



Discursos del cuerpo en Roma

Alicia Schniebs (coordinadora)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Discursos del cuerpo en Roma



Discursos del cuerpo en Roma

Alicia Schniebs (coordinadora)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano

Hugo Trinchero

Vicedecana

Leonor Acuña

Secretaria

Académica

Graciela Morgade

Secretaria de Supervisión

Administrativa

Marcela Lamelza

Secretaria de Extensión

Universitaria y Bienestar

Estudiantil

Alejandro Valitutti

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretario de Investigación

Claudio Guevara

Secretario de Posgrado

Pablo Ciccolella

Subsecretaria

de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Subsecretario

de Publicaciones

Rubén Mario Calmels

Prosecretario

de Publicaciones

Matías Cordo

Coordinadora

Editorial

Julia Zullo

Consejo Editor

Amanda Toubes

Lidia Nacuzzi

Susana Cella

Myriam Feldfeber

Silvia Delfino

Diego Villarroel

Germán Delgado

Sergio Castelo

Dirección

de Imprenta

Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Colección Saberes

Edición: Lilliana Cometta

Diseño de tapa e interior: Magali Canale-Fernando Lendoiro

Fotografía de tapa: Gabriel Daujotas

Discursos del cuerpo en Roma / coordinado por Alicia Schniebs. - 1a ed. - Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2011.
306 p. : il. ; 20x14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-1785-21-6

1. Filología Latina. I. Alicia Schniebs, coord.
CDD 470

ISBN 978-987-1785-21-6

© Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2011

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606, int. 167 - editor@filo.uba.ar

Agradecimientos

Este volumen reúne parte de los resultados alcanzados en el curso de una investigación sobre “Metáforas del cuerpo y el cuerpo como metáfora en la literatura y el arte de Roma”, realizada bajo la dirección y codirección de Alicia Schniebs y Elisabeth Caballero de del Sastre, respectivamente, en el marco del proyecto UBACyT F004 (2008-2010), radicado en el Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Nuestro primer agradecimiento es por lo tanto para la Universidad de Buenos Aires por la confianza depositada en nosotros y por la ayuda económica que nos permitió afrontar todos los gastos que implica llevar a cabo una tarea de esta naturaleza, incluida la publicación de este libro. Agradecemos también a los colegas de nuestra Facultad y de distintas universidades del país y del extranjero que tuvieron la generosidad de facilitarnos el acceso a bibliografía imprescindible y no siempre fácil de conseguir. Por último, agradecemos a nuestros familiares y amigos que, una vez más, nos acompañaron con su afecto, su apoyo y su paciencia en esta empresa que tanto tiempo nuestro nos lleva y les quita.



Cuerpos (d)escritos

V. Diez, R. Nenadic, J. Palacios, M. Pozzi, A. Schniebs y E. Tola

Nada nos parece tan evidente como nuestro cuerpo. Elemento común a todos los seres humanos, nuestra cultura occidental lo ha tomado desde siempre como un dato fehaciente que, conocido por todos, sirve de base para aprehender y nombrar una amplia gama de entidades y prácticas de muy diversa índole. Y esto no tiene que ver solamente con el componente anatómico empleado, por ejemplo, como unidad de medida de sistemas lineales aún vigentes en ciertos países (i.e. pie, pulgada, codo), o como soporte analógico de metáforas ya cristalizadas como “pie de la escalera”, “brazo del sillón”, “cabeza del alfiler”, “ojo de la tormenta”, “boca del metro”, “cuello de botella”, “dientes del peine”, y tantas otras que, a fuerza de fosilizadas, aparecen ya en los diccionarios como aplicaciones usuales del término. Tiene que ver, incluso, con la fisiología que, también por procesos metafóricos, da origen a expresiones igualmente usuales como “sed de venganza”, “hambre de gloria”, “digerir un infortunio”, “tragarse un libro”, “comerse a alguien con los ojos”, etc. Sin embargo, el modo como lo pensamos, como lo representamos, como lo empleamos, como lo experimentamos, incluso, no es ni un dato de la realidad ni un universal compartido por todo individuo de cualquier tiempo y lugar

sino una construcción simbólica, social, culturalmente e históricamente determinada, que integra el sistema de valores y conductas y se entrecruza, por ende, con factores que hacen a la religión, la economía, la política, el género, etc.

Este reparo, señalado por Le Breton (2006: 13-14) y que de por sí debe operar en cualquier estudio que se proponga indagar acerca del cuerpo y de los discursos producidos por y a partir de él, se complementa con otro igualmente importante cuando el recorte espaciotemporal elegido es el de la Antigüedad clásica. En efecto, a diferencia de lo que sucede con quienes se abocan a una investigación de esta índole en una cultura contemporánea, el filólogo clásico no trabaja con sujetos sino que dispone solo de representaciones, de formas en las que las experiencias reales o imaginarias, propias y ajenas, fueron inscriptas, en nuestro caso, por los romanos. Pero, a su vez y más allá de que su soporte sea lingüístico o iconográfico, esas formas son textos, esto es: artefactos culturales construidos a partir de una serie de matrices que afectan y determinan su producción, recepción y circulación, y donde la “realidad” no es algo externo que ellos reflejan de manera especular sino, como dice Chartier (1999: 40), “aquello que el mismo texto plantea como real al constituirlo en un referente fuera de sí mismo”. Por estas razones, los trabajos incluidos en este volumen no pretenden determinar cuáles eran las experiencias reales del cuerpo y las conductas de los romanos reales sino reflexionar sobre algunos de los modos como estas se inscriben en los textos, en tanto manifestaciones concretas de sus fantasías, preocupaciones, temores y saberes, culturales y sociales, en torno al tema.

Por estas razones también, y a los efectos de disponer de un material de análisis representativo, trabajamos con un repertorio de textos no solo de distinto soporte (iconográfico y lingüístico) sino que, a su vez, dentro de estos últimos, incluimos textos literarios de distintos géneros (comedia, épica, elegía, *epyllion*, novela, prosa oratoria y miscelánea,

poesía yámbica y didáctica) y épocas (siglo III a. C.-siglo III d. C.) y también no literarios, como es el caso de las *tabellae defixionum*.

Ahora bien, en la conformación de estas representaciones intervienen, con distinto grado de injerencia y variadas combinatorias, los diferentes elementos constitutivos de los diversos códigos (lingüístico, plástico, literario, etc.) y formaciones discursivas, conocidos y compartidos por emisores y destinatarios; diversidad que provoca, claro está, que dichas representaciones operen de muchos y diferentes modos. Entre ellos, hay tres que resultan particularmente provechosos para el análisis tanto de los discursos en sí cuanto de los imaginarios sociales subyacentes en ellos: las descripciones, las acciones corporales concretas que los textos atribuyen a los individuos y las imaginерías que esos textos ponen en juego. Las dos primeras no necesitan explicación, pero la última es un concepto controversial, sobre el que creemos conveniente hacer algunas precisiones. Denominamos imaginерía, siguiendo a Fantham (1972), al conjunto de las diversas formas del lenguaje figurado, entre las cuales otorgamos especial relevancia a la metáfora. A su vez, a partir de un modelo que elaboramos sobre la base de distintos aportes teóricos, consideramos la metáfora como el resultado de un proceso de producción discursiva que, sustentado en las relaciones de analogía o semejanza que integran el sistema conceptual y están cultural e ideológicamente determinadas, implica la coexistencia de dos isotopías: una dominante y otra metafórica. Este concepto de isotopía, que Kerbrat-Orechioni (1984: 129) define como “el principio de coherencia textual asegurada por la recurrencia de cualesquiera categorías lingüísticas”, se aplica aquí específicamente a cada línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo discurso como resultado de la redundancia o interacción de los semas radicados en distintos sememas del enunciado. Por otra parte, del repertorio de denominaciones teóricas utilizadas

para señalar los componentes que integran una expresión figurada, hemos optado por el par *illustrans / illustrandum* para identificar respectivamente el término “metafórico” (también llamado ‘vehículo’, ‘*secondary subject*’ o ‘*source domain*’) y el término “metaforizado” (también identificado como ‘tenor’, ‘*primary subject*’ o ‘*target domain*’). Con todo, entendemos fundamentalmente que la metáfora no se realiza de manera aislada o limitada a un sintagma. Es por ello que reiteradamente hacemos referencia a “procesos metafóricos” (Fruyt, 1989), es decir, al conjunto de actividades y etapas que construyen y activan una metáfora, incluidas aquellas que, por su uso frecuente, parecen haber perdido su carácter de tales, como analiza Perutelli (1985) a propósito de “las ramas son los brazos de los árboles”. Dichas operaciones semánticas tienen lugar en un contexto que consideramos, a su vez, “extendido” (Forceville, 1995), dado que comprende no solo el entorno textual en el que aparece la expresión, sino también el conjunto de las prácticas y discursos de esa cultura. Estas concepciones que conducen a no acotar la metáfora a la linealidad sintagmática nos han llevado a adoptar también la noción de “metáfora continuada” (Bordas, 2003), en la cual la matriz sémica principal se retoma y desarrolla en una secuencia, oración, párrafo, de modo tal que la realización de la metáfora pasa de la palabra al texto.

