

Plutarco entre mundos

visões de Esparta, Atenas e Roma

**Pilar Gómez Cardó, Delfim F. Leão,
Maria Aparecida de Oliveira Silva
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

DE ROMA A ALEJANDRÍA Y VICEVERSA.
MIMESIS DEL MOTIVO DEL VIAJE EN LA *VIDA DE ANTONIO* DE PLUTARCO.
(From Rome to Alexandria and vice versa: *mimesis* of the travel motif in
Plutarch's *Life of Antony*)

IVANA S. CHIALVA (ichialva@gmail.com)
Universidad Nacional del Litoral- Conicet

RESUMEN – Este trabajo sobre la *Vida de Antonio* analiza los elementos literarios del relato biográfico, específicamente las connotaciones del motivo del viaje Roma-Alejandría. Se focalizan dos fenómenos: 1. cómo el tratamiento libresco de los hechos históricos exhibe una concepción de *paideia* ligada a la segunda sofística; 2. cómo dicha *paideia* problematiza la enseñanza moral y política acerca del gobierno imperial. El periplo Roma-Alejandría advierte sobre la continuidad de un vicio que no distingue entre bárbaros, griegos y romanos, y que posiciona en una misma línea a Ciro, Alejandro y César: la codicia insaciable de mando y la ambición de ser el primero y el mayor (*Ant.* 6.3.).

PALABRAS CLAVE – Plutarco, Antonio, *mimesis*, Alejandría, Roma

ABSTRACT – This paper about the *Life of Antony* analyses the literary elements of the biographical account, specifically the connotations associated with the motif of the trip from Rome to Alexandria. We have focussed on two different phenomena: 1) how the bookish treatment of the historical events shows a conception of *paideia* connected with the Second Sophistic; 2) how this *paideia* questions the moral and political doctrine about the imperial government. The *periplus* from Rome to Alexandria warns of the continuity of a vice that does not distinguish between barbarians, Greeks and Romans, and that puts Cyrus, Alexander and Caesar on the same level: the insatiable greed for power and the ambition of becoming the first and the greatest (*Ant.* 6.3).

KEY WORDS – Plutarch, Antony, *mimesis*, Alexandria, Rome

«El dios abandona a Antonio» (ἀπολείπειν ὁ θεὸς Ἀντώνιον, *Ant.* 75.6.2), frase de la biografía de Plutarco que da título al maravilloso poema de C. Cavafis, permite introducir algunas precisiones: Antonio es el triunviro romano, el dios aludido es Dioniso y la ciudad que deja es Alejandría. La frase también adelanta los aspectos abordados en este trabajo: la impronta literaria de la «Vida» (βίος); las tensiones entre los elementos helénicos, helenísticos y romanos; y las connotaciones del motivo del viaje Roma-Alejandría. Nuestro interés se centra en dos fenómenos: en primer lugar, cómo el tratamiento libresco de los hechos históricos conlleva una exhibición de la παιδεία que inserta la producción del autor en el contexto de la segunda sofística; en segundo lugar, cómo dicha παιδεία problematiza la enseñanza moral y política en el presente gobierno imperial.

1. ANTONIO EN LA SERIE DE VIDAS ROMANAS

La *Vida de Antonio (Ant.)* forma parte de las ocho biografías que, en el amplio *corpus* de las *Vidas Paralelas*, tratan sobre figuras romanas del final de la República: *Lúculo*, *Cicerón*, *Craso*, *Pompeyo*, *César*, *Catón*, *Bruto* y *Antonio*. A partir de esa serie, Pelling (1979) ha identificado un grado creciente del conocimiento de la historia de Roma, por parte del autor, que posiciona a *Lúculo* y *Cicerón* en un primer momento y a las otras seis biografías en una etapa posterior de composición. Las reelaboraciones del material histórico son evidentes en la transición del primer grupo al segundo, al igual que las referencias cruzadas en las últimas seis piezas¹. También ha observado que *César*, *Antonio* y *Bruto* fueron escritas durante un mismo período y concebidas en ese orden, aunque los variados enfoques sobre los mismos eventos siguen diversos criterios y finalidades. En un artículo posterior, Pelling (1980) aborda dichas diferencias y demuestra que más allá del conocimiento de múltiples fuentes, existe una apropiación creativa del autor que selecciona, modifica, completa e interpreta la información mediante sus propios recursos y según una impronta específica, lo que convierte a cada biografía en una pieza anecdótica y conceptual única. En el caso de *Ant.*, un rasgo que la distingue de otras *Vidas* romanas y que la acerca a su par griego *Demetrio* es la relevancia que el arte dramático cobra en la visión de los acontecimientos y del «carácter» (ἦθος) del personaje. También se destaca la figura de la reina Cleopatra, que en *César* es mencionada superficialmente, mientras que en *Ant.* se convierte en un personaje clave para la acción del romano, el cumplimiento del τέλος y el tono dramático del relato. Es decir que *César*, *Antonio* y *Bruto*, aún si formaron parte de un proyecto sincrónico, persiguen diversos intereses y modelos literarios: más histórica, la primera; trágica-literaria, la segunda; y moralizante, la tercera. Esa riqueza del conjunto de las *Vidas* evidencia, en palabras del crítico inglés, «the flexible nature of this biographical genre» (1980: 127). Entonces, si siempre se exhibe un personaje modelo de vicio o de virtud para imitación o advertencia de los contemporáneos, lo que cambia en cada texto es el tratamiento que el sentido moral adquiere. Esa intencionalidad didáctica es explicitada en varios pasajes programáticos: *Timoleón- Emilio Paulo (Tim. 1)*, *Cimón- Lúculo (Cim. 2)*, *Alejandro- César (Alex. 1)* y, específicamente, *Demetrio- Antonio (Demetr. 1)*. Y si las primeras parejas representan el paradigma del *vivir bien* y la tercera exalta las

¹ El artículo de Pelling (1979) puso de manifiesto las relaciones entre las biografías latinas y permitió establecer el orden en el que, posiblemente, fueron elaboradas. Sus estudios deben complementarse con las conclusiones más recientes de Nikolaidis (2005), quien ha analizado el orden de publicación de las *Vidas*, siguiendo las referencias cruzadas del propio Plutarco. Al respecto, el crítico comparte con Pelling la distancia que existe entre las primeras dos biografías y las restantes, preparadas casi simultáneamente, aunque sostiene que de este último grupo debe excluirse a *Craso*, que no formó parte del mismo momento de composición. Acerca de la secuencia de publicación de las cinco *Vidas*, Nikolaidis sugiere: *Bruto*, *César*, *Pompeyo*, *Catón* y *Antonio*.

virtudes y sus claroscuros cuando éstas se desdibujan, la última pareja, sin duda, ofrece el espejo contrastante del «exceso» (ὑβρις), el «abuso de poder» (ἐξουσία) y la «pasión» (πάθος) descontrolada. Dice Plutarco al inicio de *Demetr.*: «para mí, de este modo, nos decidiremos a ser más seguidores de los mejores y observadores e imitadores de sus vidas (καὶ θεαταὶ καὶ μιμηταὶ βίων) si no tenemos desconocimiento de las viciosas y censuradas. Se ocupará, entonces, este libro de la vida de Demetrio Poliorcetes y la de Antonio el dictador (αὐτοκράτωρ), hombres que dan testimonio completamente de lo dicho por Platón, que las naturalezas sobresalientes producen tanto vicios como virtudes sobresalientes»².

Respecto de nuestro tema, los estudios de Pelling configuran una diagramación en el rizomático conjunto de las *Vidas* romanas. Si *Lúculo* y *Cicerón* fueron compuestas en una etapa inicial, éstas proyectan significaciones en las biografías siguientes: sobre la etapa final de la República, en el primer caso; y sobre la participación de Antonio, en el segundo. Lo cierto es que las figuras del militar y del orador presentan paradigmas positivos frente a la «imagen» (εἶδος) de Antonio. En el caso de *Lúculo*, la «comparación» (σύγκρισις)³ expresa un juicio claro del autor acerca del período de las guerras civiles como un tiempo de decadencia por la pérdida de la «libertad» (ἐλευθερία) política de los ciudadanos. Este juicio se reitera en *Cicerón*. Allí, Antonio entra en escena como rival político del orador y aspirante al poder unipersonal, junto con el triunviro Octavio. Como bien ha demostrado Swain (1989), la posición de Plutarco frente a la caída de la República y el advenimiento del Imperio es compleja e involucra su creencia en la participación de la divinidad que favoreció, en el suceder histórico, ese modo de gobierno en lugar del anterior. Pero tal posición no es unívoca. Simultáneamente coexisten, en cada *Vida*, reflexiones morales y políticas que orientan la interpretación hacia direcciones divergentes y que, puestas en conjunto, no dan por resultado una imagen cerrada ni uniforme (ni, podríamos decir, conforme) de su visión sobre el poder romano. Esto es claro en *Cicerón*, donde los juicios sobre el declive político son explícitos y los cargos alusivos al poder absoluto conllevan una significación negativa: por ejemplo, César es el que «desvió los asuntos públicos de los romanos hacia la monarquía» (τὰ Ῥωμαίων εἰς μοναρχίαν μετέστησε πράγματα, *Cic.* 20.5); por eso, una vez que “la política degeneró en monarquía” (εἰς μοναρχίαν τῆς πολιτείας

² Plut., *Demetr.* 1.6.6-8.1. Para la versión del texto griego seguimos la edición de Ziegler (1971), con confrontación del texto fijado por Pelling (1988). La traducción de los pasajes de *Demetr.* y *Ant.* es nuestra.

