos del Imperio entre la realidad y su representación verbal o literaria, cuya posibilidad misma se pone en tela de juicio. La revelación final de una verdad impronunciable – la imposibilidad absoluta del cono-

<sup>42</sup>) No olvidemos que el propio Sidonio – tal vez en un nuevo homenaje a su adorado Marcial – solía denominar *epigrammata* (en oposición a la colección de *panegyrici*) a sus poemas de ocasión, reunidos precisamente bajo la bandera programática del *Carm.* 16: cfr. e.g. *Epist.* 2.8.2 (*quam* [scil. *neniam funebrem*] *si non satis improbas, ceteris epigrammatum meorum uoluminibus applicandam mercennarius bybliopola suscipiet*), *epist.* 9.12.3 (*sicut epigrammata recentia modo nulla dictabo, ita litteras, si quae iacebunt uersu refertae, scilicet ante praesentis officii necessitatem, mittam tibi*) o *Carm.* 22, *Praef.* 5 (*si quis autem carmen prolixius eatenus duxerit esse culpandum, quod epigrammatis excesserit paucitatem, istum liquido patet neque balneas Etrusci neque Herculem Surrentinum neque comas Flauii Earini neque Tibur Vopisci neque omnino quicquam de Papinii nostri siluulis lectitasse*). Sobre la enorme incidencia de Marcial en el estilo literario de Sidonio vd. los numerosos trabajos de Colton 1976, 1985a, 1985b y 2000.

cimiento de la realidad y de su consiguiente representación verbal (esto es, la inviabilidad de la poesía) – resulta tan cruel como el aguijón de un epigrama, pero no por ello pierde el tono de burla juguetona característico de este género. En vista de la extraordinaria riqueza y pertinencia de este diálogo intertextual entre el *Carm.* 9 sidonio y el epigrama 8.76 de Marcial, no podemos por menos que expresar nuestro desacuerdo con la opinión de Consolino, que considera la relación entre ambos textos – que ella restringe al préstamo de Mart. 8.76.1 en Sidon. *Carm.* 9.4 – un mero ejercicio manierista inmotivado desde el punto de vista del contenido: «il verso di Marziale [...] si inserisce in un contesto del tutto differente per argomento [...]. L'espedito stilistico, restando fine a se stesso, diventa artificio: non trovando motivazione all'interno del contesto, il procedimento si rivela inequivocamente di *maniera*» (Consolino 1974, pp. 424-425). Nuestro detallado análisis sobre ese fértil diálogo intertextual ha demostrado – según creo – todo lo contrario.

Llegados a este punto de nuestro estudio se impone la necesidad de hacer una pequeña recapitulación sobre los rasgos esenciales del poema hasta ahora evidenciados, a fin de establecer una valoración más precisa de su peso específico y su razón de ser en el ámbito de la poética de Sidonio, según aparece conformada en el *Carm.* 9. Sólo de este modo podremos alcanzar una interpretación global de la pieza y una comprensión cabal de los a menudo desconcertantes mecanismos literarios que ésta pone en juego, tradicionalmente malentendidos.

En primer lugar, nuestro análisis ha puesto de manifiesto la continua superposición de códigos estéticos, temáticos, estilísticos y genéricos operada por Sidonio, que tiene como consecuencia más directa el desdibujamiento parcial de las fronteras tradicionalmente impuestas sobre el hecho literario, que pasan a convertirse en categorías borrosas y problemáticas; así sucede, por ejemplo, con binomios como los de prosa/verso, frívolo/serio, texto/paratexto, poesía/realidad, neotérico/augusteo, epigrama satírico / *carmen* dedicatorio, naturaleza/artificio, convención genérica / creación personal, cómico (= cotidiano, vulgar) / trágico (= elevado) etc. Ya Consolino supo señalar con acierto la coexistencia dentro de este mismo espacio poético de al menos dos códigos literarios bien diferenciados<sup>43</sup>: el neotérico y el augusteo (que ella denomina «classicista»). El Sidonio neotérico, que hace gala de una abierta preferencia por autores como Catulo o Marcial, ocupa – con exquisito sentido de la simetría – los dos polos periféricos del poema: el prólogo y el epílogo. Su “neoterismo” se manifiesta

<sup>43</sup>) Vd. Consolino 1974, pp. 431-436. Obviamente, como bien ha evidenciado nuestro análisis, el poema está jalonado de muchos otros códigos literarios superpuestos, a veces mutuamente contradictorios. Con todo, coincidimos con Consolino en atribuir un puesto de especial relevancia a las codificaciones neotérica y augustea, de las que nos hemos de ocupar a continuación.

