

REPRAESENTATIO RERVM: HACIA UN ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE LA *PASSIO PERPETVAE**

Repraesentatio rerum: towards a narratological analysis of Perpetua's Passion

Jesús HERNÁNDEZ LOBATO

Universidad de Salamanca

RESUMEN: Este artículo se propone analizar la *Passio Perpetuae* desde la perspectiva de la moderna narratología, con especial atención al modo narrativo (mímesis vs. diégesis). La preeminencia de las estrategias miméticas nos puede ayudar a entender por qué el texto se autorreivindica como una *repraesentatio rerum* y a extraer algunas consecuencias pragmáticas de ello: la posibilidad de una actualización casi teatral del relato dentro de su evidente contexto litúrgico y la reconsideración de la voz de Perpetua como la de una narradora misteriosamente ausente.

Palabras clave: *Passio Perpetuae*, narratología, mímesis, diégesis.

ABSTRACT: This paper aims to analyse the *Passio Perpetuae* from the perspective of modern narratology, with special attention to its narrative mode (mimesis vs. diegesis). The preminence of mimetic strategies can help us to understand why the text claims itself to be a *repraesentatio rerum* and to draw some pragmatic consequences: the possibility of a quasi-theatrical rendering of the text withing its obviously liturgical context and the reconsideration of Perpetua's voice as belonging to a mysteriously absent narrator.

Key words: *Passio Perpetuae*, narratology, mimesis, diegesis.

* La presente investigación se ha llevado a cabo bajo los proyectos HUM2006-05744/FILO (DGICYT) y SA103A05 (JCYL).

*It's all recorded. No hay banda. It's all a tape.
Il n'y a pas d'orchestra. It is all an illusion... Listen!*

David Lynch, *Mulholland Drive* (2001)

1. INTRODUCCIÓN. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

El texto de la *Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis*¹ permite, sin lugar a dudas, un amplio espectro de aproximaciones teóricas. La extraordinaria riqueza e importancia de un relato como éste, situado en los albores del Occidente cristiano, ha suscitado un sinfín de estudios especializados, que van desde la crítica textual y la tradición manuscrita (complicada por la existencia de una redacción griega)² hasta los enfoques de género basados en la teoría feminista³, pasando por estudios de corte sociolingüístico⁴, léxico⁵, literario⁶, consideraciones teológicas sobre la herejía montanista⁷ o auténticos ensayos sobre la historia de las comunidades eclesiales del norte de África⁸, sin olvidar los fructíferos intentos de interpretación psicoanalítica y jungiana de las visiones de la Santa⁹ o los denodados esfuerzos por determinar la autoría de los textos, su datación y el número exacto de manos que participaron en su composición diacrónica¹⁰. Sería una inútil temeridad pretender reseñar aquí todas las líneas de investigación desde las que se ha venido abordando el texto durante los últimos dos siglos, máxime teniendo en cuenta que éstas se han multiplicado considerablemente desde hace no más de unas décadas. Sí se nos atoja, en cambio, necesario delimitar el campo de acción específico del presente artículo, precisando qué tipo de aporte teórico aspira a proporcionar dentro de ese vasto panorama de estudios hagiográficos. Por ello, esbozaremos rápidamente los presupuestos metodológicos de los que habremos de partir para esta nueva propuesta de aproximación a un texto tantas veces revisitado.

¹ Todas las referencias al texto latino de la *Passio* remitirán a la reputada edición de MUSURILLO 1972.

² *Vid. e. g.* el reciente SHAW 1993.

³ *Vid. e. g.* CLOCHE 1995, CONSOLINO 1984 y CALDERONE 1982. *Cf. et.* la influyente monografía de SALISBURY 1997.

⁴ *Vid. e. g.* TILLEY 1990.

⁵ *Vid. e. g.* BRAUN 1979.

⁶ *Vid. e. g.* HALPORN 1991, QUAQUARELLI 1986 o el clásico FONTAINE 1968.

⁷ Sintetizadas en MUSURILLO 1972: XXVI.

⁸ *Vid. e. g.* las modernas aproximaciones de BREMMER 2004 y la más parcial de HABERMEHL 2004, en la estela del trabajo ya clásico de DODDS 1975.

⁹ *Vid.* especialmente el extenso capítulo («Perpetua y su diario de sueños») que Patricia COX MILLER (2001: 183-224) dedica a las visiones de la Santa. *Cf. et.* el recientemente reeditado análisis de HABERMEHL 2004 sobre la inquietante visión del egipcio.

¹⁰ *Cf.* BRAUN 1979, FRIEDH 1968 y MUSURILLO 1972.

Como premisa esencial y exigencia metodológica, comenzaremos por considerar este relato como una pieza literaria, al margen de sus posibles valores históricos, religiosos, lingüísticos, moralizantes o documentales. Sólo en una segunda fase de nuestra investigación nos atreveremos a extraer consecuencias pragmáticas que vinculen texto y contexto, a partir de las conclusiones de un análisis esencialmente narratológico. Por ello, no nos resultará pertinente el hecho de que nos hallemos ante un relato basado en acontecimientos reales, esto es, ante una suerte de escrito testimonial, y mucho menos tendremos en cuenta el mayor o menor grado en que esos avatares de la vida hayan sido sometidos a fabulaciones poéticas y modificaciones imaginativas¹¹. De hecho, el enfoque narratológico de un texto exige abordarlo con total independencia respecto a su veracidad o fidelidad hacia los supuestos hechos de base: como es bien sabido, en literatura el binomio verdadero/falso es inoperante, al menos desde el mismo momento en que Aristóteles propuso sagazmente reemplazarlo por la noción —más atinada— de «verosimilitud», que privilegia la lógica interna del texto por encima de su fidelidad al mundo externo, de cuya representación se ve liberado. Hoy sabemos, en efecto, que el simple hecho de narrar ya supone una irrealización de lo narrado: la vida nunca tiene forma de relato, sino que se da en bruto, sin causalidad ni progresión diegética, desordenada, caótica, en ráfagas: contar un acontecimiento real requiere insuflarle una estructura narrativo-causal que le es totalmente ajena, y remodelar nuestra experiencia fenomenológica de la vida de acuerdo con unas coordenadas culturalmente adquiridas mediante la interiorización desde la infancia del modelo ordenador del relato, del mito, del cuento. He ahí la función última y terapéutica de la narración: dar forma al desorden de la experiencia y reordenar el caos de la memoria mediante la interiorización de los relatos aprendidos, que nos crean la falsa sensación de estar viviendo dentro de una novela o una película, de cuya trama siempre somos protagonistas. En estos términos escribe Perpetua (si debemos creer que es ella quien lo hace efectivamente) sobre sus propias vivencias en la cárcel, que quedan ineludiblemente «irrealizadas» por el mero hecho de haber adquirido la forma nada inocente de un relato. La realidad vivida se somete sistemáticamente a un proceso de ficcionalización, pues la distancia autobiográfica entre el yo-autor y el yo-personaje tiende a convertirse en un abismo, que debe hacerse coherente mediante su conversión en relato. Ni qué decir tiene que la mera articulación en forma de relato de hechos reales y empíricamente contrastables suele tener una carga ideológica *ad libitum* completamente ajena a esos mismos acontecimientos¹². No desearía extenderme

¹¹ Sobre la controvertida cuestión de la veracidad histórica de la *Passio vid.* la reciente aproximación de BREMMER 2002, que retoma una de las líneas clásicas de investigación de estos textos, siempre a caballo entre la ficción edificante y el documento histórico. Sobre la cuestión de la peculiar forma de ficcionalidad intrínseca a este tipo de relatos *vid.* COON 1997.

¹² Pongamos como ejemplo la que es —en opinión del gran público— la más «objetiva» de todas las narraciones: el género audiovisual del documental. Incluso éste ha demostrado con creces su inherente ficcionalidad, al ser capaz de convertir en una narración trepidante, conmovedora y con una estructura trágica de

más en desarrollar esta breve deconstrucción del mito moderno de la narración neutra, objetiva o documental. Baste señalar que el problema candente de la ficcionalidad de lo narrado es esencial para comprender qué tipo de aproximación metodológica a nuestro texto estoy intentando esbozar en estas líneas. No en vano define Christian Metz el concepto de «relato» como un «discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos»¹³. Por todo ello, que Perpetua y Felicidad fuesen o no brutalmente martirizadas en la vida real — como a todas luces parece que sucedió— no es algo que deba formar parte fundamental de un análisis estrictamente narratológico, pues se trata de un principio de realidad que se escapa al hecho narrativo en sí y a la lógica interna del relato¹⁴.