³ Plut., *Comp. Luc.* 1.1.1-5. «En especial, se podría considerar dichoso el final de Lúculo porque ocurrió antes del cambio de gobierno que ya el destino preparaba contra la República en las guerras civiles (τοῖς ἐμφυλίοις πολέμοις τὸ πεπρωμένον): cuando él murió su patria tenía una enfermedad (ἐν νοσοῦσῃ), pero aún estaba libre (ἐλευθέρῃ τῇ πατρίδι) cuando dejó su vida» (Cano Cuenca, Hernández De La Fuente & Ledesma, 2007: 258). Ver análisis del motivo de la «enfermedad» (νόσος) en la biografía de *César* en su doble faceta, como patología corporal y simbología política del final de la República, en Whitmarsh (2002).

μεθεστῶσης, *Cic.* 40.1)⁴ Cicerón se retiró de la vida política de Roma. Más abajo, Plutarco cuestiona el apoyo del orador a Octavio y afirma que pronto comprendió que se había perdido a sí mismo «y había traicionado la libertad del pueblo» (καὶ τοῦ δήμου προέμενος τὴν ἐλευθερίαν, *Cic.* 46.2) ya que, acto seguido, los triunviros se reparten los territorios, Octavio depone su apoyo a Cicerón y lo entrega a Antonio: «Hasta tal punto quedaron privados de la razón humana a causa de la ira y la rabia; o más bien mostraron que no existe animal más salvaje que el hombre cuando une el poder a la pasión (ἀνθρώπου θηρίον ἐστὶν ἀγριώτερον ἐξουσίαν πάθει προσλαβόντος, *Cic.* 46.6.1-3)» (2010: 294). Hacia el final, Antonio cobra un tinte más oscuro: manda decapitar al orador y expone su cabeza en la tribuna de los comicios⁵. Y a pesar de la aparente «absolución» de la responsabilidad de Octavio, en la comparación Plutarco pone en boca de Bruto el reproche a Cicerón por haberle dado su apoyo al nuevo César y contribuir así «a la formación de una tiranía (τυραννίς) más fuerte y rigurosa que la que él había derribado» (2010: 302)⁶. En efecto, las primeras *Vidas* de la serie marcan dos líneas generales: a) los triunviros actúan movidos por las «pasiones» (πάθος) y por la «ambición» (φιλοτιμία); b) el comienzo de la monarquía (y del Imperio, según los ecos del reproche de Bruto) es la institucionalización de un modo de gobierno donde dominan los intereses de un individuo (ἐξουσία, ἀρχή) frente a la «libertad» (ἐλευθερία) del pueblo. Harrison (1995) ha insistido en que las *Vidas* no deben leerse de forma aislada y Whitmarsh (2002), por su parte, ha puesto en relación diferentes obras para problematizar la posición de Plutarco respecto del poder imperial, incluso el de los Antoninos. Siguiendo estos lineamientos, si cotejamos otras *Vidas* romanas, observamos que el léxico del poder de *Cicerón* se repite en *Ant.* y es, incluso, más enfático en *Bruto*, proyectando una sombra sobre los enunciados existentes en esas mismas *Vidas* donde el autor justifica el advenimiento del Imperio como *necesario*⁷. Es en esa tensión no resuelta del texto, donde el πεπαιδευμένος complejiza la enseñanza moral y política a los lectores grecorromanos, proyectando en la visión del pasado una inquietud respecto de su propio presente.

⁴ Realizamos en estos dos pasajes una traducción personal, donde mantenemos en este último la elección de Ranz Romanillos de traducir el participio μεθεστῶσης por «degeneró», ya que expresa la valoración negativa que el cambio de estado político conlleva para el autor. El mismo verbo es utilizado en la frase anterior, y con el mismo sentido peyorativo. Para un uso similar del verbo en relación a las formas de organización política en el período clásico, cf. Pl. *R.* 553e. Para el resto de los pasajes de *Cicerón*, seguimos la traducción de Alcalde Martín & González González (2010).

⁵ Plu., *Cic.* 49.2.3-5. «Espectáculo estremecedor para los romanos porque pensaban que estaban viendo no el rostro de Cicerón sino la imagen del alma de Antonio» (2010: 733).

⁶ *Comp. Cic.* 4.4.3-6. En *Cicerón* y *Bruto* es notoria la admiración de Plutarco hacia Bruto por su intención de priorizar el interés común frente a los intereses individualistas de los triunviros (*Cic.* 42.1-2). Ver *infra* notas 22 y 23.

⁷ Acerca de las entidades divinas y de su participación en las *Vidas* y en los procesos sociales, ver Swain (1989).

Por su parte, *Ant.* ilumina una faceta del carácter del triunviro que no tiene lugar en *Cicerón*: «la pasión amorosa» (ἔρωος). Esa fuerza desatada en el ἦθος es la causa principal de su debilidad ética, militar y, finalmente, política. Muchos han enfatizado⁸ el rol de ἔρωος en el tratamiento filosófico del control de las pasiones, aunque Beneker (2012) ha demostrado que ἔρωος no sólo es relevante en la caracterización de Antonio sino en la explicación del resultado de la guerra civil, ya que la virtud moral rige la interpretación que Plutarco hace de la historia política. Es en este punto donde los géneros literarios adquieren una dimensión significativa en la *Vida* como relato. Pelling (1980: 138) reconoció que en *Ant.* va *in crescendo* la teatralidad de los personajes, mientras que el componente moral irriga el βίος en un segundo plano, por debajo de la superficie dramática: «There is moralism here, certainly, just as there is usually moralism in tragedy». Esto conduce a la doble naturaleza mimética de la biografía: la *Vida* imita un modelo (la vida, ¿real, histórica, literaria?) para, a su vez, servir de modelo a imitar para sus lectores. Ahora bien, a diferencia de otras denominaciones genéricas, el término griego βίος (al igual que el latino *vita*) designa simultáneamente el objeto específico de la narración y la forma discursiva que trata ese objeto. Los elementos literarios de *Ant.* dejan en evidencia cómo ambas instancias se pliegan y se modelan según una tradición textual que implica, además, una connotación fuertemente política.

El eje de discusión reside, sin duda, en el concepto de μίμησις y en la necesidad de distinguir cómo Plutarco concibió su obra y cómo la concebimos hoy, inserta en un contexto signado por la educación libresca. En diversos momentos, el autor describe su propia labor con el símil de los pintores: escribir un βίος es «componer una imagen» (εἰδοποιεῖν, *Alex.* 1.3.6) con fin moralizante. La presencia del verbo ποιέω indica, además de un hacer creativo, toda una tradición literaria. Plutarco tiene conciencia de su arte, su τέχνη, y de la distancia que separa la vida como lapso cronológico de la existencia de un sujeto, de la acción narrativa de «mostrar» o «hacer ver una vida» (ἐπιδειξαι βίον, *Cim.* 2.4.4). En la distancia que va de una (vida) a otra (*Vida*) media el concepto de μίμησις de raigambre filosófica⁹ que busca atenerse a la verdad, no de todos los hechos, sino del ἦθος del biografiado. La pertenencia del queronense al platonismo medio

⁸ Swain (1990b); Harrison (1995); y más recientemente Beneker (2012), entre otros.