A su vez, cabe señalar que la capacidad comunicativa de estas representaciones del cuerpo requiere que emisores y destinatarios compartan no solo los códigos y las formaciones discursivas que intervienen en su inscripción en los textos, sino también y muy especialmente el sistema de valores y conductas vigente para este aspecto de la vida humana en ese contexto cultural. En este sentido, consideramos que, en lo que hace al cuerpo y más allá de la existencia de ciertos discursos sociales que propenden a normativizarlo (i. ex. la ley) o a teorizar sobre él, este sistema opera como esa forma de *habitus* que Bourdieu (2007) denomina *hexis* corporal y que puede definirse como

un conjunto de esquemas de percepción, de apreciación y de acción, referidos al cuerpo y adquiridos a través de la socialización, con los que las personas expresan el aprendizaje de su lugar y de su manera objetiva de ser en el mundo. Esto, que involucra desde las funciones sociales atribuidas a los cuerpos hasta la asignación de valores a los gestos y técnicas que podríamos pensar como los más automáticos e insignificantes, como los movimientos de las manos o las maneras de caminar, de sentarse o de comer, se asienta a su vez en estereotipos, esto es, en esquemas colectivos en torno de un grupo o un tipo de personas, incrustados en los imaginarios sociales (Amossy-Herschberg, 2003: 69; Stratton, 2007: 23).

El cuerpo es cosa de otros

Como el resto de los elementos que constituyen la realidad del hombre, las representaciones del cuerpo y sus conductas responden, en Roma, a la ideología hegemónica dominante sostenida por la elite masculina, y operan como otro más de los tantos elementos con que esta construye su lugar en el mundo y, con ello, el de los demás. La mirada que produce y que consume esas representaciones tiene su anclaje, por ende, en el orden gnoseológico que, sustentado en el poder simbólico, estructura y explica identidades y diferencias desde una perspectiva faló y romanocéntrica y acorde con el carácter de una sociedad jerarquizada y timocrática, donde el derecho de las personas se asienta sobre la distinción libre/esclavo: *“Et quidem summa diuisio de iure personarum haec est, quod omnes homines aut liberi sunt aut serui”* (Gaius, *Inst.* 1.9) [Y por cierto, en el derecho de las personas, esta es la división principal: que todos los hombres son o libres o esclavos]. Así, el eje en torno del cual se formulan y organizan los discursos sociales sobre el cuerpo es, cualquiera sea su especie y su soporte, el varón romano adulto libre de

nacimiento y perteneciente a los estamentos superiores, el *uir*,¹ constituido en paradigma de la especie humana en su conjunto, como lo prueban los tratados de fisiognomía donde cualquier alejamiento de la norma somática vigente para el varón se describe en términos de su peligrosa semejanza con una indiferenciada alteridad conformada por animales, extranjeros, mujeres y actores sociales subalternos.² Así, en un varón, los cabellos hirsutos son indicio de un espíritu violento pues tales son los del cerdo (Foerster II 22.6-8); los tues y frágiles lo son de un espíritu afeminado (*ib.* 22.9-12); los crespos denuncian un individuo pusilánime y codicioso, porque así son los de egipcios y sirios (*ib.* 22.12-23,1-3); las pantorrillas pesadas y anchas implican costumbres serviles (*ib.* 89.1-4). Este carácter paradigmático no opera solamente a nivel anatómico, en tanto imagen del cuerpo ideal, sino también y sobre todo, a nivel fisiológico y conductual, pues el *uir* es también, desde luego, el epicentro en torno del cual gira y se enuncia una *hexis* corporal, cuyo soporte ideológico es la confluencia de posesión y dominación. En efecto, a diferencia de los otros de él que son un cuerpo, el *uir* es alguien que tiene un cuerpo, sobre el que sabe y debe ejercer el poder. Dicho de otro modo, así como el *uir* es el sujeto económico, el sujeto político y el sujeto moral que dispone de los bienes materiales y simbólicos para enunciar la norma que determina y distribuye identidades y, con ello, establece relaciones de dominación que lo tienen como único protagonista, del mismo modo es el sujeto corporal. Frente a él, los otros constituyen una masa difusa cuyo denominador común es que carecen de los bienes simbólicos necesarios para saber y por ende poder controlar sus propios cuerpos,

1 En el resto del trabajo y basándonos en Walters (1997) emplearemos el término *uir* para designar al ciudadano varón adulto, libre de nacimiento y perteneciente a los estamentos superiores.

2 El concepto de "norma somática" es de Hoetnik (1961), quien lo define como el total de las características somáticas consideradas por un grupo como su norma estética e ideal.

lo cual los transforma en objetos de la norma enunciada por el único sujeto capacitado para hacerlo.

A su vez, simultánea y paradójicamente, ese carácter estrictamente corpóreo de los otros los habilita como los únicos agentes posibles del conjunto de funciones sociales que necesariamente involucran el uso del cuerpo, cosa que incluye no solo las actividades económicamente productivas sino la reproducción y la satisfacción de todo tipo de necesidades y placeres. Así, tanto las mujeres nucleares, cuyo cuerpo-vientre asegura la perpetuación de la *domus* y cuyas manos laboriosas hilan el tejido que las identifica y define, como los esclavos, prostitutas, actores, gladiadores, jornaleros, fabricantes y proveedores de alimentos, adornos y perfumes, etc., todos ellos constituyen, aunque con matices, una alteridad cuyo rasgo común es que su función social involucra de manera inevitable el uso del cuerpo.³ Véase, al respecto este pasaje de Cicerón:

Inliberales autem et sordidi quaestus mercennariorum omnium, quorum operae, non quorum artes emuntur; est enim in illis ipsa merces auctoramentum seruitutis. (...) Opificesque omnes in sordida arte uersantur; nec enim quicumque ingenium habere potest officina. Minimeque artes eae probandae, quae ministrae sunt uoluptatum: “Cetarii, lanii, coqui, fartores, piscatores” ut ait Terentius; adde huc, si placet, unguentarios, saltatores, totumque ludum talarium. (Cic. *Off.* 1.150)

Indignas y despreciables en un hombre libre son las ganancias de los asalariados, a quienes se les paga por su esfuerzo y no por su profesión. En efecto, para ellos la paga es un contrato servil. (...) Todos los obreros se ocupan de una actividad despreciable;

3 Para esta relación entre el placer otorgado con el cuerpo y la categoría jurídica de *infamis*, cfr. Edwards (1997).

en efecto, nada digno de un hombre libre puede hallarse en un taller. No deben ser tampoco aceptados aquellos oficios que suministran placeres: los “vendedores de pescado, carniceros, cocineros, embutidores y pescadores”, como dice Terencio, y añade a estos, si quieres, los perfumistas, los bailarines y los que se dedican a los juegos de azar.

Con todo, es importante señalar que, si bien la literatura romana es el producto de una cultura que evidencia en sus discursos un funcionamiento dicotómico, dado que implanta y reproduce identidades a partir de una extensa serie de oposiciones, los textos no sostienen necesariamente y de manera fija e inmutable el binarismo que promueven, sino que en la misma representación coexisten identidades inestables y contradictorias. Es decir, si bien en los propios textos las identidades se definen a partir de rígidas dicotomías que determinan lo modélico / antimodélico, esos mismos textos despliegan un amplio espectro de variantes identitarias que escapan a una definición en términos binarios.

Impenetrabilidad

Ahora bien, la construcción simbólica del cuerpo de este actor social se basa en dos principios medulares y complementarios: impenetrabilidad y visibilidad. El primero de ellos, la impenetrabilidad, es un concepto complejo que puede definirse como el rechazo de cualquier forma de invasión corporal que comprometa o altere la autonomía del individuo, en tanto sujeto racional y moral. En este sentido amplio, pues, esta invasión, que Frederick define como “*the encroachment of one’s body upon one’s social self*” (2002: 237), no tiene que ver solo con las situaciones de violencia física o sexual en que el cuerpo es objeto de una intrusión perpetrada por otro agente, sino también con las situaciones en que él

mismo, a causa de las necesidades, apetitos y experiencias sensitivas intensas, opera como sujeto de una intrusión que penetra y, con ello, altera la identidad del varón modélico. Dicho de otro modo: si, a diferencia de los otros actores sociales que son un cuerpo, el *uir* se define como alguien que tiene un cuerpo sobre el que sabe, puede y debe ejercer el poder, esa identidad exige tanto que nadie usurpe el bien poseído como que este último no se desplace de dominado a dominador. Esta inclusión de elementos dispares en una misma serie obedece a que, acorde con la ya referida perspectiva falocéntrica, jerarquizada y timocrática, el *uir* es el único actor social dotado de la *uirtus* que, constituida por la *prudencia*, la *iustitia*, la *fortitudo* y la *temperantia* (Cic. *Inv.* 2.159-164), es condición necesaria para ejercer el poder y asegurar, así, la consolidación y preservación de ese complejo sistema de valores, creencias y conductas implicado en el término *mores*, sobre el que se asienta la existencia misma de Roma: “*moribus antiquis res stat Romana uirisque*” (En *An.* 5.1Sk). Pero, como nos recuerda Cicerón, la *uirtus* cobra existencia social solo si se actúa: “*Virtutis enim laus omnis in actione constitit*” (*Off.* 1.19) y esta demostración afecta de manera especial al cuerpo pues el *uir* debe demostrar esa capacidad de controlarlo.

