

EL TIEMPO SATÍRICO

It is said traditionally that the present is the temporal axis common to the satiric genre. To justify this assertion, one can usually draw on arguments like the characteristic satiric tendency to use the narrative first person. In this paper, having exposed the different theoretical perspectives about this theme, it can be concluded that the satiric present is an intemporal literary creation opposed to the also intemporal literary past, represented by the concept of *mores maiorum*.

1. Han sido muchos y variados los intentos de definir el género satírico a lo largo de la historia, pero casi todos estos acercamientos producen una cierta perplejidad por lo vago de los términos en que se plantean. El origen de estas vacilaciones es la habitual indistinción entre *género satírico* y *talante satírico* de la que adolecen muchas monografías¹. El resultado de todo ello es que, aunque intuitivamente se pueda determinar la existencia de rasgos satíricos –en lo que éstos tienen de chanza y crítica–, sea bastante más difícil decantar una definición de sátira, aunque sea deductivamente a partir de esos mismos rasgos generales². Entre éstos, hay uno que es el tema de presente trabajo: el epistemológico anclaje de la sátira en el presente.

Según asenso crítico prácticamente general, la sátira depende por completo –*per definitionem*– de su contexto histórico. Por mayor exactitud cabría decir más bien que depende del modo en que el satírico observa su contemporaneidad. Este aserto se justifica teniendo presentes tres de los aspectos que también parecen inherentes a toda sátira:

1. Una cierta tensión entre lo real y lo ideal.
2. Una marcada comicidad.
3. Su tendencia a la ironía.

La dicotomía entre lo real y lo ideal tensa la narración satírica³, interpretable como un retrato de la realidad trazado para contraponer las

¹ “La sátira es un género abierto que exige gran flexibilidad al estudioso. La renuncia a definir el género no es en este caso falta de compromiso, sino una respuesta adecuada a un género múltiple tanto en sus convenciones formales como en sus manifestaciones históricas”. R. Cortés Tovar, *Teoría de la sátira. Apocolocyntosis de Séneca*, Cáceres 1986, 80. M. Labate, “La sátira latina: «Géneros y formas de los contenidos»”, D. Estefanía-A. Pociña (eds.), *Géneros literarios romanos (Aproximación a su estudio)*, Madrid 1996, 55.

² M.A. Coronel, *La sátira latina*, Madrid 2002, 9-16.

³ U. Knoche, *La sátira romana*, trad. italiana, Brescia 1969, 9.

vergüenzas humanas con ciertos principios morales⁴. Consecuencia de esta tensión es la preponderancia del presente como tiempo narrativo en el género satírico, porque es en el *tunc et nunc* donde mejor –y más crudamente– se pueden dramatizar estas tiranteces⁵.

A su vez, la comicidad y la ironía se presentan como los dos recursos estilísticos –y como dos talentos creativos– propios de la utilización impresivo-expresiva del lenguaje que hace la sátira. Ambas se desarrollan, en primera instancia, a partir de la complicidad que el satirógrafo, convertido en fiel de la crítica moral, establece con su público⁶.

Podría, además, afirmarse que la eficacia literaria de la comicidad y la ironía satíricas proceden de la existencia de un conjunto de referentes compartido por autor y público⁷. Lo cómico y lo irónico requieren que emisor y receptor compartan unos mismos códigos –sería una ironía fallida la que no es percibida como tal por el público al que va dirigida–. Pero, si esos referentes, como sucede en la sátira, centrada en la problemática ética urbana⁸, tienen un contenido preponderantemente moral⁹, la ubicación del relato literario en el presente podría explicarse como un recurso para dar eficacia a la crítica. Ninguna censura moral parece más pujante que la que se actualiza en el presente cotidiano, sobre todo en un género cuyo fin primordial es la persuasión¹⁰.

1.1. La citada tensión dialéctica que la sátira establece entre lo real y lo ideal se realiza a través de sucesivas comparaciones entre el presente del poeta *lato sensu* y una época, generalmente pretérita, que encarna el momento de vigencia de los valores defendidos por el poeta. De este modo el presente poético queda perfilado y definido como decadente. Esta dicotomía satírica entre lo ideal y lo real ha sido puesta de manifiesto especialmente por la crítica literaria de inspiración marxista y, en general, por todas aquellas corrientes de historia y crítica literarias centradas en la recepción del texto, como es el caso de la *Rezeptionsästhetik*. Todas estas teorías acentúan el papel *creativo* que el lector –o la sociedad– juega en el hecho literario.

⁴ Ch. Witke, *Latin Satire. The Structure of Persuasion*, Leiden 1970, 12-3.

⁵ L.E. Lewis, *Satire and the Descent to the Underworld: Lucien, Rabelais, and Pope*, Princeton 1998, 4-5.

⁶ G. Highet, *The Anatomy of Satire*, Princeton 1962, 158-9.

⁷ A.C. Romano, *Irony in Juvenal*, Hildesheim-N. York 1979, 16-8.

⁸ S.H. Braund, *Roman Verse Satire*, Oxford 1992, 3.

⁹ C. Castillo, “Tópicos de la sátira romana”, *CFC* 2 (1971) 147-163.

¹⁰ D. Worcester, *The Art of Satire*, N. York 1969, 8. E.A. Bloom-L.D. Bloom, *Satire's Persuasive Voice*, Ithaca-London 1979. A.C. Romano, *op. cit.*, 7.

Uno de los autores de cita obligada sobre este particular es G. Lukács. A su juicio, la sátira sólo es explicable desde la dialéctica social de la lucha de clases, es decir, desde la confrontación de la realidad social con las aspiraciones de progreso de esa sociedad. El autor satírico, desde esta óptica, representaría la visión histórica de una de esas clases sociales: su acción literaria satírica se interpreta, bien como un ataque contra su propia clase, bien contra los postulados existenciales de otra clase¹¹. En este sentido la sátira sería más una consecuencia del sistema social capitalista que un género literario. Su marco referencial no sería tampoco el pasado remoto en el que los hombres se regían por principios morales superiores, sino el futuro en el que triunfe la justicia y la igualdad entre todos los hombres.

Estas teorías nacen en cierto modo al socaire del misionarismo que destila el género satírico clásico, influido en sus temas y perspectivas por la filosofía moral helenística y, en sus formas, por la diatriba cínico-estoica¹², de ahí que J. Brummack defina la sátira como una *agresión socializada estéticamente*¹³. La sátira sería, en el fondo, una proclamación literaria de máximas de filosofía popular¹⁴. No de otro modo cabe entender las teorizaciones que los propios autores romanos hicieron del género. Entre ellas destaca sin duda la concepción del gramático del siglo IV Diomedes, para el que la sátira se define en primer lugar por su función censora y correctora de los vicios sociales¹⁵.