⁹ La herencia filosófica (platónica y aristotélica) de Plutarco en su concepción de la poesía trágica se percibe claramente en la obra *Cómo debe el joven escuchar la poesía*. De Lacy (1952) ha señalado cómo particularmente en las *Vidas*, las alusiones al drama, con connotaciones siempre desfavorables, guardan relación con la degradación moral del personaje biografiado, al mismo tiempo que evidencian la concepción platónica que Plutarco tiene de la tragedia como género mimético. Por razones de extensión, no trataremos aquí la mentada paridad entre *Demetrio* y *Ant.* en lo que respecta al sesgo teatralizante que las caracteriza y vincula. Sobre esta relación existe abundante bibliografía, entre la que se cuenta el ya mencionado artículo de De Lacy (1952), los estudios de Pelling (1980; 1988), el enfoque comparativo de Harrison (1995) y la introducción de Martos Montiel (2007) a su traducción de estas *Vidas*.

ha motivado que se lea la dimensión literaria de su obra como una consecuencia necesaria de la educación retórica de la época que el autor utiliza para educar en una doctrina. En palabras de Ramón Palerm (2009: 49): «el logos retórico da paso al logos filosófico, que se apropia de la retórica y la desnuda de su pura función persuasiva primigenia para moralizarla». Pero es *Ant.*, considerada *literaria* (Pelling 1980) y *barroca* (Harrison 1995) en su estilo, la que «hace ver la vida» como una superposición de los planos constructivos del βίος. Tal es el pacto de lectura al final de *Demetr.*: «Concluido el drama (δρᾶμα) del macedonio, tiempo es de comenzar el del romano» (53.10.1-2). Entonces, el proceso mimético hace del Antonio plutarqueo, no ya el reflejo de una persona real sino un personaje construido por la palabra y atenido a un τέλος que es, en principio, discursivo. Por eso, consideramos que la μίμησις filosófica de origen clásico se impregna de esa dimensión epidíctica (Zangara 2007) y que la omnipresencia de la παιδεία construye, finalmente, una concepción literaria de la *Vida* en tanto exhibición de una tradición discursiva en el ἦθος de un personaje. Tal incidencia respondería a la educación libresca, que acerca la μίμησις biográfica al logocentrismo de la segunda sofística.

El drama trágico, entonces, modela la imagen del personaje. Pero antes que una historia desafortunada, *Ant.* es una historia de amor: ἔρως es el motor de la acción, incluso es más poderoso que la «ambición» (φιλοτιμία) que deviene, finalmente, en consecuencia del primero. A esto debe sumarse el motivo del viaje. Amor y viaje son dos elementos característicos de otra forma narrativa difundida en esos siglos, la novela erótica, y ha sido Swain (1992) quien acertadamente reconoció su influencia en esta *Vida*. Pero, si los héroes novelescos atraviesan una educación sentimental que los lleva del πάθος al ἦθος (entendido como «acción virtuosa»), Antonio nunca sale del dominio del πάθος. De allí que en lugar del *final feliz* de las novelas, se desencadene la tragedia. Esa sumisión interna lo arrastra por una travesía que conduce de Roma a la ciudad de Alejandría. Dicho desplazamiento geográfico implica connotaciones literarias, morales y políticas que atañen al τέλος del personaje y a partir del cual reconsideraremos la μίμησις libresca en Plutarco, propia del mundo imperial.

2. ROMA-ALEJANDRÍA EN EL ΒΙΟΣ: UN VIAJE DE IDA Y VUELTA

Para la tradición romana, los hechos acaecidos durante la cuarta guerra civil, determinantes para el fin de la República y la instauración del Imperio, ocupan una geografía definida: Occidente con su capital latina en Roma, bajo el dominio de Octavio; y Oriente con su capital egipcio-helenística en Alejandría, bajo el dominio de Marco Antonio y Cleopatra. Los autores latinos como Cicerón (*Phil.* 2), Virgilio (*A.* 675-713), Horacio (*Carm.* 1.37; *Epod.* 9), entre otros, polarizaron esta confrontación en dos figuras: la del romano leal y la del *hostis publicus*, cuyo matiz extranjerizante se simboliza en la tentativa de Antonio de trasladar la *Urbs*

de Roma a Alejandría. En el caso de la biografía griega, resuenan ecos de esta oposición aunque Plutarco, autor de la *Graecia Capta*, revisa las fronteras geográficas, culturales y políticas con matices menos dicotómicos.

Un elemento de la literatura latina que reaparece en *Ant.* es la figura de la reina egipcia como una mujer dominante que subyuga al romano quien muestra, en su gusto por lo extranjero y en su ánimo influenciado, cierta debilidad propia de una mujer. Esta caracterización procede, en gran medida, de la oratoria ciceroniana y de la propaganda oficial lanzada por Octavio contra su adversario político (Swain 1990b: 152). Sin embargo, el uso de los testimonios en *Ant.* se carga de disonancias y no se enfila en un mensaje político unilateral de adhesión al Imperio sino que revela tensiones profundas que quedan suspendidas en la superficie textual. La imagen más contundente de la disposición femenina de Antonio se encuentra en la *Segunda Filípica* de Cicerón, una de las fuentes consultadas de primera mano por Plutarco para su *Vida*¹⁰. El comienzo de *Ant.* introduce esas dos temáticas, la conducta influenciada (femenina) del triunviro y los conflictos civiles, creando una alternancia sintagmática entre los planos privado-doméstico y público-político. Un ejemplo es la belleza de Antonio que explica su amistad con Curión¹¹ y los influjos negativos («como una peste», ὥσπερ τινὰ κῆρα, *Ant.* 2.4.2), de resonancias trágicas, a los que lo somete: Curión es «vulgar en los placeres» (περὶ τὰς ἡδονὰς ἀπαιδεύτου, 2.4.3) y «lanza» (ἐμβάλοντος, 2.5.1) a Antonio a toda clase de desenfrenos públicos. El mismo tono describe su amistad con Clodio, el más insolente «de los demagogos que alteraban la República» (τῶν τότε δημαγωγῶν φορᾶ πάντα τὰ πράγματα, 2.6.3). La debilidad de Antonio frente a sus relaciones afectivas está ligada al convulsionado contexto de Roma. Dicha concatenación de eventos establece una coherencia narrativa que organiza los elementos del relato. Se trata de lo que Larmour (2000) considera la producción metonímica de la biografía: el texto crea su propia lógica de continuidad seleccionando detalles, narrando de determinada manera hechos empíricos y contando episodios elegidos en tanto indicios de una totalidad. Por tal razón, esa debilidad de carácter tiñe la salida de Roma con un matiz de escape cuando Antonio, temeroso de los conflictos de Clodio en la ciudad, «se aleja de Italia a

¹⁰ Respecto de la espinosa cuestión de las fuentes, ver Pelling (1979) y De Wet (1990).

¹¹ Plutarco menciona la belleza de Antonio como causa de esa amistad, para la cual utiliza los términos φιλία y el más ambiguo συνήθεια que puede implicar, junto con la idea de «trato» o «afinidad», la alusión al «intercambio sexual». Sin embargo, no se hace explícita una relación erótica entre ambos, como sí lo hace Cicerón quien presenta al triunviro como una meretriz togada desposada por Curión (*Sumpsisti virilem, quam statim muliebrem togam reddidisti. (...) sed cito Curio intervenit qui te a meretricio quaestu abduxit et, tamquam stolam dedisset, in matrimonio stabili et certo collocavit. Phil.* 2. 44.6–45.1). También el orador se refiere a Antonio como «esclavo» (*puer emptus libidinis causa, Phil.* 2.45.1) sometido a los placeres amorosos de su amo. Más adelante en *Phil.* será un esclavo en términos políticos. La imagen del esclavo, como veremos, también es una de las metáforas centrales en *Ant.*

Grecia» (ἀπῆρεν ἐκ τῆς Ἰταλίας εἰς τὴν Ἑλλάδα, 2.7.3) para educarse. Una vez allí adopta, en retórica, el estilo asiático, elección acorde con «su propia vida (τὸν βίον αὐτοῦ) que era impetuosa como un relincho indómito»¹². Ahora, ¿de qué *vida* se trata, la real o la narrada? Pareciera que los pliegues de la μίμησις superponen y confunden esas dos instancias. La crítica sobre Plutarco ha ahondado suficientemente en la relación moral entre lenguaje y carácter, y en la importancia de la παιδεία como modeladora de las pasiones humanas¹³. Pelling (1988: 119) señala, no obstante, que el rótulo de *asianismo* es excesivo y que ningún romano lo hubiera considerado pertinente para su estilo en lengua latina. Pero en la continuidad metonímica del βίος, esa tendencia retórica encierra ya un programa narrativo que es geográfico, moral y político. También introduce la metáfora del caballo impetuoso, central en el plano ético por su reminiscencia platónica y que contiene, prolepticamente, el motivo de viaje como fuerza irrefrenable. La imagen de Antonio dando discursos grandilocuentes como un caballo que relincha temperamental sella la «composición de una imagen» (εἰδοποιεῖν) con la cual se nos «hace ver una vida» (ἐπιδειῖξαι βίον) en la dimensión epidíctica del término: en tanto denota la presencia de una τέχνη, la del autor, que dispone las fuerzas significantes del texto. El τέλος es una coherencia que construye la *Vida* como el desarrollo y cumplimiento de aquello que existía, narrativamente, desde un principio y, en este sentido, el viaje hacia Oriente es el trayecto *necesario* que lleva a Antonio a convertirse en lo que siempre fue¹⁴.

