

ACTAS

III Jornadas de Investigación en Humanidades



Bahía Blanca
1 al 3 de octubre de 2009

Yo te admiro, pared (Admiror te, paries)

Gabriela Monti
Universidad Nacional del Sur
montigabriela@live.com.ar

Juliana Segatori Carriazo (†)
Universidad Nacional del Sur

El amor, el odio, las pasiones deportivas, las deudas, los autores clásicos, vueltos graffitis, transforman a Pompeya en una ciudad escrita. En un imaginario recorrido por la ciudad podríamos encontrar: en la casa de un banquero, el recuerdo que un tal Staphilus deja de su paso (Staphilus hic cum Quieta, CIL IV 4087); en una taberna, una anónima declaración de amor para Seiano (Seiano Amantissimo, CIL IV 5032); en la basílica, un entristecido Pirro que se lamenta de la muerte de un amigo (Pyrrhus Chio conlegae salutem moleste fero quod audiui te mortuom itaque vale, CIL IV 1852); en las termas de Stabia, alguien que le desea una horrible muerte a otro (in cruce figarus, CIL IV 2082); en el lupanar, una verdad tranquilizadora (pecunia non olet, CIL IV 2330); en el camino de los Soprastanti, un hincha que felicita al invicto gladiador Hermaiscus (Hermaicus invictus hac, CIL IV 1653); en una taberna, la enorme deuda de Pérgamo (Pri K Augusta Pergamus X X Vs, CIL IV 4074).

¿Por qué habrá sido Pompeya, junto a Herculano, uno de los lugares en los que la actividad graffitera fue más prolífica? ¿Qué tenía de singular esta ciudad para propiciar este tipo de ejercicio? La cantidad de graffitis encontrados en ambas ciudades supera los 5.000,¹ y este número cobra su verdadera dimensión si tenemos en cuenta la densidad de la población, en nuestro caso, de Pompeya. En el primer siglo del imperio romano, distante aproximadamente 150 km. de Roma, esta villa era uno de los lugares elegidos por los hombres adinerados de la capital para pasar sus vacaciones. Incluso, muchos de ellos poseían allí sus casas de veraneo. Algo así como “el Monte Hermoso” de Bahía Blanca. Por ser una ciudad de estas características, la población crecía considerablemente en ciertos momentos del año y, entonces, sus habitantes oscilaban entre los 25.000 y 50.000.² Más allá de los residentes ocasionales, la ciudad tenía una gran actividad industrial y comercial. Panaderías, despensas, talleres, eran algunos de los negocios que formaban parte de esta actividad que se intensificaba en el período estival. En este marco, y teniendo en cuenta el objeto de nuestra lectura, la pregunta acerca de cuántas personas podían leer y escribir se vuelve ineludible. Mientras que H. H. Tanzer sostiene que Pompeya tenía un alto grado de alfabetización, de modo que casi todos podían leer y escribir,³ William Harris señala que durante el imperio romano la alfabetización, probablemente, alcanzó el rango de 2000 y 3000 personas, entre las que se incluía la elite pero también artistas y comerciantes, algunas muy pocas mujeres y un número significativo de esclavos.⁴ Creemos que, tal como señala A. K. Bowman, la cuantificación es una variable delicada que puede llevar, en este caso, a una *reductio ad*

¹ Graffitis relativamente nuevos, en su mayoría, porque casi todas las paredes son nuevas debido al terremoto del año 62.

² (Tanzer, 1939: 2-4)

³ (Tanzer, 1939: 83)

⁴ (Harris, 1983: 110)

absurdum.⁵ El aumento de la lectura durante los siglos I y III, al mismo tiempo que la existencia simultánea de un público alfabetizado aristocrático, pero también de un público medio que incluso rozaba las clases más bajas, son datos que permiten esbozar la fisonomía del “público lector”.⁶ En este sentido, Petronio, en su *Satyricon*, presenta un lector como Hermerote, quien se enorgullece de saber leer letras lapidarias - *lapidarias litteras scio*-, pero no de saber escribir. Al mismo tiempo, reconoce su bajo nivel de lectura: no puede leer la letra de las cartas privadas o las de los negocios pero sí la de los epitafios, monumentos, anuncios de ventas en comercios, afiches electorales, es decir, la escritura expuesta.⁷ El ejemplo ofrecido por Petronio da cuenta de un tipo de alfabetización, la fonética, que consiste en descifrar los textos sílaba por sílaba, oralizando, pero que no alcanza a la alfabetización de comprensión, es decir, decodificar un texto palabra por palabra y en silencio, comprendiéndolo a medida que avanza la lectura.