Queremos dejar igualmente claro que la investigación que aquí proponemos sobre los distintos niveles narrativos (texto, discurso, historia) y sus respectivas entidades enunciatoras y receptoras (autor/lector real, autor/lector implícito, narrador/narratario) poco o nada tiene que ver con el número de manos efectivas que hayan redactado empíricamente el texto final. Tales disquisiciones, tan abundantemente cultivadas en la tradición crítica sobre la *Passio* y tan útiles para un mejor conocimiento del texto y sus etapas de producción, no encontrarán lugar en nuestros análisis más allá de las nociones preliminares asociadas al primer nivel narrativo, el textual, que se refiere a la materialidad del texto y a la naturaleza empírica de su(s) productor(es) y receptor(es) efectivos. Fuera de ahí, nos moveremos siempre en un juego ficcional entre *seres de papel* —por usar la feliz expresión de Barthes¹⁵— producidos por el relato en sí al margen de las condiciones reales de redacción y edición final del texto. Esto nos llevará a sustituir el concepto positivista de autor múltiple por una visión bajtiniana de la *polifonía* inherente a todo relato¹⁶, construida sobre las complejas categorías narrativas de voz, focalización, punto de vista y modo.

Hechas estas esenciales aclaraciones previas, sólo nos queda delimitar el objeto de nuestro pequeño estudio: se trata de analizar brevemente la construcción narratológica del texto de la *Passio* —muy especialmente en lo que concierne al lábil

aliento clásico y corte aristotélico las tediosas experiencias vitales de un delfín en el océano, que nada tienen que ver con esas épicas televisivas radicalmente humanizadas. Eso sin entrar a deslindar los numerosos sesgos ideológicos inherentes al mero hecho de elegir una posición u otra para la cámara en su proceso nada inocente de selección y captación de fragmentos de realidad, las posibilidades resemanizadoras del montaje de las imágenes etc.

¹³ Definición recogida en GAUDREAU y JOST 1995: 19.

¹⁴ Sobre la técnica narrativa de la *Passio vid.* el reciente artículo de WALDER 2004, lleno de interesantes sugerencias. *Cf. et.* el clásico FONTAINE 1968 y HALPORN 1991. El aliento de nuestro análisis es, como se verá, diverso al de los citados artículos, si bien abiertamente deudor de no pocos de sus hallazgos.

¹⁵ *Vid.* BARTHES 1977: 90-91: «Desde nuestro punto de vista, narrador y personajes son esencialmente “seres de papel”; el autor de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato; los signos del narrador son immanentes al relato y, por lo tanto, perfectamente accesibles a un análisis semiológico (...) *quien habla* no es *quien escribe* y *quien escribe* no es *quien existe*».

¹⁶ Para una aproximación a los actuales enfoques teóricos sobre la polifonía literaria remitimos a DUCROT 1986 y REYES 1994.

concepto de modo narrativo— a partir de los aportes conceptuales de teóricos contemporáneos como Genette, Barthes, Jauss o Eco¹⁷. Consideramos que este enfoque teórico y el objetivo científico que persigue —desarrollado, por supuesto, en un trabajo mucho más amplio y sistemático que el que las circunstancias nos obligan a ofrecer aquí— podrían aspirar a llenar un hueco hasta ahora prácticamente vacío en el análisis de una narración tan jugosamente literaria y tan polifónicamente entretejida como ésta. Intentaremos evitar en la medida de lo posible el fárrago insalvable de una terminología escasamente unificada y notablemente divergente de unos autores a otros, optando en todo caso por la formulación más clara o extendida de cada uno de los conceptos estudiados, que nunca se ofrecerá exenta, pese a todo, de la debida aclaración o definición de uso. Dada la enorme amplitud de un campo de estudio de estas características, centraremos nuestra atención en el examen exclusivo de aquellos aspectos narratológicos que nos resulten más interesantes o inexplorados en el texto de la *Passio*, soslayando los menos sustanciosos u originales.

2. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO: VOZ, MODO, VISIÓN Y NIVELES NARRATIVOS EN LA *PASSIO PERPETVAE ET FELICITATIS*

Uno de los puntales de la moderna teoría narratológica es el estudio del modo narrativo, categoría escurridiza donde las haya, que abarca el grado de presencia de los acontecimientos en el texto (más o menos directo), el cómo se relatan los hechos referidos (más o menos detalle) y la perspectiva desde la que son enfocados (que merecerá un estudio aparte, dada su especificidad y extensión).

Ya Platón supo apreciar en el libro III de su *República* una de las distinciones esenciales que atañen a la modalidad narrativa respecto a la presencia más o menos directa de los hechos en el texto: el filósofo griego captó a la perfección la diferencia radical que media entre un modo de narrar puro (ἀπλή διήγησις), en el que el poeta habla con su propia voz, y otro en el que se camufla tras un personaje de la historia (μίμησις), imitando sus palabras textuales e invitándonos a creer que es aquél el que habla¹⁸. De este modo Platón se anticipa en más de dos milenios al

¹⁷ Intentaremos reducir al máximo las citas y referencias a estos conocidos «padres» de la narratología y a otros teóricos imprescindibles, a fin de agilizar lo más posible el análisis del texto de Perpetua, auténtico tema central de nuestro estudio.

¹⁸ Así en Pl. *Resp.* 3, 392d encontramos explícitamente formulada esa distinción: Ἄρ' οὖν οὐχὶ ἦτοι ἀπλή διηγήσει ἢ διὰ μίμησεως γιγνομένη ἢ δι' ἀφοπτέρων περαίνουσιν (sc. οἱ ποιηταί); La solución mixta (δι' ἀφοπτέρων) corresponde a la épica, antecedente de toda la narrativa occidental, que puede combinar ambas modalidades. La relación de estos términos con los diversos modos narrativos de representar el *relato de palabras* queda plásticamente explicada en el correr de ese mismo texto. Es particularmente elocuente a este respecto el pasaje de *Resp.* 3, 393c-d: Εἰ δέ γε μηδαμῶδ' ἐαυτον ἀποκρύπτουτο ὁ ποιητής, πᾶσα ἂν αὐτῷ ἄνευ μίμησεως ἢ ποιήσις τε καὶ διήγησις γεγονυῖα εἶη. [...] Εἰ γὰρ Ὅμηρος εἰπὼν ὅτι ἦλθεν ὁ χρύσις τῆς τε θυγατρὸς λύτρα φέρων καὶ ἰκέτης τῶν Ἀχαιῶν, μάλιστα δὲ τῶν βασιλέων, μετὰ τοῦτο ἢ ὡς χρύσις γενόμενος ἔλεγεν ἄλλ' ἔτι ὡς Ὅμηρος, οἶσθ' ὅτι οὐκ ἂν μίμησις ἦν ἀλλὰ ἀπλή διήγησις.

círculo crítico de Henry James y su distinción teórica entre *telling* (ἀπλή διήγησις) y *showing* (μίμησις), cuyos extremos más radicales serían por un lado el relato de acciones y por otro el relato de palabras. Está claro que, según esto, el relato puro (*telling*) resulta un modo narrativo más distante que la imitación (*showing*), cuya máxima expresión sería la ficción cinematográfica o teatral, que le permite al narrador mostrar imitativamente los acontecimientos que relata como si se produjeran solos, de un modo espontáneo, sin que nadie los cuente (el célebre engaño del narrador no representado). Ahora bien, el lenguaje no imita, significa; solamente puede resultar mimético si el objeto imitado responde a su misma naturaleza lingüística, es decir, si lo representado es también lenguaje y se puede transcribir, citar, reproducir (palabras de los personajes en estilo directo)¹⁹. En todo el resto de los casos, sólo puede permitirse producir una apariencia ilusoria de mimesis mediante la adición de detalles y descripciones detenidas que acorten la inevitable distancia de lo diegético, que —como todo en esta vida— admite grados.