No es casual que, en esta parte de la biografía dominada por el tópico de la «ambición» (φιλοτιμία), las victorias militares conduzcan al general a Egipto, donde su «humanidad» (φιλανθρωπία) evita que se haga estragos entre los vencidos y rinde honras fúnebres al rey enemigo, Arquelaos. Concluye Plutarco «Con estos hechos, dejó tras de sí gran renombre entre los alejandrinos y ganó fama de ser el varón (άνήρ) más ilustre entre los soldados romanos»¹⁵. Una de las virtudes militares de Antonio es su popularidad, aspecto que servirá de contraste luego, cuando el triunviro traiciona la lealtad de sus tropas en Accio, huyendo tras el barco de Cleopatra hacia Alejandría. La pérdida de su cualidad de «guía» (ἡγεμών) lo convierte en un misántropo recluido del mundo, a la manera del

¹² *Ant.* 2.8.1-5. «Adoptó para los discursos el llamado estilo asiático, que florecía principalmente en aquel tiempo y que tenía muchas similitudes con su propia vida (τὸν βίον αὐτοῦ), que era jactanciosa como un relincho (φρυαγματίαν) indómito y llena de arrogancia inútil y ambición desmedida (φιλοτιμίας ἀνωμάλου)».

¹³ Swain (1990b); Harrison (1995), entre otros. Cf. Suet. *Aug.* 86.2.7-3.6.

¹⁴ Los estudios de Bajtín (1986) sobre las *Vidas* de Plutarco señalaron la influencia de los conceptos de «entelequia» (ἐντελέχεια) y de «energía» (ἐνέργεια) de Aristóteles en la concepción del tiempo biográfico, motivo por el cual el crítico denomina a esta forma como *energética*. Nuestro enfoque busca demostrar cómo, en la educación libresca, el τέλος de los seres sumidos en el tiempo biográfico está construido según los modelos de diversos géneros literarios.

¹⁵ Ver *Ant.* 3.8.1-11.1.

filósofo Timón. Como veremos, la construcción de los espacios es significativa en el «cambio de fortuna» (μεταβολή) del personaje plutarqueo. En este momento de φιλοτιμία prevalece su exposición pública en Roma, donde lo privado trasciende al espacio de la ciudad: por ejemplo, la genealogía de Antonio que, decían, ascendía al heraclida Anteón. Según Plutarco, la belleza varonil de Antonio se asemejaba al Heracles de las pinturas y estatuas, pero además él siempre se vestía a la manera de esas imágenes para mostrarse en público (αἰ γὰρ ὅτε μέλλοι πλείοσιν ὀρᾶσθαι, 4.3.3). La anécdota introduce los motivos de la representación y del disfraz, que ganarán importancia en el estilo *barroco, avant la lettre*, de la biografía. El queronense no explota las connotaciones políticas de la asociación con el héroe¹⁶ sino que, en consonancia con la propaganda octaviana, las desplaza al terreno amoroso: sólo se lo vuelve a nombrar cuando el triunviro quiere justificar su matrimonio con Cleopatra y su descendencia (36); cuando Octavio decide la guerra contra la pareja y el templo de Heracles es incendiado por un rayo (60); y en la comparación (3), cuando la debilidad pasional y militar de Antonio en brazos de la reina es asimilada a las pinturas de Ónfale desvistiendo a Heracles de su piel de león y su maza, con las connotaciones de esclavitud, de sumisión erótica y de viaje a la geografía oriental que la imagen mítica traslada al relato biográfico¹⁷.

Al llegar al párrafo 4, las cualidades del romano están ya esbozadas: su aire orgulloso, el gusto por la bebida, su teatralidad, su ánimo burlón, las andanzas amorosas, el trato amistoso con los soldados y su liberalidad con el dinero. Cada una de ellas reaparecerá en los planos privado-público de *Ant.* Como bien señala Pelling (1988: 123), los defectos que destruyen al triunviro surgen de las mismas cualidades que antes lo enaltecieron, y esta percepción trágica es gracias a la τέχνη del biógrafo que hace de la sentencia platónica de *Demetr.*, el eje que organiza la estructura de las anécdotas contadas: por ejemplo, el disfraz de esclavo que usa Antonio para salir de Roma en busca de César (5.9); la alusión a la *Segunda Filipica*¹⁸ donde Cicerón acusa a Antonio de ser la Helena (la causa) de la guerra civil

¹⁶ En tiempos de la cuarta guerra civil, Antonio basará su propaganda política y militar en ambas figuras mitológicas: Heracles, en un primer momento de su actuación en Roma; y Dioniso, después en la etapa oriental. Algunas posturas críticas sostienen que la elección de tales referentes míticos tenía una profunda intencionalidad política-religiosa de lograr el apoyo unificado de las poblaciones orientales y de crear un imaginario común a lo largo de la geografía romana, de Occidente a Oriente. Testimonian esta campaña propagandística con Heracles la emisión de monedas con las figuras anverso-reverso de Antonio-Antón, como antecesor de la familia Antonia, las esculturas del héroe con características del triunviro, y la existencia de piedras grabadas en sellos y gemas en anillos que sus seguidores llevaban, como muestra de adhesión política; cf. Zanker (1988) 45 ss.

¹⁷ La identificación Heracles-Ónfale y Antonio-Cleopatra no es original del queronense sino que también procede de la propaganda ideológica augustea. Al respecto ver Zanker (1988) 58 ss.

¹⁸ Cic., *Phil.* 2.55.9-10.

(6.1.1-4); y su actuación relajada al mando de las tropas (6.6.1). Pero, otra vez, el uso de las fuentes es complejo. La evaluación política de Plutarco se distancia de la del orador romano, explicando que no es Antonio la razón de los enfrentamientos sino un vicio que no distingue entre bárbaros, griegos y romanos, y que posiciona en una misma línea a César, Alejandro y Ciro (en ese orden): «el deseo insaciable de mando (ἀρχή) y la ambición enloquecedora de ser el primero (πρῶτος) y el mayor (μέγιστος, 6.3.1-4)». La metáfora de la fuerza que arrastra se conjuga ahora con la metonimia de la ambición de poder que traza una trayectoria: geográfica, de Occidente a Oriente; cultural, de la austera *romanitas* al fausto helenístico y al afeminamiento oriental; y política, de la República a la tiranía. Tiranía que, retrospectivamente en la serie de nombres, nos remonta al pasado pero que continuada en sentido inverso, podría extenderse a Augusto y, quizás, al presente de la instancia autor-lector en el contexto imperial. Metáfora y metonimia conjugan, así, un complejo mensaje filosófico-moral modelado por una retórica literaria que da forma y contenido al τέλος de la *Vida*. No obstante, la velada connotación política de esa composición demuestra, como ha advertido Larmour (2000), la fragmentación, indeterminación y ambigüedad del discurso moral de las *Vidas Paralelas* con relación al poder dinástico.

A pesar de sus victorias militares y de sus aptitudes de «enérgico, valiente y con capacidad de mando» (ἐνεργῶ καὶ ἀνδρείῳ καὶ ἡγεμονικῶ, 7.1.3), la crítica a Antonio es clara: aún cuando el «mando» (ἀρχή) de César no era una «tiranía» (τυραννίς), el actuar de Antonio era el más reprochable, porque cometía errores más grandes a medida que era más grande su «poder» (ἐξουσία, 6.7.1-4). En esa línea se hallan las anécdotas de *Ant.* 9, donde se censura (parafraseando a Cicerón) «sus continuas borracheras, extravagancias costosas y andanzas con mujercuelas» (αὐτοῦ μέθας ἄωρους καὶ δαπάνας ἐπαχθεῖς καὶ κυλινθήσεις ἐν γυναίκοις, 9.5.4-5). Vicios que adquieren una modalidad *espectacular* a causa de su gusto por los «festines y el teatro y los entretenimientos en bodas de mimos y comediantes» (κώμους καὶ θέατρα καὶ διατριβὰς ἐν γάμοις μίμων καὶ γελωτοποιῶν, 9.5.6-7)¹⁹. Como hemos mencionado, los planos privado-público crean un *continuum* entre el espacio moral y el político, eso explica el valor anticipatorio de ciertas imágenes: después de una noche en una boda de mimos, Antonio llega ebrio a la «plaza pública» (ἀγορά, 9.6.3) y vomita en la toga de otro romano; sus paseos lujosos en litera con la cortesana Citeris²⁰ y sus viajes armados con el fausto de las procesiones triunfales. Aquí

¹⁹ Observar que estas extravagancias ligadas al teatro, los banquetes y los excesos costosos crean una afinidad entre la imagen del triunviro y la de Nerón, citada en el cierre de la biografía.

