



# El pintor ausente: premisas ideológicas en los retratos de Tácito\*

*The Absent Painter: Ideological Premises in Tacitus portraits*

Juan Luis Conde\*\*  
jlconde@filol.ucm.es

DOI: <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.31485>

**Resumen:** A partir de una interpretación de la serie titulada *La condition humaine*, de René Magritte, de la que se subraya una advertencia anti-realista en la representación de la naturaleza, se propone un análisis de tres retratos de emperadores en la obra de Cornelio Tácito: los de Galba, Tiberio y Augusto. Estos retratos poseen como característica común el hecho de referirse a personalidades con una dificultad particular para ser representados en la forma estática y unívoca que exigía el subgénero. El artículo analiza el tamiz retórico e ideológico que emplea el artista para obtenerla. En contrapartida se sugiere la idea de una circularidad en la apropiación del legado ideológico, dentro de la cual son las formas ideadas por los literatos para construir personajes las que han moldeado históricamente la representación social de la personalidad.

**Palabras clave:** Tácito; Magritte; retrato literario; retórica; ideología.

**Abstract:** An interpretation of René Magritte's series *La condition humaine* underlines its anti-realistic warning. On that analogical basis, an approach to three of Cornelius Tacitus' portraits of emperors is provided, namely those of Galba, Tiberius, and Augustus. A common feature in these personalities is their particular difficulty to be represented in the static and univocal way required by literary portrait. The paper analyzes the rhetorical and ideological devices used by the artist to tackle that goal. As a counterpart, a circularity in the appropriation of ideological legacies is suggested, according to which forms that were designed by writers to describe characters in their works have historically moulded social representations of personality.

**Keywords:** Tacitus; René Magritte; literary portrait; rhetoric; ideology.

\* El artículo se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación *Las Retóricas del Clasicismo. Los puntos de vista (contextos, premisas, mentalidades)* (FFI2013-41410-P), financiado por el MINECO del Gobierno de España. Una versión del texto fue presentada el 18/03/2015 en el seminario "Apropiaciones modernas de la historiografía imperial romana" en la Facultad de Filosofía de la UCM.

\*\* Juan Luis Conde es profesor titular de Filología Latina en la Universidad Complutense de Madrid.



*La condition humaine*, de René Magritte (1933).

## 1. *La condición humana*: la representación y lo representado

Al principio creí que sólo existía un óleo del pintor belga René Magritte (1898-1967) titulado *La condition humaine*, el que se conserva en la Galería Nacional de Arte de Washington y que pintó en 1933, el mismo año en que André Malraux publicaba la famosa novela de ese título, vinculada inevitablemente al existencialismo. El cuadro de Magritte posee, sin embargo, una naturaleza bastante difícil de conectar con los escenarios y los desgarrados conflictos que Malraux desmenuza sobre el fondo de las guerras chinas del Kuomintang. Frente a la ventana abierta, reposando en su caballete, un lienzo reproduce el plácido, casi bucólico, paisaje exterior. La posición de la tela es muy intencionada. Al primer golpe de vista puede incluso pasar desapercibida (el caballete *parece* desnudo y, en cierto modo, “decapitado”; la pinza superior *parece* una rara mariposa o un ave sobrevolando el paisaje; el lomo del lienzo *parece* una línea vertical inexplicable, o acaso un poste de la luz). Cuando finalmente se repara en la pintura, tal como se presenta al espectador, superpuesta al paisaje, nos permite completar éste, en cierto modo adivinarlo: como la pieza de un rompecabezas sobre su plantilla, nos revela lo que oculta. No resulta, en cambio, muy evidente la razón del título que le puso Magritte al trabajo. ¿*La condición humana*? Si algo falta en la representación es precisamente la figura humana, aunque obviamente su vestigio esté allí. Sin marco, el lienzo parece recién pintado. Se diría que su autor, el pintor ficticio, ha abandonado la obra acabada y, satisfecho con el resultado, ha salido del cuarto que le sirve de observatorio y estudio; ese momento es el que el pintor real aprovecha para captar la escena. En cierto modo, lo que capta es precisamente la ausencia del pintor ficticio.

Un día descubrí que, en realidad, había varios óleos diferentes de Magritte con ese mismo título, *La condition humaine*. Lo que se había iniciado como un diálogo artístico y quizá filosófico con Malraux, no poco irónico en cualquier caso, se convirtió a lo largo del tiempo en una serie. Todas las versiones de esta serie desarrollan la misma idea que podría describirse, si se me permite decirlo así, como un retrato del *umbral*, de la separación y también de la transición entre un *dentro* y un *fuera*. Pero, por otro lado, exhiben entre sí diferencias sutiles. Cambia la geografía del paisaje y cambia el observatorio desde el que lo contempla y pinta el pintor ficticio. En cualquiera de sus versiones, *La condición humana* es un cuadro metapictórico: un cuadro con un cuadro dentro (digamos que, a esos efectos, como *Las Meninas*). No cabe duda de que, con la serie, Magritte se permite una reflexión sobre su propio oficio, da forma a una idea

que, a juzgar por las modificaciones sucesivas del proyecto, se ha ido desarrollando en ciertos aspectos. Como metapintura, la serie ofrece un juego de apariencias. Para quien se fija en el cuadro ficticio, la propuesta de Magritte podría parecer una apología radical del realismo. Si el espectador es ingenuo, podría estar tentado a creer que el pintor belga invita, en cierto modo, a aplaudir al pintor ausente, cuyo trabajo se superpone al paisaje real reproduciendo “lo que ve” con absoluta precisión y exactitud<sup>1</sup>. Más todavía que representarla, que ser copia o “fiel reflejo” suyo, el cuadro ficticio *transparenta* la naturaleza: es, a su vez, una auténtica ventana dentro de la ventana.

Sin embargo, para quien aprecie el mecanismo paradójico y esté familiarizado con la habitual y admirable capacidad de conceptualización del pintor, con su conocida obsesión por las ventanas y lo que el mismo denomina la “perfidia de las imágenes”, parecerá más correcto pensar que lo que René Magritte propone al espectador del cuadro con el cuadro dentro debería entenderse justo al revés: quizá demasiado sospechosamente, *es el paisaje exterior el que se ajusta a su representación como un guante*. El paisaje exterior, viene a decirnos el pintor real, *no es* la realidad: la representa, pero no deja de ser, también él, pintura. Magritte denuncia la ilusión, la cualidad de *signo* (sucedáneo, *Ersatz* o símbolo substitutivo) que tiene la forma plástica, de modo comparable a como sucede en esa otra célebre tela *Ceci n'est pas une pipe*: por mucho que pretenda representar de forma realista a una pipa de fumar, la pipa que vemos es una representación, no una pipa, efectivamente. Como la pipa, el paisaje de *La condición humana* es en sí mismo “irreal” o, más exactamente, es una forma paisajística: un paisaje pasado por la idea, idealizado, ideologizado. A la vez que lo interioriza (“mete” el paisaje *dentro* de la casa, del dominio humano), el artista ausente no pinta el objeto de su visión: si tiene buen pulso, pinta la visión misma de su objeto. El pintor no “pinta lo que ve” -viene a decir Magritte-, sino que, a la inversa, “ve lo que pinta”. Cultura crea a natura, y no al revés. Es, en suma, la mirada artística del pintor, su cultura, la que proyecta sobre la naturaleza una determinada “manera de ver”, y no lo contrario. Cuando, a través de su copia, creemos estar viendo la realidad objetiva, *en realidad* estamos viendo la subjetividad de su propia mente. Si esto es así, entonces podemos conjeturar un sistema de correlaciones: el pintor ausente del cuadro de René Magritte es alegoría de la intelección humana. Si *fuera* es la realidad, *dentro*, la percepción:

<sup>1</sup> Podría alegarse que, más que un aplauso, es una crítica a una técnica realista que intenta competir con la fotografía – pero tanto apología como crítica partirían del supuesto de que se trata de realismo.

la ventana es el ojo; la habitación, el cerebro; el cuadro dentro del cuadro, una representación mental.