Por tanto, el predominio del presente en la narración satírica se revela, como en cierto modo ya se ha apuntado, como una técnica estructural necesaria para que la sátira ejerza su función de crítica social¹⁶. La contraposición de ese presente con un mundo ideal es el germen del desarrollo narrativo satírico. De ahí nace la tendencia de la sátira a formular relatos fantásticos¹⁷ que, amén de dotar a la obra de un cariz marcadamente cómico e irónico, marca, con la contundencia de un oxímoron, la oposición entre la sociedad contemporánea y la sociedad a juicio del satirógrafo ideal.

¹¹ G. Lukács, "Zur Frage der Satire", en *Georg Lukács Werke. Essays über Realismus*, trad. alemana, Neuwied 1971, IV, 84-5. El trabajo original data de 1932.

¹² Esto es especialmente cierto para la sátira menipea que, según algunos autores, deriva directamente de la diatriba cínico-estoica. V. Paladini-E. Castorina, *Storia della letteratura latina*, Bolonia 1969, 355.

¹³ J. Brummack, "Zu Begriff und Theorie der Satire", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Sonderheft* (1971) 282.

¹⁴ C.W. Mendell, "Satire as Popular Philosophy", D. Korzeniewski (ed.), *Die römische Satire*, Darmstadt 1970, 138-57. El trabajo data de 1920.

¹⁵ Diom. *GL* I 485 K.

¹⁶ G. Highet, *The Anatomy of Satire*, Princeton 1962, 158-9.

¹⁷ M. Bajtin, *Probleme der Poetik Dostoievkijs*, trad. alemana, München 1971, 133.

1.2. La defensa de un mundo moralmente superior por parte del satirista se realiza, por tanto, utilizando todos los recursos literarios que la comicidad pone a su disposición. De ahí que haya autores que ligen de manera más o menos indisoluble lo satírico y lo cómico. La comedia y la sátira compartirían así sus recursos narrativos y sus principios estructurales, diferenciándose apenas en que, en la comedia, la comicidad –la risa¹⁸– es una finalidad en sí misma por mucha tendencia paródica –y tal vez censora de comportamientos– que tenga, mientras que, en la sátira, la comicidad aparece supeditada a la finalidad crítica propia de este género literario¹⁹.

La interpretación de la comicidad satírica que tal vez más consecuencias haya tenido en la crítica de los últimos cincuenta años es la de M. Bajtin. A finales de los años sesenta y sobre todo en la década de los setenta empezó este autor a ser traducido a lenguas occidentales. De este modo sus ideas, elaboradas casi treinta años antes, comenzaron a ejercer un notable influjo en Occidente. Entre esas ideas está su concepto de *literatura carnavalesca*, acuñado en un primer momento para sus estudios sobre F. Rabelais²⁰. Hay que puntualizar, sin embargo, que el carnaval no es en sí una manifestación literaria, sino una *performance* ritual. La *carnavalización* sería un proceso de imitación por parte de la literatura de los rasgos definidores de la representación carnavalesca, como la obscenidad, lo grotesco o el tópico del mundo al revés²¹. La comicidad carnavalesca –y consecuentemente satírica– sería caracterizable por el concepto griego del *spoudogeloios*, es decir, por la mezcla de lo serio y de lo cómico. De ahí nacería el tono paródico que caracteriza al género satírico, patentizado en rasgos como la combinación en una misma composición de los estilos bajo y elevado²² o en el tópico de la humildad de la sátira frente a otros géneros como el trágico o el épico²³.

Esa mixtura sólo se puede realizar, si quiere ser socialmente trascendente, desde la atalaya narrativa del tiempo presente²⁴. Esta es también la razón que ha llevado a algunos teóricos como J. Kristeva a definir lo satírico como una forma literaria de subversión²⁵. Se dice *forma literaria* porque el ataque satírico *stricto sensu* utiliza en exclusividad los recursos propiamente literarios como la

¹⁸ Para algunos autores es Juvenal el modelo más acabado de satirista precisamente por sus técnicas cómicas. P. Debailly, “Le rire satirique”, *BHR* 56 (1994) 696.

¹⁹ V. Cian, *La satira*, Milano 1945², I 3-4.

²⁰ M. Bajtin, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen age et sous la renaissance*, trad. francesa, Paris 1978, 12. Hay traducción española de 1987 (1993²).

²¹ M. Bajtin, *op. cit.* 137-8.

²² M. Coffey, *Roman Satire*, London 1976, 6.

²³ W.P. Anderson, *Essays on Roman Satire*, Princeton 1982, 3.

²⁴ M. Bajtin, *op. cit.* 120-1.

²⁵ J. Kristeva, “Menippean Discourse: the Text as Social Activity”, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford 1970, 82-5.

comicidad verbal, la parodia métrica o la presencia de géneros híbridos. Desde esta perspectiva, las usuales parodias satíricas de lo épico y de lo trágico se explican como un recurso literario paródico fruto de la mezcla habitual del texto satírico con el contexto literario de su sociedad. Estas parodias son, en definitiva, parodias de los grandes valores representados en las grandes obras literarias²⁶. Lo literario y lo histórico se engarzan por mor de la sátira transformando lo contextual en literario y lo literario en trasunto de lo histórico.

1.3. Pero tal vez sea la ironía, tal y como antes se indicó, el concepto más relevante para la ubicación teórica de la sátira en el presente. En efecto, es en la coordenada del presente en donde la ironía despliega todos sus matices y produce todos sus efectos. La unión de lo irónico y lo satírico es tan estrecha que hay autores como N. Frye, tal vez uno de los más influyentes teóricos de los géneros literarios de la segunda mitad del siglo XX, que engloban la ironía y la sátira en un mismo apartado conceptual²⁷. La diferencia entre ellas es, sin embargo, nítida: la ironía exige en la obra literaria un contenido realista pero una actitud opaca en el autor; la sátira, un contenido explícitamente fantástico y humorístico, pero, además, una actitud transparente del autor a la hora de valorar ese contenido. Es la moral, presentada implícita o explícitamente por el satirógrafo, la que determina su valoración siempre explícita de los hechos narrados, situados necesariamente en el presente narrativo. Una censura sin humor no es una sátira, sino una invectiva o, más en general, una obra de denuncia; una obra de humor sin crítica tampoco sería una sátira, sino una chanza o un divertimento²⁸.