²⁰ Swain (1992) señala cómo Plutarco juega con la ironía y el sobreentendido al decir que Citeris era de la misma «palestra» o «escuela» (Κυθηρίς ἀπὸ τῆς αὐτῆς παλαίστρας, 9.7.3) que Antonio, aludiendo al tópico de la παιδεία en la relación sexual hombre-mujer, propio de la novela erótica.

Plutarco nos «hace ver una vida» en tanto τέλος narrativo, ya que en suelo romano Antonio vive de la manera en que lo hará luego, de forma majestuosa (valga el término), en Alejandría. Las imágenes del disfraz, ya sea de esclavo o de cortesana, son la contracara de la φιλοτιμία de Antonio. El disfraz presentifica, con el código de la teatralidad, la predisposición de su ἦθος a la alegre sumisión en todas las esferas (sexual, moral y política): por ejemplo, el matrimonio con Fulvia quien «enseña» (διδασκάλιον, 10.6.1; παιδαγωγέω, 10.6.2) a Antonio a someterse al mando de una mujer; el ingreso a Roma disfrazado de esclavo para sorprender a su esposa²¹. Y además, su teatral «desmesura» (ὑβρις) política, tal como ocurre durante las Lupercales, cuando en la «plaza pública» (ἀγορά, 12.2.1) coloca festivamente una corona sobre la cabeza de César, en señal de que debe «reinar» (βασιλεύειν, 12.4.1) y éste la rechaza, mientras el pueblo romano celebra la acción de César. Precisamente, es la imagen ciceroniana de Antonio como esclavo la que domina el pasaje de la *Phil.* 2. 85-86 [34] y cuya influencia percibimos en este parágrafo. Sin embargo, Plutarco no hace concesiones respecto del «pueblo» (δῆμος) romano y dice: «Lo que causa más maravilla es que, mientras en las acciones padecían las cosas de los que son dominados por reyes-emperadores (τῶν βασιλευμένων), huían del nombre de rey-emperador (τοῦνομα τοῦ βασιλέως) como si en él residiera el fin de la libertad (κατάλυσιν τῆς ἐλευθερίας, 12.5.4-6.1)». El alcance semántico de ambos términos (del verbo βασιλεύειν y del nombre βασιλεύς) tiene resonancias en la denominación del poder imperial²² y la serie retrospectiva César, Alejandro, Ciro (6.3) se despliega implícitamente hacia el presente cuando Plutarco reitera ese vocabulario del poder en relación con los triunviros al decir que, luego, Octavio fue quien «mandó» (ἄρχω, 11.3.1) sobre los romanos y que Antonio lo enfrentó porque quiso ser «el primero» (πρῶτος, 14.5.3). El léxico del poder unipersonal en el contexto de crisis de la República y que nombra, luego, los cargos en el Imperio está ligado a los vicios de los hombres que aspiraron a esos cargos. Se construye así una visión de Roma escindida en dos modelos ético-políticos. Por un lado, los de vida disoluta, los sediciosos y de intenciones demagógicas: Curión, Clodio, Dolabela, Antonio, incluso César. Y por otro lado, aquellos que mantienen su fidelidad a la República (o desprecian la guerra civil) y viven una vida moderada y virtuosa:

²¹ Cf. *Ant.* 14.1-2; 18. 4; 29.3.

²² Lo mismo ocurre con el uso negativo del adverbio αὐτοκρατορικῶς (*Ant.* 15.5.2) con relación a Antonio, y de la forma nominal que alude al cargo político αὐτοκράτωρ (*Demetr.* 1.7; *Ant.* 18.7.1), traducido como «dictador» o «emperador». Cf. *Plu.*, *Brut.* 18.3.3, donde se presenta a Antonio como «hombre tiránico y de poder excesivo» (μοναρχικὸν ἄνδρα καὶ ὑβριστὴν ἰσχύ) y *Brut.* 29.4 donde se habla de retener el poder político usando el nombre de dictador (δικτατορία) u otros más suaves para el mando absoluto (ἀρχή), con el fin de engañar al pueblo. Para la oposición República-libertad (ἐλευθερία) vs. Imperio-esclavitud (δουλεία), ver *Brut.* 29.9.

Bruto, Cicerón, Octavia, pero donde difícilmente se pueda incluir sin reparos a Octavio²³.

En la escena siguiente, el peso moral de la tragedia gana la imagen del βίος, ya que se cuenta cómo Antonio, al dar el discurso fúnebre de César en la «plaza pública» (ἀγορά, 14.6.2), incitó al pueblo contra los tiranicidas y, finalmente, mostró la túnica ensangrentada y tajeada por las espadas. Recordemos que Octavio se reconocía como hijo adoptivo de César y heredero de sus bienes, mientras que Antonio se proclamaba como el heredero político y la autoridad de sus palabras se legitimaba por ese lazo de filiación, no biológico pero sí partidario. La imagen de un hijo pidiendo justicia por el crimen del padre mientras exhibe a los espectadores la túnica ensangrentada tiene un fuerte antecedente en la poesía griega: Orestes en *Coéforas* de Esquilo. Las coincidencias léxicas sugieren una posible alusión: la muerte por las «espadas» (ξίφος, A., *Ch.* 1011; *Ant.* 14.7.4) y el «dolor» por el crimen (πάθος, A., *Ch.* 1009, 1016; *Ant.* 14.7.3). Aunque más que una referencia intertextual concreta, la escena esquilea se impone con la fuerza de una imagen proveniente de la παιδεία que implica, además, un modelo del viaje como metáfora política. Porque si Orestes va con Apolo hacia Atenas en busca de instituciones democráticas, Antonio irá con Dioniso hacia Egipto para establecer una tiranía. El doble registro de las imágenes crea un contraste enriquecedor en *Ant.* para el lector instruido en la Grecia clásica que asociara ambas escenas. Así, la educación libresca del mundo imperial transforma el concepto de μίμησις, ya que la interpretación de los hechos históricos es *visualizada* según los modelos literarios. Y son esas visiones plurisignificantes de las secuencias metonímicas, las metáforas y las imágenes poéticas las que se presentan como los hechos históricos *per se* cuando Plutarco nos «hace ver una vida». Sin duda, *Ant.* es un caso paradigmático pero, por ese motivo, resulta apropiado para revisar la función de la retórica epidíctica en las *Vidas Paralelas* y su relación con la segunda sofística. Además, la concepción mimética de este βίος es incipientemente borgeana²⁴: el juego de imágenes poéticas y biográficas deja al lector la impresión de que la historia (romana) se sucede repitiendo cíclicamente los destinos de una pieza teatral (griega), y esa percepción intelectual de la μίμησις también integra el estilo *barroco* de esta *Vida*.

Al momento de la muerte de Cicerón, Plutarco reelabora lo que había escrito en *Cic.* 49.2²⁵, diciendo que Antonio exhibió la cabeza del orador en la

²³ Cf. Octavio en contra de la ἐλευθερία, *Ant.* 19.1; 22.1-2; sobre el rechazo del pueblo al triunvirato, *Ant.* 21.1. También *Brut.* 29.10-11; y en *Brut.* 29.6, la rememoración de las guerras civiles anteriores, como la que libra César y, finalmente, la de Antonio y Octavio, son luchas por la «tiranía» (τυραννίς, 29.6.3). Así los reproches de Bruto en Plu., *Cic.* (ver *supra* nota 6) coinciden con los que leemos aquí, en boca del propio autor, respecto de las guerras civiles, que conllevan siempre la crítica al poder absoluto.

²⁴ Nos referimos al cuento «Tema del traidor y del héroe» del libro de cuentos *Artificios* de J. L. Borges.

²⁵ Cf. *supra* nota 5.