Extrapolar la idea de Magritte más allá de lo meramente pictórico hasta lo literario no es una idea novedosa (puede encontrarse formulada de uno u otro modo en Cassirer o en Auerbach), pero entiendo que la reflexión que el artista belga nos ofrece al respecto desde la pintura merece ser destacada. El propio término “retrato”, que conserva un claro matiz pictórico, nos facilita el salto. Como el pictórico, el retrato literario trata de plasmar una forma ciertamente particular de la naturaleza: la naturaleza humana. Por lo demás, respecto a la idoneidad de su transposición al retrato literario cultivado por la historiografía antigua, ya hace casi medio siglo escribía Michel Rambaud: “Así, estos retratos son documentos de un valor excepcional, no ya sobre los héroes del pasado sino sobre los propios retratistas”<sup>2</sup>.

## 2. Retratos de emperadores en Tácito: una foto fija del movimiento

¿Qué era técnicamente el retrato del que se servían los historiadores? “Una especie de sumario de la vida entera que hace las veces de discurso fúnebre”, dice Séneca el Rétor en un pasaje en el que también nos informa del uso creciente del retrato en la historiografía de la antigüedad grecolatina:

Cada vez que los historiadores han narrado la muerte de algún varón extraordinario, ofrecen una especie de sumario de su vida entera que hace las veces de discurso fúnebre. Esto lo hizo Tucídides una o dos veces y Salustio lo empleó en muy pocos casos. Tito Livio distinguió a todos los grandes con más generosidad y los historiadores posteriores lo hicieron todavía con mayor frecuencia<sup>3</sup>.

Esa tendencia de uso creciente del retrato literario que advertía Séneca no haría más que desarrollarse y consolidarse con posterioridad a su testimonio. En el siglo IV, Amiano Marcelino, el último gran historiador de Roma, empleará de forma metódica, meticulosa y casi protocolaria el retrato después de relatar la

<sup>2</sup> Cf. Rambaud p. 418: “Ainsi, ces portraits sont-ils des documents d'une valeur exceptionnelle, non pas tant sur les héros du passé mais sur les portraitistes eux-mêmes.” (La traducción es mía, como el resto de las traducciones en este artículo salvo que se indique lo contrario).

<sup>3</sup> Quotiens magni alicuius uiri mors ab historicis narrata est, totiens fere consummatio totius uitae et quasi funebris laudatio redditur. Hoc, semel aut iterum a Thucydide factum, item in paucissimis usurpatum a Sallustio, T. Liuius benignius omnibus magnis uiris praestitit; sequentes historici multo id effusius fecerunt (Sen., suas. 6,21).

muerte de los sucesivos emperadores de los que se ocupa. Hay una cierta lógica en ese empleo progresivo del retrato en la historiografía romana<sup>4</sup> que no depende de la arbitrariedad de los autores: la historiografía imperial cambiará de protagonista esencial con respecto al período político que le precede. Si durante la época republicana el protagonista, literal o figuradamente, por sinécdoque o por antonomasia, es un personaje colectivo, el *populus* en su conjunto (que obliga a los autores a dedicar un trabajo descriptivo de tipo etno-ideológico centrado en las razones por las que el pueblo de Roma era superior o tenía mejores justificaciones que otros), el nuevo régimen imperial trae a primer plano al personaje individual. A partir de ahora el gran protagonista de la historia de Roma ya no es el pueblo, sino el *princeps*. Obligado por su materia y por su propia concepción personalista de la nueva historia Tácito deberá poner a punto un particular análisis psicológico, sobre el que ya he escrito en otra parte<sup>5</sup>. Una pieza fundamental de ese ejercicio psico-ideológico, y de sus fundamentos culturales, puede observarse en los retratos de los emperadores.

La posición del retrato en la narración, casi siempre al final de la vida del personaje, respondía a su función de condensar, como un epitafio, un juicio definitivo sobre el difunto. Se trata, desde luego, de un juicio ético y también una especie de “juicio final”, puesto que, en manos del historiador y en un mundo sin más allá, el sentido histórico del personaje hace las veces de una sentencia definitiva. Los romanos poseían un correlato plástico de enorme importancia cultural: la *imago*, el busto de los antepasados, una pieza clave en la devoción doméstica<sup>6</sup>. El retrato literario debía ser, si se quiere, un busto *interior* del personaje, un vaciado de su alma, de su “verdadero carácter” (en el sentido que veremos más adelante en Tiberio), con entidad suficiente para permanecer en la memoria y proponer una visión estática de lo que el movimiento y la agitación de la vida hubieran podido encubrir o disimular. Para dotarlo de estabilidad, de manera semejante a como los embalsamadores egipcios sometían el cadáver de los faraones a un tratamiento químico destinado a dotarlos de eternidad, había que someterlo a un tratamiento de idealización, de ideologización. Había que simplificar, exagerar, subrayar rasgos: en suma, se le aplicaba un tratamiento *retórico*. Para ello, los autores procedían conforme a ciertas prescripciones (por ejemplo, debía incluirse su origen familiar y otros datos de su fortuna física y social), pero el buen retrato no *dice* de su personaje,

<sup>4</sup> Al respecto sigue siendo una referencia ineludible el trabajo citado de Michel Rambaud.

<sup>5</sup> Cf. Conde 2006 pp. 27-32.

<sup>6</sup> V. Rambaud pp. 418-423.

no es predicativo: antes bien, lo *construye*, es constitutivo. El resultado de esa construcción descansa en un doble correlato objetivo: el que se establece, por un lado, entre su muerte y su vida y, por otro, entre el sentido que se construye (es decir, el juicio final sobre el ego concernido) y la retórica que lo construye, y que hace las veces de psicología en un mundo en que el conocimiento científico no se ha emancipado del literario, para bien y para mal.<sup>7</sup> Veremos a continuación el tratamiento que aplica Tácito a personajes que planteaban problemas particulares para sacar de ellos una imagen estática y definitiva, emperadores cuyo retrato era especialmente complicado... por su resistencia, diríamos, a posar quietos. El “arte” se constituye así en prueba fundamental del historiador.