2. Estas entrecruzadas relaciones entre lo real y lo ideal, lo cómico y lo irónico dan lugar a una imagen de la sátira que, siguiendo a Brummack, se asienta en tres pilares²⁹:

1. El satirógrafo, interpretado como un observador indignado ante la realidad cotidiana de su sociedad. El grado y el modo de indignación establece diferencias entre los diversos satiristas.
2. El conjunto de normas morales asumidas por el satírico y que justifican la censura que ejerce de su sociedad.
3. Los rasgos estéticos que utiliza el autor de sátiras para revelar el abismo que existe, a su parecer, entre lo real y lo ideal.

²⁶ A. Brillì, "Per una semiotica della satira", *Lingua e stile* 1 (1972) 20.

²⁷ N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton 1990², 162 (1957¹). En 1977 Monte Ávila lo publicó en español con el título de *Anatomía de la crítica*.

²⁸ N. Frye, *op. cit.* 223-5.

²⁹ J. Brummack, *art. cit.*, 334.

El satírico asume la tarea de ser útil a su sociedad. El *facit indignatio versum* de Juvenal³⁰ es, en este sentido, una declaración de principios de un narrador que asume sobre sus espaldas la tarea de mostrar –y vilipendiar en algunos casos– los comportamientos viciosos que él observa generalizados en su sociedad. El narrador satírico, si se define al narrador en los términos de W. Benjamin³¹, es un portavoz útil de su sociedad. Por tanto, si desapareciera el contenido utilitarista de la sátira, tendríamos que concluir que el género satírico ha perdido su vigencia. Consiguientemente, se debe inferir que la indignación satírica presupone la existencia de un código moral y ético concretos que el poeta asume como propios. Es más, el satirista se considera a sí mismo, en cierto modo, defensor de ese código moral que, en el caso de los latinos, puede definirse con la noción de *mos maiorum*. La crítica satírica clásica puede tenerse desde éste ángulo como conservadora, porque se basa en un concepto idealizado del pasado moral de la ciudad, y como pesimista, porque parte de la observación de presente interpretado como decadente.

El satírico es, además, el puente de unión de la dicotomía medular de su obra entre el presente y el pasado ideal. De ahí la relevancia de un recurso tan satírico como el *ego loquens –Ich-Erzählung–*. La narración en primera persona ha de interpretarse como un procedimiento literario con el que el satírico se introduce en su obra como actante³²: la inadecuación de su presente con los principios de la moral se revela a través de su observación como personaje literario³³.

Sin embargo, esta primera persona típica de muchas sátiras no es un reflejo, como dice K. Freudenburg, del poeta real, sino que se trata más bien de un disfraz que utiliza el satirista para ejercer su crítica. En este sentido afirma este autor que incluso las referencias de Horacio a la pobreza paterna, más allá de la veracidad de esta circunstancia, son claramente un tópico o una máscara satírica de la que se sirve Horacio para llevar a cabo su censura literaria³⁴. De este modo se puede poner de relieve con justeza el didactismo que caracteriza a la sátira y que, en gran medida, se justifica, literariamente, en el *ego loquens* y, pragmáticamente, en la autoridad que esa primera persona narrativa impone al poema.

2.1. A pesar de todo lo dicho, la sátira no es una fotografía de la realidad –ni, en concreto, de la realidad de la ciudad–. El satirógrafo actúa como un tamiz en la

³⁰ Iuv. 1 79.

³¹ W. Benjamin, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, trad. española, Barcelona 1986. El original data de 1936.

³² De ahí que se pueda decir que hay tantos géneros literarios como satirógrafos. U. von Willamowitz, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921, 42.

³³ M. Labate, *op. cit.*, 58-9.

³⁴ K. Freudenburg, *The Walking Muse. Horace on the Theory of Satire*, Princeton 1993, 3; 5.

percepción y posterior descripción de esa realidad. El presente satírico se revela, por consiguiente, como una coordenada literaria en la que el autor filtra su realidad para mostrar una determinada cotidianeidad³⁵. El producto de ese reflejo será sometido a la crítica del poeta partiendo de una serie de convenciones morales. Este modo de actuar del satirógrafo no es ajeno a la manera general en que los romanos se percibían a sí mismos: como un pueblo aristocrático moralmente hablando.

Parece adecuado, por tanto, traer a colación la afirmación de Ortega de que la sociedad humana es *velis nolis* aristocrática. El filósofo puntualiza, sin embargo, que utiliza el término *aristocrático* en sentido social y no político³⁶, de lo cual sería un ejemplo acabado la sociedad romana. En efecto, según Ortega, en el mundo romano, este aristocraticismo social no se refleja en primera instancia en la legitimación de gobiernos despóticos y oligárquicos, sino en que la masa social romana asume los valores *superiores* del estamento ciudadano reputado como mejor. Desde esos valores aristocráticos –vulgarizados o popularizados– se puede explicar la crítica satírica.

En Roma, por tanto, se asiste a un proceso de adopción *masiva* –popular o general– de los valores *civilizados* que habían sido propios y casi exclusivos en otros períodos de la historia de unas clases cultas y, generalmente, pudientes. Los *lloriqueos*, en término orteguiano, de tantos romanos por lo que presumen decadencia moral de su sociedad hay que interpretarlos, más que como un testimonio de una realidad degradada, como una inintelectión cultural de la evolución histórica de la ciudad. Ortega asevera que esos romanos –entre los que habría que incluir sin duda a los satirógrafos– permanecen “fieles a una ideología (...), miran de la historia sólo la política o la cultura, y no advierten que todo eso es sólo la superficie de la historia; que la realidad histórica es, antes que eso y más hondo que eso, un puro afán de vivir, una potencia parecida a las cósmicas; no la misma, por tanto, no *natural*, pero sí hermana de la que inquieta al mar, fecundiza a la fiera, pone flor en el árbol, hace temblar a la estrella”³⁷.

2.2. Utilizando estos conceptos podemos decir que la *decadencia* del presente transparentada en las sátiras romanas es –o puede ser– política y cultural, pero no *histórica*. El concepto de decadencia histórica –y por ello moral– es una creación del satirógrafo que, como diría el propio Ortega, extrae esa conclusión

³⁵ Esta definición de la sátira como objetivización literaria del mundo explica que muchos autores la tengan por origen de otros muchos géneros literarios, entre ellos el de la novela. J. Snyder, *Prospects of Power. Tragedy, Satire, The Essay, and Theory of Genre*, Lexington-Ky 1991, 102-3; 110-37.