«plaza pública» (ἀγορά, *Ant.* 20.4.3), «como insultando (ὕβριζων) al muerto, sin comprender que insultaba a su propia fortuna (αὐτὸν ἐνυβρίζοντα τῇ τύχῃ) y se envilecía por tal abuso de poder (καταισχύνοντα τὴν ἐξουσίαν, 20.4.4-5.1)». Mientras la *Vida* de Antonio transcurre en Roma, su «desmesura» (ὕβρις) tiene como ámbito la casa (que fue la casa del virtuoso Pompeyo) aunque siempre es expuesta en la plaza pública, *escenario* de sus vicios y, metonímicamente, del contexto de desmesuras de la guerra civil. A medida que la acción se desplaza hacia Alejandría, la ciudad sigue siendo escenario pero en lugar de la dualidad casa-plaza pública, el telón de fondo son los palacios y otros monumentos reales, coincidiendo con la transición política de Antonio de los conflictos de la República a la instauración de un reino de sesgo helenístico. Pero tal transición no supone el matiz dicotómico Roma-Alejandría de los autores latinos ni una visión idealizada de Roma. Una vez que Antonio cruza a Oriente²⁶ y reinicia con mayor espectacularidad sus excesos, Plutarco no establece una antinomia sino un comparativo: «y otros cortejos (θίασος) semejantes de cantores asiáticos que excedían en desenfreno y obscenidad a las pestes (κῆρ) de Italia»²⁷. La reiteración léxica (κῆρ, 2.4.2) recupera las imágenes del teatro, los banquetes y las borracheras que ahora desbordan el ámbito de la casa para tomar como escenario el «palacio» (ἄυλή, 24.2.7), la «ciudad» (πόλις) y «todo Asia» (ἡ γὰρ Ἀσία πᾶσα, 24.3.1). Y si en Roma sus amistades personales eran un κῶμος (9.5.6), en Éfeso la celebración teatral involucra a todos los ciudadanos (24.4), las mujeres se visten de bacantes y los hombres de sátiros y panes y llaman al triunviro «Dioniso gracioso y protector» (Διόνυσον αὐτὸν ἀνακαλουμένων Χαριδότην καὶ Μειλίχιον, 24.4.4-5). Aunque la naturaleza ambivalente de Antonio-Dioniso lo hace para otros «salvaje y violento» (Ὠμηστῆς καὶ Ἀγριώνιος, 24.5.1-2). Estas características crean el marco propicio para el ingreso de la reina: «Siendo de esta clase la naturaleza de Antonio, tuvo el amor de Cleopatra por último mal (τελευταῖον κακὸν, 25.1.1)». Las consecuencias morales de esa pasión son concebidas, desde su inicio, en tono dionisiaco: el amor lo «despertó e impulsó al frenesí báquico de pasiones aún dormidas en él (καὶ ἀτρεμούντων παθῶν ἐγείρας καὶ ἀναβακχεύσας, 25.1.3-4)». Por el contrario, los intereses de Cleopatra responden a su condición de reina, y la relación erótica se matiza con los tópicos del dominio, la seducción y el engaño, según la cita al pasaje del ceñidor de la Hera homérica (*Il.* 14.162) y la intención de la reina de «apoderarse de Antonio» (ὑπάξεσθαι τὸν Ἀντωνίων, 25.5.1). La elección del verbo ὑπάγω es central, por su polisemia, en la construcción del τέλος biográfico ya que conlleva el sentido de «apoderarse de» o «someter» en sentido político y bélico, también de «seducir» y «engañar», pero además tiene

²⁶ No abordaremos aquí la visita de Antonio a Atenas ni las múltiples referencias a esta ciudad. Para un acercamiento a Antonio como φιλέλλην y φιλαθήναιος (23.2.5), ver Pelling (1988: 175 s) y Swain (1990b: 153).

²⁷ *Ant.* 24.2.4-6.

significación de movimiento, «arrastrar», «empujar hacia», «atraer». Se condensan, en un lexema, la metáfora y la metonimia centrales del βίος.

Como un díptico que completa la bacanal de Éfeso, la llegada de Cleopatra es narrada a partir de una *ekphrasis* que, siguiendo con el estilo *barroco*, superpone los planos de una imagen pictórica y una dramatización teatral (26.1-5): la reina se parece a las pinturas de Afrodita, los muchachos que la sirven representan a Amores y las jóvenes a Nereidas y Gracias. La muchedumbre exclama que «Afrodita viene en procesión hacia Dioniso para el bien de Asia» (ἡ Ἀφροδίτη κωμάζοι πρὸς τὸν Διόνυσον ἐπ' ἀγαθῶ τῆς Ἀσίας, 26.5.1-2). A partir de este encuentro, la reina «conquista a Antonio» (τὸν Ἀντώνιον ἤρπασεν, 28.1.1) quien «marcha arrastrado por ella hacia Alejandría» (οἴχεσθαι φερόμενον ὑπ' αὐτῆς εἰς Ἀλεξάνδρειαν, 28.1.7). La capital egipcia es, sin duda, el lugar donde retrocede la φιλοτιμία que condujo hasta ahora al romano. Aquí, los banquetes suntuosos, el lujo, el relajamiento indolente y los entretenimientos lúdicos dan lugar a «la confraternidad entre ellos llamada los de la vida inimitable» (τις αὐτοῖς σύνοδος Ἀμιμητοβίων λεγομένη, 28.2.1). La metáfora del viaje llega a su punto cúlmine en Alejandría donde se acaban los caminos: el σύν-οδος literalmente cierra, en el «encuentro» o «reunión» de Antonio y Cleopatra, el periplo. En primer lugar, esto se debe a la atracción que la reina ejerce sobre la voluntad del general romano. Como ha reconocido Swain (1992), la relación maestra-alumno es la analogía que domina este momento de la narración y que debe su influencia a los modelos literarios de la novela griega: mientras los entretenimientos de Antonio son calificados como «juegos de niños» (παιδιὰ, 28.1.8; 29.1.3; 29.5.1; μειρακιεύομαι, 30.1.1), Cleopatra es quien lo «educa» (διαπαιδαγωγέω, 29.1.4) en placeres, diversiones y cuidados²⁸. Ambos se disfrazan de esclavos (29.3.1), los alejandrinos celebran que con los romanos Antonio usa la máscara trágica y con ellos, la cómica (29.4) y, luego, la escena de la pesca ficticia son episodios que redundan en la metonimia y la metáfora de la representación teatral y del engaño (29.5-7). Pero ese último evento, además, anticipa también la «caza de ciudades, reinos y continentes» (θήρα πόλεις εἰσὶ καὶ βασιλεῖαι καὶ ἤπειροι, 29.7.4-5) a la que Cleopatra insta al triunviro y que con el *pez del Ponto* como sinécdoque geográfica marca, ahora, el trayecto de conquista en sentido inverso. Esto nos conduce a un segundo punto: la ciudad egipcia se convierte en el nuevo centro de la conducta del romano el cual, de ahora en adelante, siempre terminará huyendo para volver a Alejandría. Antonio retornará a Roma, se casará con la ejemplar Octavia (31.4-5), dirimirá con Octavio asuntos de gobierno pero no se tratará de

²⁸ Cleopatra, sin embargo, no sería equiparable a las jóvenes inexpertas y virtuosas que fortalecen su «virtud» (ἀρετή) durante las intrincadas aventuras del viaje sino, precisamente, a las mujeres adultas y experimentadas que tienen el conocimiento del arte de amar y que son las que instruyen al joven. Sus lecciones pertenecen a la esfera del πάθος y no del ἦθος, tal como el personaje de Licenia en la novela *Dafnis y Cloe* de Longo.

un «regreso a la patria» (νόστος). No hay épica para Antonio. El adivino egipcio le recomienda que se aleje de Octavio, porque si echaban suertes (τυγχάνω, 33.4.3) sobre cualquier juego «Antonio perdía» (ὁ Ἀντώνιος ἀπῆει, 33.4.4) o, atendiendo al sentido de movimiento del verbo ἄπειμι, debemos traducir: «escapaba», «ἡυία».