## 2.1 Cómo enfocar lo inestable: el retrato de Galba (Tácito artista)

La forma de la muerte poseía un interés clave para los romanos: como hemos dicho, la relación entre el personaje y su muerte se transformaba en correlato objetivo de su vida. Normalmente era una instantánea elaborada en la agonía: eso solía transformar el asunto en una cruda alternativa entre lo sublime y lo grotesco. Las últimas palabras poseían el valor de un documento: en ese momento se veía al agonizante dotado de una libertad sin condiciones y, una vez que había perdido ya cualquier razón para el miedo o la ambición, su mensaje sólo podía ser sincero y esclarecedor. Si estas palabras no podían reportarse<sup>8</sup>, el historiador debía buscar en el escenario los datos precisos para ilustrar literariamente esa instantánea. Tomemos el caso del sucesor de Nerón, el malhadado Galba, cuyo final se narra en el primer libro de las *Historias*. En su caso, las distintas versiones sobre esas palabras se han anticipado al capítulo 41, integrándose en el relato lineal de su violenta muerte, a principios del año 69, a manos de los soldados amotinados. En el proceso, el emperador derrocado fue decapitado y brutalmente mutilado. Su retrato se ofrece al final de los sangrientos sucesos de aquella jornada:

<sup>7</sup> En la Antigüedad, conocimiento es igual a conocimiento literario: no hay emancipación de la ciencia y, en consecuencia, lo psicológico y lo retórico se entrelazan sin posible distinción. Si uno analiza la descripción de emociones (el amor pasional en Catulo, el entusiasmo del espectador en Horacio, el espanto en Lucrecio o la furia en Séneca) se da cuenta de que la enumeración de sus respectivos síntomas es casi intercambiable.

<sup>8</sup> Es célebre el caso de Lucio Anneo Séneca, cuyas últimas palabras debían ser tan conocidas que Tácito se excusó de recordarlas: en consecuencia, las perdimos para siempre.

Al cadáver de Galba, que había quedado abandonado y en ese tiempo había sufrido todo tipo de vejaciones al amparo de la oscuridad, el mayordomo Argio, uno de sus siervos más antiguos, rindió humilde sepelio en el jardín particular del difunto. La cabeza, ensartada y desfigurada por las zarpas de cantineros y palafreneros, fue hallada al día siguiente ante del túmulo de Patrobio (un liberto de Nerón a quien Galba había condenado), y restituida al cuerpo ya incinerado. Ése fue el final de Servio Galba. Durante setenta y tres años había sobrevivido a cinco príncipes siempre con éxito –un hombre más afortunado cuando mandaron otros que cuando él mismo tuvo el poder. Su familia era de antiguo abolengo, muy rica: él tenía un talento mediocre, y su moral se mantuvo más bien al margen de los vicios que dentro de la virtud. Ni descuidó ni traficó con la fama. No codició el dinero ajeno; con el suyo fue parco, con el público, avaro. Condescendía sin límite con sus amigos y libertos cuando daba con buena gente; si resultaban malvados, ignoraba su conducta hasta la complicidad. Pero su ilustre cuna y el miedo en que se vivía indujeron a tomar por sabiduría lo que en realidad era desidia. Mientras sus fuerzas le asistieron, cosechó gloria militar en Germania. Gobernó África con moderación y, ya entrado en años, Hispania Citerior con equidad comparable: mientras sólo fue un particular pareció más que un particular, y todo el mundo lo hubiese considerado un emperador idóneo si no hubiese llegado a serlo<sup>9</sup>.

En el retrato de Galba, Tácito cumple escrupulosamente con la preceptiva retórica. Puesto que ha de informar de la edad que tenía a la hora de su muerte, así lo hace: setenta y tres años. Era, pues, un hombre viejo, demasiado viejo para su tarea, superado por las circunstancias y, por eso mismo, condenado a cometer error tras error (nótense la ironía y la paradoja: “había sobrevivido a cinco príncipes siempre con éxito - un hombre más afortunado cuando mandaron otros que cuando él mismo tuvo el poder”). Galba fue un emperador efímero, que se mantuvo escasamente medio año en ese puesto. Tácito lo presenta en las *Historias* como un emperador desacompañado, que no se correspondía con los tiempos. Su final, patético, degradado y *escindido*<sup>10</sup> produce una imagen dantesca de los *desajustes* del personaje –y no deja de tener interés respecto a su personalidad el que, ni siquiera en lo tocante a sus últimas palabras pueda

<sup>9</sup> Galbae corpus diu neglectum et licentia tenebrarum plurimis ludibriis uexatum dispensator Argius e prioribus seruis humili sepultura in priuatis eius hortis contextit. caput per lixas calonesque suffixum laceratumque ante Patrobii tumulum (libertus is Neronis punitus a Galba fuerat) postera demum die repertum et cremato iam corpori admixtum est. hunc exitum habuit Seruius Galba, tribus et septuaginta annis quinque principes prospera fortuna emensus et alieno imperio felicior quam suo. uetus in familia nobilitas, magna opes: ipsi medium ingenium, magis extra uitia quam cum uirtutibus. famae nec incuriosus nec uenditor; pecuniae alienae non adpetens, suae parcus, publicae auarus; amicorum libertorumque, ubi in bonos incidisset, sine reprehensione patiens, si mali forent, usque ad culpam ignarus. sed claritas natalium et metus temporum obtinuit, ut, quod segnitia erat, sapientia uocaretur. dum uigebat aetas militari laude apud Germanias floruit. pro consule Africam moderate, iam senior citeriorem Hispaniam pari iustitia continuit, maior priuato uisus dum priuatus fuit, et omnium consensu capax imperii nisi imperasset (Historias 1, 49; ed. Wellesley)

<sup>10</sup> Suetonio coincide con Tácito en el rescate y entierro de su cadáver.

ofrecerse un relato unívoco. El juicio histórico (Galba era un héroe de medias tintas, un personaje anacrónico, con el pie cambiado respecto a su propio tiempo) se encuentra cuidadosamente reproducido a escala formal. A través de esa correlación entre sentido y procedimientos podemos apreciar la calidad del Tácito artista. Todo un arsenal de recursos retóricos se pone en funcionamiento al servicio de esa idea de base: lýtotes y contraposiciones para esbozar su precario equilibrio en relación con la fama (*nec incuriosus nec venditator*); nuevas atenuaciones y gradaciones para llevar al lector, paso a paso, de la aprobación a la desaprobación sobre su actitud con el dinero (*non adpetens, ... parcus, ... avarus*); comparaciones, nunca afirmaciones sin contraste, siempre territorios intermedios para el juicio moral e intelectual, basado en la contraposición *uirtus/uitium* (*medium ingenium, magis extra uitia quam cum uirtutibus*). Galba no era ni una cosa ni su contraria: lo que en él parecía virtud se convertía en defecto si cambiaba de beneficiario (como sucedía con sus amigos).