en una concepción lúdica (v. 10: *tenerae iocus iuuentae*; v. 341: *nostrae Terpsichores iocum*) y ligera de sus poemas, a los que denomina *nugae* como Catulo (v. 9: *nugas temerarias*) o *epigrammata* como Marcial<sup>44</sup>; éstos, articulados a regañadientes en un reducido *libellus* (v. 11) cuya dedicatoria se expresa interrogativamente (vv. 9-13), se reivindicán como alejados de los grandes temas de la tradición clásica (v. 16: *non nos currimus aggerem uetustum*) y programáticamente breves (v. 319: *rarae credimus hos [scil. modos] breuique chartae*); por último, pese a ser plenamente conscientes de la intrascendente frivolidad de su contenido y de sus propias limitaciones literarias (v. 9: *nugas temerarias*; v. 10: *tenerae iocus iuuentae*; v. 341: *nostrae Terpsichores iocum*; vv. 336-337: *noui sed bene, non refello culpam / nec doctis placet impudens poeta*), desprecian orgullosos los envites de la crítica más sesuda, a la que pintan caricaturescamente (vv. 338-343). Por su parte, el Sidonio augusteo, ávido lector de Virgilio, Horacio y Propertio, se concentra en la región central del *Carm.* 9, que abarca algo más de 300 versos (vv. 16-317). Al igual que los grandes nombres de la poesía augustea, recurre sin complejos a los motivos literarios de la *Erstmaligkeit* (vv. 16-18) y la *recusatio* (vv. 19-317) – vinculados, por lo general, a poemas de más altos vuelos – como estrategias discursivas especialmente diseñadas para la afirmación de la propia poética y, por lo tanto, perfectamente pertinentes en un *carmen* programático como éste.

Sin embargo, Sidonio se complace en subvertir sistemáticamente todos los códigos poéticos que dice adoptar, entre ellos, por supuesto, los neotéricos y augusteos (que ya eran, en cierta medida, mutuamente contradictorios). El Sidonio neotérico traiciona la pretendida brevedad de sus composiciones con un poema de casi 350 versos, cuya ligereza se desvanece en aras de interminables enumeraciones y una sucesión de cuadros semi-independientes extraordinariamente detallados, más propios de la prolija estética tardoantigua que de la pulida concisión de un Catulo; subvierte, además, el código epigramático de Marcial, volviendo contra sí mismo el aguijón final del poema; no se arredra, por último, en deleitarse durante más de 300 versos en todos los altos temas de la mitología, la épica y la historia – contrarios a la “frivolidad” neotérica – con la mera excusa de negarlos. Por su parte, el Sidonio augusteo revierte el sentido de la *Erstmaligkeit*, súbitamente despojada de toda connotación autoglorificadora, y atenta contra la codificación tradicional de la *recusatio*, al evitar incluir – tras el interminable catálogo de negaciones que acapara todo el poema – el término positivo que exigiría dicho esquema retórico y que justifica, de hecho, su propia existencia como tal. Así pues, Sidonio no sólo se deleita en superponer y mezclar en una única pieza poética

<sup>44</sup>) Cfr. e.g. *Epist.* 2.8.2, *Epist.* 9.12.3 y *Carm.* 22, *Praef.* 5, así como lo ya lo explicado supra.

distintos sistemas de codificación literaria – cuyas convenciones a menudo chocan entre sí – sino que vulnera y desmiente las propias reglas internas de cada uno de esos códigos adoptados. De ahí que el *Carm. 9* se constituya como una constante frustración de las expectativas del lector y como un desafío voluntario a los modelos literarios vigentes (y, acaso, a la literatura en sí).

En segundo lugar, hemos puesto en evidencia el papel eminentemente deconstructivo de esa peculiar combinación – genuinamente sidoniana – de retórica negativa y estética del catálogo, capaz de desmontar la noción misma de literatura mediante la calculada *mise en abîme* de un poema imposible. La práctica detallante de Sidonio, con toda su obsesiva exhaustividad, va asfixiando a su poema verso a verso, hasta dejarlo acorralado sin un *qué* que lo sustente. De ahí que podamos afirmar que el *Carm. 9* no es sino una premeditada problematización de su propia existencia, un poema (o no-poema) condenado a muerte tras un juicio sumarísimo. De hecho, la perversión de la *recusatio* augustea operada en él por Sidonio dirige todas sus fuerzas contra sí misma, y, por ende, contra la propia literatura, que queda, de este modo, confutada punto por punto. El largo catálogo de Sidonio acaba por deshacer la *inuentio* poética, imposibilitándola por exceso. No es que Sidonio padezca de «problemi di *inventio*», como denuncia Consolino 1974, p. 457, sino que desea, más bien, revelar la problematicidad oculta bajo dicha categoría retórica, confutándola en su integridad: ¿es acaso posible encontrar (*inuenire*) algo nuevo que decir, si ni siquiera es seguro que podamos decir algo realmente? El *Carm. 9* sidoniano nos ofrece, de hecho, un inventario completo de temas y modelos literarios, que nos produce la sensación de hallarnos ante un texto didáctico sobre la escritura de un poema; sin embargo, esa singular lección poética aparece íntegramente en negativo, problematizada, en una suerte de parodia deconstructiva de los manuales retóricos *de inuentione*, tan típicos del sistema escolar tardoantiguo. De este modo, Sidonio opera una problematización general del hecho literario y una deconstrucción de la noción tradicional de poema, mediante una cuidada puesta en crisis de sus principios constructivos. Sidonio se sirve de la paradoja inherente a toda *praeteritio* – la de afirmar no hablar de lo que habla – para hacerla extensiva a toda la poesía: si el *Carm. 9* no habla de lo que habla, ¿de qué habla entonces? Si el *Carm. 9* no es un poema, ¿hay acaso algo que lo sea? La polémica ausencia del término positivo exigido por las convenciones de la *recusatio* se nos antoja, a la larga, la decisión más radical y desconcertante del *Carm. 9*, aquélla que más evidencia su carácter deconstructivo. «Per trecento versi – apunta Consolino 1974, p. 435 – egli ci ha detto, con abbondanza di particolari, che cosa *non* vuol fare. Quello che vuol fare non lo sapremo mai. Alla *pars destruens* non ne segue una *construens*». El sentido último de tan sonada ausencia es lo que nos corresponde elucidar a nosotros.