En la *Vida*, una anécdota mínima fija con su léxico el τέλος narrativo del personaje, influido a su vez por otro τέλος, proveniente de la παιδεία. En el próximo párrafo Antonio vuelve a Asia llevado (connotación de movimiento y destinación del término συμφορά) por «la más terrible derrota, el amor por Cleopatra» (ἡ δεινὴ συμφορὰ... ὁ Κλεοπάτρας ἔρωσ, 36.1.1-2). Entonces, moraliza Plutarco: «Y al final (τέλος), como dice Platón, el caballo desobediente e indisciplinado del alma, pisoteando todas las cosas bellas y todas las prudentes, mandó a Fonteyo Capitón para que condujera a Cleopatra al Asia (36.2.1-3.1)». A partir de la metáfora filosófica, proveniente del *Fedro* (246a-57b), aún cuando es la reina la que se desplaza, el arrastrado por la fuerza es Antonio. Más tarde, apresura la guerra en Asia «para ir a pasar el invierno» (συνδιαχειμάσαι, 37.6.1) a la capital egipcia, más preocupado por «retornar» (ἐπανελθεῖν) con ella que por someter a los enemigos (37.6.5-6). Finalmente el πάθος ha vencido a la φιλοτιμία y es entonces cuando se acrecienta la brecha entre el triunviro y su identidad para los mismos romanos. Por esa razón, en los episodios siguientes, las acciones militares y bélicas pierden su crédito al estar subsumidas a la pasión erótica: el castigo al rey de Armenia en Alejandría, que principalmente molestó a los romanos porque las honras y hazañas de la patria las ofrecía a los egipcios para congraciarse con Cleopatra (50.7.1-3); la desatención hacia su esposa Octavia a causa de su amante egipcia y la postergación de los asuntos con los partos para retornar a Alejandría junto a ella (53); la repartición de los territorios entre los hijos en Alejandría, hecho que le gana el calificativo de «anti-romano» (μισορῳμαῖον, 54.6); la presentación de sus hijos con vestimentas medas y de los diádocos de Alejandro (54.8); las bacanales, teatros y fiestas en Samos, antes de la guerra (56.7-57.1) y la expulsión de Octavia de su «casa» (οἰκία) en Roma (57.4); el testamento de Antonio donde pide que si muere en Roma su cuerpo sea llevado a Alejandría junto a Cleopatra (58.8-9)²⁹. Incluso, el episodio donde Antonio «abandona» (ἀπολιπεῖν, 58.11.9) asuntos de justicia de los romanos cuando ve pasar por la plaza a Cleopatra anticipa el abandono de la batalla en Accio. La metáfora de la fuerza que arrastra hace del motivo del viaje de Antonio un derrotero que siempre conduce, con el sentido de fuga, a Alejandría. La ciudad helenística se carga de una significación negativa, asociada a la cobardía, la indolencia y la entrega a los placeres de Dioniso³⁰. No es casual que sean los

²⁹ Zanker (1988) 65 ss. analiza cómo esa petición de Antonio es fundamental para la propaganda imperial posterior que hace de Antonio un anti-romano y cómo incide en la construcción del mausoleo de Augusto.

³⁰ Cf. *Comp. Ant.* 3.4.

vientos (πνεῦμα, 60.4.3) los que, en las vísperas del enfrentamiento con César, arrancan a sacudidas (ἐκσεῖω, 60.4.3) la estatua de Baco y la lleven hasta el teatro. La metáfora de la fuerza que arrastra conlleva siempre la connotación platónica del descontrol de los impulsos. Por eso César reconoce que Antonio no se domina a sí mismo (οὐδ' αὐτοῦ κρατοίη, 60.1.4) y cuando, finalmente, abandone al ejército para seguir a la reina en su fuga, Plutarco negará, literalmente, las cualidades de hombría y mando que le había atribuido en *Ant.* 7.1.3: «allí fue manifiesto que Antonio no actuó dirigiéndose ni como general ni como hombre ni con completo uso de su razón sino que –como alguien dijo bromeando que el alma del enamorado vive en cuerpo ajeno– fue arrastrado por la mujer como si estuviera unido y adherido a ella»³¹. El amor priva a Antonio de su cuerpo, lo enajena, lo esclaviza y lo recluye. En la comparación final, se lo equipara con Paris quien, llevado por Afrodita, abandona la batalla (*Il.* 3. 380 ss), pero señala Plutarco: «mejor dicho, Paris vencido huyó al tálamo, pero Antonio, por ir detrás de Cleopatra, huyó y entregó la victoria» (3.5.3-5). Al traicionar la esperanza de los suyos, el triunviro ya sólo habita espacios aislados: en la nave (67.5), en Paretonio (69.1) y en Alejandría (69.6). Ése es el sentido de la digresión sobre el filósofo Timón, que da nombre a su residencia de reclusión en la capital egipcia, *Timoneo*, hasta que Antonio «es llevado por Cleopatra hacia el palacio» (71.3.1).

Entonces, la ciudad vuelve a erigirse como el escenario de fiestas y «procesiones» (κῶμος, 71.4.1) que se celebran, ahora, como honras fúnebres: la confraternidad de «los de la vida inimitable» (τῶν Ἀμιμητοβίων) cambia por la de «los que mueren juntos» (Συναποθανουμένων, 71.4.4); en la cena previa al último enfrentamiento, Antonio dice buscar una “muerte gloriosa” (θάνατον εὐκλεῆ, 75.3.3) y, finalmente, se oye la música de una turba (θίασος, 75.4.5) de sátiros que se marcha de la ciudad, en señal de que «el dios abandona a Antonio» (ἀπολείπειν ὁ θεὸς Ἀντώνιον, 75.6.2). En una magistral peripecia trágica, el romano experimenta, por parte de la divinidad, la misma acción que él ha infligido a los suyos. Dos aspectos para destacar: por un lado, cómo los espacios de la ciudad que escenifican la muerte son el palacio y, luego, la tumba real. El desplazamiento geográfico, político y moral que lleva a Antonio de Roma a Alejandría es el que lo hace habitar allí, la casa-ágora, y aquí, el palacio-tumba. Por otro lado, se observa el tratamiento dramático de las escenas, que ha analizado Swain (1992) y que por su patetismo remite a los modelos de la tragedia y de la novela. El sustrato de la novela erótica en el relato de las muertes pone en evidencia, nuevamente, la influencia de la educación libresca en el τέλος de la

³¹ *Ant.* 66.7.1-8.1. ἔνθα δὴ φανερόν αὐτὸν Ἀντώνιος ἐποίησεν οὔτ' ἄρχοντος οὔτ' ἀνδρὸς οὔθ' ὄλως ἰδίους λογισμοῖς διοικούμενον, ἀλλ' – ὅπερ τις παίζων εἶπε τὴν ψυχὴν τοῦ ἐρώντος ἐν ἀλλοτρίῳ σώματι ζῆν – ἐλκόμενος ὑπὸ τῆς γυναικὸς ὡς περ συμπεφυκὸς καὶ συµμεταφερόμενος.

biografía, especialmente en el caso del triunviro. Antonio muere, no como un general romano luego de ser vencido en el campo de batalla, sino que se atraviesa con la espada invocando a Cleopatra una vez que la cree muerta, tal como lo haría un personaje de una novela erótica. Precisamente, como si de una novela se tratara, el nombre parlante de su siervo es Eros (76.7) y la escenificación de la agonía es un verdadero «espectáculo» (θέαμα, 77.3.2), con el sepulcro como *skene* y con Cleopatra como co-protagonista que, por última vez, “atrae” (τὸν Ἀντώνιον ἀνεῖλκεν αὐτῇ, 77.2.4) hacia ella el cuerpo moribundo de Antonio. Cleopatra, en cambio, muere como una reina, para evitar ser llevada como botín de guerra a Roma. La *ekphrasis* patética de la muerte de Antonio es una de las más logradas de la prosa imperial, donde los recursos progymnasmáticos «hacen ver la vida» mediante las imágenes de la tragedia y la novela, brindando una lógica literaria para visualizar la concatenación de eventos históricos. Como explica Zangara (2007: 88), la τέχνη de Plutarco reside en que el lector asuma que el relato del hecho es el hecho, que su *Vida* es la vida y que su propia función de pintor desaparezca en la μίμησις convincente de «componer una imagen» (εἰδοποιεῖν). Aunque para nosotros, el sentido de esa μίμησις devela un proceso de autorreferencia extraordinario en diversos niveles, ya que congrega no sólo el matiz de cuño platónico (al que se liga conscientemente el autor) y el valor agregado moralizante que hace ver a Antonio y Cleopatra como Ἄ-μιμητο-βίων desde la finalidad didáctica de la obra, sino además el textualismo retórico de los primeros siglos de nuestra era, que impregna de cultura literaria la concepción teleológica de la *Vida-vida*.