³⁶ J. Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Barcelona 1993, 49-50 (1930¹).

³⁷ J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, 61-2.

de comparar su presente con otro tiempo que a su juicio es mejor: el pasado anterior a la decadencia. Si no existiera esa comparación no podría justificarse la percepción de la decadencia³⁸.

Este satirógrafo, cronista de una degeneración³⁹ construida literariamente por él mismo, ataca lo que considera mentiras sociales, y lo hace precisamente desde esa moral *aristocrática* sustentada en una visión ahistórica del pasado tan típica del romano. Así lo dice E.H. Carr, que afirma que los antiguos, en general, presentan en su percepción de la historia una cierta indiferencia al pasado y al futuro. Por eso su historiografía es *ahistórica*, porque lo que explican es el presente: el pasado es una justificación del presente, el futuro una entelequia que no les preocupa⁴⁰. Por todo ello, el presente satírico puede ser interpretado como una transposición de una suerte de sincronía ahistórica y *lato sensu* del presente ontológico desde el que el romano –el grecorromano, podría decirse– solía contemplar su realidad.

2.2.1. Así, frente al contraejemplo de Herodoto, que quiere conservar en la memoria los hechos singulares de la historia⁴¹, encontramos un Tucídides que considera que nada más importante ha sucedido como la guerra que él describe, la del Peloponeso⁴². El presente intemporal de ese acontecimiento condiciona todo su relato histórico. Esta misma idea se refleja en Lucrecio, para el que la historia, como historia natural más que social, no existe más que como constatación de los miedos que atenazan la felicidad del hombre. Comprender la naturaleza –la historia se podría decir– de las cosas es liberar al hombre de los males y ahí el auténtico cometido de lo histórico⁴³. El tiempo necesario de esa liberación filosófica ha de ser también, en consecuencia, un presente ahistórico.

2.2.2. La visión de la historia de Lucrecio es compartida, por ejemplo, por Lucano. El autor hispano escribe a años ya de distancia de la época de Augusto, en tiempos de Nerón, pero no lo hace sobre los años áureos de Octavio. Por el contrario, elige la foto-fija de la guerra civil que protagonizaron César y Pompeyo. La elección de este tema para construir un poema épico podría interpretarse, siguiendo las afirmaciones anteriores de E.H. Carr, como un esfuerzo por reflejar literariamente un presente que Lucano parece tener por decadente⁴⁴.

³⁸ J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, 62.

³⁹ M. Seidel, *Satiric Inheritance: Rabelais to Sterne*, Princeton 1979, 34.

⁴⁰ Carr, E. H., *¿Qué es la historia?*, trad. española, Barcelona 1993, 148. El original data de 1961.

⁴¹ Hdt. *Proem. lib. I*.

⁴² Th. *Prol. Lib. I* 1-2.

⁴³ Lucr. II 10-12; 23-7; 79-82.

⁴⁴ Lucan. I 84-89; 159-182.

En este sentido, y siguiendo el mismo procedimiento de Tácito, Lucano obvia en su relato toda indicación a los años de la *Pax Augusta*, que representaban, en el imaginario romano, la culminación del destino glorioso de su ciudad. Así, si Virgilio ensalza la gloria de Roma convirtiendo a Eneas en trasunto de Augusto, Lucano parece querer mostrar la decadencia de Roma presentando a César como paradigma de la degeneración política y moral de la ciudad. Si Virgilio utiliza para su alabanza del proyecto político de Augusto la leyenda que hace descender a Augusto de Eneas, Lucano parece hacer lo propio, ya que César es otro eslabón en esa sucesión familiar. Es más, César no es un eslabón legendario, sino el antecesor inmediato de Augusto.

Creemos, en consecuencia, que Lucano pretende sostener la opinión de que la decadencia romana provendría del abandono de los valores ético-políticos tradicionales, en lo cual César habría jugado un papel muy activo al propiciar un verdadero cambio político. Si se acepta este paralelismo entre la *Eneida* y la *Farsalia*, podría concluirse que Lucano, veladamente, está enlodando los años de Augusto con el mismo rictus decadente de su Roma contemporánea: si en la *Eneida* se defiende el programa político de Augusto identificando al emperador con los valores fundacionales de la ciudad, en la *Farsalia* se le atacaría al transformarlo en sucesor del programa político de César, que, según Lucano, sólo se regía por la ambición y, en general, por todos los valores ajenos a los *mores*⁴⁵.

2.2.3. Lo dicho para Lucano sirve, como se ha indicado, para un historiador como Tácito, que, *sine ira et studio*, traza la historia de Roma desde los últimos años de Augusto, considerados en tanto que antesala del gobierno *decadente* de Tiberio⁴⁶. Ambos han soslayado toda referencia a la *grandeur* augustea para centrar su relato en lo que consideran perversión histórica de los tiempos. Han convertido lo cultural y político en histórico y, de ese modo, el presente en intemporal.

2.2.4. Estos hechos son tanto más trascendentes si se tiene presente que la historia, como dijo Polibio cuando Roma empezaba a descollar como potencia mediterránea, es el espejo y la maestra de las sociedades⁴⁷. El papel didáctico de la historia –también de la sátira– se acrecienta cuando un historiador como el citado Polibio, aunque ponga ejemplos de otros imperios, considere que nada hay más trascendente en la historia como la aparición de Roma en el concurso de las potencias mediterráneas. Ese será el suceso más relevante de la historia; es decir, el presente de las guerras púnicas que abre a Roma las puertas de todo

⁴⁵ Lucan. VII 728-731; X 104-171.

⁴⁶ Tac. *Ann.* I 13.

⁴⁷ Plb. I 12.

el mediterráneo se convierte en un acontecimiento ahistórico, en una diacronía atemporal⁴⁸.

2.3. En consecuencia, y comparando el relato histórico y el satírico, se puede concluir que los historiadores suelen recoger los hechos nobles, las gestas dignas de recuerdo; los satirógrafos, algunos historiadores romanos como Tácito y algunos escritores de epopeyas como Lucano, seleccionan los hechos que marcan la *decadencia* del orden moral romano. La sátira nacería así de la intersección de la filosofía moral helenística con la concepción ahistórica del pasado propia del pueblo romano.

Este aserto se evidencia también si se tiene presente el contrapunto que Tito Livio, desde la historia, y el citado Virgilio, desde la épica, representan a esta visión del presente. El primero concibe la historia como una sucesión de grandes acontecimientos, inspirado en la creencia de que Roma es el proyecto histórico de los hados⁴⁹. Comparte con los satirógrafos la concepción intemporal de la historia, pero no la noción de decadencia progresiva de Roma.