En este marco, donde las prácticas son más significativas que los números, establecer la cantidad de lectores se vuelve una tarea anodina que se ve empujada por un análisis cualitativo: no se trata de determinar el número de lectores de un autor, cuanto de delinear las articulaciones y el carácter de su público, y la imagen que del público tenía el autor mismo.⁸

Tanto el aspecto cuantitativo, cuántos leían, como el cualitativo, qué relación existía entre el autor y sus lectores, llevados, complementariamente, al análisis de los textos de autores canónicos vueltos graffitis en las paredes de una ciudad de veraneo, nos generan un sinnúmero de interrogantes. Este movimiento de un texto *clásico* del rollo de papiro a la pared ¿es la puesta en escena del centro en la periferia? ¿Es la irradiación de la cultura capitalina sobre la provincia o, dicho de otro modo, el constante proceso de romanización el que hace que los autores clásicos, por ejemplo, aparezcan en las paredes de una ciudad de veraneo? Esto nos lleva a preguntarnos acerca del sentido que se produce en el encuentro entre un texto *conocido* y una pared cualquiera “que no se resigna a ser sólo pared”.⁹ ¿Qué lecturas provoca en quien, errante, deambula por la ciudad, el texto que lo asalta en un grafiti? Y, al mismo tiempo, ¿qué lector prefigura este texto fragmentario, inconexo, desperejo frente al del rollo de papiro? ¿Es la ciudad la que crea a su lector? ¿Qué relación guarda la estabilidad casi pétrea del soporte con la errancia del transeúnte que de pronto lee? Sobre estas y otras cuestiones hemos intentado reflexionar a partir de algunos graffitis que *citan* versos de un autor reconocido.

Delimitar un corpus de los graffitis que remiten a los autores clásicos y establecer un principio ordenador no resulta una tarea sencilla, más aún cuando son textos que nacen en el desorden. Nuestro criterio ha sido el de trabajar con un número acotado de inscripciones que retoman versos de una obra tan conocida como su autor, la *Eneida* de Virgilio: el *incipit* del libro I, *Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris/ Italiam* (I, vv.1-2)¹⁰ y el del libro II, *Conticuere omnes intente ora tenebant*.¹¹

⁵ (Bowman, 1991: 119)

⁶ (Cavallo 1998: 105-6)

⁷ Cf. (Corbier, 1991: 107)

⁸ Cf. (Citroni, 1995: 6)

⁹ (Kozak)

¹⁰ “Canto las hazañas y el héroe que, huyendo por imposición del destino, fue el primero en llegar desde las costas de Troya a Italia y a las riberas de Lavinio”. (Álvarez, 1988: 1)

¹¹ “Todos guardaron silencio y tenían fijos en él sus ojos con atención”. (Álvarez, 1988: 27).



Estos versos, tal como sostiene R. G. Austin,¹² eran memorizados frecuentemente como un ejercicio escolar, y sumada a la primera mediación de la enseñanza, la inscripción parietal agrega al texto una nueva significación.¹³ Transformados en graffitis en un espacio público, reescriben el texto clásico y lo vuelven otra cosa, lo hacen circular, lo convierten en un texto de dominio público, lo desligan del rollo de papiro. Lo hacen, anónimamente, otro texto: activo, presente, vinculante de toda la cultura romana. De este modo, las paredes, conservadas gracias, y a pesar de la acción del volcán, son una huella arqueológica de un Virgilio que recorre las calles de forma desordenada, lejos ya del aire sacro de las elites lectoras.

Siguiendo con el orden de lo que entendemos se aprendería en primer lugar, nuestra lectura comienza con los graffitis que retoman el verso 1, del libro I de la *Eneida*.