Antes de abordar el estudio propiamente dicho del modo narrativo en la *Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, comenzaremos por ofrecer un breve cuadro esquemático del contenido argumental de dicho texto, a fin de hacer más cómodo y claro el seguimiento de nuestras ulteriores observaciones narratológicas. Los números del esquema remiten a los capítulos correspondientes y las frases en cursiva señalan los relatos que se desenvuelven estrictamente en el mundo onírico de las visiones, que, como veremos, constituye un estrato narrativo paralelo al de los acontecimientos «reales». Por último, hemos estratificado el contenido de la *Passio* de acuerdo con los niveles narrativos más evidentes (en respuesta a la pregunta básica: ¿quién está narrando en este momento?), a fin de conseguir una mayor claridad expositiva en nuestros razonamientos posteriores.

ESQUEMA ARGUMENTAL DE LA PASSIO PERPETVAE

- 1-2: Narrador principal (extradiegético):
 - 1- Prólogo doctrinal (sesgo montanista).
 - 2- Contextualización de las detenciones y presentación de Perpetua.

¹⁹ Según la célebre definición de OHMANN (1987: 28), «una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética. [Por «mimética» quiero decir intencionadamente imitativa]». Se trataría, así pues, de un tipo especialísimo de comunicación en el que las fuerzas ilocutivas quedan en suspenso, como un mensaje sin compromiso con la realidad: no consiste en una mimesis de lo que «es», de las acciones, como quería Aristóteles (μίμησις πράξεως) sino de lo que se hace diciendo, esto es, de la palabra en su poder ilocutivo, de los actos de habla, despojados de toda consecuencia en la esfera de lo real. El universo ficcional consistirá en la recreación mental por parte del receptor de una hipotética situación elocutiva en la que esos actos de habla «falsificados» recuperaran su capacidad de influencia originaria sobre un mundo que ya sólo puede ser de papel.

- 3-10: Relato hipodiegético sobre Perpetua-personaje a cargo de Perpetua-narradora intradiegética:

3 - Polémica con su padre pagano en la cárcel. Bautismo. Permisos esporádicos para abandonar temporalmente la prisión: presentación de su madre, hermano e hijo lactante.

4 - A instancias de su hermano pide una visión.

Visión de la escalera de bronce y el dragón. Pastor celestial ordeñando.

5 - Segundo encuentro con su padre, esta vez suplicante. Firmeza de Perpetua en su decisión.

6 - Tercer encuentro con su padre, rogándole que abjure. Interrogatorio con el procurador Hilariano. Firmeza de Perpetua en su fe. Su padre se niega a entregarle el bebé y Dios le concede a Perpetua que éste no necesite ya tomar el pecho.

7 - Perpetua recuerda a su difunto hermano Dinócrates y ora por él. Cae dormida.

Visión del castigo de Dinócrates: sediento junto a una piscina.

Perpetua ora para interceder por la salvación del alma de su hermano.

8 - Nueva visión.

Visión de Dinócrates gozoso y saciado en el agua.

Perpetua comprende que su hermano se ha salvado.

9 - Pequeños alivios en la cárcel. Cuarto encuentro con su padre.

10 - Visión en el día anterior al martirio.

Visión del combate contra el egipcio.

Perpetua despierta e interpreta alegóricamente el sueño, refiriéndolo a su triunfo contra el diablo tras su martirio. Emplaza a quien lo desee a narrar lo que sucedió durante su tormento.

- 11: Narrador extradiegético cediéndole la palabra a Sáturo:

11-13 - Relato hipodiegético sobre Sáturo-personaje a cargo de Sáturo-narrador intradiegético:

Visión de Sáturo sobre su ascenso a los cielos junto a Perpetua tras el martirio. Descripción del jardín del paraíso. Encuentro con Dios. Reunión con sus conmartires. Solución de ciertas disensiones terrenales en el seno de la Iglesia.

Sáturo despierta lleno de gozo.

- 14: Narrador extradiegético aportando la información no contenida en los dos relatos hipodiegéticos anteriores:

14 - Cierre del bloque de los testimonios de Perpetua y Sáturo, que ellos mismos pusieron por escrito. Breve informe sobre la muerte prematura (aún en la cárcel) de Secundino.

15 - Destino de Felicidad, esclava de Perpetua: al estar embarazada de ocho meses, habrían de ejecutarla por ley después del parto, entre criminales y no entre sus conmartires. Gracias a la oración de sus compañeros se le adelanta el parto y puede ir con ellos al martirio. Una hermana suya se encarga de la recién nacida.

- 16-21: Relato del martirio, que se redacta siguiendo el mandato de la propia Perpetua (cf. 10):

16 - Dureza excesiva del trato en la cárcel. Quejas de los cristianos. Mejora final de sus condiciones.

17 - Celebración de un ágape cristiano la noche anterior al martirio ante los ojos de muchos curiosos, un buen número de los cuales se convierten increpados por Sáturo.

18 - Día del martirio. Procesión gloriosa desde la cárcel al anfiteatro. Intento frustrado de vestir a los mártires con disfraces humillantes. Los cristianos salmodian e increpan al público. Éste solicita que los azoten.

19 - Martirio providencial de Saturnino y Revocato. Sáturo queda aún indemne, tras sufrir el ataque de diversas fieras.

20 - Martirio de Perpetua y Felicidad, corneadas por una vaca brava. Últimas palabras de Perpetua.

21 - Palabras de Sáturo al soldado Pudente prediciendo cuál será su muerte en la arena: víctima de la dentellada de un leopardo. Cumplimiento inmediato de ese pronóstico. Degüello colectivo de los mártires heridos, que se despiden besándose. Sáturo fallece antes que Perpetua para que se cumpla la visión de la escalera celeste. Alabanza final de los santos y cierre litúrgico.

Veamos ahora hacia donde se inclina la balanza de los modos narrativos en el caso de la *Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis*. El texto comienza con una voz narrativa (que más adelante identificaremos con el narrador general de la historia, el articulador del conjunto de voces del relato) bajo la que muchos críticos de nuestra época han querido ver al célebre Tertuliano (hipotético autor real), por la peculiar complejidad de su estilo y el tinte montanista de sus aserciones²⁰ (rasgos que se deducen del propio texto y que, como tales, sólo nos pueden proporcionar una imagen certera del autor implícito). Ese narrador heterodiegético (situado en un plano exterior a lo relatado) comienza por justificar a modo de introducción (sección 1) su propia labor de compilador y editor de los textos concernientes al martirio de Perpetua y Felicidad, que se dispone a reorganizar y completar con el relato de lo que les falta. Aduce, para argumentar la necesidad de esta tarea, que este relato poseía un interés intrínseco como ejemplo y demostración irrefutable de la actuación del Espíritu Santo en la historia contemporánea, pues los dones divinos de la profecía y la visión no sólo habrían dejado testimonio en los tiempos pretéritos y sus correspondientes huellas literarias edificantes (las Sagradas Escrituras), sino también, y en mayor medida, en un momento como el presente, en el que la plenitud de los tiempos o πλήρωμα estaba ya tan próxima²¹. La primera frase resulta altamente significativa a

²⁰ Sobre estas cuestiones cf. BRAUN 1979 y MUSURILLO 1972: XXV ss.

²¹ Parece que la creencia en una escatología temprana acelerada por el derramamiento de sangre de los mártires era una constante en buena parte de las comunidades cristianas primitivas, particularmente en las tocadas por la influencia montanista. Se basa en interpretaciones literales de pasajes evangélicos como

la hora de determinar el modo narrativo que habrá de predominar en la formulación de esos acontecimientos en forma de relato:

Si uetera fidei exempla et Dei gratiam testificantia et aedificationem hominis operantia propterea in litteris sunt digesta ut lectione eorum quasi repraesentatione rerum et Deus honoretur et homo confortetur, cur non et noua documenta aequae utriusque causae conuenientia et digerantur?