Después de describir de este modo la personalidad de Servio Galba, en la parte final de su retrato (*sed*) Tácito trata de explicar cómo fue posible que un individuo tan inadecuado llegara a ser entronizado como emperador en Roma. Se vuelve así hacia las circunstancias que velaban (*obtentui*) o enturbiaban la visión de sus coetáneos. En primer lugar apunta directamente a uno de los grandes puntos ciegos de la Antigüedad greco-romana, que justifica la acuñación de términos como “aristócrata” u “optimate”, y que sigue vivo en el clasismo de la modernidad: la excelencia social (*claritas natalium*) se confunde con la excelencia moral. La naturaleza real de Galba, ya de por sí borrosa, resultaba además desenfocada por efecto de ese cliché ideológico, de ese ideograma, al que había que sumar un factor estrictamente coyuntural y de carácter socio-psicológico, el miedo colectivo. Ambos factores combinados inducían al observador a hacerse un juicio equivocado sobre su incompetencia (*quod segnitia erat, sapientia uocaretur*<sup>11</sup>), una percepción errónea que ya se producía cuando era un súbdito (*maior uisus*) y cuya magnitud y consecuencias quedan inmortalizadas para siempre en esa monumental paradoja final a propósito de sus cargos y méritos: “todo el mundo lo hubiese considerado un emperador idóneo si no hubiese llegado a serlo” (*omnium consensu capax imperii nisi imperasset*).

<sup>11</sup> He denominado en otra parte “traducción interna” a ese mecanismo de crítica semántica, cuyos antecedentes se remontan al libro tercero de Tucídides y que fuera recogido en Roma por Salustio: cf. Conde 2010 pp. 178-9 y Conde 2008 pp. 209-213.

## 2.2 La naturaleza del cambio: el carácter de Tiberio (Tácito psicólogo)

Gracias a su arte, Tácito consigue dotar de estabilidad representativa a una figura a la que caracteriza por su inestabilidad, bailando en una posición desequilibrada e incómoda, como una silla coja, a horcajadas de la historia. Pero también supone un desafío conciliar con una imagen final, estática y única la experiencia de la evolución y el cambio a lo largo de una biografía. Veamos las líneas finales del retrato de Tiberio:

También su comportamiento varió con los tiempos: bajo Augusto, en tanto fue un particular o en sus misiones militares, su vida y su fama fueron ejemplares; hasta que desaparecieron Germánico y Druso, taimado y falso, aparentó ser virtuoso; durante el tiempo que su madre conservó sus facultades, se mantuvo a caballo del bien y del mal; mientras quiso o temió a Sejano, su crueldad fue abominable pero ocultó sus bajas pasiones. Al final se entregó sin reservas tanto al crimen como a la depravación una vez que, perdido el pudor y el miedo, hizo caso sólo a su verdadero carácter<sup>12</sup>.

Ni que decir tiene, Tácito dista mucho de aceptar personalidades complejas a la manera freudiana y, en su lugar, parece compartir con otros pensadores de la Antigüedad la noción de que la personalidad de los individuos es una y sólo una. Según R. M. Ogilvie, la psicología de los romanos

Se basaba en la presunción de que el carácter de una persona es algo fijo<sup>13</sup>, algo que se le ha dado al nacer. Nada podía alterar en lo fundamental ese carácter o las acciones que de él se derivaran. En el mejor de los casos, una persona se podría ver obligada a actuar contra su verdadera inclinación natural (*suum ingenium*), pero nunca constituiría un cambio radical de carácter. Ésta es la única explicación de, por ejemplo, las aparentes digresiones de los discursos de Cicerón. Nos habla de la buena conducta de Celio en otras ocasiones (lo cual no tiene relación con la acusación en cuestión) para convencer al jurado de que habría sido “al margen de su carácter” (y, por lo tanto, imposible) que Celio hubiera sido el autor de lo que se le acusaba. Igualmente Tácito no podía concebir que el carácter de Tiberio pudiera haberse deteriorado: si moría como un tirano, tendría que haber sido siempre un tirano (*Anales* VI,51.6) y cualquier apariencia de lo contrario sería un mero pretexto. (Ogilvie p. 30; trad. Álvaro Cabezas)

<sup>12</sup> *morum* quoque tempora illi diuersa: egregium uita famaue quoad priuatus uel in imperiis sub Augusto fuit; occultum ac subdolum fingendis uirtutibus donec Germanicus ac Drusus superfuere; idem inter bona malaue mixtus incolumi matre; intestabilis saeuitia sed obtectis libidinibus dum Seianum dilexit timuitue: postremo in scelera simul ac dedecora prorupit postquam remoto pudore et metu suo tantum ingenio utebatur (*Anales* VI, 5; ed. Fisher, trad. y subrayados míos). Sobre el sentido de la última frase *suo tantum ingenio utebatur*, Woodman (pp. 197-205) argumenta que *ingenium* en este pasaje no tiene nada que ver con el carácter (“nothing to do with character at all”). Otros concuerdan con mi lectura: v. Martín pp. 199-202, Pelling 1997 pp. 122-3 (nota 25) y de nuevo Pelling 2009 p. 165 y nota 48

<sup>13</sup> Cf. Juvenal XIII, 239-240: *ad mores natura recurrit/damnatos fixa et mutari nescia*.

De este modo, si a lo largo de la vida de Tiberio han podido observarse discrepancias éstas sólo se deben a disimulo o represión del auténtico y verdadero carácter, inalterable de la cuna a la sepultura. No hay cambio posible de la personalidad, sino, a lo sumo, el paulatino *desenmascaramiento* de un impostor. El pasaje nos permite, de paso, subrayar la oposición psicológica fundamental *mores/ingenium*, “comportamiento” y “carácter” - lo aparente y lo oculto, el disfraz y la realidad, lo variable y lo permanente.

Por otro lado, Tácito no es precisamente un optimista. Parte de un principio antropológico que podríamos calificar de anti-rousseauiano y que, como se ha hecho notar, rescataría siglos más tarde el mismísimo Maquiavelo: el ser humano no es ingenuamente bueno y susceptible de verse corrompido por la sociedad, sino, más bien al contrario, el individuo es intrínsecamente malvado y sólo el freno social puede hacerle actuar con bondad. Finalmente, el desenmascaramiento de la maldad se produce a lo largo de un proceso que acentúa sus perfiles conforme pasa el tiempo y van desapareciendo las “bridas” sociales que sujetan y controlan su auténtico ser. Libre de ellas, la personalidad terminará desbocándose. La construcción del personaje es así resultado de una lucha permanente entre la tendencia de la libertad o espontaneidad del individuo a manifestarse y el esfuerzo social por controlarlo<sup>14</sup>. En los *Anales* encontramos otro claro ejemplo de este planteamiento, aunque su exposición no se encuentra condensada en su retrato final: se trata de la evolución de Nerón en el poder. Igual que Tiberio, el último de los Julio-Claudios evoluciona gradualmente hacia su verdadero y malvado ser: actuó de una forma tolerable en tanto vivió su madre, a quien le unía un respeto poco natural. Es el famoso *quinquennium neronianum*. Hasta que la asesinó, en el año 59, podría decirse que las máculas de su reinado ilustran más bien la conciencia ideológica de sus aristocráticos críticos de la época y dejarían más que indiferente a algún burgués contemporáneo (organización de juegos y poco más). El segundo freno desaparece en el año 62 y, como no podía ser de otro modo, coincide con el asesinato de Burro y la caída en desgracia de Séneca. También con la salida a escena de Ofonio Tigelino, sustituto de Burro al frente del pretorio. En ese momento concluye lo que S. I. Kovaliov denomina la “era liberal” con respecto al auténtico enemigo de Nerón, real o ficticio: el Senado y sus componentes, la nobleza senatorial. El delito de lesa majestad recobra toda su siniestra vigencia y