En cuanto al cuerpo como objeto de invasión, el principio de impenetrabilidad se verifica tanto en el protocolo sexual como en la legislación que prohíbe someterlo a castigos corporales o condenarlo a pena de muerte sin que medie la *prouocatio*. En efecto, como bien señala Walters (1997), los latigazos, la penetración sexual y la muerte son términos estructuralmente equivalentes cuyo denominador común es la invasión perpetrada por otro agente social, cosa impensable en el caso del *uir* que, por oposición a los otros de él (las mujeres, los esclavos, los libertos y los extranjeros incluso), es el único a quien le asiste el derecho de actuar sobre los cuerpos: sobre el suyo y sobre el de los demás. La única excepción a esta regla son las heridas de guerra que, surgidas de actos hechos en

nombre de la gloria de Roma y de la propia, no menoscaban sino acrecientan la dignidad del *uir*, como leemos en Salustio (*H.* 1.88) a propósito de las hazañas militares de Sertorio:

(...) multaue tum ductu eius iussuque patrata (...) quae uiuus facie sua ostentabat aliquot aduorsis cicatricibus et effosso oculo. Quin ille dehonestamento corporis maxume laetabatur neque illis anxius, quia reliqua gloriosius retinebat.

(...) y muchas cosas realizadas entonces bajo su guía y sus órdenes (...) que en vida evidenciaba en su rostro con algunas cicatrices de heridas hechas de frente y con un ojo vaciado. Más aún, mucho se alegraba de esta deformidad de su cuerpo y no se angustiaba por ellas pues el resto lo mantenía con gloria.

Con todo, el peso del principio de impenetrabilidad es tan grande que condiciona y matiza incluso esta invasión de algún modo legítima del cuerpo del ciudadano, pues las heridas confieren prestigio si y solo si fueron infligidas en la parte anterior del cuerpo pues las otras, las de la espalda, son el estigma que identifica a esclavos y criminales o, lo que es igualmente *infamis*, a quienes huyen de la batalla.⁴ A su vez, otro tanto ocurre con los tatuajes, que al ser el resultado visible de una intervención material realizable exclusivamente sobre ciertos cuerpos –los de esclavos, criminales y prisioneros de guerra–, posicionan inequívocamente a sus poseedores en la alteridad del varón nuclear:⁵

quid Alexandrum Pheraeum quo animo uixisse arbitramur?
qui, ut scriptum legimus, cum uxorem Theben admodum diligeret, tamen ad eam ex epulis in cubiculum ueniens barbarum, et eum quidem, ut scriptum est, compunctum notis Thraeciis detricto gladio iubebat anteire praemittebatque

4 Cfr. *Sal. Cat.* 61; *Liv.* 2.23.3-7, y los estudios de Leight (1995) y de Baroin (2002).

5 Para el tema de los tatuajes y las marcas a fuego, cfr. Jones (1987).

de stipatoribus suis qui scrutarentur arculas muliebres et, ne quod in uestimentis telum occultaretur, exquirerent. O miserum, qui fidelioem et barbarum et stigmatiam putaret, quam coniugem. (Cic. *Off.* 2.25)

¿en qué estado de ánimo pensamos que vivía Alejandro de Ferea quien, según leímos, aunque amaba mucho a su esposa Tebe, cuando marchaba del banquete a la habitación de ella ordenaba que lo precediera con la espada desenvainada un bárbaro tatuado –según consta– a la manera de los tracios, con la espada desenvainada y enviaba a algunos de su cortejo a revisar los cofres de las mujeres y a comprobar que no escondieran un arma entre sus ropas? ¡Oh desgraciado, que confiaba más en un bárbaro, incluso tatuado, que en su esposa!

Llegamos así al segundo tipo de invasión rechazada por el principio de impenetrabilidad: la ejercida por el cuerpo mismo cuando este deja de ser un objeto poseído y dominado por el *uir* para devenir un sujeto que lo posee, lo domina y, con ello, lo penetra en términos identitarios. Esa intrusión, que en definitiva no es otra cosa sino el cuerpo actuando su propia corporeidad, incluye, como dijimos, tanto las necesidades básicas, como los apetitos, los deseos, los sufrimientos y los placeres, conjunto de fenómenos que el varón modélico puede afrontar y regular con mesura y adecuadamente en función de la autonomía presupuesta en su condición de sujeto racional. Por oposición a él, cuyo dominio del cuerpo se asienta en la *uirtus*, el resto de los actores sociales o no lo controlan o lo hacen meramente por efecto de la costumbre, como leemos en un pasaje de las *Tusculanae disputationes* (2.40-41) de Cicerón, donde luego de referir la resistencia al hambre, el frío y el dolor lograda mediante la *consuetudo* o la *exercitatio* por parte de actores tan subalternos como una viejecita indigente, un cazador, un púgil o un gladiador, se dice, evocando un verso de Lucilio: “*Ergo hoc poterit ‘Sammis,*

spurcus homo, uita illa dignus locoque, uir natus ad gloriam ullam partem animi tam mollem habebit, quam non meditatione et ratione conroboret?” [¿Será por tanto capaz de esto “un samnita, inmundo individuo digno de esa vida y condición” y tendrá el varón nacido para la gloria alguna parte tan muelle en su espíritu que no lo fortalezca por medio de la reflexión y la razón?]. Tal es el peso de esta resistencia en la identidad del varón que Salustio no solo lo considera uno de los pocos rasgos positivos de Catilina (*Cat.* 5.3): “*Corpus patiens inediae, algoris, uigiliae supra quam cuiquam credibile est*” [Un cuerpo que soportaba la inedia, el frío, la falta de sueño más allá de lo creíble], sino que lo pone en boca de Mario como uno de sus méritos de *homo nouus* en su célebre discurso a los Quirites (*Iug.* 85.33): “*hiemem et aestatem iuxta pati, humi requiescere, eodem tempore inopiam et laborem tolerare*” [soportar a la vez el invierno y el verano, dormir en el suelo, tolerar al mismo tiempo la falta de recursos y el esfuerzo]. A su vez, y en la misma línea, Tácito lo incluye como parte principal de su referencia al cuerpo de los germanos:

unde habitus quoque corporum, tamquam in tanto hominum numero, idem omnibus: truces et caerulei oculi, rutilae comae, magna corpora et tantum ad impetum ualida. laboris atque operum non eadem patientia, minimeque sitim aestumque tolerare, frigora atque inediam caelo soloue adsueuerunt. (*Germ.* 4)

De aquí que su textura física sea, dentro de lo posible para un número tan elevado de hombres, la misma para todos: ojos feroces y azules, cabelleras rubias, cuerpos grandes y fuertes solo para el ataque. No soportan del mismo modo el trabajo y el esfuerzo, ni toleran la sed o el calor; por el cielo y el suelo están acostumbrados al frío y al hambre.

y, lo que es más, Catón lo identifica lisa y llanamente con la romanidad en su arenga a los soldados antes de internarse en

los hostiles desiertos de Libia (Luc. 9.930-932): “*Hi mihi sint comites (...) / qui me teste pati uel quae tristissima pulchrum / Romanum-que putant.*” [Sean mis compañeros (...) aquellos que piensen, poniéndome a mí por testigo, que es bello y romano soportar cosas tristísimas]. Más aún, en palabras de Cicerón, esta resistencia al sufrimiento es la forma más excelsa de la *uirtus* y, por ende, la condición por excelencia del varón:

Atqui uide ne, cum omnes rectae animi adfectiones uirtutes appellentur, non sit hoc proprium nomen omnium, sed ab ea quae una ceteris excellebat, omnes nominatae sint. Appellata est enim ex uiro uirtus; uiri autem propria maxime est fortitudo, cuius munera duo sunt maxima, mortis dolorisque contemptio. Utendum est igitur his, si uirtutis compotes, uel potius si uiri uolumus esse, quoniam a uiris uirtus nomen est mutuata. (*Tusc.* 2.43)

Y fíjate que, aunque todas las disposiciones correctas del espíritu son llamadas virtudes, este nombre no es propio de todas ellas sino que se las nombra como tales a partir de una que sobresale por encima de las demás. En efecto, la virtud es llamada así a partir de (la palabra) *uir* (varón) y lo propio del varón es sobre todo la fortaleza, cuyas atribuciones principales son dos: el desprecio de la muerte y del dolor. De ellas hay que valerse, por lo tanto, si queremos ser virtuosos o, mejor dicho, si queremos ser *uiri* (varones) porque de los *uiri* (varones) tomó prestado su nombre la virtud.