- **CIL IV. 9131** (encontrado en la puerta de entrada de la casa de Fabius Ululitremulus, IX.13.5)

“Fullones ululamque cano non arma virumq”

“No le canto a las hazañas ni al héroe sino a los bataneros¹⁴ y a la lechuza”

Junto a este graffiti, a cada lado de la puerta, había una pequeña pintura: Eneas estaba en el lado derecho y Rómulo en el izquierdo. En relación a esta inscripción, J. L. Franklin¹⁵ afirma que los versos de la *Eneida* fueron adaptados en honor al grupo de los

¹² (Austin, 1964: 27)

¹³ La escritura del alfabeto en las paredes es otro ejemplo de la salida de los textos “escolares” a los espacios públicos, por ejemplo, el que aparece dibujado en CIL IV 5474:

¹⁴ En latín, la primera acepción de *fullo*, *-onis*, es la de “limpiador” y la segunda, “escarabajo”. Cf. (Glare., 1985: 744)

¹⁵ (Franklin, 1996: 183)

bataneros y su diosa tutelar Minerva, en la forma de su lechuza. Esto ilustra la idea de que “los graffitis sirven como comentario o como anuncio de una actividad en el área cercana”¹⁶ pero, al mismo tiempo abre nuevos interrogantes. ¿Es solo un homenaje al dueño de la casa y a quienes como él se dedicaban a la batanería? Si, tal como señala Tanzer,¹⁷ los graffitis son la expresión de la gente común, un batanero, un artesano, entonces las inscripciones parietales -tanto si fueron escritas por ellos o mandadas a escribir- le dan la voz a aquellos que permanecen mudos en los textos canónicos. ¿Qué sentido tendría ese texto en el que no se cantan las hazañas del héroe al lado de su imagen en el frente de una casa? ¿Es una coincidencia el nombre del dueño de la casa, *Ululitremulus*, y el sonido onomatopéyico que imita el chistido del ave nocturna al que le canta, *ululam*? ¿Se puede soslayar el juego de palabras que provoca el doble significado de la palabra *fullones* como ‘batanero’ pero también como ‘escarabajo’ según el que se leería “le canto a escarabajos trémulos y a la lechuza”? Según R. E. Wallace,¹⁸ este graffiti parodia los versos de Virgilio que ya no hablan entonces de ese gran pasado mítico de Roma sino de una realidad más terrenal y más cercana, tanto si se trata del dueño de la casa, de los bataneros o de su diosa tutelar, de los escarabajos o de la lechuza. ¿Cuántos de estos sentidos se ponen en juego en la lectura de un transeúnte que, al pasar por allí, levanta la vista y observa la pared? ¿Cuántos de estos lectores podían reconocer los versos parodiados? ¿Existiría una voluntad irónica en quien lo escribió? Asumir esta posibilidad significa que el público lector, o parte del público lector, estaba en condiciones de advertir la transgresión que esa inscripción hacía respecto de las normas literarias y retóricas que constituían el canon.¹⁹ Más allá de un grupo de lectores competentes que seguramente podía percibir este juego irónico, el graffiti permite que Virgilio, o parte de él, sea leído en las más disímiles e impensadas circunstancias. Así, la relación entre la obra y su público, que originalmente se encontraba mediada por el autor y garantizada luego por gramáticos y retores en las escuelas, pierde dicha intervención y se incrementan entonces las posibilidades de significación. A estas se suma la imagen que rodea el texto (Rómulo y Eneas que lleva a Anquises sobre sus hombros y a Iulo de la mano al huir de Troya que se incendia). Este dibujo y la inscripción son una sola cosa, una composición como tal, en la que la persona que lo hizo, el mismo batanero o alguien a quien se le encargó, se presenta como un personaje culto. La operación sobre el verso con el que trabaja, el primero de la *Eneida*, no parece sencilla, pues es necesario dominar los requisitos del verso épico para lograr reemplazar con éxito unas palabras por otras. En el graffiti el primer hemistiquio se convierte en el segundo, y entonces las armas y el héroe se ubican al final del verso y el primer lugar lo ocupan los bataneros y la lechuza. En el dibujo, estos hombres ordinarios de los que habla el graffiti aparecen custodiados por las imágenes de los héroes mitológicos. Su oficio reemplaza al de las armas, pero se inscribe en el verso épico. ¿Por qué, si el oficio de batanero reemplaza entonces al de las armas, es elegido el verso de la épica para dejarlo asentado? ¿Qué sentido tienen las imágenes rodeando la inscripción? ¿Ser batanero es tan importante como fundar Roma? El nombre del dueño de la casa, *Ululitremulus*, pensado junto con los bataneros (*fullones*) y la lechuza (*ululam*), pero también con la imagen de Eneas, se vuelve un