En efecto, el responsable de la articulación narrativa del conjunto del relato pretende programáticamente que su lectura (*lectio*) suponga prácticamente una actualización de los hechos, que vuelvan de este modo a hacerse presentes (*re-praesentatio*) ante los ojos/oídos de un auditorio probablemente colectivo (comunidades cristianas), re-escenificando y —en el fondo— suplantando la experiencia autópica de los pocos testigos originarios de los hechos acaecidos en Cartago en el año 203. La fuerza que tenía en latín un sustantivo como *repraesentatio*, un término enfático de uso postaugusteo, creado a partir del verbo clásico *repraesento*, se aproxima enormemente al sentido radical del *showing* de Henry James y sus evidentes vinculaciones semánticas con el mundo del espectáculo teatral y la farándula. La performatividad implícita del término *repraesentatio* —si bien aun desligado de lo propiamente escénico en el latín de la época— está fuera de toda duda: se trata, en efecto, de volver a presentar o a «hacer presente» algo que ya se ha desvanecido en el abismo del tiempo y que —misteriosamente— sigue hablándonos desde su no existencia a través de una instancia «representante» que le da cuerpo o *praesentia*, como si de una súbita aparición se tratara. Esta constatación nos lleva a suponer que el relato de la *Passio* habrá de optar siempre que pueda por modalidades de narración más miméticas que diegéticas, las únicas capaces de producir la ilusión de una vívida *repraesentatio rerum*. Una mirada siquiera superficial al conjunto del texto ratificará del todo nuestra hipótesis de trabajo.

Ya de entrada, en el campo del llamado *relato de palabras* salta a la vista el predominio absoluto del estilo directo, el más mimético de los procedimientos de reproducción del discurso, por delante del indirecto libre, del indirecto regido, del transpuesto y del resumen diegético. De hecho, el estilo directo presenta el grado máximo en la escala de \pm directo y \pm exacto, que determina la mayor o menor mimiticidad del relato verbal. Así, ya desde un primer momento, el discurso del narrador

Mc. 13, 30-31 (Amen dico uobis, quoniam non transibit generatio haec, donec omnia ista fiant. Caelum et terra transibunt, uerba autem mea non transibunt) y en cábalas numerísticas heredadas del mundo judío. Sea como sea, parece que hay que dar por hecho que tal era la concepción teológica del escritor del prólogo de la *Passio*, que cita en apoyo de sus tesis el texto de *Act. 2, 17-18* (paráfrasis de Joel), explícitamente vinculado a la cuestión de los novísimos: así lo evidencia, por ejemplo, el que diga: *cum maiora reputanda sunt nouitiora quaeque ut nouissimora secundum exuperationem gratiae in ultima saeculi spatia decretam* (1, 3). El carácter montanista de esta introducción queda fuera de toda duda, por su creencia en la asiduidad de las visiones y profecías del Paráclito y por su afán de transgredir los límites de los textos canónicos de la Iglesia, parangonándolos con otros documentos mucho más recientes y totalmente ajenos al *corpus* oficial. El texto de la *Passio Perpetuae et Felicitatis* tiene para su autor el mismo peso que un libro sagrado.

(en adelante DN) o discurso marco aparece claramente diferenciado del discurso de los personajes (en lo sucesivo DP), ya se trate de Perpetua (3-10) o de Sáturo (11-13), cuyas palabras se citan en ambos casos con entera literalidad: *haec ordinem totum matyrii sui iam ipsa narrauit sicut conscriptum manu sua et suo sensu reliquit* (2, 3) es la fórmula elegida para introducir el relato autobiográfico de Perpetua (3-10); *sed et Saturus benedictus hanc uisionem suam edidit, quam ipse conscripsit* (11, 1) la de Sáturo (11, 2-13). Ambas frases enfatizan la autenticidad de la autoría de las palabras citadas mediante un inquebrantable *ipsa/ipse* y garantizan —mediante procedimientos sospechosamente semejantes— la literalidad de los DP engarzados en el marco más amplio del DN (2, 3: *sicut conscriptum manu sua et suo sensu reliquit* 11, 1: *uisionem suam ... quam ipse conscripsit*). En este sentido, merece especial atención el uso tan marcado del posesivo reflexivo *suus*, *-a*, *-um* (2, 3: *matyrii sui ... manu sua et suo sensu*; 11, 1: *hanc uisionem suam edidit*), que —como es bien sabido— se tiende a evitar en latín salvo en casos en que se busca expresamente dotar de un acentuado énfasis a la persona a la que el posesivo designa. El carácter cuasi-formular de estas recurrencias léxicas queda confirmado por el cierre final del subnivel discursivo de los personajes al comienzo del capítulo 14: *hae uisiones insigniores ipsorum martyrum beatissimorum Saturi et Perpetuae, quas ipsi conscripserunt*.

Así pues, tenemos a un narrador principal que cede su voz a dos personajes tras haberlos presentado y caracterizado brevemente²²; éstos pasan a tomar momentáneamente el mando del relato en el nivel intradieгético como narradores hipodieгéticos (según la terminología de Bal 1985 y Rimmon-Kenan 1983)²³, expresándose con sus propias palabras bajo la tácita mirada del concesivo rector del nivel extradieгético (o nivel marco), que permanece escondido (nunca ausente) durante los discursos directos de sus «criaturas de papel». Nada más cerca de ese autor oculto, travestido como un actor de teatro, con el que Platón ejemplificaba el propio concepto de mimesis (ὄταν γέ τινα λέγη ῥῆσιν ὡς τις ἄλλος ὢν: *Resp.* 393c). El narrador

²² Es famoso el escueto pero eficaz retrato introductorio de Perpetua, que pondera su clase social elevada, su exquisita educación y sus asentadas virtudes de «matrona» romana, pese a ser todavía extremadamente joven (2, 1-2): *inter hos et Vibia Perpetua, honeste nata, liberaliter instituta, matronaliter nupta, habens patrem et matrem et fratres duos, alterum aeque catechumenum, et filium infantem ad ubera. Erat autem ipsa circiter annorum uiginti duo*. Del resto de los personajes, incluido Sáturo, apenas se menciona el nombre. El motivo para tal diferencia no puede sólo achacarse al elemento prestigiador asociado a la nobleza de Perpetua, que demostraría que el cristianismo no era sólo un culto de parias, sino también a la rentabilidad dramática de una auténtica heroína trágica, madre joven de alta cuna, que lo pierde todo (y «todo» en este caso es mucho) por permanecer fiel a sus convicciones. De acuerdo con una técnica anticipatoria propia de los guiones cinematográficos clásicos (como después explicaremos) se menciona solamente a los miembros de su familia que desempeñarán algún tipo de papel en el relato: el padre (auténtico antagonista de Perpetua, que preside los capítulos 3, 5, 6 y 9), la madre (que aparece físicamente en 3, además de en las palabras del padre), el hermano catecúmeno (que habla con Perpetua en 3, 4 y 20) y el hermano fallecido de niño (objeto de las visiones de 7 y 8). Es terriblemente elocuente la ausencia del marido con el que la santa estaba tan *matronaliter nupta*. ¿Tal vez un pagano que la repudió una vez capturada?

²³ GENETTE 1972 propone designarlos «narradores metadieгéticos».

extradiegético consigue disociar de esta manera las dos situaciones locutivas o de enunciación (niveles narrativos) que presiden todo relato: el nivel extradiegético (el del DN, que origina el relato) y el nivel intradiegético (el de los DP, que comprende todo relato en segundo grado que nazca ya dentro de la diégesis)²⁴. Ese cambio de nivel enunciativo con su esperable disociación discursiva viene señalado normalmente por *verba dicendi*, que funcionan como marcas textuales: en este caso tenemos dos clarísimos *inquit*, uno en 3, 1 introduciendo el discurso de Perpetua y el otro en 11, 2 dando paso a las palabras de Sáturo. Decimos que esos dos niveles enunciativos se encuentran disociados en el caso del estilo directo porque cada uno conserva sus propias marcas de enunciación: deícticos, expresiones autovalorativas, anafóricos, indicaciones temporales no relativas...