Por otra parte, como lógico correlato de esta resistencia ante la insatisfacción de las necesidades corporales, también se espera y exige que, aun en su satisfacción, el varón se muestre como agente de poder y, o bien no las transforme en motivo de placeres, o bien, si lo hace, evite que los deseos y apetitos de su cuerpo devengan un amo que lo tiene a su servicio:

Ex quo intellegitur corporis uoluptatem non satis esse dignam hominis praestantia eamque contemni et reice oportere, sin sit quispiam, qui aliquid tribuat uoluptati, diligenter ei tenendum esse eius fruendae modum. Itaque uictus cultusque corporis ad ualetudinem referatur et ad uires non ad uoluptatem. (Cic. *Off.* 1.106)

De esto se comprende que los deseos físicos no son lo suficientemente dignos de la preeminencia humana, y es conveniente desdeñarlos y rechazarlos; pero si alguien le atribuye algún valor al placer, debe procurarse un disfrute moderado. El alimento y el cuidado del cuerpo tienen por objeto la buena salud y el vigor, no el placer.

En efecto, predicados con los términos peyorativos *mollitia*,⁶ *luxuria* o, lisa y llanamente, *turpitude*, esos excesos, que se conciben como propios de la difusa y heterogénea alteridad, propenden a identificar al varón nuclear no solo con todo tipo de actores subalternos sino con lo otro de él por excelencia, estos, los animales:

Sed pertinet ad omnem officii quaestionem semper in promptu habere, quantum natura hominis pecudibus reliquisque beluis antecedit; illae nihil sentiunt nisi uoluptatem ad eamque feruntur omni impetu, hominis autem mens dis-cendo alitur et cogitando. (Cic. *Off.* 1.105)

Es importante tener siempre en cuenta para el estudio de los deberes cuánto supera la naturaleza humana al ganado y a los restantes animales. Estos no perciben más que el placer y a él se dirigen con todos sus impulsos; por el contrario, la mente del hombre se nutre del aprendizaje y la reflexión.

6 Para la *mollitia* como conducta corporal, cfr. Edwards (1993: 63-97).

En definitiva, el cuerpo se vuelve más penetrable y penetrante cuanto más abrumadora es la sensación física, al mismo tiempo que, en relación directa, se anula u obtura la capacidad de pensar y, en consecuencia, la existencia como un sujeto discursivo autónomo. Esta competencia del *uir* en el dominio de sus propias sensaciones (por oposición a quienes no pueden hacerlo) se vincula, a nuestro modo de ver, con la noción de *integritas*, una cualidad moral, entendida, en términos de Kaster (2005: 142), como una suerte de capa protectora que impide que el sujeto se vuelva permeable a cualquier agente de disolución y cuya preservación permite que permanezca éticamente “puro”, no confundido, no alterado, completo y autocontenido, con los propios componentes éticos sin disminuir y en su correcta relación estructural. De hecho, cabe recordar que, más allá de que las pasiones son desde luego un mal en sí mismas que el varón nuclear debe evitar por el ejercicio de su razón y de su *virtus*, uno de los motivos para acatar este precepto es, no casualmente, la permeabilidad del cuerpo ante estas perturbaciones del espíritu, tal como leemos en uno de los tratados de Cicerón:

Efficiendum autem est, ut appetitus rationi oboediant eamque neque praecurrant nec propter pigritiam aut ignaviam deserant sintque tranquilli atque omni animi perturbatione careant (...) a quibus non modo animi perturbantur, sed etiam corpora. Licet ora ipsa cernere iratorum aut eorum, qui aut libidine aliqua aut metu commoti sunt aut uoluptate nimia gestiunt; quorum omnium uultus, uoces, motus statusque mutantur. Ex quibus intellegitur (...) appetitus omnes contrahendos sedandosque. (Cic. *Off.* 1.102-103)

Hay que lograr que los instintos obedezcan a la razón, que ni la aventajen ni la abandonen a causa de la pereza o de la indolencia, que sean sosegados y que estén libres de toda emoción violenta (...) Estos alteran no solo el alma sino también

el cuerpo. Si observamos los rostros de los dominados por la ira o de quienes están afectados por un deseo, un temor o una gran pasión, comprobaremos que sus semblantes, sus voces, sus movimientos y su postura se transforman. De todo esto se concluye (...) que es necesario limitar y apaciguar los instintos.

y como comprobamos en estas descripciones opuestas de Trajano y Domiciano, que evidencian esta suerte de moral corpórea o corporizada de uno y otro:

Iam firmitas, iam proceritas corporis, iam honor capitis, et dignitas oris, ad hoc aetatis indeflexa maturitas, nec sine quodam munere deum festinatis senectutis insignibus ad augendam maiestatem ornata caesaries, nonne longe lateque principem ostentant? (Plin. *Pan.* 4)

La firmeza y la altura de su cuerpo, el encanto de su cabeza, la dignidad de su rostro, su madurez no encorvada en este momento de su vida, su cabello adornado con las señales de una vejez prematura, no sin algún tipo de intervención divina, para aumentar su majestad, ¿acaso no evidencian un príncipe a lo largo y a lo ancho?

Ad haec ipse occursu quoque uisuque terribilis: superbia in fronte, ira in oculis, femineus pallor in corpore, in ore impudentia multo rubore suffusa. Non adire quisquam, non adloqui audebat tenebras semper secretumque captantem, nec unquam ex solitudine sua prodeuntem, nisi ut solitudinem faceret. (Plin. *Pan.* 48)

Además de esto, él mismo, horrible también de encontrar y de ver: la soberbia en su frente, la ira en sus ojos, una palidez femenina en su cuerpo, la desvergüenza en su rostro cubierto de rubor. Nadie se atrevía a dirigirse ni a hablarle a él,

que siempre ambicionaba las tinieblas y el secreto, y no salía nunca de su soledad, salvo para lograr más soledad.

Así, esta integridad, a la vez física, racional y ética, es la que sustenta su derecho sobre el resto de los cuerpos o, más lisa y llanamente, su derecho a ejercer cualquier tipo de poder sobre los demás:

¿Quo modo aut cui tandem hic libero imperabit, qui non potest cupiditatibus suis imperare? Refrenet primum libidines, spernat voluptates, iracundiam teneat, coerceat auaritiam, ceteras animi labes repellat, tum incipiat aliis imperare, cum ipse improbissimis dominis, dedecori ac turpitudini parere desierit. (Cic. *Parad.* 33)

¿De qué modo o a qué sujeto libre dominará, por último, quien no puede dominar sus propios deseos? Que ponga freno primero a las pasiones, rechace los placeres, contenga la irascibilidad, controle la codicia, deseche ciertos defectos del carácter, que no solo comience a dominar a otros, sino también que él mismo haya desistido de obedecer a muy reprobables amos como el deshonor y la vergüenza.

Ahora bien, aun cuando, en términos de *hexis* corporal, el orden social romano se funda sobre esta polaridad *uir* / cuerpos subordinados a él, el funcionamiento concreto de este principio de impenetrabilidad no debe pensarse en términos binarios, pues presenta algunos matices que no permiten hablar en sentido estricto de una oposición tajante entre cuerpos penetrables y cuerpos no penetrables, sino más bien de grados de penetración. El caso denominativo de esta alternativa es, desde luego, la figura del liberto, cuyo cuerpo, como dice Frederick (2002: 242), está situado a mitad de camino entre la absoluta dependencia y falta de integridad física del esclavo y el ideal de independencia e

impenetrabilidad del varón de la elite, híbrida condición que ilustran claramente las palabras de Haterio transmitidas por Séneca (*Con.* 4.pr.10): “*Memini illum, cum libertinum reum defenderet, cui obiciebatur quod patroni concubinus fuisset, dixisse: ‘impudicitia in ingenuo crimen est, in seruo necessitas, in liberto officium’*” [Recuerdo que aquel, en ocasión de defender a un liberto al cual se le reprochaba haber sido concubino de su patrono, dijo: “la impudicia es delito en el hombre libre, obligación en el esclavo, compromiso en el liberto”]. Así pues, aunque liberado en parte del estatuto de cuerpo servil penetrable y penetrado por privaciones, torturas y prácticas sexuales, el liberto no pasa a integrar de pleno la esfera de la impenetrabilidad, no solo porque de algún modo su cuerpo sigue estando al servicio de su antiguo amo sino porque, carente de la *uirtus* solo propia de los *ingenui*, se lo concibe como incapaz de controlar sus deseos y necesidades, para lo cual basta pensar en los excesos de toda índole predicados de Trimalción.