Hecha esta breve recapitulación sobre rasgos literarios esenciales que dominan toda la construcción poética del *Carm.* 9, cabe ahora preguntarse: ¿existe algún factor común entre ellos que los aglutine como un todo coherente? La respuesta, a primera vista, resulta bastante clara: su gusto recurrente por la contradicción y la paradoja, esto es, el desfase intencional entre lo que el texto dice hacer y lo que hace realmente. Como hemos ido subrayando en las páginas precedentes, una y otra vez el *Carm.* 9 niega ser lo que es o, por el contrario, asegura ser algo que no es (o que no es exclusivamente). De ahí que su estrategia comunicativa, basada en la contradicción, la paradoja y la autonegación, nos recuerde poderosamente la del famoso cuadro de René Magritte *La trahison des images* (1928-29), que nos muestra la imagen perfecta de una pipa flanqueada por un desconcertante rótulo de carácter autorreferencial, que reza: *Ceci n'est pas une pipe*. Precisamente esa última frase dará título a un conocido ensayo de Michel Foucault sobre dicha pintura, a cuyas interesantes conclusiones remitimos en última instancia (Foucault 1997). Tanto el cuadro de Magritte como el poema de Sidonio nos enfrentan a una poderosa tensión entre el contenido aparente de la pieza y su explícita negación en el seno de ella misma; en cierto sentido, ambas obras encuentran su razón de ser en la negación y confutación de sí mismas. Sidonio – armado con todo el poder paradójico de su poética negativa – niega repetidamente estar hablando de lo que habla y más aún: niega estar hablando en absoluto (no hay un *qué*, no existe el término positivo, no existe el poema). Así las cosas, el *Carm.* 9 sidoniano parece estarnos diciendo: «esto no es un poema», en una suerte de versión tardoantigua del célebre cuadro de Magritte. Pero ¿qué actitud adoptar ante este desafío poético? En ambos casos, la contradicción polémica entre el contenido de la obra y lo que ese contenido predica sobre sí mismo conduce al lector/espectador a abstraer filosóficamente el enunciado contradictorio y resolverlo en un plano de lectura superior en el que resulte coherente. Precisamente a ese propósito dedicaremos las próximas páginas.

Como ya hemos expuesto detenidamente en nuestro análisis, el *Carm.* 9 presenta una perfecta estructura tripartita, consistente en un prólogo, un centro (catálogo negativo) y un epílogo conclusivo. Pero es posible dar aún un paso más allá. Esa perfecta arquitectura poética – según nos disponemos a mostrar – encierra, al mismo tiempo, una suerte de dialéctica interna, que escenifica y determina el sentido último de la pieza, aquél en el que se justifican y disuelven todas sus aparentes contradicciones. Como todo constructo dialéctico, el *Carm.* 9 se articula en un movimiento de tesis-antítesis-síntesis mutuamente correlativo. Veámoslo en forma de esquema:

TESIS (vv. 4-15)*Dic, dic ... dic*ANTÍTESIS (vv. 16-317)*Non nos:**non ...**non ...*

...

SÍNTESIS (vv. 318-346)*Nos (= sterilis Camena):**nullus scit/nescit*

Siguiendo una larguísima tradición literaria, que remonta hasta los famosos arranques homéricos μήνιν ἄειδε θεά (*Il.* 1.1) y ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα (*Od.* 1.1), y que incluye, por ejemplo, el célebre *arma uirumque cano* de Virgilio (*Aen.* 1.1), la primera palabra del poema – reduplicada, en nuestro caso, en un enfático *dic, dic* – sirve para indicarnos el tema fundamental de la pieza, es decir, el objeto esencial de la búsqueda de Sidonio, que no es otro que el lenguaje y la poesía. El verbo *dicere*, en efecto, obsesivamente repetido en el arranque del *Carm.* 9 como una suerte de imperativo moral de nuestro poeta (v. 4: *dic, dic ... dic*), nos remite a dos esferas semánticas perfectamente delimitadas: por un lado, la de la expresión oral de un pensamiento, es decir, el lenguaje; por otro, la derivada de los usos técnicos – tanto rituales como poéticos – del verbo *dicere*, que lo vinculan directamente con la poesía, entendida como dicción inspirada<sup>45</sup>. El *decir* – concebido como el establecimiento de una relación representativa (poética o de otro tipo) con un referente extralingüístico – se revela desde el comienzo como el gran tema – y seguramente el gran problema – del *Carm.* 9. La forma imperativa del verbo y su apremiante reiteración (*dic,*