Más asombroso es el contrapunto de Virgilio, que comparte con Tito Livio una visión teleológica y optimista de la historia. La gloria del presente se justifica con el pasado, ya que todo el devenir pretérito parece conducir –y prefigurar– esa ascendencia imperial romana sobre el mediterráneo. El presente sería la culminación del proyecto intemporal de Roma.

3. Llegados a este punto, si se trae de nuevo a colación la teoría de la sátira de Lukács expuesta anteriormente, se podría afirmar que es válida para la sátira clásica sólo en parte: la sátira latina puede reflejar un estado de cosas enfrentadas dialécticamente –una crítica de clases si se quiere–, pero no lo hace sosteniendo que el futuro será mejor. Muy contrario: en la sátira latina se refleja el presente como algo degradado y como añoranza de pasados mejores e irrecuperables. En ello, como se acaba de explicar, la sátira concuerda con una gran parte de la historiografía clásica que veía el devenir histórico como una sucesión de sendas hacia la degradación. Igual que lo moral se impone a lo filosófico en Roma –convertida así en civilización helenística prototípica–, lo moral también se impone a lo *histórico*. La sátira es el espejo más evidente de esa percepción de la sociedad desde la moral. Por ello, tanto en la historia como en la sátira, predomina el método genealógico, porque en él alcanzan una fácil explicación los valores morales⁵⁰ o, si se quiere, naturales, ya que lo moral y lo

⁴⁸ Plb. I 41-5.

⁴⁹ Liv. *Praef.* 1-13.

⁵⁰ M. Foucault, *Microfísica del poder*, trad. española, Madrid 1979, 11.

natural aparecen constantemente identificados en las filosofías helenísticas y, por ende, en la sátira romana⁵¹.

3.1. Todos los argumentos anteriores conducen a un replanteamiento de la afirmación habitual que hace del presente el tiempo propio del género satírico. En este sentido, lo primero que hay que indicar es que el tiempo no es un concepto monolítico, sino que, como explica Bajtin, está dotado al menos de tres acepciones⁵²:

1. El tiempo natural o cósmico.
2. El tiempo biológico.
3. El tiempo histórico.

Ejemplificando estos conceptos, se puede decir que el tiempo natural o cósmico es el que predomina en un autor como Lucrecio, dedicado a explorar los ciclos y las causas de los fenómenos naturales con repercusión en la vida del hombre. El tiempo biológico, a su vez, es el que determina en una civilización, *v. gr.*, la sucesión de días laborables y festivos. El tiempo histórico es la dimensión del devenir social del hombre. El tiempo presente de la sátira sería, en este sentido, el histórico. Esta afirmación requiere que se reitere que, en la sátira, lo histórico se vislumbra a partir de lo moral. Este valor de lo histórico, en tanto que insoslayablemente social⁵³, transforma a la sátira en un relato de historia moral –que no político– de la sociedad romana.

En definitiva, el tiempo histórico de la sátira es el presente, porque es el tiempo en que vive el autor y la coordenada que da origen a su indignación satírica –a su ataque en un sentido más general–. Pero ese presente, que se pretende degenerado, sólo puede existir por comparación con un pasado intemporal y cuasi-legendario definido más por consideraciones morales y filosóficas que por límites temporales o incluso geográficos. Esta comparación transforma al presente satírico en un presente también intemporal en congruencia con el valor intemporal de los valores morales que defiende. Parece que no puede ser de otro modo en unas obras que heredan, como se ha indicado más arriba, el conjunto de preocupaciones morales propio de la filosofía helenística.

3.2. La dialéctica satírica entre el presente literario y el pasado idealizado se quintaesencia en la utilización que hace del conjunto de *exempla* tomados del pasado. Ambas dimensiones –presente y pasado– se mantienen, en realidad, desgajadas de su contexto histórico. Esta temporalidad literaria da lugar

⁵¹ F. della Corte, “Per il testo delle ‘Menippee’”, *Opuscula*, Génova 1972, II 121-133; “Rilegendo ‘le Menippee’”, *ib.* 135-142; “Suspiciones”, *ib.* 143-155.

⁵² M. Bajtin, *op. cit.* nota 7, 17.

⁵³ L. Febvre, *Combates por la historia*, trad. española Barcelona 1993, 38-9. El original data de 1953.

específicamente a la intemporalidad moral que define la sátira. El presente satírico es, por consiguiente, una ficción narrativa puesta al servicio de valores morales eternos. El aludido *ego loquens* –como el uso del hexámetro o como la presencia de un léxico obsceno y vulgar– es también una estrategia literaria. Lo que importa al satirógrafo es la referencialidad moral y no la referencialidad histórica, de ahí que el presente vívido que se supone en la sátira no es más que un espejismo procedente de un técnica narrativa.

Más que de hechos históricos, en la sátira hay que hablar de anecdotario histórico o, por ser más exactos, anecdotario satírico, porque los datos de la historia –y de la leyenda o de la mitología– que el satirista selecciona son aquéllos marcados por un determinado valor moral. En conclusión, en el género satírico latino no existe el presente natural, ni el biológico ni, en sentido estricto, el histórico, sino una suerte de intemporalidad moral representada en un presente narrativo, no-marcado, por utilizar un concepto lingüístico.

4. Estos principios teóricos son fácilmente detectables en cualquier autor de sátiras latino: desde Lucilio –e incluso desde Ennio– encontramos evidencias de que la ubicación en el presente del relato satírico es una estrategia literaria forzada por el contenido moral de la sátira.

4.1. Ennio, el primer autor de sátiras, –aunque no sea considerado fundador del género, ya que será Lucilio quien establezca el hexámetro como metro típico del género–, destaca precisamente por el elemento moral de sus textos satíricos. Este hecho es, sin duda, herencia de la diatriba filosófica helenística⁵⁴. Sin embargo, constatando que, por esos fragmentos, circulan los caracteres humanos típicos del género, como el glotón o el parásito, no es mucho lo que se puede establecer sobre el alcance social de su crítica o sobre la contundencia de su censura.