Sin embargo, no es este el único caso en que se verifica la inexistencia de una división tajante entre cuerpos penetrables / no penetrables, sino que se observa incluso en otros donde no media ningún desplazamiento dentro del orden social. En términos de penetración física, el ejemplo claro de esto son las mujeres y esclavos sujetos a la jurisdicción de un varón nuclear. En efecto, aunque unas y otros constituyen, en principio, cuerpos penetrables por definición,⁷ en la práctica esa penetrabilidad no es absoluta sino que está condicionada por el hecho de que sus cuerpos son bienes a la vez materiales y simbólicos del varón, mejor dicho, de un varón en particular, único a quien le asiste el derecho sea de invadirlos sea de legitimar a otros como agentes de invasión. En el caso de los esclavos esto se comprueba con una legislación que

7 Para las mujeres y esclavos como cuerpos penetrables para satisfacción sexual del varón, cfr. Rouselle (1992).

interpreta el abuso sexual de estos como daño patrimonial infringido al *uir* en su calidad de poseedor (*dig.* 1.8.21; 48.5.6; 47.10.25). En el de las mujeres nucleares, se constata, por un lado, por el código de la indumentaria que las identifica y diferencia del resto de sus congéneres y que funciona, como señala Valerio Máximo (6.1.pr.), como una forma de resguardo y vigilancia de su impenetrabilidad: “*tuo [pudicitiae] praesidio puerilis aetatis insignia munita sunt, tui numinis respectu sincerus iuuentae flos permanet, te custode matronalis stola censetur*” [con tu resguardo los emblemas de la infancia están fortificados; en atención a tu numen, lo más puro de la juventud permanece incorrupto; siendo tú guardiana, la estola matronal es respetada]; y por el otro, al igual que con los esclavos, por las leyes de adulterio o estupro, que afectan tanto a la mujer casada como a la viuda y a la soltera, e incluso a los jóvenes de sexo masculino de los estamentos superiores: “*Adulterium in nupta admittitur; stuprum in uidua uel uirgine uel puero committitur*” (*dig.* 48.5.35). El elemento en común de estos cuerpos de mujeres y jóvenes es que sus portadores constituyen un bien tanto material como simbólico del varón que, por ende, no puede ser usufructuado, léase: invadido, por otro, a riesgo de menoscabar su propia identidad.⁸ Tanto son un bien que, en Plauto, se los identifica lisa y llanamente con la tierra, posesión por antonomasia del varón nuclear romano:

(...) Nemo hinc prohibet nec uetat,
 quin quod palam est uenale, si argentum est emas.
 Nemo ire quemquam publica prohibet uia;
 dum ne per fundum saeptum facias semitam,
 dum te abstineas nupta, uidua, uirgine,
 iuuentute et pueris liberis, ama quid lubet. (Pl. *Cur.* 33-38)

8 Aunque la asociación entre la honorabilidad del varón y la *pudicitia* opera, como señala McGinn (1998: 10-12), en las culturas en general, la injerencia de esto en Roma se comprueba en el papel que juega en la leyenda fundacional a través del episodio de Lucrecia, para lo cual, cfr. Joshel (1992).

Aquí nadie te impide ni te prohíbe que, si tienes dinero, compres lo que está a la venta. Nadie impide que alguno vaya por la vía pública, con tal que no tomes un atajo a través de una finca cercada. Con tal que te apartes de la casada, de la viuda, de la doncella, de la juventud y de los muchachos libres, ama a quien te plazca.

En definitiva, el establecimiento acerca de cuán penetrable es un cuerpo se constituye en una marca de jerarquía que actúa de varias maneras –para diferenciar a la elite del resto del cuerpo social, para legitimar la posición dominante intraelite en los conflictos que se suscitan en su seno y para organizar a los sujetos que se encuentran fuera de ella– pero no opera de manera tajante y absoluta sino que siempre es relacional.

Visibilidad

El otro principio básico de la construcción simbólica del cuerpo del *uir* romano es, según dijimos, su visibilidad. Como lo ha analizado magníficamente Bartsch (2006: 115-138), la mirada es en Roma un fenómeno cívico-político que afecta y determina la identidad del ciudadano y sus conductas pues involucra no solo la distinción entre el *civis* y quien no lo es sino, lo que es más importante, la jerarquización interna de la ciudadanía masculina que, aunque apoyada jurídicamente en el sistema censitario, se verifica en los hechos en ese factor de prestigio personal referido por el término *dignitas*. En efecto, definida por un quehacer que se desarrolla, sea en el Foro, sea en el Campo de Marte, sea incluso en el Senado o en la *domus* imperial, siempre a la vista de los demás, e inserta en un tipo de cultura que diferencia mal y poco lo público de lo privado, la vida de los ciudadanos romanos es una suerte de espectáculo permanente en el que

todos ofician a la vez de actores y de jueces. En palabras de Connolly (2007: 155), “*Like a picture, the republic is a physical entity open to public gaze that requires constant supervision and care (...) to keep (the virtue of) in shape*”.⁹ Debido a ello, en ese escenario el *uir* debe no solo ser sino parecer y aparecer como ese modelo de hombre que justifica su derecho a controlar su cuerpo, el de los otros de él y, por sobre todo, el de los demás ciudadanos y el de la comunidad toda. Así, puesto que la *hexis* corporal constituye un componente medular del capital social de los miembros de la elite, se los instruye desde niños en un complejo aparato conductual que exhibe esa impenetrabilidad y abarca el arreglo personal, la indumentaria y los modos correctos de llevarla, la gestualidad, la manera de caminar y de sentarse, la voz, y otra serie de tecnologías del mismo tenor:¹⁰

Nos (...) ab omni, quod abhorret ab oculorum auriumque approbatione fugiamus; status, incessus, sessio, accubitio, uultus, oculi, manuum motus teneat illud decorum. Quibus in rebus duo maxime sunt fugienda, ne quid effeminatum aut molle et ne quid durum aut rusticum sit. (Cic. *Off.* 1.128-129)

Nosotros (...) huyamos de todo lo que repugne a la vista y el oído, y guardemos este decoro al pararnos y andar, al sentarnos y recostarnos, en nuestro rostros, en nuestros ojos y en el movimiento de nuestras manos. En todo esto se deben evitar dos defectos: por un lado el afeminamiento y la excesiva delicadeza y, por el otro, la aspereza y la rusticidad.

9 Cfr. Barton (2002).

10 En los últimos años, estos componentes de la *hexis* corporal han dado lugar a una serie de trabajos interesantes, entre los cuales se destacan los de Alderete (1999), Moreau (2002) y Corbeill (2004) para el tema de los gestos; el de Roller (2006) para las reglas de la comensalidad; y los de Davies (2005) y Wallace-Hadrill (2008: 38-56), para el uso de la toga.

La importancia de este aprendizaje se verifica en el papel medular que cumple en la formación retórica, un capital cultural al que unos pocos acceden y que es imprescindible para desempeñarse con éxito en las actividades propias del varón nuclear. Y no nos referimos solo a la *actio*, que, definida por Cicerón como una suerte de “*corporis eloquentia*” (*Or.* 55) o “*sermo corporis*” (*De or.* 3.222), implica poner en práctica y a la vista de todos un complejo lenguaje corporal que hace a la persuasión y, que, por ende, es objeto de detalladas prescripciones tanto en el arpinate como en Quintiliano. Nos referimos también al hecho de que en los tratados el correcto hacer y el correcto decir del *uir bonus dicendi peritus* se ilustra a través de un amplio repertorio de metáforas basadas en el cuerpo y las conductas corporales propias del *uir*.¹¹ En otras palabras, así como en la *actio* el cuerpo es una suerte de discurso, así también el discurso es una suerte de cuerpo y, por ende, encontramos referencias al “*toto corpore orationis*” (*Cic. Or.* 126), a sus huesos y su sangre (*Br.* 68), a su nacimiento (*Or.* 42), a su capacidad de caminar y desplazarse (*ib.* 198-201) y de dar y recibir alimento (*ib.* 31, 37), al *ornatus* como una forma de vestimenta (*Br.* 274) y a su ausencia como una forma de desnudez (*ib.* 262), al estilo enunciado en términos de norma somática, como leemos en este pasaje netamente prescriptivo de la *Rhetorica ad Herennium*:

Est autem cauendum, ne, dum haec genera consecemur, in finitima et propinqua uitia ueniamus. Nam graui figurae, quae laudanda est, propinqua est ea, quae fugienda; quae recte uidebitur appellari, si sufflata nominabitur. Nam ita ut corporis bonam habitudinem tumos imitatur saepe, item grauis oratio saepe inperitis uidetur ea, quae turget et inflata est (...) Qui in mediocre genus orationis profecti sunt, si

11 Para el primer aspecto, cfr. Gunderson (1998); para la presencia del segundo en Cicerón, cfr. Dugan (2005: 147-169, 271-279, 307-308).

peruenire eo non potuerunt, errantes perueniunt ad confinnii genus eius generis; quod appellamus dissolutum, quod est sine neruis et articulis; ut hoc modo appellem “fluctuans” eo, quod fluctuat huc et illuc nec potest confirmate neque uiriliter sese expedire (...) Qui non possunt in illa facetissima uerborum attenuatione commode uersari, ueniunt ad aridum et exangue genus orationis, quod non alienum est exile nominari. (*Rhet. Her.* 4.15-16)

Pero hay que evitar que, mientras buscamos estos estilos, no caigamos en los defectos colindantes o cercanos. En efecto, cercano al estilo grave, que es digno de alabanza, hay uno que debe evitarse. Nos parece que tendrá un nombre justo si se lo llama hinchado. Pues, al igual que un tumor se ve a menudo sano, también a los inexpertos les parece con frecuencia que pertenece a un estilo grave un discurso hinchado y turgente (...) Los que se inclinan hacia el estilo medio, si no pudieron lograrlo, vagan errantes hacia un estilo límite con este, al que denominamos flácido, porque se da sin nervios ni articulaciones, de modo que podría llamarlo fluctuante, ya que fluctúa de aquí para allá y no puede manifestarse de modo seguro y viril. (...) Quienes no pueden desempeñarse con corrección [en el estilo tenue] van a parar a un tipo de estilo enjuto y sin sangre, que con toda razón puede llamarse flaco.