<sup>45</sup>) Cfr. e.g. Verg. *Ecl.* 2.95-96: ... *quo te carmine dicam / Rhaetica?*; Hor. *Carm.* 4.9.21: *dicenda Musis proelia* ... En este sentido específico, el verbo equivaldría aproximadamente a “referir poéticamente, cantar en forma de poema”.

*dic ... dic*) nos revelan inequívocamente que el acto de dicción reclamado por el poeta aún no se ha producido, nada ha sido aún proferido: se trata, más bien, de un desiderátum que el poema aspira a cumplir, no de una realidad consumada que pueda darse alegremente por supuesta.

De hecho, el siguiente paso dialéctico del poema (que hemos recogido en nuestro esquema bajo el epígrafe de “antítesis”) frustrará radicalmente los anhelos elocutivos del yo lírico con una larga cadena de negaciones, capaces de colapsar el desarrollo esperable de la pieza y arruinar, en consecuencia, el tan ansiado acto de habla, pospuesto *sine die* a falta de un *qué* que lo justifique. El poema, en rebelión, no está dispuesto a decir; es más, niega con admirable paciencia todo cuanto un poema puede llegar decir, todo lo que la poesía ha proferido anteriormente y todos los caminos literarios abiertos por sus predecesores. La ansiedad por un *dicendum* demorado que asfixiaba al yo lírico en la primera parte de la pieza (la “tesis”) se le contagia ahora al paciente lector, que se enfrasca en una búsqueda desesperada – a través de un enrevesado bosque verbal de más de 300 versos – en pos de un *qué* que nunca llega, que constantemente se le escapa de las manos, que se difiere hasta el infinito. El carácter antitético de esta parte del poema respecto a la tesis planteada en el prólogo está fuera de toda duda: de hecho, el *dic, dic* del v. 4 se opone con sorprendente perfección al rosario de noes (*non/nec*) de los vv. 16-317, dado que en latín el verbo *dicere* funcionaba muy a menudo como el antónimo natural del verbo *negare*, con el sentido específico de “afirmar”<sup>46</sup>. Sidonio se nos muestra, por lo tanto, como un poeta en busca de una afirmación, de algo que decir, de un *dictum* o término positivo que le es sistemáticamente denegado y que queda constantemente diferido, ausente. El *Carm.* 9 es, en consecuencia, un no-poema, un poema frustrado o fallido, que, al ser incapaz de decir, se ve obligado a negarse a sí mismo. Sin embargo es también, y al mismo tiempo, la suma – y en cierto modo la superación – de todos los poemas posibles, ya que su exhaustiva enciclopedia negativa es capaz de condensar y aniquilar toda la literatura precedente, en un movimiento deconstructivo único en las letras grecolatinas.

¿A qué conclusión llega finalmente el poema? ¿Cuál es la síntesis de ese proceso dialéctico de autodeconstrucción? Sidonio – puesto contra las cuerdas por ese aluvión de negaciones y sin un espacio afirmativo para su poema – se ve obligado a confesar la esterilidad de su Musa (v. 318: *nos ualde sterilis modos Camenae*), que, pese a su locuacidad desenfadada – desplegada a lo largo de los casi 350 versos que componen la pieza – o tal vez precisamente a causa de ella, es absolutamente incapaz de decir nada.

<sup>46</sup>) Cfr. e.g. Cic. *Rab. Post.* 35: *ut quibus creditum non sit negantibus, isdem credatur dicentibus*; Cic. *Fam.* 3.8.5: *dicebat, ego negabam*; Paul. *Dig.* 22.3.2 *ei incumbit probatio qui dicit, non qui negat*.