<sup>14</sup> Ese profundo conflicto podría servir, en realidad, de eje constructivo de *todos* los personajes literarios a manos de los escritores, aunque no pueda plantearlo aquí más que como una risueña hipótesis.

los delatores multiplican su trabajo. El monstruo se manifiesta por fin sin restricciones. La recurrencia de ese esquema en el retrato de Tiberio nos permite comprender que no nos hayamos tanto ante representaciones objetivas cuanto ante un mecanismo explicativo: *la técnica para retratar a un personaje negativo*.

Se recomienda leer la fábula de “Las ranas buscando rey” de Fedro (I,2) para entender la idea, bien poco halagadora, que la tradición aristocrática romana de los siglos I y II nos ha legado del sucesor de Augusto: en el subtexto, Tiberio es el tarugo que les arroja Júpiter del cielo. La parte final del retrato de Tiberio, que hemos citado, condensa el tema de la “apariencia” evolutiva para marcar los pasos del reconocimiento. Conforme el personaje se despoja de las bridas sociales que le impelen al disimulo se va configurando, como en un revelado, su auténtica imagen. No hay, pues, verdadero “cambio”, sino progresivo desvelamiento. Como en el caso de Nerón, las sucesivas referencias históricas son hitos en el despojamiento o liberación de los frenos, de las “razones de la máscara”. En el caso de Tiberio lo que se revela son la crueldad y la perversión sexual, que se desatan totalmente por ese orden.

El origen de estas ideas psico-ideológicas habrá de ponerse en relación con otras convenciones ancladas profundamente en la ideología antigua: me refiero a la creencia en la degeneración progresiva o el énfasis en la contraposición entre apariencia y realidad. La idea de una degeneración progresiva de los emperadores es la regla<sup>15</sup> y podría rastrearse también en otros contextos literarios, contemporáneos o no. Hay, por ejemplo, un aire de familia entre la degradación de los emperadores romanos y la justificación de la conducta tardía de un Teseo, odiado por sus compatriotas, tal como la presenta Plutarco, un contemporáneo estricto de Tácito. Pero, si no parece una idea exclusiva de Tácito, ¿a qué ámbito ideológico pertenece? ¿No es más que un tópico coetáneo? Al hacernos estas preguntas, nos encontramos persiguiendo activamente la historia de una idea. La convicción de que la vejez implica una decrepitud también moral, que la longevidad humana es un viaje hacia la maldad, tiene aspecto de haber sido antigua y asentada entre los griegos: ya en el siglo VII a. C. Mimnermo de Colofón escribía (1D): γῆρας, ὃ τ' αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ κακὸν ἄνδρα τιθεῖ [“la vejez, que hace al hombre feo y malo a la

<sup>15</sup> Cf. la excepcionalidad de Vespasiano (*Hist.* I, 50): *solusque omnium ante se principum in melius mutatus est*. [sólo él, de todos los príncipes que le precedieron, cambió para mejor]. Amiano Marcelino aportará también un excepcional cambio para bien: el “desenterramiento” progresivo del lado bueno de Juliano.

par”, trad. Ferraté <sup>16</sup>]. No me resulta sencillo aportar más pruebas de lo que me sugiere mi larga experiencia de lecturas greco-latinas, pero alegaré que, en el andamiaje ideológico, es más difícil detectar lo que se da por supuesto y rara vez se formula expresamente (lo consolidado, lo que el escritor cree compartir sin rodeos con sus lectores) que lo que se predica y por tanto se repite, las nuevas ideas que se pretenden difundir.

Por su parte, no hará falta insistir en ello, la contraposición entre apariencia y realidad pertenece al núcleo duro del debate antiguo sobre el conocimiento, ya se trate de las discusiones sobre la naturaleza física a la manera de un Lucrecio como en lo relativo a la descripción de la naturaleza humana, de la personalidad. Como es bien sabido, en el *Banquete* platónico, un diálogo destinado a “construir” al personaje Sócrates a través de un juego casi esotérico de correlaciones y paradojas, Alcibíades, que irrumpe en escena para aportar las claves de lectura tanto de la obra como del propio Sócrates-personaje, presenta al feo y desaliñado maestro con un símil (“sileno con un dios dentro”) cuyo significado subraya, precisamente, la necesidad de mirar más allá de la apariencia, de preparar la vista para revelar la realidad en lo oculto.

### 2.3. Relativismo y pluralidad: el juicio sobre Augusto (Tácito historiador)

Augusto es un caso de especial dificultad en la visión y, por tanto, en la representación del objeto, que nos permite observar mejor que otros la subjetividad y los recursos del “pintor ausente”<sup>17</sup>. El retrato del hombre que inaugura el sistema dinástico en Roma demuestra un sentido superior del personaje. Sus dimensiones sugieren al historiador introducir una reflexión sobre el juicio mismo y su dificultad: para ello sustituye la voz del narrador por voces externas<sup>18</sup>. Tácito introduce así los puntos de vista alternativos, y al hacerlo, los construye, aportando un cuadro difícilmente superable de visión

<sup>16</sup> Cf. Ferraté pp. 60-61. Sin embargo, la lectura del verso y su sentido son disputados: cf. Fränkel p. 203 y n. 19 (leyendo καλόν en lugar de κακόν) y García Gual p. 36: “la vejez, que a un tiempo feo y débil deja al hombre”, interpretando κακόν en un sentido diferente.

<sup>17</sup> Con su particular solución, Tácito inaugura un tópos historiográfico. En *Las ideologías del clasicismo* Luciano Canfora habla de Augusto como de una piedra de toque especialmente adecuada para detectar la ideología del historiador: los de “derechas” lo elogian, los de “izquierdas” lo critican. Véase por ejemplo p. 203 sobre la posición particular de Ronald Syme.

<sup>18</sup> Cf. Pelling 2009.

múltiple. Hemos preparado una presentación ad hoc del pasaje para enfatizar la organización que el historiador impone a su material:

[1,9] Allí se habló mucho del propio Augusto.

A) La **mayoría**, para admirarse de *fruslerías*: que si la fecha en que había recibido antaño el Imperium y en la que había acabado su vida era la misma; que si el fin le había llegado en Nola, en la misma casa y en el mismo lecho que a su padre Octavio. También se hacían lenguas del número de sus consulados, que igualaba a Valerio Corvo y Gayo Mario; la tribunicia potestad la había ejercido de forma continuada durante treinta y siete años, contaban, el título de emperador se lo habían otorgado veintiuna veces y otros cargos multiplicados o nuevos.