Pero tal autonomía no es ni mucho menos absoluta, dado que el narrador principal o extradiegético no renunciará en ningún momento al peso de sus funciones supervisoras del conjunto del relato (según Genette 1972 y Doležel 1999):

- a) la *función narrativa* (Genette)²⁵: sitúa en la diégesis a los personajes a los que cede la palabra, informándonos de su situación, su contexto enunciativo y el tipo de acto de habla que se traen entre manos (capítulo 2);
- b) la *función de control* (Doležel)²⁶: es él quien da y quita la palabra a sus personajes y quien los imbrica en el conjunto de la historia, seleccionando qué fragmentos de discurso resultan pertinentes y cuáles no (si suponemos que son Perpetua y Sáturo —o cualquier otro redactor anterior al narrador principal— los autores efectivos de sus relatos, no parece probable que los comenzaran de un modo tan abrupto como aparecen citados: sin duda, una instancia narrativa superior ha decidido qué pasajes deben citarse en la diégesis global y cuáles no);
- c) la *función de interpretación*: el narrador principal manifiesta una actitud frente al discurso o testimonio de sus personajes (capítulo 1), forzando al narratario a leerlo como una demostración de las tesis montanistas sobre la acción contemporánea del Espíritu Santo, objetivo que no parece ser el primordial en las palabras de Sáturo y Perpetua. El narrador extradiegético

²⁴ POZUELO YVANCOS 1994: 249 explica con meridiana claridad toda la terminología que aquí estamos empleando respecto a los niveles narrativos: «En la estructura de niveles propuesta por GENETTE el más alto es aquel que llama *extradiegético* que es aquel que comienza el relato con el acto narrativo productor del mismo. Es extradiegética en tanto que primera instancia que origina la diégesis. Ya dentro de esa diégesis se llamará *intradiegético* o simplemente diegético al relato que nazca dentro de él. Un relato subordinado que GENETTE llama *matadiegético* y que M. BAL y S. RIMMON-KENAN llaman *hipodiegético* es un relato en segundo grado y por lo tanto dependiente del acto narrativo que le da origen».

²⁵ Para agilizar la lectura de este trabajo y salvar el farrago terminológico, he optado por elegir en cada caso la designación —sea de GENETTE o de DOLEŽEL— que proporcione una idea más clara del concepto referido, especificando entre paréntesis el autor del que la tomo. En este primer caso DOLEŽEL prefiere hablar de «función de representación».

²⁶ «Función rectora» según GENETTE.

condiciona de esta manera a su narratario forzándole a interpretar de una manera no autónoma las palabras de los personajes mártires, que quedan supeditadas de esta manera a una explícita *intentio auctoris*.

Pero esta estructura de niveles narrativos en forma de cajas chinas no se detiene ahí. En el nivel intradiegético de Perpetua como narradora de un relato hipodiegético, se introducen a su vez las palabras de otros personajes, casi siempre mediante la técnica del estilo directo. Esto hace de la *Passio* una narración doblemente mimética, dado que el discurso directo está presente en los dos niveles narrativos. Perpetua como narradora hipodiegética (personaje a quien ha dado voz el narrador principal o extradiegético) le da voz a su vez a la Perpetua-personaje del propio relato hipodiegético que ella está enunciando, del que ella misma es también protagonista. Entre la Perpetua-narradora y la Perpetua-personaje media una distancia temporal, que queda de manifiesto por los tiempos verbales elegidos (predominantemente perfectos e imperfectos) y las expresiones deícticas relacionadas con la temporalidad (del tipo de *tunc* (3, 4), *in ipso spatio paucorum dierum* (3, 5) o similares, tan abundantes que parece vano citarlas). Las marcas textuales de la cesión de palabra y la contextualización narrativa del nuevo acto de enunciación en el nivel intradiegético son idénticas a las ya vistas para al nivel extradiegético; así, por ejemplo, el comienzo del relato de Perpetua (3, 1) nos da una muestra elocuente de tal situación narrativa:

Cum adhuc, inquit, cum prosecutoribus essemus et me pater uerbis euertere cupiret et deicere pro sua affectione perseueraret: Pater, inquam, uides uerbi gratia uas hoc iacens, urceolum siue aliud? Et dixit: Video.

El primer *inquit* es enunciado por el narrador principal o extradiegético en su DN, que le cede la palabra a una segunda instancia narrativa, la Perpetua narradora intradiegética, autora de su DP, mediante la inclusión de este prototípico *uerbum dicendi*. El segundo *inquam* ya pertenece a esa Perpetua-narradora que le da voz mediante tal fórmula —acompañada de una contextualización de la nueva situación enunciativa (oración de *cum*) semejante a la que hiciera el narrador principal en el capítulo 2— a la Perpetua-personaje, cuyo discurso (DP₂) se cita literalmente con las marcas de deíxis inalteradas. El paso de una tercera persona verbal *inquit* a la primera persona *inquam* indica la coincidencia entre narrador y protagonista en el nuevo relato, frente a la situación anterior; Perpetua es lo que Genette llamaría una narradora autodiegética, protagonista del relato que ella misma introduce.

Al resto de los personajes se les concede también voz en el relato, la mayor parte de las veces mediante el estilo directo (la modalidad narrativa más mimética); así sucede, por ejemplo, en este pasaje con la figura del padre: *Et dixit: Video*. La cantidad de discurso propio que se les concede enunciar a cada uno de los personajes varía en función de su interés dramático y su contribución para el avance de la historia, ya sea en el plano de la acción o en el plano de lo ideológico. Así, la madre no tiene voz en el relato, y sólo se menciona la conversación de Perpetua con

ella como un instrumento narrativo para aumentar el *pathos* de la historia: el diálogo se reproduce mediante el procedimiento nada mimético del *discurso relatado o narrativizado* (Genette 1972), en su forma concreta de *resumen diegético* (3, 8: *solicita pro eo* [sc. *infante*] *adloquabar matrem et confortabam fratrem, commendabam filium; tabescebam ideo quod illos tabescere uideram mei beneficio*). Contrastando con esa solución antimimética, el personaje del padre goza de extensas intervenciones en estilo directo, motivadas por su calidad de antagonista trágico de Perpetua²⁷, con la que entabla al menos tres *agones* (caps. 3, 5 y 6). Incluso se le concede una especie de monólogo trágico en 5, 2-4, que tensa la cuerda de la tensión dialéctica con su hija, deponiendo su anterior violencia (cf. e. g. 3, 3: *tunc pater motus hoc uerbo mittit se in me ut oculos mihi erueret, sed uexauit tantum*) en beneficio de una argumentación basada en el patetismo de la vejez y el recurso a las emociones, lo que conduce a una instantánea empatía del lector, que matiza y enriquece de este modo su visión respecto al padre y a la verdadera psicomauia a la que tiene que hacer frente el corazón de Perpetua en su decisión de seguir adelante. Cuando la pertinencia narrativa y dramática de las palabras del padre pierde fuerza, no se duda en recurrir a la estrategia diegética del *discurso traspuesto*. Así sucede en 9, 2:

ut autem proximauit dies muneris, intrat ad me pater meus consumptus taedio, et coepit barbam suam euellere et in terram mittere, et prosternere se in faciem et inproperare annis suis, et dicere tanta uerba quae mouerent uniuersam creaturam.

En este caso importa más la situación enunciativa y el hecho del encuentro en sí que la literalidad de unos argumentos ya hace tiempo agotados. Pero en su conjunto, parece claro que el relato de la *Passio* prima la estrategia mimética del discurso directo por encima de las otras maneras de reproducir diegéticamente el *relato de palabras*.

En el relato hipodiegético de Perpetua (3-10) nos encontramos, además, ante dos planos narrativos perfectamente diferenciados: el de los acontecimientos reales y el de las visiones inspiradas por el Espíritu Santo (marcadas en nuestro esquema argumental mediante el uso del sangrado y la cursiva). Así, el relato oscila sugerentemente entre un plano real y otro simbólico, cuyas fronteras se permeabilizan a menudo con múltiples interferencias textuales, que garantizan la unidad y trabazón de lo contado. Atendiendo a la famosa clasificación de Liddell sobre la categoría de *espacio narrativo*, señalaremos que nuestro texto tiende a privilegiar, por un lado, un *espacio utilitario*, el estrictamente necesario para que se nos relate la acción de los mártires, y, por otro, un *espacio mental*, en el que el personaje experimenta una realidad no presente como producto de sus visiones inspiradas. No conviene tampoco

²⁷ De hecho se le equipara continuamente con el mismísimo diablo, el responsable último de todos los argumentos que le aduce a su hija para convencerla de que se retracte y quemé incienso para el Emperador: *profectus est uictus cum argumentis diaboli* (3, 3). Nótese como la equivalencia satánica opera de un modo semejante para los antagonistas del plano simbólico del relato, el de las visiones: el dragón de resonancias apocalípticas de 4 y el egipcio de 10, para cuyo análisis remitimos a HABERMEHL 2004.

simplificar en exceso la rica variedad funcional con la que se nos presenta ese espacio utilitario del mundo de la vigilia: a lo largo del relato oscila entre un *espacio psicológico*, es decir, mediado por la subjetividad de Perpetua como metáfora y proyección de su estado anímico (3, 5: *et expaui, quia numquam experta eram tales tenebras*), y un espacio social, constituido por un entramado de relaciones sociales de secundarios (padre, hermano, el carcelero Pudente, el procurador Hilariano...) y figurantes (carceleros, madre, público, diáconos...).