La Musa sidoniana habla pero no dice; comparte, por lo tanto, la paradoja inherente a la *praeteritio* que anima todo el poema. El *qué*, la cosa, se ve ahogado, asesinado por exceso a manos del lenguaje que en vano se jactaba de expresarlo. La realidad resulta inalcanzable a la palabra poética porque ésta requiere de la muerte de aquélla, para garantizar su propia supervivencia: «la cosa debe perderse» – nos advierte Lacan<sup>47</sup> – «para poder ser representada [...] Si no se puede tener la cosa (el objeto perdido) se la mata, al simbolizarla por medio de la palabra [...] La palabra es el asesinato de la cosa»: acaso esta constatación psicoanalítica no haya sido nunca más cierta que en el *Carm.* 9 sidoniano, en el que el lenguaje – la poesía – es condenado a muerte por el cargo de homicidio involuntario de la cosa. Este osado poema sin un *qué* es ante todo – como apuntábamos antes – un *carmen thetatum*, reo de muerte por su propia incapacidad de expresar. Ésa es la sorprendente revelación final del poema, la síntesis de todo el proceso dialógico, la verdad antes oculta que anunciaba el poeta en el v. 345 (*uerum si cupias probare ...*), rogando que se le creyera (v. 346: *... mihi crede ...*). Y la verdad revelada es de un inmenso pesimismo epistemológico: no nos es posible conocer ni comunicar, no existe acceso alguno a ese escurridizo *qué* que el poema ha intentado asir en vano durante más de 300 versos (vv. 345-346: *... tanta / nullus scit, mihi crede, quanta nescit*). La sentencia final es doblemente negativa: *nullus scit* y *nescit* son dos modos de expresar un único concepto. Todo cuanto está en la mano del hombre conocer se nos antoja ínfimo e intrascendente comparado con lo que le está vedado a su entendimiento. El lenguaje, la poesía, no es más que un simple juego, *tenerae iocus iuuentae* (v. 10) o *nostrae Terpsichores iocum* (v. 340), sin conexión con la realidad, que no produce conocimiento ni sentido. Es – como el poema de Sidonio – una continua preterición, que nunca habla de lo que cree estar hablando: sólo le cabe aspirar a *envolver* – con su inextricable red de símbolos y conceptos – una realidad que le es siempre inaprehensible (tal y como el frustrado *Carm.* 9 envolvía el pimiento y las caballas), jamás a representarla. La revelación por la que clamaba el incipit (v. 4: *dic, dic*) finalmente se ha producido, y ha resultado ser tan destructiva como el aguijón del epigrama en que se inspiraba. Ante este escenario epistemológico, lo que Sidonio nos ofrece, lo que propone su poética, es la fascinación de la forma pura, sin pretensión alguna de estar aludiendo a nada externo a la propia poesía. La poesía es un gran espectáculo hecho sólo y exclusivamente de poesía y destinado a la fruición estética del lector: debe, por lo tanto, tener la honestidad de confesarse tal y evitar justificar su existencia en función de un *qué* inalcan-

<sup>47</sup>) Dor 2000, pp. 104-105. El original francés reza: «Il faut que la chose se perde pour pouvoir être représentée [...] Si on ne peut avoir la chose (l'objet perdu), on la tue en la symbolisant par la parole [...] La parole est le meurtre de la chose».

zable. Este gran poema sin asunto es la gran demostración de todo ello, la polémica apuesta de Sidonio para su declaración programática. Está lleno, de hecho, de pasajes de gran belleza y sofisticación que no intentan, sin embargo, ocultar su falsedad, sino más bien mostrar el engaño: son en todo momento artefactos, no espejos de lo real. El poema se construye, de este modo, como una constante llamada de aviso al lector, al que parece advertirle: «no te dejes engañar, que aunque parezca que estoy hablando de algo en realidad no hablo de nada: esto es puro lenguaje, es un juego, tiene trampa. Acepta las limitaciones del lenguaje, asume nuestra incapacidad para representar y conocer y disfruta de los placeres de la poesía, sin pensar que ésta vaya a enseñarte nada sobre el mundo». Del poema emerge una conciencia clara de que únicamente las palabras se encuentran a nuestro alcance y de que tal vez eso, después de todo, no sea cosa de poco.

Esa problematización de las nociones de lenguaje y representación que deviene en lo que hemos dado en llamar “poética del silencio” – de tan profundas consecuencias para la literatura del período – no se restringe únicamente al *Carm.* 9 sidoniano, sino que se perfila como un elemento omnipresente de la cosmovisión tardoantigua. El tema, como hemos venido explicando, es esencial en el quehacer sidoniano y aflorará una y otra vez a lo largo de su dilatada obra: tal es, por ejemplo, el caso del *Carm.* 12 (vv. 1-2: *Quid me, etsi ualeam, parare carmen / ... iubes ...?*; vv. 8-11: *uis dicam tibi quid poema frangat? / Ex hoc barbaricis abacta plectris / spernit senipedem stilum / Thalia, ex quo septipedes uidet patronos*; vv. 20-21: *sed iam Musa tacet tenetque habenas / paucis hendecasyllabis iocata*), del *Carm.* 13 (v. 35: *... nunc Musa loquax tacet tributo*; vv. 38-40: *Marsyaeque timet [scil. Musa] manum ac rudentem, / qui Phoebi ex odio uetustiore / nunc suspendia uatibus minatur*), del *Carm.* 16 (con un ingenioso “suicidio” poético del que daremos cuenta en un trabajo venidero) e incluso de algunos de los panegíricos, como el de Mayoriano (*Carm.* 5.372: *... fanda uel Apolline muto*). Pero Sidonio –si bien alcanza una radicalidad en la formulación de esa poética del silencio muy difícil de superar– no es, ni mucho menos, una excepción dentro del panorama literario tardoantiguo. Sin ir más lejos, un autor como Fulgencio abre su extravagante *De aetatibus mundi et hominis* con estas palabras: *Oportuit quidem, uirorum excellentior, hoc nostro quo nuper regimur temporis cursu perenni potius studere silentio et non dicendi studio, praesertim ubi nihil plus nisi de nummi quaestu res uertitur et conquirendi lucri perennis sollicitudo cotidie mentibus suppuretur; cupido etenim sensui non sermo dicentis comptior, sed offerentis est dulcior*. Asimismo, la muerte de los nombres y la imposibilidad del conocimiento serán – según mostraremos en un artículo de próxima publicación – dos grandes temas vertebradores del *de reditu suo* de Rutilio Namaciano, que comparte con el *Mosella* de Ausonio una inquietud epistemológica típicamente tardoantigua. En buena lógica, un poeta