B) Pero entre los **sensatos** se discutía de su vida sin consenso.

B1) Para **unos**, por *lealtad hacia su padre y por compromiso con un Estado* en el que no había lugar para la ley, se había visto empujado a una guerra civil que no podía ni prepararse ni ganarse con buenos modales. Fue muy condescendiente con Antonio con tal de vengarse de los asesinos de su padre, y mucho también con Lépidio. Una vez que a éste la flojera le envejeció, y al otro el hedonismo lo dejó aletargado, no había otra cura para una patria dividida que el reinado de un hombre solo. Y no propiamente de un Reino ni de una Dictadura era la constitución, sino de un Principado. El imperio se atrincheró tras el océano y los grandes ríos; las legiones, las provincias, la flota: todo quedó interconectado. El Derecho regía entre los ciudadanos y la prudencia entre los aliados; la propia Capital resplandeció. *Hubo que tratar unas pocas cosas con violencia para que en el resto hubiese calma.*

[1,10] B2) Se **discrepaba**: la lealtad hacia el padre y las vicisitudes del Estado fueron pretextos. Lo cierto es que, *por ambición de poder*, se granjeó a los veteranos con entregas de dinero; desde la adolescencia se forjó un ejército privado, había corrompido a las legiones de un cónsul y fingido simpatía por el bando pompeyano. Luego, tras usurpar, por decreto del Senado, las fasces y la jurisdicción del pretor (...), le arrancó el consulado contra su voluntad, y las armas que había recibido contra Antonio, las volvió contra el Estado. Las proscripciones de ciudadanos y los repartos de tierras no fueron elogiados ni por quienes los hicieron. Quizá la muerte de Casio y de los Brutos fuera un tributo a las enemistades paternas - aunque no sea pecado subordinar los rencores privados a los intereses públicos; pero a Pompeyo lo engañó con una falsa apariencia de paz, y a Lépidio, de alianza. Después, Antonio (...) había pagado con su vida el error de concertarse con un traidor. Al cabo de todo esto hubo paz, sin duda, pero una paz sangrienta. Los desastres de Lolio y de Varo, los asesinatos en Roma de los Varrones, los Egnacios, los Julos. (...) Ni siquiera a Tiberio lo eligió como sucesor por amor o preocupación por el Estado, sino porque había reparado en su soberbia y su crueldad, y esperaba gloria de esa comparación infame<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> [1,9] Multus hinc ipso de Augusto sermo,

A) **plerisque** uana mirantibus: quod idem dies accepti quondam imperii princeps et uitae supremus, quod Nolae in domo et cubiculo, in quo pater eius Octavius, uitam finiisset. numerus etiam consulatum celebrabatur, quo Valerium Coruum et C. Marium simul aequauerat,

Es como si, ante la dificultad de la tarea, Tácito hubiese cedido los pinceles al viejo protagonista colectivo de la historiografía, el *populus romanus*, para que fuese él quien retratase al nuevo protagonista individual, el *princeps* —y hubiese personalmente hecho mutis de la escena, convirtiéndose así en un “pintor ausente” *avant la lettre*. Pero ni el sustituto es una masa informe ni actúa sin supervisión. Mediante el arte del discurso indirecto, Tácito divide a los observadores externos en tres grupos para que compongan un tríptico de ese personaje tan elusivo, Augusto. Además, asigna una etiqueta, una categoría a los autores de cada uno de los tres lienzos, que nos predispone a los lectores a valorar la calidad de su representación. Así, la muchedumbre (*plerisque*: A) no juzga; se limita a sentirse fascinada por el poder y, sobre todo, a hacer números. Cálculos, asociaciones de cifras, astrología babilónica. Su asunto es dar sentido a las casualidades. Todo eso son *uana* (“fruslerías”) para Tácito. Para quien no conozca el elitismo de Tácito y su desprecio general por las masas, la categorización de B como *prudentes* califica indirectamente esa opinión y la anatemia como la de los insensatos. Sensatos son quienes, ante el cadáver de Augusto, *hablan de política*. Aunque puedan estar equivocados, los *prudentes* se distinguen de manera diametral del primero de los grupos: son de letras, no de números. Entre la mayoría social reina el consenso en forma de aritmética: sólo en el código de los cuerdos es posible la discrepancia.

---

continuata per septem et triginta annos tribunicia potestas, nomen inperatoris semel atque uicies partum aliaque honorum multiplicata aut noua.

B) at apud **prudentis** uita eius uarie extollebatur arguebaturue.

B1) **hi** pietate erga parentem et necessitudine rei publicae, in qua nullus tunc legibus locus, ad arma ciuilia actum, quae neque parari possent neque haberi per bonas artis. multa Antonio, dum interfectores patris ulcisceretur, multa Lepido concessisse. postquam hic socordia senuerit, ille per libidines pessum datus sit, non aliud discordantis patriae remedium fuisse quam <ut> ab uno regeretur. non regno tamen neque dictatura, sed principis nomine constitutam rem publicam; mari Oceano aut amnibus longinquis saeptum imperium; legiones prouincias classis, cuncta inter se conexas; ius apud ciuis, modestiam apud socios; urbem ipsam magnifico ornatu; pauca admodum ui tractata quo ceteris quies esset.

[1,10] B2) **Dicebatur contra**: pietatem erga parentem et tempora rei publicae obtentui sumpta: ceterum cupidine dominandi concitos per largitionem ueteranos, paratum ab adulescente priuato exercitum, corruptas consulis legiones, simulatam Pompeianarum gratiam partium; mox ubi decreto patrum fascis et ius praetoris inuaserit, (...) extortum inuito senatu consulatum, armae quae in Antonium acceperit contra rem publicam uersa; proscriptionem ciuium, diuisiones agrorum ne ipsis quidem qui fecere laudatas. sane Cassii et Brutorum exitus paternis inimicitiis datos, quamquam fas sit priuata odia publicis utilitatibus remittere: sed Pompeium imagine pacis, sed Lepidum specie amicitiae deceptos; post Antonium (...) subdolae adfinitatis poenas morte exsoluisse. pacem sine dubio post haec, uerum cruentam: Lollianas Varianasque cladis, interfectos Romae Varrones, Egnatios, Iullos. (...) ne Tiberium quidem caritate aut rei publicae cura successorem adscitum, sed quoniam adrogantiam saeuitiamque eius introspererit, comparatione deterrima sibi gloriam quaesiuisse (*Anales* I, 9-10; ed. Fisher).