Ese plano narrativo de los sueños queda, por su parte, marcado por una temporalidad irreal, que nos intenta transmitir la radical separación de éstos respecto al universo experiencial cotidiano; así, resulta altamente significativo que, frente al predominio absoluto en el plano narrativo de la realidad de los tiempos de pasado esperables en un relato retrospectivo, todas las visiones que se nos cuentan aparecen introducidas por el elocuente presente *uideo*²⁸, que saca al espectador de la contingencia temporal de los quehaceres humanos para sumirlo en la eterna actualidad de lo divino. Estos relatos simbólicos propenden además a continuas prolepsis o anticipaciones temporales de corte profético, lo que garantiza su función narrativa dentro de la acción de la historia: *e. g. 4, 5: ascendit autem Saturus prior, qui postea se propter nos ultro tradiderat (cf. 21, 8: multo magis Saturus, qui et prior ascenderat, prior reddidit spiritum)*. La extraña temporalidad de lo narrado se evidencia además con una serie de alteraciones y transgresiones en la secuencia de los acontecimientos, que a menudo avanzan saltándose todo tipo de estadios intermedios o bien se detienen en detalles, en contra de la concatenación lógica esperable: así, por ejemplo, cuando Perpetua llega al cielo en la famosa visión de la escalera de bronce (4, 8), ve, en medio de un inmenso jardín a un hombre ordeñando ovejas, el cual le ofrece amablemente el queso —no la leche— que extrae directamente de estos animales, con un salto en el discurrir normal de los acontecimientos que parece más propio de una temporalidad onírica: *et clamavit me et de caseo quod mulgebat dedit mihi quasi bucellam* (4, 9).

Hasta aquí lo que podemos decir sobre las modalidades narrativas en el plano del relato de palabras. Pero ¿qué sucede en aquellos pasajes en que lo relatado no son palabras sino acciones (particularmente en 14-21), entidades —como decíamos—

²⁸ Así en 4, 2-3: *et ostensum est mihi hoc. Video scalam ...*; 7, 3-4: *continuo ipsa nocte ostensum est mihi hoc. Video Dinocraten ...*; 8, 1: *die quo in neruo mansimus, ostensum est mihi hoc. Video locum illum quem retri uideram ...*; 10, 1: *pridie quam pugnaremus, uideo in horamate hoc*. Se apreciará el abierto carácter formular de estos contrastes temporales entre el perfecto de la vigilia y el sugestivo presente del sueño. Es el acto de la visión, la pura visualidad, lo que se percibe en sí como una circunstancia extratemporal; el contenido de esas visiones —sin embargo— ya se narra con el sistema tradicional de perfecto-imperfecto. El relato de la ensoñación de Sáturo, en cambio, no respeta la convención del *uideo*, lo que parece apoyar el sinfín de argumentos que lo consideran escrito por otra mano. Sin llegar a tales consideraciones, sí que resulta significativo el hecho de que el relato hipodiegético de Sáturo no distinga entre esos dos planos narrativos (el real y el soñado), ya que todo él se centra exclusivamente en el universo simbólico de las visiones; éste es el motivo por el que no necesita utilizar ese presente onírico como recurso contrastivo, al carecer de cualquier otra instancia narrativa a la que contraponerlo.

más difíciles de mimetizar por un medio de naturaleza tan distinta como es el lenguaje humano? En estos casos la mimesis, de darse, sólo puede ser una mera apariencia, cuya percepción se hallará en todo caso filtrada por las convenciones socio-culturales de cada época respecto al hecho literario y sus mecanismos estéticos. Genette propone en tan resbaladiza cuestión dos parámetros concretos, destinados a establecer el grado de mimeticidad de un relato de no palabras: *la cantidad de información narrativa* (+detalle = +mimético) y *el grado de ausencia o presencia del narrador* (+presente = +diegético). Respecto al primer vector, la crítica tradicional del texto ya ha señalado suficientemente la riqueza sinestésica de los detalles narrativos que esta *Passio* nos aporta con tan evidente profusión; me siento, por lo tanto, liberado de hacer un especial hincapié en la amplísima variedad de pinceladas verbales —de una plasticidad y visualidad prácticamente cinematográficas— que animan la sobrecogedora descripción del martirio de los condenados, en la que, por supuesto, tampoco faltarán ejemplos del consabido estilo directo, que reproduce miméticamente la parte discursiva del sangriento suceso con una clara función moralizante. Baste mencionar aquí la extrema sensorialidad —rayana con lo erótico y lo morboso— del episodio de Perpetua y Felicidad afrontando en la arena a la vaca homicida (20), cubiertas tan sólo por unas indecorosas redes que permitían al horrorizado auditorio observar la leche que destilaban sus mamas maternas; con qué detalle se recrea el narrador en describir cómo la santa se intentaba recoger dignamente el pelo ante los envites de la fiera, cómo se tapaba castamente el cuerpo con el vestido que les concedieron apiadados los guardias o en qué posición exacta cayó al suelo corneada por la vaca (20, 3: *prior Perpetua iactata est et concidit in lumbos*). Todas estas pinceladas coloristas y patéticas producen en el lector una imagen retiniana de extrema visualidad, y le hacen sentirse como un auténtico testigo presencial de los hechos que se le relatan, alcanzado así unas cotas de *showing* prácticamente cinematográficas.

Respecto al segundo vector, el grado de ausencia o presencia del narrador, observamos que éste, el narrador extradiegético, no manifiesta una presencia demasiado explícita en el relato que sigue a la visión inspirada de Sáturo. De hecho, vemos cómo da paso inmediatamente a la trama principal —antes interrumpida por el *excursus* de Sáturo— con el texto del capítulo 15 sobre el parto prematuro de Felicidad en prisión, borrando al máximo todas las huellas de su enunciación narrativa: no nos informa, por ejemplo, de las fuentes mediadoras que le han transmitido la noticia de tal suceso, que el narrador extradiegético no pudo presenciar por haber sucedido *intra muros* de la cárcel (a diferencia del martirio en sí, ejecutado ante la vasta audiencia de un anfiteatro). Aquí se hace palmario que el narrador adopta una visión externa respecto a lo contado, no omnisciente, identificándose con la visión parcial de un testigo ocular (focalización) no representado textualmente, a cuyas apreciaciones se pueden adscribir esas palabras (ni qué decir tiene que tal visión es la más propia del género cinematográfico). Parece un ejemplo claro de polifonía textual, en la que el narrador-locutor deja infiltrarse en sus palabras la voz de un enunciador no representado (quizá uno de los *conmartyres* que se mencionan en 15, 3),

única entidad a la que razonablemente se le puede atribuir el conocimiento de los hechos relatados e incluso el haber escuchado las palabras de la propia Felicidad tras el parto, citadas literalmente en 15, 6. El no explicitar tal evidencia narrativa nos hace percibir un deseo expreso del narrador por pasar lo más desapercibido posible, lo que nos vuelve a corroborar el carácter marcadamente mimético del conjunto de la *Passio*. Esa misma polifonía narrativa se da en los capítulos 16, 17 y parte del 18, de cuyos acontecimientos el narrador tampoco pudo ser testigo ocular²⁹.

La voz del narrador sí que volverá a hacerse presente, sin embargo, al comienzo de 16, para justificar el que se nos cuente con detalle el estremecedor desarrollo del martirio³⁰, labor que él considera —no sin un ejercicio de dudosa interpretación textual— como una deuda contraída con Perpetua (16, 1):

quasi mandatum sanctissimae Perpetuae, immo fideicomissum eius exequimur, unum adicientes documentum de ipsius constantia et animi sublimitate.