de la sofisticación y penetración de Ausonio no podía permanecer ajeno a esta temática típicamente tardoantigua, y sazona muchas de sus obras con toda suerte de reflexiones sobre el problema de la representación y la imposibilidad de decir. Pero tal vez sea un texto como el enigmático *Peruigilium Veneris* – expresión perfecta de la estética tardoantigua<sup>48</sup> – donde hallemos una formulación más próxima a la sidoniana de esa poética del silencio, enunciada poéticamente en toda su radicalidad y contundencia<sup>49</sup>. El poeta, tras haber cantado al resurgir de la primavera y el amor durante casi un centenar de versos, da un inesperado giro conclusivo en el que afirma paradójicamente no haber dejado nunca de callar: pese a desear con toda su alma una resurrección primaveral del lenguaje y la poesía, es consciente de que su Musa ha enmudecido tras años de silencio y de que el decir, en su contexto, es ya una empresa imposible<sup>50</sup>:

90 *Illa [scil. Terei puella] cantat, nos tacemus. Quando uer uenit meum?  
Quando faciam uti chelidon, ut tacere desinam?  
Perdidi Musam tacendo nec me Phoebus respicit.  
Sic Amyclas, cum tacerent, perdidit silentium.*

Así pues, la incuestionable presencia de una poderosa poética del silencio en el panorama literario tardoantiguo no viene sino a confirmar nuestras conclusiones sobre el *Carm.* 9 sidoniano. En éste, la inquietud por las limitaciones de la representación y el lenguaje se expresa y canaliza a través de dos estrategias discursiva fundamentales: la negación paradójica (poética negativa) y el catálogo detallante (estética del detalle). De hecho, si no existiera la negación tampoco existiría el poema, ya que éste se concibe – tal y como explicábamos más arriba – como un gran *no* con un prólogo y un epílogo. Lo significativo es que sea precisamente una pieza de este tipo, un poema autodeconstructivo, un no-poema, el encargado de repre-

<sup>48</sup>) Hoy en día la mayor parte de los expertos se inclinan por el siglo IV como fecha más probable para la composición de la obra, cuya sensibilidad tardía parece fuera de toda duda. Para una síntesis de las diversas hipótesis y posibilidades cfr. la introducción de Cucchiarelli 2003, pp. 19-27.

<sup>49</sup>) Pese a este rasgo en común (que tan pocas veces suele ser tenido en cuenta), carece de todo fundamento el frustrado intento de atribución del *Peruigilium Veneris* a Sidonio Apolinar promovido por Raquetius 1905, pp. 224-225.

<sup>50</sup>) Merece la pena recordar, antes de reproducir el pasaje conclusivo del *Peruigilium Veneris*, que uno de los versos que lo componen pasaría 1600 años después a formar parte del colofón de uno de los poemas más influyentes de todo el siglo XX: *La tierra baldía* (*The Waste Land*) de T.S. Eliot, publicado en 1922. El genial poeta americano, fiel cultivador de una poética del fragmento no muy distante de la tardoantigua, se identifica con el yo lírico del *Peruigilium Veneris* en sus ansias por encontrar un renacer del lenguaje y la poesía en medio de un contexto de silencio y de ruina (vv. 429-434): «*Quando fiam uti chelidon* – O swallow swallow / *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie* / These fragments I have shored against my ruins / Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe. / Datta. Dayadhvam. Damyata. / Shantih shantih shantih».

sar programáticamente la poética sidoniana en su conjunto. Conviene, por lo tanto, no olvidar que cuanto se predique del *Carm.* 9 deberá hacerse extensivo al resto de las piezas que componen el poemario, al tratarse nada menos que del programa literario que lo regula y aglutina. Nos hallamos, en consecuencia, ante un no-poemario encabezado por un no-poema, que lleva como bandera la negación polémica de sí mismo. El *Carm.* 9 sidoniano establece mediante la negación y el catálogo la sorprendente ecuación: poema = Ø, poesía = silencio. Los casi 350 versos de la pieza, los centenares de páginas de las obras sidonianas, valen lo mismo que un prolongado silencio. Toda la obra de Sidonio, de la que el *Carm.* 9 es prólogo y programa, no es sino una alternativa al silencio, del que se sabe equivalente. Es una negación de sí misma que sólo puede tener valor en cuanto a tal, es decir, en cuanto que subraya que dicha negación existe. La poesía sólo merecerá ser una alternativa al silencio en la medida en que ponga en evidencia la absoluta primacía de éste, la falta de un *qué* comunicable<sup>51</sup>.