En términos corporales, la flacura, la hinchazón, los tumores, la flaccidez, la enjutez, la escasez de articulaciones, de nervios y de sangre, vicios estos del discurso que el orador debe evitar, tienen en común que, por exceso o por defecto, se apartan de la norma somática y, con ello, transforman el cuerpo en algo visible. En primera instancia podría objetarse que ningún inconveniente hay en ello puesto que esa visibilidad es principio estructurante de la *hexis* corporal del varón nuclear. Pero no es así, sin embargo, porque lo que el *uir* debe

mostrar y demostrar no es su cuerpo sino su capacidad de controlarlo, para lo cual, por paradójico que parezca, debe propender por cualquier medio a la invisibilización de su estatuto “corpóreo”. En efecto, siendo él, como ya señalamos, el único actor social en quien se presupone la *virtus* necesaria para controlar las funciones y apetitos corporales, un *uir* que pretenda ser calificado como tal habrá de transformar su cuerpo en un objeto opaco, para lo cual tendrá no solo que silenciar lo más posible su estatuto biológico y toda conducta que ponga en evidencia sus apetitos sino evitar cualquier acción que exhiba su condición “corpórea” y lo asemeje así peligrosamente a aquellos a quienes pretende dominar.

Ahora bien, más allá del repertorio de normas conductuales que permiten sostenerla, lo interesante de esta suerte de visibilidad invisible es su funcionamiento a nivel discursivo como recurso para establecer jerarquías dentro del entramado social. Es decir, así como en la vida cotidiana el grado de mostración del estatuto corpóreo permite distinguir a los actores nucleares de los subalternos, este mismo mecanismo opera en el plano discursivo y lo hace de dos modos que se presuponen y explican recíprocamente.

Por un lado, el cuerpo de los actores nucleares o no se menciona en absoluto o, si se lo hace, aparece descrito sea de manera no individualizada sea en términos éticos, lo que contrasta con los otros de él que, concebidos solo como cuerpos, dan pie a la referencia de todo tipo de pormenores de sus rasgos y atavíos. Por el otro, y como lógico correlato de este mecanismo, la definición de un miembro de la elite en términos de su mera corporeidad comporta una merma en su identidad que lo desplaza en la escala jerárquica y pone en tela de juicio su pertenencia a los estamentos superiores y, con ello, su derecho y su capacidad para ejercer el poder, como lo prueban los muchos y conocidos ejemplos de la oratoria ciceroniana, sagazmente estudiados por Corbeill (1996). Entre ellos, baste citar este que, referido a Gabinio,

muestra a las claras el empleo de este recurso para mermar su condición de *uir* y la *auctoritas* que debería respaldar su ejercicio del consulado:

Cum uero in circo Flaminio non a tribuno plebis consul in contionem, sed a latrone archipirata productus esset, primum processit qua auctoritate uir! uini, somni, stupri plenus, madenti coma, composito capillo, grauibus oculis, fluentibus buccis, pressa uoce et temulenta, quod in ciuis indemnatos esset animaduersum, id sibi dixit grauis auctor uehementissime displicere. ubi nobis haec auctoritas tam diu tanta latuit? cur in lustris et helluationibus huius calamistrati tam eximia uirtus tam diu cessauit? (Cic. *in Sen.* 13)

En verdad, habiendo sido conducido en el circo Flaminio no como un cónsul hacia la asamblea por un tribuno de la plebe, sino como el jefe de los piratas por un ladrón, ¡con qué autoridad avanzó, en principio, el varón! Lleno de vino, sueño y estupro, con el pelo empapado, el cabello acomodado, los ojos pesados, las mejillas flácidas, la voz baja y ebria, este, una autoridad tan seria, afirmó que le disgustaba vivamente que se hubiera actuado contra ciudadanos no condenados. ¿Dónde se mantuvo escondida de nosotros durante tanto tiempo esta tan grande autoridad? ¿Por qué la virtud tan eximia de sus bucles estuvo ociosa durante tanto tiempo en los burdeles y en las orgías?

Finalmente, la injerencia conjunta de estos modos de funcionamiento discursivo del principio de visibilidad, puede verse claramente en la *Eneida*. Como es lógico y esperable en el modelo de modelos, el paradigma por excelencia del *uir* romano, el narrador no presenta ninguna descripción específica e individualizada del cuerpo de Eneas. Sin embargo, sí aparece en discursos persuasivos puestos en boca de sus enemigos para desplazarlo nada menos que a la alteridad

de un *semiuir* y negar con ello su derecho a apropiarse de manera legítima de bienes materiales y simbólicos que, no casualmente, son del mismo tenor: una mujer y un reino. En efecto, a este argumento recurre Yárbas para convencer a Júpiter de que intervenga en Cartago, a este recurre Turno para persuadir a su lanza de que lo ayude a enfrentar a Eneas en el combate final:

et nunc ille Paris cum semiuiro comitatu,
Maeonia mentum mitra crinemque madentem
subnexus... (Verg. A. 4.214-216)

y ahora aquel Paris, con semivaronil cortejo, ceñida la cabeza con mitra meonia y perfumado el cabello...

te Turni nunc dextra gerit; da sternere corpus
loricamque manu ualida lacerare reuulsam
semiuiiri Phrygis et foedare in puluere crinis
uibratos calido ferro murraque madentis. (Verg. A. 12.96-100)

a ti te empuña ahora Turno con su diestra; concédeme derribar el cuerpo y lacerar con mano fuerte la arrancada lóriga del semivaronil frigio y ensuciar en el polvo sus cabellos rizados con ardiente hierro y perfumados con mirra.

Más aún, tal es el valor identitario de este componente de la *hexis* corporal en el poema, que no solo se corrobora con la injerencia de la indumentaria en la descripción del indolente Eneas que, entregado a la *mollitia* y al *luxus* propio de esa Dido-Cleopatra, olvida su misión y es reconvenido por Mercurio a instancias de su padre Júpiter (4.261-275), sino que, junto con la lengua y el nombre de la estirpe, es una de las tres condiciones impuestas por Juno, y aceptadas por Júpiter, para concretar el célebre pacto final del libro 12 (823-825): “*ne uetus indigenas nomen mutare Latinos / neu*

Troas fieri iubeas Teucrosque uocari / aut uocem mutare uiros aut uertere uestem [no ordenes que los antiguos latinos muden su nombre, ni que se tornen troyanos y se llamen teucros, o que muden su lengua o cambien su vestimenta].

Algunas representaciones

Puesto que para los romanos el cuerpo era algo tan evidente como lo es para nosotros, este conjunto de fantasías, preocupaciones y saberes en torno de él se inscriben, de los modos más diversos, en un vastísimo abanico de representaciones que incluye todo tipo de discursos y soportes. De ese amplio panorama de modos y de textos, nosotros hemos elegido, como base de nuestra reflexión, algunos que consideramos representativos por su variedad de épocas, de códigos (lingüístico, plástico) y de géneros.

La primera de estas reflexiones está a cargo de **Roxana Nenadic** quien, en “‘Esta boca es mía’: peripecias de una célebre metáfora homérica”, se ocupa del referido cruce entre la metáfora corporal y la preceptiva retórica a partir del estudio de la inserción de la metáfora homérica del “muro de los dientes” en dos textos del siglo II d. C.: *Apologia* de Apuleyo (5.6-8) y *Noctes Atticae* de Aulo Gelio (1.15). Para ello, indaga la injerencia en el proceso metafórico de dos componentes del contexto extendido: el entramado conceptual que, en la cultura romana, prescribe y sostiene cierto entrenamiento y manejo del cuerpo en la práctica retórica, y los rasgos estilísticos y formales que configuran, en cada texto, la red discursiva a la que dicha metáfora se incorpora. Su análisis evidencia hasta qué punto el moldeado de esa metáfora tradicional a sus nuevos contextos de aparición está condicionado no solo por principios estructurantes de la *hexis* corporal romana, como el autocontrol del *uir* y la importancia del rostro en el reconocimiento identitario (Bettini, 2000: 314-356), sino

también por ciertas inquietudes puntuales que atraviesan los debates del siglo II d. C., como es el caso de la construcción de un perfil del intelectual.