Con esta inesperada irrupción de la primera persona del narrador extradiegético, se persigue no sólo una finalidad autojustificadora, sino también un beneficio estructural y narrativo que afecta al conjunto del relato, permitiéndole superar la amenaza de una desmembración narrativa achacable a la marcada plurivocidad de lo contado: así, enlaza esta parte del relato en la que él es la única voz narrativa (matizada, eso sí, por los correspondiente ecos polifónicos ya mencionados) con aquella otra en la que cedió parte del control diegético al personaje de Perpetua, mediante la alusión intratextual a 10, 15: *ipsius autem muneris actum, si quis uoluerit, scribat*. Con ello consigue crear una trabazón interna del relato como unidad orgánica, cerrada en sí, perfecta (en su sentido más etimológico), alzándose sobre los peligros antes señalados, que tienden a acechar muy particularmente a las piezas de modalidad excesivamente mimética. Así, cada vez que el narrador se hace siquiera un poco presente en esta segunda mitad del relato (exceptuando la conclusión o epílogo, se entiende), se debe sistemáticamente a este tipo de consideraciones estructurales, siempre en pos de una mayor coherencia de conjunto. La técnica —especialmente conocida por su recurrencia en los guiones clásicos de Hollywood al más puro estilo de Billy Wylder—

²⁹ Para una aproximación teórica a la cuestión de la polifonía narrativa cf. DUCROT 1986 y REYES 1994.

³⁰ Desde otra perspectiva, podemos ver en este pasaje un ejemplo más del visible influjo de la tragedia clásica sobre las soluciones narrativas de la *Passio*. Así, esta *excusatio non petita* prologando el relato de la violenta muerte de los mártires, nos recuerda poderosamente esas *rhēseis* de mensajero con las que concluían buena parte de tragedias áticas, entre ellas, cómo no, el paradigma aristotélico del *Edipo rey*. La *rhēsis* tenía por misión detallar diegéticamente los sangrientos episodios finales, inapropiados para ser representados ante el público por la vía mimética de la interpretación (se trataba de episodios *ob-scaeni*, con los que se puede construir un *telling*, pero jamás un *showing* sobre el escenario, según prescribía el mismísimo Horacio de acuerdo con el principio del *decorum*). Tales fórmulas anticipatorias, resultan, así pues, totalmente esperables en este contexto, máxime cuando los hechos que los fieles se disponían a leer (¿o sería mejor decir escuchar?) podrían dañar la sensibilidad del auditorio: la gran tragedia de Perpetua y Felicidad está llegando a su último y sangriento acto, el clímax de todo el relato.

es siempre la misma: se anticipa un tema mediante el discurso intradiegético de los personajes narradores en la primera parte, para retomarlo y clausurarlo después durante la segunda parte del relato. Ya señalamos más arriba el caso de la prolepsis onírica de la muerte de Sáturo, que se vaticina algo anterior a la de sus compañeros: así 21, 8 (*multo magis Saturus, qui et prior ascenderat, prior reddidit spiritum*) recoge y cierra lo vaticinado en 4, 5 (*ascendit autem Saturus prior, qui postea se propter nos ultro tradiderat*), y de ahí que la voz del narrador se permita delatarse con el comentario alusivo *qui et prior ascenderat*. Todas las historias abiertas, se van cerrando de este modo con una extrema perspicacia narrativa: la de la experiencia de conversión del carcelero Pudente (anticipada en 9 y rematada en 21), la reaparición de la figura del hermano catecúmeno de Perpetua (20), el cierre final del tema simbólico-transversal de la lactancia (anticipado en 2, 8 (*ego infantem lactabam inedia defectum*), la visión de 4, 9 (*de caseo quod mulgebat dedit*), la de la victoria definitiva de Perpetua sobre el mal, encarnado recurrentemente en toda una serie de «hipóstasis» tentadoras (padre, dragón, egipcio, vaca) sistemáticamente asociadas con el diablo (padre: 3, 3: *est uictus cum argumentis diaboli*; dragón: el apocalíptico 4, 7; egipcio: 10, 14: *et intellexi me non ad bestias, sed contra diabolum esse pugnaturam*; vaca: *ferocissimam uaccam ... diabolus parauit*), etc. La injerencia definitiva del narrador a este respecto es sin duda la de 19, 7 (*Perpetua psallebat caput iam Aegyptii calcans*), que funde y cierra los temas abiertos por la Perpetua-narradora en la visión del egipcio (10) y la de la escalera (esp. 4, 7: *et quasi primum gradum calcarem, calcaui illi [sc. draconi] caput*, con evidentes resonancias intertextuales del Génesis³¹ y del Apocalipsis³²), logrando sellar la ecuación —tan narrativamente efectiva— de egipcio = dragón = demonio, mediante el recurso clausurador de la alusión interna. La estructura dramático-cinematográfica del relato parece, por lo tanto, más que confirmada.

3. VALORACIÓN FINAL. SUGERENCIAS PRAGMÁTICAS A RAÍZ DEL ANÁLISIS PROPUESTO

Este breve estudio sobre los modos narrativos y sus categorías asociadas nos ha permitido evidenciar el predominio casi absoluto de las estrategias miméticas sobre las diegéticas en el relato de la *Passio*, además de la efectiva complejidad narrativa que se esconde tras la aparente simplicidad de tan interesante texto. Nuestro análisis narratológico viene a confirmar con argumentos efectivos las impresiones de aquella parte de la crítica que —de un modo bastante intuitivo e impreciso— hablaba de la teatralidad y vivacidad del relato, sin llegar a relacionarla científicamente con la modalidad narrativa de la mimesis.

³¹ *Gen. 3, 15: Inimicitias ponam inter te (sc. serpentem) et mulierem, ... ipsa conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneo eius.*

³² *Apoc. 12, 17: et iratus est draco in mulierem ... Cf. et. Apoc. 12, 1: Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius.*

Cabría preguntarnos como colofón, ¿a qué se debe esa predilección por las modalidades más miméticas? ¿Cumple tal vez algún tipo de función en la pragmática comunicativa del texto? Nos atrevemos a aventurar una respuesta, partiendo una vez más de la interesante aserción inicial del prólogo (1, 1), a la que ya nos hemos referido más arriba: este relato se pone por escrito —según afirma abiertamente su narrador y compilador— para tratar de honrar a Dios y edificar a los hombres mediante su lectura, que debe entenderse —y, en consecuencia, ejecutarse— como una re-presentación o re-actualización de los hechos ya pretéritos (*lectione quasi repræsentatione rerum*). Por lo que hoy podemos saber sobre la primitiva Iglesia africana (comienzos del siglo III) y sobre la dinámica como grupo del colectivo cristiano durante la dura época de represión oficial, era costumbre extendida leer públicamente en la asamblea —durante el propio transcurso de determinadas celebraciones religiosas— las vidas y martirios de los santos más afines a cada comunidad, con una finalidad eminentemente moralizante y cohesionadora. No olvidemos que nos hallamos ante un colectivo trágicamente perseguido, que necesita apoyarse continuamente en símbolos de resistencia y valor para no perecer ante la violenta presión externa que amenaza con disolverlo para siempre. En este tipo de lecturas cuasi-rituales no es en absoluto infrecuente que lo narrado se dramatice esquemáticamente mediante el recurso de la distribución de papeles entre varios lectores: uno leería la parte del narrador, otro la del personaje protagonista, otro la de los secundarios y así sucesivamente (un mismo lector podría recitar varios papeles pequeños, para no multiplicar innecesariamente el número de declamadores). De hecho, ésta sigue siendo una práctica habitual en el ritual católico del Viernes Santo, en la que varias personas se distribuyen de modo semejante los papeles principales del relato evangélico de la *Passio Christi* que corresponda al ciclo litúrgico de ese año. La finalidad de tales prácticas es justamente el hacer más vívido el relato (volver a hacer presente lo acaecido, re-presentarlo, resucitarlo, actualizarlo), exaltando mediante la *actio* o ejecución las facetas más puramente miméticas del texto recitado, que suele tener una modalidad narrativa predominante adecuada para tales usos.