Ante este panorama cabe finalmente preguntarse: ¿qué sentido tiene escribir? ¿Por qué romper ese omnímodo silencio con unos versos que le son equivalentes? El *Carm.* 9, que se plantea explícitamente esta pregunta, nos brinda la única respuesta concebible en los tiempos de la Antigüedad tardía: la poesía debe existir para revelar su propia futilidad, para abrirnos los ojos ante una trágica verdad que, irónicamente, nos es sólo accesible a través del poema. Sólo la poesía puede producir el paradójico conocimiento de nuestra incapacidad de conocer; sólo el lenguaje puede desmascarar su propia opacidad. El *Carm.* 9 es, por lo tanto, como una suerte de recorrido iniciático que conduce a la comprensión final de su propia inutilidad (y, por ende, la de la literatura en sí): sólo después de haber ascendido por la escalera poética del *Carm.* 9 – por usar la feliz metáfora de Wittgenstein<sup>52</sup> – podemos reparar en su sinsentido y arrojarlo al vacío. El poema, por lo tanto, merecerá vivir en la medida en que sepa llevarnos a asumir la necesidad de su aniquilación. De ahí que una pieza que nos habla sobre su propia incapacidad de hablar deba optar por una negación paradójica de sí misma que nos produzca la tan ansiada (y trágica) revelación. Tal es su misión, para eso fue escrita. La novedad de la poesía de Sidonio (v. 16: *non nos currimus aggerem uetustum*) radica precisamente en

<sup>51</sup>) Señala Consolino 1974, p. 448, al hilo del supuesto manierismo literario de Sidonio: «il mito non si pone più come poetizzazione della sostanza, perché manca una specifica esperienza di vita da “tradurre” in poesia». Lo que sucede es que esa hipotética «sustanza», ese *qué* de la poesía, se sabe ahora inalcanzable e inexpressable, y se niega, en consecuencia, que pueda ser “traducido” en forma de poema. No se trata, en definitiva, que Sidonio tenga o no tenga algo que contar, sino que prefiere plantearnos la duda de si se puede contar algo realmente. Es la conciencia de la muerte lacaniana de la cosa lo que determina, en última instancia, la poética sidoniana.

<sup>52</sup>) Cfr. el pasaje del *Tractatus logico-philosophicus* (6.54) que encabeza este artículo.

haber llegado a dicha convicción –la de la inexpresabilidad de lo real y la futilidad de la poesía– y en desear comunicárnosla como si de una suerte de revelación iniciática se tratara. La hiriente concreción de lo real resulta absolutamente inaccesible a nuestra mente y, por tanto, irrepresentable: la poesía sólo puede aspirar a envolver con palabras una realidad que es ya incapaz de representar, como los versos desechados de Sidonio proponen hacer con el pimiento y las caballas (v. 320: *quae [scil. charta] scombros merito piperque portet*). De ahí que, liberada de toda conexión con la realidad, la poesía se desvincule para siempre de sus tradicionales pretensiones didácticas y pueda entregarse por entero al placer de la pura forma, al juego estético. De este modo, la conciencia de esa quiebra fundamental en el vínculo entre palabras y cosas (que emergió con dolorosa claridad en el mundo tardoantiguo) condujo directamente a un barroquismo formal, que no debemos considerar como algo meramente accesorio y gratuito, sino como la expresión radical de una nueva *Weltanschauung* de singular complejidad<sup>53</sup>. El *Carm.* 9 sidoniano consigue –gracias a todos esos sutiles mecanismos “manieristas”– evidenciar autorreferencialmente su propia opacidad, desenmascararse como puro artificio, deconstruirse, enseñarnos el truco, desvelarnos las reglas y las miserias de ese juego autocontenido en que consiste la literatura. Por todo ello, estos desconcertantes versos sellan, de una vez y para siempre, el acta de defunción de la poesía, la muerte del poema.