4.2. Lucilio⁵⁵ es, por tanto, el primer satirógrafo en cuya obra pueden discernirse los rasgos satíricos que se están tratando en este trabajo. El punto de partida de su censura satírica es la *libertas*, entendida como compromiso del autor con su sociedad, a la que critica, corrige y espolea para que reaccione y deje los comportamientos ajenos a la moral tradicional romana. En todo ello lo cotidiano y lo presente se confunden, lo mismo que se confunden la moral y la finalidad práctica de su sátira. De hecho, hasta su concepción de la *virtus* está determinada por lo práctico, pues se concreta, siguiendo una filosofía de corte estoico, en amor y respeto a la patria y lo público, en primer lugar, y a la familia

⁵⁴ U. Knoche, *op. cit.*, 35.

⁵⁵ J. Christes, “Lucilius. Ein Bericht über die Forschung seit F. Marx (1904/5)”, *ANRW* I.2. (1972) 1182-239.

y a uno mismo, en segundo⁵⁶. Con ello está Lucilio reeditando la noción de *mos maiorum*, fundamental en la civilización latina como expresión máxima e intemporal de la idiosincrasia romana.

Dicha reivindicación de la moral tradicional se realiza justamente como consecuencia de la observación de un presente degradado. La degradación se revela fruto de la hipocresía, de la ambición y del deseo de poseer riquezas, en definitiva, del afán de aparentar⁵⁷. Este espíritu es el que anima en Lucilio la parodia de la grandilocuencia y fatuidad épico-trágica⁵⁸: la épica y la tragedia representan una huida del presente y de la realidad y, al tiempo, una especulación sobre problemas que, por ir más allá de los típicamente éticos y prácticos, carece de interés⁵⁹ –no contribuye a hacer mejores ciudadanos, ni mejores miembros de cada familia, ni mejores individuos–.

En general, Lucilio ataca todo comportamiento inútil desde el punto de vista del bien común, así como todos aquellos aspectos de su presente que contradicen la idiosincrasia moral romana, como dejarse llevar por la banalidad del lujo y la imitación de los modos de vida griegos⁶⁰. Todas estas censuras derivan, en última instancia, de la observación subjetiva del presente. Incluso al citar hechos históricos como la campaña contra Numancia⁶¹, en la que el propio Lucilio participó junto a Escipión Emiliano, lo hace para algo más que relatar hazañas: la cita como punto de partida para confrontar comportamientos útiles y virtuosos con comportamientos viles, aborrecibles y que nada aportan al bien común de los romanos.

En conclusión, Lucilio, para realizar su crítica satírica, se sirve de la estrategia narrativa de taracear su obra con pinceladas tomadas de la cotidianeidad. De ahí surgen cuadros que parecen transmitir la realidad del presente de la época luciliana, pero que no tienen como misión retratar la realidad en sí misma, sino delimitar claramente la frontera entre lo útil e intachable y lo deshonesto y reprochable. Estos valores, en fin, se presentan como eternos e inmarcesibles.

4.3 Horacio remodela la *libertas* luciliana para convertirla en un ataque con autocontrol⁶². La razón de la moderación en el ataque satírico es la moral aristocrática que pregona Horacio y que obliga a la mesura en todos los órdenes de

⁵⁶ Lucil. 1326-38 M.

⁵⁷ *Nunc ignobilitas his mirum ac monstrificabile*. Lucil. 608 M.

⁵⁸ En concreto, parodia al héroe trágico que se pregunta con facundia *suspendatne sese an gladium incumbat ne caelum bibat*. Lucil. 601 M.

⁵⁹ *Paenula, si quaeris, cantherius, seruus, segestre / utilior mihi quam sapiens*. Lucil. 515-6 M.

⁶⁰ *Praetextae ac tunicae Lydorum, opus, sordidum <v> omne*. Lucil. 12 M.

⁶¹ Lucil. 397-9; 400-10; 426 M.

⁶² Hor. *Sat.* II 1 39-46.

la vida. Incluso la risa que provoque la sátira debe ser comedida, porque, recordando lo que se dijo anteriormente, la comicidad satírica es sólo una estrategia literaria orientada a la corrección moral⁶³. Estamos, por tanto, ante el ideal aristocrático del que hablaba Ortega, magníficamente conceptualizado por el propio Horacio cuando exclama: *Odi profanum vulgus et arceo*⁶⁴, y cuando aconseja: *Saepe stilum veritas, iterum quae digna legi sint / scripturus, neque te ut miretur turba labores, / contentus paucis lectoribus. An tua demens / vilibus in ludis dictari carmina malis? / non ego: nam satis est equitem mihi plaudere (...)*⁶⁵.

La moral intemporal defendida por Horacio es, por tanto, la propia de la aristocracia cultural romana, para la que la estética es continente de la ética⁶⁶, o lo que es lo mismo, no es concebible una literatura sin valor moral –sin utilidad–. En parte se puede identificar con la propugnada y defendida por Augusto con su *Pax*. A este respecto hay que precisar algo: Horacio era hijo de liberto, y se muestra orgulloso de serlo; al tiempo, critica a los nobles que cifran su nobleza en la prosapia de su nacimiento. Por consiguiente, su idea de moral *aristocrática* no puede ser definida simplemente como la moral propia de la clase romana dirigente, sino, más bien, como la ética definitoria de lo romano, basada en principios de utilidad pública y personal y de medida en la conducta. Así se entiende la afirmación antes aludida de Freudenburg que explica las declaraciones de pobreza y de medida de Horacio como simples tópicos del género⁶⁷.

La idiosincrasia ética de los romanos es también en Horacio intemporal, de ahí que, cuando el poeta utiliza argumentos míticos, en línea con la remitologización de la Roma de su tiempo por influencia griega⁶⁸, lo hace convirtiendo el relato mítico o legendario en un mero ejemplo de conducta moral. Ejemplo de ello son los versos en los que, tras narrar brevemente la historia de Tántalo, extrae de este relato legendario la lección moral de que la soledad es el premio de la avaricia desmedida⁶⁹. Otro ejemplo es el diálogo que finge con Tiresias, al que pregunta, en su calidad de adivino, por cómo recuperar su hacienda⁷⁰, a lo que el griego responde: *Dixi equidem et dico: captes astutus ubique / testamenta senum, neu, si vafer unus et alter /*

⁶³ *Ergo non satis est risu diducere rictum / auditoris: et est quaedam tamen hic quoque virtus: / est brevitatem opus, ut currat sententia, neu se / impediatur verbis lassas onerantibus auris; / et sermone opus est modo tristi, saepe iocoso, / defendente vicem modo rhetoris atque poetae / interdum urbani, parentis viribus atque / extenuantis eas consulto. Ridiculum acri / fortius et melius magnas plerumque secatur res.* Hor. Sat. I 10 7-15.

⁶⁴ Hor. Carm. III 1 1.

⁶⁵ Hor. Sat. I 10 72-6.