¹⁶ (Franklin, 1996: 182)

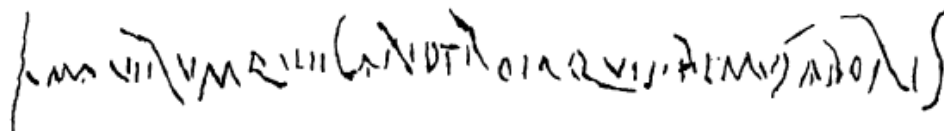
¹⁷ Cf.(Tanzer, 1939: 6)

¹⁸ Cf. (Wallace, 2005: 83)

¹⁹ (Kerbrat- Orecchioni, 1980 : 108- 127)

interrogante acerca de quien toma el lugar de Virgilio para pintar ese graffiti en Pompeya.

-**CIL IV 482** (encontrado en el atrio de una casa privada no identificada VII.15.8)



Aeneid 1.1: “(A)rma virumque cano Troiae qui primus ab oris”

“(A)rma virumque cano Troiae qui Primus ab oris”

-**CIL IV.5002** (encontrado en el atrio de la casa de M. Casellius Marcellus, IX.2.26)



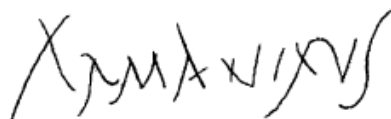
Arma virumque (cano Troiae qui Primus ab oris)”

-**CIL IV 10059** (encontrado en el atrio de la casa de Crassius Crescens, I.13.1)



“Arma virumque (cano Troiae qui Primus ab oris)”

-**CIL IV.1282** encontrado en el peristilo de la casa de L.Laelius Erastus y L.Laelius Trophimus, VII.7.20.



“Arma viru{s}(mque cano Troiae qui Primus ab oris)”

Los primeros tres graffitis estaban pintados en el atrio de tres casas distintas: la de un personaje desconocido, la de un tal Crassius Crescens, y la de M. Casellius

Marcellus²⁰, un candidato a edil. El cuarto se encontraba en el peristilo de la morada de L.Laelius Erastus y L.Laelius Trophimus. Esta parte constituía el núcleo de las viviendas ricas, la parte “griega” de la casa que era un signo de riqueza. En la casa pompeyana había dos tipos de visitantes. Por un lado, los simples clientes que acudían a rendir su homenaje y recibir sus espórtulas y, por otro, los huéspedes recibidos en la intimidad del amo de la casa. El atrio se adapta a la recepción de los primeros, mientras que el peristilo y sus habitaciones aledañas eran habitualmente destinados a la recepción de los segundos. El atrio existió en todas las casas romanas (menos en las de los paupérrimos) y el *tablinum* y el *triclinium* eran habitualmente destinadas a la recepción de los segundos.²¹ En efecto, ser dueño de una *domus* con atrio²² y peristilo representaba el poder de recibir gente en la propia casa, de volverla un espacio social.

Tal como hemos señalado, el graffiti muestra una relación entre lo que se dice y el lugar elegido para decirlo. Esta relación, que a veces resulta irónica, puede volverse un homenaje, un reconocimiento, en el que la pared se vuelve parte del mensaje. El lugar elegido por un personaje anónimo para escribir palabras que fueron seleccionadas entre muchas otras es, también, el mensaje. Entonces, la inscripción de los primeros versos de la *Eneida* pudo no ser casual, al menos esa es nuestra lectura. ¿Pudo el *pater familias* estar representado, de alguna manera, en ese primer verso en el que se cantan las aventuras de Eneas, quien es representado recurrentemente como *pater* a lo largo de la obra de Virgilio? ¿Cantar las hazañas del varón pudo haber sido un modo de rendir homenaje a la figura masculina de la casa?