Del mismo recurso pero en su modalidad de “metáfora continuada” se ocupa **Eleonora Tola** en “El cuerpo de Esceva y el cuerpo del texto en Lucano (*B.C.* 6.118-262): manifestaciones retórico-poéticas de la desintegración de la república”. Su punto de partida es la *aristeia* de Esceva, que interpreta como un emblema de la activación de la metáfora de los padecimientos infligidos al “cuerpo del Estado”, metáfora de larga data en la literatura latina. Su análisis muestra de qué manera el cuerpo de Esceva y el cuerpo del texto se configuran como lugares en los cuales lo inenarrable de la guerra se torna visible, de modo tal que el horror se inscribe no solo en el plano diegético con los actos desmesurados del personaje, sino también en el plano lingüístico por medio de la convergencia de ciertos procedimientos expresivos. Ambos refuerzan la metáfora de la desintegración del cuerpo del Estado y dejan así al descubierto la capacidad enunciativa de este tipo de lenguaje figurado cuando traslada su realización de la palabra al texto y crea una red sémica coherente y extendida. La metáfora del *uir-murus* y la paradoja conceptual que subyace en la *uirtus* del héroe luciano constituyen dos aspectos clave de esa dimensión metafórica del poema. Tanto el cuerpo del protagonista –a través de su comportamiento– como el del texto –a través de diversos mecanismos retórico-poéticos– evocan el horror de una guerra que activa un proceso de pérdida y transformación de identidades: identidad genérica respecto del *ethos* épico tradicional e ideológica respecto del *ethos* moral fundante de la sociedad romana.

Por su parte, **Martín Pozzi**, en “Así en el cielo como en la tierra: los usos del cuerpo en Manilio”, estudia las peculiaridades y funciones de la imagería corporal en un texto que, como *Astronomica* de dicho poeta, tiene la

doble característica de pertenecer al género didáctico e inscribirse en la filosofía estoica. Para ello, analiza el desarrollo discursivo del concepto estoico de la simpatía universal por medio de la apelación a distintas metáforas y símiles que tienen al cuerpo como *illustrans* o *illustrandum*: la “corporización” del mundo celeste y el terrenal lograda por estos medios funcionará entonces como la demostración simbólica de la relación micro/macrocósmos. De esta manera, concluye que el receptor es expuesto a un proceso metafórico que da forma a una compleja red de cuerpos celestiales que remiten directamente a su propio cuerpo, fortaleciendo así uno de los argumentos fundamentales del poema: el universo es un cuerpo del que todos somos miembros.

En el capítulo dedicado a *Metamorphoses* de Apuleyo: “El cuerpo del amante como manjar (Apul. *Met.* 8.9.6)”, **Jimena Palacios** aborda el entramado de sentidos que da sustento a determinadas expresiones metafóricas relativas al cuerpo y el placer, con el objetivo de cuestionar y fundamentar, a partir del análisis contextual, las interpretaciones propuestas acerca de las mismas. Al respecto, observa que la prosa ficcional del madaurensis efectúa una particular configuración y selección de imaginerías, así como una deliberada distribución de sentidos literales y metafóricos. Tales operaciones semánticas no solo ponen en relieve concepciones culturalmente específicas –propias del contexto extendido de las metáforas estudiadas– acerca de ciertas analogías entre distintos modos de satisfacción de los diferentes *appetitus* corporales, sino que también tienen por objetivo caracterizar la corporalidad de los personajes según su posición en la jerarquía social.

Mostrando otra de las muchas funciones de las representaciones corporales en la literatura latina, **Gustavo Daujotas** se ocupa, en su capítulo “El texto poético como cuerpo en la elegía. *Amores* de Ovidio”, del estudio de los modos en que se

enlazan dos de las principales isotopías que recorren dicho texto: la propia de la práctica amatoria, en cuya red semántica se destacan las diversas menciones de los cuerpos de los amantes; y la del quehacer poético, que incluye las habilidades que el poeta debe poseer para desarrollar adecuadamente su labor. A partir del análisis del contexto extendido, comprueba que la asociación de dichas isotopías constituye una matriz sémica que, en tanto metáfora continuada, se retoma y desarrolla a lo largo del corpus elegíaco. Demuestra, a su vez, el carácter reversible de los componentes que conforman dicho proceso metafórico, cosa que se verifica en el hecho de que, en algunos casos, la escritura es *illustrans* de la práctica amatoria y, en otros, es *illustrandum* de esta última.

El capítulo siguiente, “La metáfora del deseo en el arte privado romano” nos introduce en otro de los códigos que pueden vehiculizar las representaciones: el plástico. En él, **Ana María Martino**, a partir de la opinión de Roller (2006: 4-5) acerca de que las imágenes, al igual que los textos literarios, nos proporcionan una evidencia importante de las posturas corporales como práctica social, así como también de los valores e ideologías asociados a ella, explora la relación existente entre la gestualidad y el deseo sexual en obras del arte privado romano y lo hace a través del análisis de un grupo de obras de distinto soporte (pintura, mosaico y relieve). Las diferencias y semejanzas observadas le permiten postular que la gestualidad y otras tecnologías del cuerpo, como la indumentaria, determinan una suerte de gradación en los modos como el erotismo se hace presente en este arte propio de la *domus*: un erotismo insinuado, un erotismo sugerente y un erotismo manifiesto.

También **Sara Paulin**, con su capítulo “*Ne meiat, ne cacet, ne loquatur, ne dormiat, ne vigilet*: la sujeción del cuerpo en las tablillas de maldición latinas”, nos introduce en un tipo de texto diferente, pero la diferencia no reside esta vez en el código, porque es lingüístico, sino en el hecho de que no se

trata de un género literario sino de una formación discursiva específica y peculiar: las *tabellae defixionum*, láminas de plomo escritas con conjuros mágicos. Su objetivo es estudiar de qué manera interviene la referencia al cuerpo en la maldición de sus víctimas. En numerosos ejemplos, en efecto, estas aparecen representadas eminentemente como cuerpos, ya a través de una mención de partes de su anatomía, ya mediante una atribución de gestos, conductas y estados físicos determinados. Se trata, pues, de cuerpos fragmentados, cosificados e incapaces de dominarse a sí mismos. La propuesta sugerida es que la representación de dichas víctimas en términos somáticos funciona como estrategia discursiva para construir un universo en el que ellas se encuentran en una posición de absoluta debilidad, convertidas en seres penetrables, y por ello mismo completamente expuestas a los deseos del *defigens*. Es precisamente este universo el que se pretende convertir en real por medio del ritual mágico.

Los tres capítulos que culminan las reflexiones presentadas en este volumen tienen en común el hecho de que exploran, en textos literarios de épocas y géneros diversos, los modos cómo la construcción discursiva del cuerpo opera como mecanismo de marginalización y, con ello, de consolidación y reproducción de los estereotipos de los actores sociales subalternos. En el primero de ellos, “Cuerpo, castigo y marginalidad en la comedia plautina”, **Viviana Díez** plantea que, si bien la comedia plautina es leída a menudo como un espacio en el que las jerarquías se invierten y los criterios de comportamiento que rigen a la sociedad romana republicana son puestos en cuestión, cosa que sin duda se verifica en relación con, por ejemplo, la caracterización de la pasión sexual o la utilización en clave cómica del vocabulario militar e institucional, no es menos evidente, como ha señalado cierta crítica en las últimas décadas, que la *palliata* restituye, en su estructura dramática vista en conjunto, el orden social esperado para el sistema axiológico republicano. Un

recurso utilizado en pos de este objetivo es el modo en que se construye la corporalidad de los personajes. La descripción del cuerpo, de sus funciones, placeres, necesidades y sufrimientos se encuentra íntimamente relacionada con el estatus de los sujetos representados y constituye una marca de jerarquía. Esta opera en dos sentidos: por un lado, los cuerpos de los esclavos y de otros personajes relacionados con las funciones corporales (cocineros, meretrices, etc.) son frecuentemente aludidos, literal y metafóricamente. Por otro, la corporalidad de ciertos personajes nucleares, como por ejemplo el *senex* enamorado, también hace su aparición en escena, incumpliendo los criterios de impenetrabilidad e invisibilidad ya explicados. Si la mostración de los primeros es consecuencia de su condición de sujetos subalternos, la de los segundos funciona como prueba de la inadecuación de su conducta, alejada de lo esperable según los patrones de comportamiento prescritos. Así, observamos que la presencia de lo corporal aparece como equivalente de marginalidad, tanto de aquella dada por la posición en la estructura social, cuanto de esa otra derivada de la violación de la conducta esperable en el *uir* romano.

Por su parte, **Marcela Nasta**, en “Cuerpos repulsivos: invec-tiva y afirmación genérica en Horacio, *Epodos* 8 y 12”, aborda la representación del estereotipo de la mujer vieja en la poesía yámbica, uno de los géneros que, junto con la sátira (Gold, 1998) y la poesía epigramática, dan cabida a descripciones detalladas, aunque siempre fragmentarias, del cuerpo de los actores subalternos. A partir del análisis de los distintos componentes de este estereotipo y de su vínculo con la circunstancia de enunciación simposiaca presupuesta para este género poético, se postula que dicha representación apunta a ratificar los valores constitutivos de la comunidad masculina que oficia, a la vez, como destinataria ficcional y empírica del texto.