⁶⁶ C. Becker, *Das Spätwerk des Horaz*, Göttingen 1963, 64-112.

⁶⁷ K. Freudenburg, *op. cit.*, 3-5; 8-9.

⁶⁸ J. Bayet, *La religión romana. Historia política y psicológica*, trad. esp. Madrid 1984, 54-5.

⁶⁹ Hor. Sat. I 1 80-7.

⁷⁰ Hor. Sat. II 5 1-8.

*insidiatorem praeroso fugerit hamo, / aut spem deponas aut artem illusus omittas*⁷¹.

Por consiguiente, lo legendario y lo mítico sirven en la sátira horaciana para emplazar la enseñanza moral en la intemporalidad. Este proceso se acomete, bien transformando el mito en pretexto que ejemplifica una conducta –el ejemplo citado de Tántalo–, bien dándole presencia real al personaje legendario para que, activamente, sea portavoz o simplemente emisario de unos consejos que certifiquen principios morales de modo directo o irónico –el ejemplo de Tiresias–.

Esta misma bipolaridad se observa en el relato de anécdotas más o menos históricas. Así puede observarse cuando Horacio comenta la desolación en que la muerte de Tigelio, un valedor de los desheredados, sumió a los pobres de Roma⁷². Con ese ejemplo jocoserio contrapone las actitudes del filántropo y del avaro advirtiendo que se debe evitar todo exceso, incluso el de la filantropía: *dum vitant stulti vitia, in contraria currunt*⁷³.

En consecuencia es la mesura lo que define la moral aristocrática propugnada por Horacio y ejemplificada con anécdotas de su propia biografía. Es el caso del relato de su viaje a Bríndisi aprovechado por el venusino para mostrar ciertos comportamientos humanos prototípicos y, al tiempo, para defender su concepto también *aristocrático* de la vida y la amistad⁷⁴: una y otra deben ser tranquilas y sinceras.

Este mismo valor tiene la acendrada alabanza que hace Horacio de la vida en el campo, convertido tópicamente, frente al escenario urbano, en el lugar natural de la moralidad⁷⁵. En este sentido, aunque sea el natural de cada persona el que conduzca al hombre a la perdición o a la dicha, el campo representa tópicamente para Horacio el lugar idóneo para la búsqueda de uno mismo. Horacio se mantiene con estos presupuestos en la frontera filosófica que separa epicureísmo y estoicismo⁷⁶.

4.4 El pensamiento horaciano fluye por lo general dialógicamente: el yo y el tú se contraponen estructuralmente en la trama narrativa de la sátira⁷⁷. En Persio, por el contrario, desaparece este diálogo dando lugar a un narrador sermonario y

⁷¹ Hor. *Sat.* II 5 23-6.

⁷² Hor. *Sat.* I 2 1-3.

⁷³ Hor. *Sat.* I 2 24.

⁷⁴ Hor. *Sat.* I 5.

⁷⁵ Hor. *Ep.* I 14 10-3.

⁷⁶ J. Ter Vrugt-Lenz, "Horaz' 'Sermones': Satire auf der Grenze zweier Welten", *ANRW*, II 31.3. 1827-35. O.A.W. Dilke, "The Interpretation of Horace's 'Epistles'", *ANRW*, II 31.3. 1837-65.

⁷⁷ C. Codoñer, "Precisiones sobre las sátiras diatrínicas de Horacio", *Emerita* 43 (1975) 41-57.

eminentemente didáctico⁷⁸. Esta evolución del género refuerza la intemporalidad de las ideas defendidas por el satirógrafo.

Persio es, por tanto, más moralista y menos político que Horacio. Cuanto más le repugna el presente, más moralista se hace, más preocupado por el hombre y menos por la sociedad⁷⁹. Por ello perfila la sociedad como conjunto de personas: atomiza la ciudad para salvar a algunos individuos y condenar al resto. Las tradiciones morales –*mos maiorum*– son en él aceptación personal de valores inmutables, más que conjunto de normas sociales. Esta visión de la realidad confiere a su sátira un aire de controversia retórica tan propia de su época: parece un teatro no-representable⁸⁰. Es el caso de la sátira V, en la que Persio personifica los vicios de la avaricia, la lujuria y la ambición que luchan entre sí por apropiarse de la voluntad humana⁸¹.

También sigue Persio la técnica horaciana de extraer normas morales y ejemplos de conducta de la mitología y la leyenda. Como hiciera el venusino con Tiresias, Persio lo hace con Sócrates. Así, su sátira IV es un diálogo entre Sócrates y Alcibíades destinado a poner en evidencia los perjuicios que ocasiona en el interior del hombre la adulación y la necesidad de agradar⁸². La diferencia entre ambos estriba en que, frente al cierto relativismo de un Horacio inspirado por la idea aristotélica de la medida, Persio nunca duda a la hora de discernir la virtud del vicio, y en que su aspiración principal es presentar esos valores del modo más contrastado posible.

Por ello, si Lucilio criticaba los tonos épicos y dramáticos por no reflejar la realidad cotidiana o si Horacio se alejaba de la grandilocuencia por exigencias de la *lex operis* satírica, Persio convierte este tópico del género en un deber moral, en una exigencia derivada de su militancia estoica y de su vocación didáctico-ética. Así se pone de relieve, por ejemplo, en la sátira V, en la que su maestro, el estoico ortodoxo Cornuto, aconseja a Persio atenerse a un estilo medido,⁸³ y, más aún, en el prólogo que introduce su colección de sátiras, en donde, para determinar su alejamiento de lo huero e intrascendente, se califica a sí mismo de *semipaganus*⁸⁴, es decir, de hombre de campo no tocado por las frivolidades literarias hinchadas y vacías de contenido.

⁷⁸ U. Knoche, *op. cit.*, 154.

⁷⁹ W.T. Wehrle, *The Satiric Voice. Program, Form and Meaning in Persius and Juvenal*, Hildesheim-Zürich-N. York, 1992, 7.

⁸⁰ P. Pinotti, “«Presenze» elegiache nella V satira di Persio”, *Satura. Studi in memoria di Elio Pasoli*, Bolonia 1981, 48-9.

⁸¹ Pers. V 132-88.

⁸² Pers. IV 10-5.

⁸³ Pers. V 14-8.

⁸⁴ Pers. *Prolog.* 1-7.