JESÚS HERNÁNDEZ LOBATO  
 Universidad de Salamanca  
 parvuslupus@hotmail.com

<sup>53</sup>) La poesía de Sidonio – en toda su sofisticación estilística – expresa lo que debe expresar en el modo en que debe ser expresado, aún cuando se trate precisamente (como sucede en nuestro *Carm.* 9) de la imposibilidad misma de expresar algo. Me inclino, por lo tanto, por la opinión de Auerbach a este respecto, que nos permite superar y matizar esa concepción excesivamente manierista del quehacer literario de Sidonio, promovida por el sin duda meritorio artículo de Consolino 1974. En palabras del célebre romanista (Auerbach 1969, p. 189): «se es injusto con Sidonio cuando se le considera exclusivamente como manierista y retórico; en sus cartas y sus versos puede encontrar mucho *esprit* y mucho encanto quien no se arredre ante el esfuerzo que supone familiarizarse con su lectura. Su estilo expresa lo que debe expresar; las numerosas figuras y la difícil disposición, que une la exuberancia a la condensación sintáctica, no siempre se ajustan al contenido, pero sí lo hacen con mucha frecuencia; y lo que debe decir, la última descripción de la sociedad clásica y de su vida, merece ser leído».

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Anderson 1936 W.B. Anderson (ed., trad., introd. y notas), *Sidonius. Poems and Letters* (vol. I), London, Loeb Classical Library, 1936.
- Auerbach 1969 E. Auerbach, *Lenguaje literario y público en la baja Latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969 (1958).
- Cameron 1995 Alan Cameron, *Virgil and the Augustan Recusatio*, in Alan Cameron, *Callimachus and his Critics*, Princeton, Princeton University Press, 1995, pp. 454-483.
- Colton 1976 R.E. Colton, *Traces of Martial's Vocabulary in Sidonius Apollinaris*, «Classical Bulletin» 53 (1976), pp. 262-274.
- Colton 1985a R.E. Colton, *Echoes of Martial in the Poems of Sidonius Apollinaris*, «Res Publica Litterarum» 8 (1985), pp. 121-133.
- Colton 1985b R.E. Colton, *Some Echoes of Martial in the Letters of Sidonius Apollinaris*, «L'Antiquité Classique» 54 (1985), pp. 277-284.
- Colton 2000 R.E. Colton, *Some Literary Influences on Sidonius Apollinaris*, Amsterdam, A.M. Hakkert, 2000.
- Condorelli 2004 S. Condorelli, *Sidonio e Petrarca: tracce di una memoria perduta*, «Bollettino di studi latini» 34, 2 (2004), pp. 599-608.
- Consolino 1974 F.E. Consolino, *Codice retorico e manierismo stilistico nella poesia di Sidonio Apollinare*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» 4 (1974), pp. 423-460.
- Cucchiarelli 2003 A. Cucchiarelli (introd., trad. y notas), *La veglia di Venere. Pervigilium Veneris*, Milano, BUR, 2003.
- Dor 2000 J. Dor, *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*, Barcelona, Gedisa, 2000 (1985).
- Fedeli 1985 P. Fedeli, *Properzio. Il libro terzo delle elegie*, Bari, Adriatica, 1985.
- Foucault 1997 M. Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1997 (1973).
- Gualandri 1999 I. Gualandri, *Gli dei duri a morire: temi mitologici nella poesia latina del quinto secolo*, in G. Mazzoli y F. Gasti (a cura di), *Prospettive sul Tardoantico*, Como, New Press, 1999, pp. 49-68.
- Hernández Lobato 2006 J. Hernández Lobato, *Estructura interna y articulación semántica del poemario de Sidonio Apolinar*.

- Hacia una nueva interpretación*, «ACME» 59 (2006), pp. 251-260.
- Hernández Lobato 2007 J. Hernández Lobato, *Murex Sidonius: Poder y poesía en el carmen 13 de Sidonio Apolinar*, «ACME» 60 (2007), pp. 53-96.
- Hernández Lobato 2008 J. Hernández Lobato, *Nota a Sidonio Apolinar (carmen 13.19)*, «ACME» 61 (2008), pp. 303-309.
- Lausberg 1983 H. Lausberg, *Manual de Retórica*, Madrid, Gredos, 1983 (1960), 3 vols.
- Loyen 1960 A. Loyen (ed., trad., introd. y notas), *Sidoine Apollinaire. Poèmes* (vol. I), Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- Luetjohann 1887 C. Luetjohann (ed.), *Apollinaris Sidonii Epistulae et Carmina*, Berlin, MGH AA VIII, 1887.
- Raquettius 1905 Raquettius, *De auctore carminis Pervigilium Veneris inscripti*, «Classical Review» 19 (1905), pp. 224-225.
- Santelia 1998 S. Santelia, *Le dichiarazioni del poeta: il carme IX di Sidonio Apollinare*, «Invigilata Lucernis» 20 (1998), pp. 229-254.
- Santelia 1999 S. Santelia, *Sidonio Apollinare e gli dèi pagani (a proposito di Carm. 9, 168-180)*, «Invigilata Lucernis» 21 (1999), pp. 341-355.
- Stevens 1933 C.E. Stevens, *Sidonius Apollinaris and his Age*, Oxford, Oxford University Press, 1933.