Para finalizar, unas palabras más sobre *Ant.* y la visión del Imperio. Octavio ingresa a Alejandría y salva a la ciudad por su belleza y en memoria de Alejandro, su fundador (80). Más allá de la consabida admiración de Plutarco hacia el macedonio, sus referencias en el texto están ligadas a la crítica al deseo de poder absoluto y a los reinados teatrales, extravagantes y desmesurados que inician sus diádocos³². En este sentido, el paralelismo temático entre el final de *Demetrio* (53.8) y de *Ant.* (87), donde se nombre la descendencia de cada uno, refuerza la línea de continuidad desde las monarquías helenísticas hasta su conquista por Roma, en el primer caso, y desde el comienzo del Imperio hasta el presente, en el segundo. Sin duda, el final de este βίος no es una mera digresión histórica acerca del destino de los hijos de Antonio sino que conduce, significativamente, la crítica implícita a la lucha por el poder unipersonal y a la rienda suelta (para seguir con la metáfora platónica) de las pasiones a los representantes de la dinastía

³² Las conexiones entre *Alejandro*, *Craso* y *Ant.* en las *Vidas* son notorias: el viaje hacia Oriente, la degradación política y moral del personaje, la presencia de elementos dionisiacos, la influencia de la tragedia en la composición biográfica, entre otras. Sobre este tema, ver Braund (1993). Con respecto a la crítica al poder absoluto en *Alejandro*, es central el análisis de Whitmarsh (2002).

julio-claudiana. Nerón es un eslabón más de ese recorrido de «capricho y locura» (ἐμπληξίας καὶ παραφροσύνης, 87.9) que no concluyó en Alejandría. La alusión a Nerón como descendiente de Antonio entronca en una misma rama del poder a ambos triunviros, desarticulando la oposición estereotipada de la literatura romana entre el *princeps* y el enemigo interno. Así, nuevamente, la metonimia del discurso conduce al presente de la instancia autor-lector cuando Plutarco refiere a Nerón como aquel que «mandó sobre nosotros» (ἄρξας ἐφ' ἡμῶν, 87.9.1), recuperando el léxico del poder unipersonal para referir al Imperio y dejando entrever, en el pronombre de primera persona, la extensión hasta su propio tiempo. Al reintroducir en el imaginario dinástico la figura de Antonio, se hace notar a los receptores el peligro tácito y latente aludido en su metáfora platónica de las pasiones y en la metonimia espacio-temporal que lleva de Roma a Alejandría y de Alejandría a Roma. La advertencia, sin duda, va más allá de las individualidades y señala un modo de gobierno. En la comparación, Plutarco considera que el accionar de Demetrio, el rey helenístico, no es reprochable, porque «regía y mandaba a hombres acostumbrados a ser regidos y mandados» (κρατεῖν καὶ βασιλεύειν ἀνθρώπων εἰθισμένων κρατεῖσθαι καὶ βασιλεύεσθαι, 2.1.2-4). Pero el mando de Antonio era cruel y tiránico porque buscaba «esclavizar» (καταδουλομένου) al pueblo de los romanos que recién escapaba de la monarquía de César. Y ciertamente la más grande y gloriosa de las acciones que hizo, la guerra contra Casio y Bruto, fue una guerra para quitar a su patria y a los ciudadanos la libertad (ἐλευθερία, 2.1.4-3.1). En la biografía, la antinomia libertad vs. esclavitud trasciende el ἦθος de Antonio, la fuerza de ἔρωσ, la geografía occidental y oriental y los hechos de la cuarta guerra civil. Así lo advirtió la secuencia de César, Alejandro y Ciro (6.3), que posiciona a la educación moral y política más allá de las fronteras de la identidad cultural. Como concluye Whitmarsh (2002: 186, 192), el textualismo de Plutarco recupera la tradición discursiva para volver menos estables las relaciones entre filosofía y monarquía, a la vez que ofrece al lector antiguo una percepción de su historia y de su presente que rechaza cualquier interpretación simplista y tranquilizadora. Pero conjuntamente, dicho textualismo «compone una imagen» sincrética, plural, inmensa en sus connotaciones derivadas de los géneros clásicos y grecorromanos. La centralidad de la παιδεία, en el plano moral y compositivo de la μίμησις, hace de *Ant.* un exponente del fenómeno cultural de la segunda sofística, en tanto la *vida* como objeto discursivo sigue las leyes (y la imaginaria) de los géneros que nutren la *Vida* como relato. Entonces, es su cualidad epidíctica de «hacer ver una vida» la que «hace ver» la instrucción libresca modelando la *visión* de los sucesos de la historia. Pero es, además, la que «hace ver» la grieta en el sistema de valores políticos, donde el πεπαιδευμένος, ciudadano romano al servicio del Imperio, educa a los griegos y romanos de su mundo sobre las contradicciones entre la παιδεία, libertaria por tradición clásica, y el poder absoluto en cualquier tiempo y espacio.

EPÍLOGO

Sobreviviente de la *damnatio memoriae* decretada contra el triunviro, en Alejandría se conserva una base de escultura (34 a.C.) con una inscripción dedicada al gran Antonio, «inimitable en los placeres amorosos» (ἀμίμητον ἀφροδισίοις, Fraser, 1957). Cuánto influyeron los epigramas, de propia autoría o dedicados, a generar una visión para interpretar a estos sujetos históricos, es un interrogante que alcanza el problema de las fuentes (directas e indirectas) en la biografía y, especialmente, en esta *Vida de Antonio*.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES Y TRADUCCIONES

- Alcalde Martín, C. & González González, M., *Plutarco. Vidas paralelas VIII: Foción-Catón el joven, Demóstenes-Cicerón, Agis-Cleómenes, Tiberio-Gayo Grac.*, Madrid, 2010.
- Cano Cuenca, J., Hernández de la fuente; D. & Ledesma, A. *Plutarco. Vidas paralelas V: Lisandro-Sila, Cimón-Lúculo, Nicias-Craso*, Madrid, 2007.
- Martos Montiel, J. F. *Plutarco. Vidas paralelas: Demetrio-Antonio*, Madrid, 2007.
- Pelling, C. B. R. *Plutarch. Life of Antony*, Cambridge, 1988.
- Ranz Romanillos, A. *Plutarco. Vidas Paralelas*, Barcelona, 1990.
- Ziegler, K. *Plutarchi vitae parallelae. Demetrius, Antonius*, vol. 3.1, (2nd edn.), Leipzig, 1971.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- Bajtín, M., *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, 1986.
- Beneker, J., *The Passionate Statesman: Eros and Politics in Plutarch's Lives*, Oxford, 2012.
- Braund, D., «Dionysiac Tragedy in Plutarch, Crassus», *CQ* 43.2 (1993) 468-474.
- De Lacy, P. H., «Biography and Tragedy in Plutarch», *AJP* 73.2 (1952) 159-171.
- De Wet, B. X., «Contemporary Sources in Plutarch's *Life of Antony*», *Hermes* 118.1 (1990) 80-90.
- Fraser, P. M., «Mark Antony in Alexandria. A Note», *JRS* 47.1/2 (1957) 71-73.
- Harrison, G., «The Semiotics of Plutarch's Συγκρίσεις: The Hellenistic Lives of Demetrius-Antony and Agesiaius-Pompey». *RBP* 73.1 (1995) 91-104.
- Larmour, D., «Metaphor and metonymy in the rhetoric of Plutarch's *Parallel Lives*», in L. van der Stockt (ed.), *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch*, Namur-Leuven, 2000, pp. 265- 279.
- Nikolaidis, G., «Plutarch's Methods: His Cross-references and the Sequence of the *Parallel Lives*» en A. Pérez Jiménez & F. Titchener (eds.), *Historical and Biographical Values of Plutarch's Works. Studies devoted to Professor Philip A. Stadter by the International Plutarch Society*, Málaga-Logan, 2005, pp. 283-324.
- Pelling, C. B. R., «Plutarch's Method of Work in the Roman Lives», *JHS* 99 (1979) 74-96.
- «Plutarch's Adaptation of His Source-Material», *JHS* 100 (1980) 127-140.

- Ramón Palerm, V., «Plutarco y la biografía política en Grecia: aspecto de innovación en el género», en V. Valcárcel Martínez (ed.), *Las biografías griega y latina como género literario*, Bilbao, 2009, pp. 41-67.
- Swain, S., «Plutarch: Chance, Providence, and History», *AJP* 110.2 (1989) 272-302.
- «Hellenic Culture and the Roman Heroes of Plutarch», *JHS* 110 (1990a) 126-145.
- «Cultural Interchange in Plutarch's *Antony*», *QUCC* 34.1 (1990b) 151-157.
- «Novel and pantomime in Plutarch's *Antony*», *Hermes* 120.1 (1992) 76-82.
- Whitmarsh, T., «Alexander's Hellenism and Plutarch's Textualism», *CQ* 52.1 (2002) 174-192.
- Zangara, A., *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique*, Paris, 2007.
- Zanker, P., *The power of images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, 1988.