4.5 Este monolitismo moral de Persio lo comparte Juvenal, de ahí que, en su obra también predomine un presente intemporal representado en su caso por un ubicuo *ego eloquens*⁸⁵, necesario para unos versos tan marcadamente pesimistas. En Juvenal la degradación moral es incurable. Por ello, como hizo Lucano al dedicar su *epos* a la guerra entre César y Pompeyo, se esfuerza en retrotraer lo más posible el origen de esa degeneración. Para conseguir ese efecto, tras afirmar que la castidad y la virtud habitó principalmente en los remotísimos tiempos de Saturno⁸⁶, asevera lo siguiente: *Anticum et vetus est alienum, Postume, lectum / concutere atque sacri genium contemnere fulcri. / omne aliud crimen mox ferrea protulit aetas: / viderunt primos argentea saecula moechos*⁸⁷.

Con estas indicaciones, Juvenal actualiza el pasado legendario para unificarlo con el presente en una sincronía atemporal. Pasado y presente ya no son vinculados dialécticamente –edad de los *mores* frente a edad de la degeneración moral–, sino que son descritos como momentos de la misma sociedad corrupta. No había, ciertamente, mejor procedimiento literario para abundar en la maldad del presente: romper con el imaginario de las edades pretéritas como espacio de los valores eternos. Parece ser –se debe insistir en ello– el mismo procedimiento de Lucano que, para remarcar la desorientación ético-política de su época, traslada el origen de esa situación a un período anterior a la *Pax Augusta*, el *siglo* de máximo esplendor de Roma en el imaginario romano tal y como lo habían esbozado autores como Virgilio o el mismo Horacio.

Para reforzar esta misma idea, Juvenal modifica también el significado de la tópica contraposición entre lo satírico y lo trágico-épico, que, según ya se ha dicho, proviene, en Lucilio, de razones pragmáticas, en Horacio, literarias y, en Persio, filosóficas. Juvenal da una vuelta de tuerca al tópico para caracterizar su presente como una realidad que supera las monstruosidades inusitadas de lo trágico⁸⁸. No necesita, en consecuencia, abominar del estilo engolado y bombástico de la épica o de la tragedia para defender la naturalidad del discurso satírico, porque, si el arte es reflejo –en términos aristotélicos– de la realidad, la sátira no puede dejar de verse abocada a mostrar acontecimientos y comportamientos que superan en crudeza a los trágicos.

⁸⁵ M.^a C. García Fuentes, “Estudio semiológico de la sátira octava de Juvenal”, *CFC* 13 (1977) 121-134.

⁸⁶ Iuv. VI 1-4.

⁸⁷ Iuv. VI 21-4.

⁸⁸ *Fingimus haec altum satura sumente cothurnum / scilicet, et finem egressi legemque priorum / grande Sophocleo carmen bacchamur hiatu, / montibus ignotum Rutulis caeloque Latino? / nos utinam vani. Sed clamat Pontia, 'Feci, / confiteor, puerisque meis aconita paravi (...)*. Iuv. VI 634-9.

Tal vez esta razón justifique que la sátira de Juvenal se caracterice por su escasez de temas⁸⁹. En realidad, todos sus ejemplos parecen ser variaciones sobre la misma degradación, nacida en gran medida de la avaricia. La avaricia es la que provoca, a su juicio, la maldad de los libertos y de las mujeres, la degradación imperial, los parricidios, etc. La indignación creativa de Juvenal es, por tanto, un desprecio absoluto y ontológico a la avaricia que rige los destinos de su ciudad. La seducción o persuasión satírica, desde esta perspectiva, se mide, en Juvenal, por la capacidad que tenga su sátira de provocar asco y no, como en otros satiristas, por su efectividad para promover la enmienda social.

En Juvenal, en definitiva, tiende a desaparecer la oposición entre el presente y un pasado intemporal moralmente intachable. La auténtica dialéctica juvenaliana es la que separa el ego del poeta, defensor de un mundo remotísimo, y la sociedad. La sátira nunca se había gloriado antes hasta ese punto de ser subjetiva: si, en los otros autores de sátiras, el ataque satírico se justificaba por una ideología superior –las *mores maiorum* o la filosofía estoica–, en Juvenal la legitimación radica en la subjetividad con la que el satirógrafo observa su mundo ciudadano⁹⁰.

En este sentido, el ataque satírico interpuesto tan típico de Juvenal –a través de la crítica de fallecidos– no se puede interpretar únicamente como un intento de huir de las posibles represalias de sus contemporáneos. Es, ante todo, una técnica narrativa consciente para contraponer conductas concretas, paradigmas de comportamiento conocidos por todos. Su recurrencia a personajes que la historia había convertido ya en meras antonomasias es consecuencia de su concepción satírica. Ejemplo de ello es su Otón, perfilado como un *graeculus perverso*⁹¹.

5. En conclusión, el tiempo satírico es un presente intemporal literaturizado. En esa coordenada encuentran acomodo los hechos y ejemplos del pasado e incluso los mitos y leyendas tradicionales. Dicha intemporalidad procede, en concreto, de la correlación que cada satirista establece entre el presente y el pasado. Es precisamente este punto el que individualiza a cada satirógrafo, como se puede observar confrontando la imagen del presente que cada uno de ellos ofrece con el objetivo expreso que les inspira como autores de sátiras.

Combinando estos dos elementos se puede concluir que, para Horacio, su sociedad contemporánea está poblada de caracteres picarescos y degradados, aunque existe una clara solución para evitar la degradación general de la ciudad: la asunción por parte de todos de la moral *político-aristocrática* de la medida.

⁸⁹ J.J. Bodoh, “Miscellanea. Artistic Control in the Satires of Juvenal”, *Aevum* 44 (1970) 476.

⁹⁰ Iuv. I 45-8.

⁹¹ Iuv. II 102-109.

Para Persio, la decadencia es producto del relativismo moral y de la falta de valores filosóficos, de ahí que abogue, como solución correctora, por la asunción de la moral estoica representada por personas intachables como Cornuto. Frente al filosóficamente ecléctico Horacio, Persio defiende un programa estoico muy concreto de revitalización de las costumbres.

Juvenal, frente a ambos, se muestra implacablemente escéptico ante las posibilidades de mutación de su presente. De ahí su opción de reflejar, como en un espejo, la sociedad romana que él cree descubrir, transformando el presente narrativo en una tesela del mosaico intemporal de la a su juicio inveterada decadencia moral de la ciudad. El pasado le sirve para confirmar el imperio presente de los vicios, mientras que, en Lucilio y Horacio, el pasado era utilizado para delimitar sus respectivas nociones de virtud. En todos ellos el presente será un referente literario requerido por el carácter moral de sus obras.