Siguiendo el “orden” que nos hemos propuesto, seleccionamos algunas apariciones de graffitis que aluden al primer verso del libro II de la *Eneida*: entero, recortado o “completado”, numerosas son las veces en las que encontramos escrito en las paredes de Pompeya “conticuere omnes, intenteque ora tenebant.”, mostrando que “todos guardaron silencio y tenían fijos en él sus ojos con atención”.

La mirada que alguna vez se fijó en un Eneas entristecido por el luctuoso relato que, ya en Cartago, todos querían escuchar,²³ se posa ahora en las sinuosas paredes de la ciudad y el silencio con que se esperaban sus palabras se torna ahora un ruidoso murmullo de viandantes.²⁴ La *Eneida* sale de la privada circulación de un selecto grupo de lectores y adquiere una nueva significación bajo la mirada de destinatarios singulares que le imprimen una sintaxis diferente. Tal vez la razón por la que alguien escribe esos versos tan conocidos en una pared cualquiera sea simplemente, como hemos dicho, la de quien quiere ejercitar las primeras letras, pero no deja de suscitar otros interrogantes. En una bulliciosa ciudad de veraneo... ¿callaron todos?

²⁰ El graffiti 5002 se encuentra en la puerta de M. Casellius Marcellus, candidato a edil en los últimos días de la existencia de Pompeya. Junto a esta inscripción fueron encontrados alrededor de 60 graffitis, entre los que la materia dominante era virgiliana, y esto induce a J. L. Franklin a pensar que alguno de los habitantes de la casa era fanático del autor latino.

²¹ (Thébert, 1991: 348)

²² El atrio es el lugar del *pater familias*, desde donde se dirige el movimiento de todos los que habitan o visitan ese lugar.

²³ Recordemos que el segundo libro de la *Eneida* recrea una escena oral en la que Eneas cuenta su largo viaje. Este relato está dedicado a troyanos y cartagineses que escuchan atentamente, pero el destinatario exclusivo parece ser Dido, quien termina enamorándose del héroe a partir de la narración.

²⁴ Recordemos que la manera más habitual de leer era en voz alta. Cf. (Cavallo, 1998: 97-133)

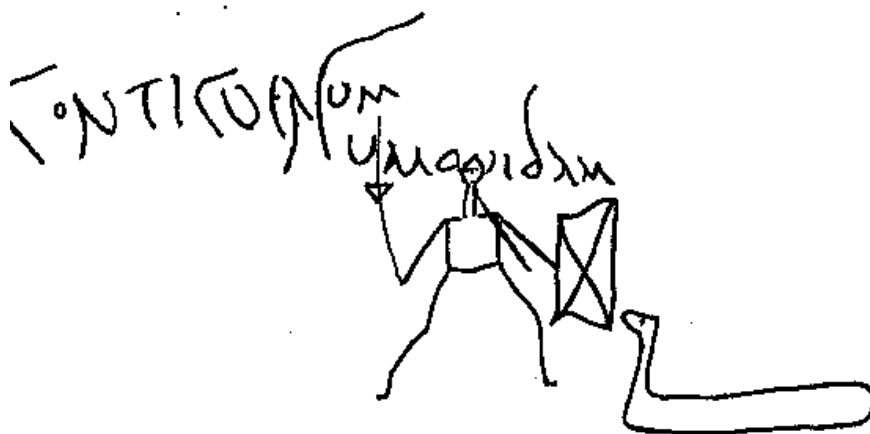
-CIL IV. 4675 (encontrado en la pared de una taberna, VI.15.16)

CONTIO

“Conti(cuere omnes intentique ora tenebant)”

En la pared de una taberna²⁵, alguien escribe parte de este verso y podemos pensar quiénes callan ahí para que otro hable. Se produce entonces un quiebre de significación: de contexto solemne los versos saltan hacia un espacio público y ya no tan formal. El trazado incompleto del verso -y hasta de la palabra- sugiere una interrupción que se le hace, al mismo tiempo, al ignoto graffitero y al autor de los versos consagrados.