Para comprender las razones que utiliza Tácito en su reparto, conviene echar un vistazo a las *Res Gestae Divi Augusti*, ese texto auto-apologético que el príncipe dejó como testamento político. De ese modo, el lector comprenderá que los que hablan de política se dividen entre aquellos a quienes el relato elaborado por la propaganda oficial ha convencido<sup>20</sup> (B1), y que, por tanto, repiten pieza a pieza ese discurso, y quienes se resisten a él (B2). No puede ofrecerse una visión más antitética del personaje. El discurso de la propaganda se aferra, como no podía ser menos, a los valores también difundidos por la *Eneida* y, por encima de todas, a la noción de *pietas*, convirtiendo en coartada del hijo político de Julio César lo que era epíteto formular en el de Anquises. Los móviles del *princeps* se sitúan naturalmente en un código épico que explica los comportamientos “de cintura para arriba”: como Eneas, Augusto lo hizo todo “por lealtad (*pietate*) hacia su padre y por compromiso con [el] Estado.” A continuación sigue la adaptación del lienzo de la historia a ese bastidor de un hombre decente pero comprometido y decidido: ahí está el artificio de una constitución ex professo, la del principado, que, sin ser ya republicana, esquivaba escrupulosamente los dos grandes tabúes políticos de la época: la idea servil de la monarquía, *regnum*, y el uso inconstitucional del estado de excepción, *dictatura*; ahí están también el tópico de la *pax romana* o la -por usar un término a la moda- *gentrification* de la Urbe. Al mismo tiempo, Tácito ofrece en boca de este sector de la opinión la que será para siempre justificación favorita de cualquier dictadura: “Hubo que tratar unas pocas cosas con violencia para que en el resto hubiese calma.”

En la larga réplica B2 (que es aún más extensa, pero de la que he eliminado pasajes innecesarios para mi presentación) se desmontan uno por uno los argumentos del primer grupo de los “sensatos”. Este otro sector de la opinión pública romana no lee ya el fundamento de la acción de Augusto “de cintura para arriba”, sino más bien “de cintura para abajo”: descartados los motivos heroicos como meras coartadas, la razón fundamental de su comportamiento se sitúa sencillamente en la “ambición de poder” (*cupido dominandi*). Guiado por ella, su camino a la cumbre no fue el de un hombre decente y comprometido, que asume el poder absoluto como un servicio, sino el de un ambicioso entrometido que fue abriéndose paso a base de traición. El mito de la paz augústea se desmantela metódicamente: no la hubo en el exterior y, en el interior, no puede hablarse de otra que no fuera la “paz de los cementerios”. El

<sup>20</sup> El cómputo de *records* y marcas históricas batidas que exhibe A también se compadece bastante bien con el espíritu de la autobiografía de Augusto.

de Augusto fue un régimen sanguinario. La visión que ofrece ese grupo B2 es un lento desenmascaramiento del cinismo a través de todos sus pasos, un tobogán hacia el enfangamiento del nombre de Augusto, apuntalado en ese remoquete final sobre la abyecta elección de Tiberio como sucesor.

No cabe duda de que detrás de cada una de estas opiniones, detrás de ese reparto ideológico, hay un reparto social<sup>21</sup> en el cual podemos razonablemente presumir a los beneficiados y a los perjudicados por el nuevo régimen. Hay una obvia geometría en la planificación retórica del texto: conforme avanzan las opiniones, se asciende en la jerarquía social. Si no sería difícil asignar la opinión A a los sectores populares o plebeyos, al grupo B1 deberían pertenecer en lo esencial los miembros del orden ecuestre, los *homines novi* extra-romanos y provinciales y, en definitiva, todos aquellos que carecían del pedigrí que permitía acceder al poder durante la república, agrupados en lo que Ronald Syme denominaba las “clases apolíticas”<sup>22</sup>. Son ellos los que menos resistencia podían ofrecer a los brillos externos y la propaganda del régimen, libresca o urbanística. Al grupo B2, en cambio, debía pertenecer el grueso de la aristocracia superviviente a la larga noche de las guerras civiles, los herederos de la oligarquía que había dirigido la república durante siglos y sus asimilados (Tácito era seguramente uno de ellos), esa nobleza senatorial nostálgica del viejo régimen que habría de convertirse en enemigo cordial y objeto predilecto de la represión por parte de los Julio-Claudios. No es extraño, por tanto, que precisamente esa vulnerabilidad los hiciese especialmente refractarios a cualquier propaganda.

En contra de lo que pudiera parecer, la idea de la relatividad de los juicios (al igual que la pluralidad de egos) es ajena a Tácito: su mensaje no es un relajado “cada uno ve la feria según le va en ella”, si no más bien que hay maneras ingenuas (A) o desenfocadas (B1) de mirar las cosas y, por lo tanto, que no son dignas de representar adecuadamente la realidad. No vale cualquier opinión; al contrario, la verdad es una (pues sólo uno es el ego), y una sola la opinión correcta. Ciertas opiniones (las de la mayoría) se descartan por su simpleza, por su incapacidad para hablar de lo que hay que hablar; otras, por el diagnóstico inexacto de los móviles. Su consciencia de que el trabajo propagandístico de Augusto suministraba el grueso del relato erróneo es, en sí mismo, un muy

<sup>21</sup> Sin embargo, un estudio como el de Wankenne, consciente como es de la labor desmitificadora de Tácito, ignora la dimensión sociológica, como si todo fuesen “cosas de escritores”.

<sup>22</sup> Cf. Syme p. 12.

precoz grito de alarma contra las perturbaciones externas que pueden nublar o alterar la vista del “pintor ausente”. La técnica empleada aquí por Tácito puede llevar a engaño, pero lo cierto es que el hecho de recurrir a discursos indirectos no le hace sentir exento de su responsabilidad última como juez de la memoria. El historiador no pinta un tríptico ecuánime, sino que posee un criterio particular para conceder voz y, por lo tanto, crédito: cuanto más minoritaria es la opinión, más espacio le merece, reservando para la última posición del catálogo de los juicios el más largo y el más prolijo. El resultado combinado de la posición y la extensión consigue el efecto persuasivo deseado: es el diagnóstico con el que el autor se identifica. El efecto pictórico añadido que logra Tácito con ese tríptico es que Augusto no era fácil de ver, se escondía —añadiendo ese reproche a la tanda de acusaciones finales. Pluralidad no significa, pues, complejidad en el personaje-objeto (en el retratado), sino incertidumbre en el observador-sujeto (en el retratista).

### 3. Algunas apostillas finales

Este proceso cognitivo que hace descansar la visión de lo real en la mentalidad e ideología de quien lo observa y los objetivos que la conforman concierne no ya a la naturaleza en general, sino (y sobre todo) a la propia naturaleza humana. Tal vez sea eso lo que Magritte tiene que decir sobre “la condición humana”, lo que justifica el título de su cuadro, tan estentóreamente deshumanizado. Cuando los hombres describen a los hombres, describen en realidad, en función de la calidad de su arte, su visión de los hombres. Pero, *¿de dónde* procede esta visión? Todo lo que puede decirse aquí es que hay unas lentes culturales con las que mirar. Los retratos de emperadores que salpican la obra de Cornelio Tácito, y la compleja procedencia de los materiales con los que trabaja como artista literario, como psicólogo o como historiógrafo, pueden ayudarnos a entenderlo. Sin embargo, no sería justo suponer que el trabajo de Tácito o, para los efectos, de cualquier otro escritor de relevancia, se limita a emplear esas lentes o a seguir unas pautas culturales o sociales sin intervenir activamente en ellas.