El hecho de que la *Passio Perpetuae et Felicitatis* apueste tan decididamente por el relato mimético, nos invita a pensar que haya podido ser compuesta *ab ovo* como una narración altamente «teatralizada» de los hechos, a fin de satisfacer esas necesidades litúrgicas y conmover el ánimo de los fieles con una auténtica e inesperada *re-præsentatio rerum*. La propia palabra *re-præsentare*, hoy definitivamente transida de unas connotaciones teatrales que no estaban tan presentes en su étimo latino, nos habla ya de una especie de actualización casi escénica³³ de lo relatado,

³³ Es obviamente la liturgia —y no propiamente el teatro— quien opera esa verdadera reactualización de lo narrado en una *Passio martyrurum* con-memorada dentro de una asamblea de creyentes. Se trata del mismo proceso por el cual el *memorial* eucarístico —y no la simple *memoria* o recuerdo del acontecimiento— es intrínsecamente una verdadera actualización de los hechos y palabras de Jesús, que *de facto* vuelven a suceder —con idéntico resultado (consagración del pan y del vino, presencia eucarística de Cristo)— por su simple ejecución performativa a cargo de un ministro consagrado. Tal es la dinámica de la acción ritual.

que vuelve a hacerse presente ante los ojos del auditorio reviviendo en el aquí y ahora acontecimientos y personas ya perdidos, seres sin voz que mágicamente cobran vida de nuevo en el seno de la comunidad que los *con-memora*. El hecho de cederle la palabra a Perpetua para que ella misma cuente lo que le ha acontecido y anime a la comunidad a seguir su camino implica una especie de aparición sobrenatural de la santa (encarnada en la voz de su lectora), que —a través de ella— vuelve a estar presente entre los fieles que la han acompañado durante su catecumenado. A efectos performativos, es como si Perpetua volviera del cielo para contarnos su historia. De hecho, si nos atenemos a la información que nos brinda el propio relato en primera persona de la santa, no está nada claro en qué momento pudiera haberlo puesto por escrito, dada la incongruencia del material y la limitación de los plazos disponibles: contamos, en efecto, con indicios suficientes como para atrevernos a pensar en Perpetua como una narradora *post mortem*, como una especie de enigmática *voz en over* semejante a la del cadáver que se dirige al espectador cinematográfico al comienzo de *El ocaso de los dioses* (1950), o al más reciente narrador ultratumba de *American Beauty* (1999). ¿Cómo entender si no el conflictivo perfecto *actum* referido por ella misma a su martirio como si de un hecho pasado se tratara en 10, 15 (*ipsius autem muneris actum, si quis uoluerit, scribat*), en lugar del esperable futuro *acturum* o *agendum*? ¿Cuándo suponer que ha escrito su largo relato? Si aún el día anterior al martirio experimentó la visión del egipcio (10, 1: *Pridie quam pugnaremus, uideo in horamate hoc*; 10, 15: *hoc usque in pridie muneris egi*), y sabemos que al día siguiente se les condujo al anfiteatro al amanecer, ¿cuándo quiere la ficción narrativa que supongamos que escribió toda su historia? ¿En una tarde? Tal vez el aspecto re-presentador y re-actualizador del conjunto del texto encaje más con la idea de una epifanía narrativa de una Perpetua ya muerta y glorificada, lo que explicaría en gran medida su aparente distancia temporal (e incluso emocional) respecto a los hechos referidos; esta hipótesis le conferiría, al mismo tiempo, una mayor eficacia al uso pragmático al que iba a ser destinado el texto en el seno de la comunidad africana.

Sea como fuere, este análisis narratológico nos ha permitido siquiera vislumbrar alguna de las claves narrativas que hacen de la *Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis* uno de los textos más evocadores y sugerentes de los albores del Cristianismo, al tiempo que nos ha permitido esbozar algunas fértiles vías de investigación, que merecerán, sin lugar a dudas, un estudio más detallado y sistemático.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
 BAL, M., *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985.
 BARTHES, R., «Introducción al análisis estructural de los relatos», en STRAUSS, L.,- BARTHES, R.,- MOLES *et al.*, *El análisis estructural*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.

- BRAUN, R., «Nouvelles observations linguistiques sur le rédacteur de la *Passio Perpetuæ*», *VChr* 33, 1979, 105-107.
- BREMMER, J. N., «Perpetua and Her Diary: Authenticity, Family and Visions», en AMELING, W., *Märtyrer und Märtyrerakten*, Stuttgart, Steiner, 2002, pp. 77-120.
- BREMMER, J. N., «The Motivation of Martyrs: Perpetua and the Palestinians», en LUCHESI, B.,- VON STUCKRAD, K. (eds.), *Religion im kulturellen Diskurs. Festschrift für Hans G. Kippenberg zu seinem 65. Geburtstag*, Berlin y New York, W. de Gruyter, 2004, pp. 535-554.
- BROWN, P., *The End of the Ancient Other World: Death and Afterlife between Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Yale, The Tanner Lectures on Human Values, 1995.
- CALDERONE, S., «Moduli della biografia classica nella biografia cristiana», en *Mondo classico e cristianesimo*, Roma, 1982, pp. 133-139.
- CHATMAN, S., *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CLOCKE, G., *This female man of God*, London, Routledge, 1995.
- CONSOLINO, F. E., «Modelli di santità femminile nelle più antiche Passioni romane», en *L'agiografia latina nei secoli IV-VII*, Roma, *Augustinianum* 24, 1984, pp. 83-113.
- COON, L. L., *Sacred fictions: Holy women and Hagiography in Late Antiquity*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.
- CORSINI, E., «Per una lettura della *Passio Perpetuæ*», en *Forma Futuri. Studi in onore del Cardinale M. Pellegrino*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1975.
- COX MILLER, P., *Los sueños en la Antigüedad Tardía*, Madrid, Siruela, 2002 (1994).
- DODDS, E. R., *Paganos y cristianos en una época de angustia*, Madrid, Cristiandad, 1975 (1968).
- DOLEŽEL, L., *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco-Libros, 1999.
- DUCROT, O., *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986 (1984).
- FONTAINE, J., «Tendances et difficultés d'une prose latine naissante: l'esthétique composite de la *Passio Perpetuæ*», en *Aspects et problèmes de la prose d'art latine au III siècle*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1968, pp. 69-79.
- FRIDH, A., *Le problème de la Passion des saintes Perpétue et Félicité*, Stockolm-Göteborg-Uppsala, 1968.
- GAUDREAU, A.,-JOST, F., *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- HABERMEHL, P., *Perpetua und der Ägypter oder Bilder des Bösen im frühen afrikanischen Christentum*, Berlin, Walter de Gruyter, 2004 (1992).
- HALPORN, J. W., «Literary History and Generic Expectations in the *Passio Perpetuæ* and *Acta Perpetuæ*», *VChr* 45, 1991, 223-241.
- JAMES, H., *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975.
- MUSURILLO, H. (intr., ed. y trad.), *The acts of the Christian martyrs*, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- OHMANN, R., «Los actos de habla y la definición de la literatura», en MAYORAL, J. A. (compilación de textos y bibliografía), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco-Libros, 1987, pp. 11-34.
- PIZZOLATO, L. F., «Note alla *Passio Perpetuæ et Felicitatis*», *VChr* 34, 1980, 105-119.

- POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1994.
- QUAQUARELLI, A., «Lo sviluppo della storiografia cristiana e le nuove forme: la lettera, l'autobiografia, la biografia, il panegirico», en *Reazione pagana e trasformazione della cultura (fine IV secolo d. C.)*, Bari, Edipuglia, 1986.
- REYES, G., *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1994.
- RIMMON-KENAN, S., *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London-New York, Routledge, 1983.
- ROBERT, L., «Une vision de Perpétue martyre à Carthage en 203», *CRAI* 1982, 228-76.
- RUPPRECHT, E., «Bemerkungen zur *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*», *RhM* 90, 1941, 177-192.
- SALISBURY, J. E., *Perpetua's Passion. The death and memory of a young Roman woman*, New York, Routledge, 1997.
- SHAW, B. D., «The Passion of Perpetua», *Past and Present* 139 (May), 1993, 3-45.
- TILLEY, M. A., «Scripture as an Element of Social Control: Two Martyr Stories of Christian North Africa», *HTR* 83.4, 1990, 383-397.
- WALDNER, K., «'Was wir also gehört und berührt haben, verkünden wir auch euch...'. Zur narrativen Technik der Körperdarstellung im *Martyrium Polycarpi* und der *Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis*», en FICHTINGER, B.,- SENG, H. (eds.), *Die Christen und der Körper*, München y Leipzig, 2004, pp. 29-74.