Todos callan ante el dolor de Eneas, “el héroe virgiliano”, y ese silencio es el reconocimiento anticipado de la grandeza de las hazañas a las que remite el primer verso de la obra. ¿Qué clase de reconocimiento se dibuja en el siguiente graffiti²⁶ en el que, debajo de “conticuere” aparece la frase “cum quidam” y la silueta de un héroe –o gladiador- luchando contra lo que parece una serpiente o un desmesurado gusano?



-CIL IV.2213 (encontrado en una habitación del lupanar de Africanus y Victor VII.12.18-20)

CONTICUERE

“Conticuere (omnes intentique ora tenebant)”

²⁵ Las tabernas, a diferencia de lo que podría entenderse actualmente, formaban parte de la casa romana y funcionaban como comercios, bien dependientes de la domus o alquilados a comerciantes externos.

²⁶ Encontrado en II, 1, 10.

Esta inscripción fue encontrada, entre otras que se suponen de la misma mano, en un cuarto del lupanar. Tal vez aquí, esta expresión “callaron” haya sido empleada más como una frase hecha -pícaro en algún sentido- que como una alusión literaria culta. Resulta difícil entender, en ese espacio, que esa frase haya sido escrita como un mero ejercicio escolar. Sin duda, el lupanar no sería el recinto en que las tristes palabras de un héroe encontrarán un auditorio empático.

Una *Eneida* recortada y vuelta a escribir para que la lean todos, esa es la versión del texto clásico que circula en Pompeya. La desordenada e incompleta escritura de este texto en una ciudad de veraneo, lo actualiza y lo vuelve otra cosa; en el espacio público se genera otra sintaxis de lectura. La ciudad construye a su lector, un transeúnte que en su errancia veraniega por la ciudad es asaltado por la escritura de versos que son de Virgilio vuelto otro. Su lectura, cuyo destino original había sido el rollo de papiro y la lectura individual, se transforma en una recitación peculiar, ni mediada por el autor, ni pensada por él.

Bibliografía

- Austin R. G., ed. (1964), *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Secundus*, Oxford, Clarendon Press.
- Bowman A. K. (1991), “Literacy in the Roman empire: mass and mode”, en J. Humphrey (ed.), *Literacy in the Roman World*, Ann Arbor, Journal of Roman Archaeology, pp. 119- 131
- Cavallo G. (1998), “Entre el volumen y el codex”, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Cavallo G. - Chartier R. (dir.), Madrid, Taurus, pp. 99- 133.
- Citroni M. (1995), *Poesia e lettori in Roma Antica*, Rome and Bari, Laterza.
- Corbier M. (1991), “L’écriture en quête de lecteurs”, en J. Humphrey (ed.), *Literacy in the Roman World*, Ann Arbor, Journal of Roman Archaeology, pp. 99- 118.
- Franklin J. L. (1996), “Vergil at Pompeii”, en *The Classical Journal*, Vol. 2, pp. 175- 184.
- Glare P. G. W., ed. (1985), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Oxford University Press.
- Harris W. (1983), “Literacy and epigraphy”, en *Zeitschrift für Papyrologie und epigraphic*, 52, Bonn, pp. 87- 111.
- Kerbrat- Orecchioni C. (1980), “L’ironie comme trope”, en *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, N° 41, pp. 108- 127.
- Kozak C., “No me resigno a ser pared. Graffitis y pintadas en la ciudad artefacto”, en www.revista-artefacto.com.ar
- Stefanía D., ed. y trad. (1988), Virgilio. *La Eneida*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Tanzer H. (1939), *The common people of Pompeii. A study of the graffiti*, The Johns Hopkins Press, Baltimore.
- Thébert Y. (1991), “Vida privada y arquitectura doméstica en el África romana” en *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, pp. 307- 401
- Wallace R. E. (2005), *An introduction to wall inscriptions*, Illinois, Bolchazy-Carducci Publishers.