En su trabajo dedicado a la ideología en el ámbito de la novela, traducido al castellano<sup>23</sup> en 2002, Lennard J. Davis distingue cuidadosamente entre personalidad y personaje y advierte de los peligros de confundirlos: “La personalidad es lo que tienen los seres reales (...) Por el contrario, “personajes”

<sup>23</sup> El traductor es Ricardo García Pérez.

son la gente de las novelas. La mayor suposición ideológica que se anima a hacer a los lectores es la de creer que los personajes tienen personalidad” (Davis p. 148). La advertencia tiene perfecto sentido en un texto cuyo título original es el de *Resisting novels*. Sin embargo, la advertencia sólo es admisible precisamente porque la barrera entre uno y otro ha sido siempre débil y permeable —y el propio Davis parece reconocerlo. Quizá, en el fondo, haya una “suposición ideológica” aún mayor que la de creer que los personajes tienen personalidad: creer que la tienen las personas. Porque, después de todo, ¿qué es la personalidad? Los personajes de las novelas, admite Davis, ayudaron a Sigmund Freud (a fin de cuentas, el creador de la forma moderna de *representación de la personalidad*) a configurarla:

Podríamos decir que Freud proporcionó a las personas una forma de pensar en sus propias vida en términos novelísticos; es decir, convirtiendo en una serie organizada de acontecimientos lo que anteriormente se había percibido como detalles aleatorios de la vida. (...) La conceptualización de Freud de la historia de casos, como forma, estaba enormemente influida por los elementos formales de la novela victoriana. (Davis p. 149)<sup>24</sup>.

Y añade, lisa y llanamente, que vemos a los hombres *como* a los personajes: “se podría decir que construimos paradigmas de los demás e incluso de nosotros mismos *del mismo modo* que hacemos con los personajes de ficción.” (Davis p. 149; subrayado mío) Bueno, yo me atrevería a decir que lo hacemos 1) no sólo con los personajes de las novelas, sino, en función del momento histórico que nos ha tocado vivir, con los personajes literarios en general (ficticios o existentes, incluyendo aquí los de los modernos guiones cinematográficos) y 2) no ya “del mismo modo”, sino *a partir de*. Hemos aprendido a mirar a las personas *a partir de* las propuestas y recursos narrativos con que los autores construyen personajes. Quizá las personas no tengamos verdaderamente personalidad, sino —y perdón por el artefacto— “personajidad”. No por nada nuestra palabra “persona” deriva directamente de la que en latín significaba “máscara” y, por metonimia, “actor en escena”, “personaje”.

Las formas de apropiación o pervivencia del conocimiento no se limitan a la influencia lineal de unos autores en la obra de otros. Hay una forma de legado intelectual que avanza adoptando formas circulares: permanentemente se produce una transferencia de conocimiento —por usar otra expresión en boga— de

<sup>24</sup> Insistiré: no sólo de la novela. De Lytton Strachey, autor de la célebre colección de biografías sobre los grandes héroes victorianos (*Victorians eminentes*), se ha dicho que era freudiano antes de Freud.

los autores a la sociedad en su conjunto, la cual hace un uso social del arte<sup>25</sup>. Es esa una parte fundamental de su influencia. La visión de nuestros congéneres y de nosotros mismos ha estado históricamente condicionada por la forma en que la literatura y el arte en general nos representaba. Mantengamos el símil pictórico hasta el final: del mismo modo que el pintor ausente de Magritte nos permite descubrir en su cuadro paisajístico los fundamentos artísticos e ideológicos a través de los cuales ve el paisaje real (y concluir que no pinta lo que ve, sino que ve lo que pinta), también así *primero* sería el personaje, *luego* la persona. Pensamos que los personajes de la novelas se parecen a personas que conocemos, pero quizá sea más cierto que hemos aprendido a ver a las personas que conocemos, y a analizarlas, por medio de los recursos de los que los escritores se han servido para construir a sus personajes.

<sup>25</sup> Hablo de circularidad porque no pretendo que la influencia “descienda” solo del creador a la sociedad: a su vez, esos usos sociales sirven de base para ulteriores elaboraciones por parte de los artistas, como pretende ilustrar este artículo.

## Bibliografía.

1. CANFORA, L., *Ideología de los estudios clásicos*, Akal, Madrid, 1991.
2. CONDE, J. L., “Introducción” a *Cornelio Tácito. Historias*, Cátedra, Madrid, 2006.
3. CONDE, J. L. *La lengua del imperio. La retórica del imperialismo en Roma y la globalización*, Alcalá Grupo Editorial, Alcalá la real, 2008.
4. CONDE, J. L. “Guerra y libertad: el lenguaje bélico en Roma antigua de Paulo Emilio a Petilio Cerial (167 a.C.-70 d.C.)”, en Bartolomé Gómez, J. (dir.), *Los desastres de la guerra: mirada, palabra e imagen*, Liceus, Madrid, 2010.
5. DAVIS, L. J., *Resistirse a la novela. Novelas para resistir. Ideología y ficción*, Debate, Madrid, 2002.
6. FERRATÉ, J., *Líricos griegos arcaicos*, Sirmio, Barcelona, 1991
7. FISHER, C.D., *Cornelii Taciti Annalium Ab Excessu Divi Augusti Libri*, Oxford University Press, Oxford, 1983.
8. FRÄNKEL, H., *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, Visor, Madrid, 1993
9. GARCÍA GUAL, C., *Antología de la poesía lírica griega*, Alianza, Madrid, 1980
10. MARTIN, R.H., *Tacitus: Annals V & VI*, Warminster, 2001.
11. OGILVIE, R.M., *Los romanos y sus dioses*, Alianza, Madrid, 1995.
12. PELLING, Ch., “Tacitus' personal voice”, en Woodman, A.J. (ed.), *The Cambridge Companion to Tacitus*, Cambridge University Press, 2009, pp. 147-167.
13. PELLING, Ch., “Biographical history? Cassius Dio on the Early principate”, en Edwards, M.J.-Swain, S. (edd.), *Portraits: Biographical Representation in the Greek and Latin Literature of the Roman Empire*, Oxford University Press, 1997, pp. 117-144.
14. RAMBAUD, M., “Recherches sur le portrait dans l'historiographie romaine”, *Les Études Classiques*, XXXVIII, 4 (octubre 1970) pp. 417-447.
15. SYME, R., *La revolución romana*, Taurus, Madrid, 1989.
16. WANKENNE, J., “Le portrait d'Auguste d'après Tacite (Annales I,9-10)”, *Les Études Classiques* 45 (1977), pp. 323-335.
17. WELLESLEY, K., *Cornelii Taciti Libri Qui Supersunt (II-1)*, Historiarum Libri, Teubner, Leipzig, 1989.
18. WOODMAN, A.J., “Tacitus' obituary of Tiberius”, *CQ* 39 (1989) pp. 197-205.