Por último, en su capítulo “Hecho a mano: hambre, pobreza, cuerpo y trabajo en el *Moretum* pseudo-virgiliano”, **Alicia**

Schniebs sostiene que, en el poema en cuestión, estos cuatro elementos, que constituyen las cuatro isotopías estructurantes del texto, se presuponen e implican recíprocamente y que esto responde al modo como la ideología hegemónica sostenida por la dirigencia representa, para sí y para los otros, el cuerpo, sus atributos y funciones. En efecto, exhibido como cuerpo y, lo que es peor, como uno cuya violación de la norma somática cobra tal valor identitario que es la base misma de su nombre, el protagonista se aparta de todos los modos posibles de la *hexis* corporal prevista para la elite masculina dominante a la que pertenecen el emisor y sus posibles destinatarios. Este alejamiento, que se verifica tanto en el motor diegético (el hambre) cuanto en el modo cómo el personaje soluciona esa necesidad corporal (el trabajo manual) resulta enfatizado con otros rasgos de su identidad social, como la rusticidad, la pobreza y la marginalidad extrema de su única esclava.

Este recorrido por diversos textos, realizado con las herramientas que, de algún modo, cada uno ellos nos propone en razón de esa misma diversidad, es la comprobación, creemos, de las consideraciones formuladas al comienzo de este capítulo. “Nada nos parece tan evidente como nuestro cuerpo”, decíamos. Sin embargo, como lo demuestran este y el resto de los estudios que conforman este volumen, aun ese componente de nuestro ser en el mundo, que pensamos como el más “natural”, está indefectiblemente atravesado por la cultura y por nuestro anclaje histórico-temporal.



“Esta boca es mía”: peripecias de una célebre metáfora homérica

Roxana Nenadic
UBACyT/PRI

Pocas imágenes tan evocadoras del universo homérico como la de las palabras aladas. En ese mundo, la presencia de discursos impacientes por abandonar las bocas de sus dueños se revela de múltiples formas, entre las cuales la metáfora de la muralla de los dientes, *hérkos odónton*, aparece, sin dudas, como una de las más recordadas. Se ha señalado con frecuencia la diversidad de los ámbitos alcanzados por el empleo de esta metáfora en los poemas homéricos, puesto que en ellos el cerco conformado por la dentadura opone su resistencia a la entrada o salida de elementos de distintos niveles de materialidad y/o abstracción: un veneno, un discurso, el aliento vital (Griffith, 1995: 1). Por otro lado, aunque son contadas las ocasiones en que el texto combina *in praesentia* dicha metáfora con la representación de las palabras aladas,¹ es notoria la tendencia de la crítica a dar por sentada la dependencia entre ambas, evocando la una

1 Los estudiosos se dividen entre quienes consideran la expresión *épea pteróenta* como una metáfora basada en analogías con el vuelo de los pájaros o con el tiro al blanco, y quienes sostienen que no hay necesidad de leerla como una figura, puesto que en Homero la palabra adquiere una existencia concreta y autónoma. Cfr. Vivante (1975: 2).

para interpretar la otra. Esta predilección ha redundado en interesantes aportes que profundizan en la relación entre cuerpo y discurso, especialmente en cuanto a la imaginiería surgida en torno de la dimensión física del lenguaje. Así, por ejemplo, el análisis de las distintas inserciones de esta metáfora en el entramado textual ha reconocido la construcción de una figura conceptualmente más compleja y abarcadora de los órganos involucrados en el acto de decir. La existencia en el contexto de referencias explícitas a puertas abiertas o cerradas, sumada a una extensa tradición lírica y dramática que metaforiza la lengua como una puerta chirriante, permite, entre otros factores, sugerir que la imagen creada por *hérkos odónton* evoca no tanto una muralla sino algún tipo de espacio cerrado (como una jaula) del que las palabras escapan a través de una sonora puerta abierta o en movimiento: la lengua (Griffith, 1995: 2-4).

Otro aspecto estudiado concierne a su eficacia en términos narrativos. En este sentido, se ha observado que su utilización, por un lado, califica de manera significativa la situación comunicativa planteada en el texto ya que apunta a la espontaneidad de las palabras pronunciadas (Vivante, 1975: 2-3) y, por el otro, actúa como una marca de que el discurso introducido no corresponde, desde la perspectiva del interlocutor, al *ethos* ideal del personaje que habla (Lateiner, 1989: 19-20). Los matices de sentido que imprime esta metáfora a los distintos intercambios lingüísticos ocurridos en el transcurso de la historia preanuncian, entonces, contenidos y reacciones sustanciales para el relato.

Con todo, las referencias a los dientes en *Ilíada* y *Odisea* exceden este sintagma metafórico, y la mirada de la crítica al respecto lee en estas el establecimiento de la ecuación perfecta entre cuerpo y discurso. El caso más notorio de lo antedicho es el de Tersites, personaje prototípico de la deformidad física y moral. Como se recordará, el guerrero aqueo, quien presenta anomalías físicas coincidentes con la

enfermedad conocida como displasia cleidocraneal (hombros curvados sobre el pecho, cabeza en punta), es calificada de “*ametroepés*”, “charlatán sin medida”, y sus palabras, de “*ákosma te pollá te*”, “desordenadas y cuantiosas”, (*Il.* 2.212-213). Clinton Simms (2001: 37-39) sostiene que, dado que la apariencia de Tersites adelanta de alguna manera la fealdad de su discurso, es posible leer en sentido inverso e interpretar, en la referencia a la desmesura de su *épos*, la insinuación de un tercer defecto físico, sumamente común en la enfermedad nombrada y por lo tanto esperable en la descripción completa del individuo que la padece, la superabundancia e irregularidad de los dientes. De esta manera, los distintos elementos físicos y discursivos que pintan el personaje se reclaman mutuamente, y los juegos y asociaciones que entablan entre sí contribuyen a delinear sin fisuras ni ambigüedades una caracterización funcional al horizonte de expectativas del relato. En concreto, la alusión a las deformidades dentales de Tersites se corresponde con la mención efectiva a sus palabras y actos inapropiados.

Como vemos, las ideas que hemos reseñado permiten apreciar cuán lejos se encuentra la metáfora de la muralla de los dientes de limitarse a ofrecer una designación fosilizada, y hasta qué punto su inclusión favorece el establecimiento de una red semántica que genera tanto analogías sobre otras partes del cuerpo, como la boca y la lengua, como sentidos sobre el potencial del cuerpo físico para significar cualidades no físicas, como la impronta de un discurso. En la misma línea, el *illustrandum* de esta metáfora, los dientes, trasciende la referencia meramente corporal para ser entendido como índice de personalidad.

En el presente capítulo nos proponemos examinar dos ejemplos de Apuleyo (*Apologia* 5.6-8) y Aulo Gelio (*Noctes Atticae* 1.15) que incorporan la metáfora del muro de los dientes a la tematización de una de las cuestiones más recurrentes de su entorno: la definición y valorización de la excelencia

discursiva. Nos interesa especialmente mostrar en qué medida los supuestos acerca del cuerpo activados en cada uno de estos contextos de aparición condicionan la selección de los trazos que sostienen la analogía subyacente en la metáfora, así como precisar los matices de sentido aportados por el particular funcionamiento de la misma.

Murallas para vigilar, murallas para mirar

Consideraremos en este apartado el esquema general de los pasajes mencionados (*Apologia* 5.6-8 y *Noctes Atticae* 1.15) para distinguir los rasgos esenciales de los respectivos marcos de aparición de nuestra metáfora. Al igual que en el resto de los *commentarii* de sus *Noctes Atticae*,² Gelio bosqueja una sinopsis del capítulo que nos ocupa (1.15):

Quam inopportunum uitium plenumque odii sit futilis inanisque loquacitas et quam multis in locis a principibus utriusque linguae uiris detestatione iusta culpata sit.

Cuán inadecuado y odioso defecto es la locuacidad frívola y vacía, y en cuántos lugares ha sido reprobada con justa execración por los principales autores de una y otra lengua.

La partición binaria de este título especifica los dos ejes que articularán el capítulo: una serie de predicaciones negativas sobre la *loquacitas* y las citas de autoridad que las respaldan. La estructura en su conjunto apunta a la duplicidad: en

2 “*Capita rerum, quae cuique commentario insunt, exposuimus hic uniuersa, ut iam statim declaretur, quid quo in libro quaeri inueniri que possit*” (*praef.* 25) [Hemos dado cuenta aquí, en su conjunto, de los asuntos principales que se encuentran en cada capítulo, para que de inmediato quede aclarado qué puede buscarse y encontrarse en cada libro]. Para una discusión de las expectativas de Gelio acerca de estas listas de contenidos, cfr. Vardi (2004: 174-178).

efecto, el paralelismo sintáctico (*quam* + adjetivo, modificadores verbales, verbo en subjuntivo) equipara ambas proposiciones. Asimismo, la coordinación establecida entre ellas por el nexa “*et*” reitera la noción de equivalencia o igualdad. Este ordenamiento sintáctico genera la impresión de que los dos aspectos de la locuacidad contemplados en el título (como vicio o como tema) serán tratados de manera separada o sucesiva; sin embargo, del mismo modo que para comprender la segunda proposición necesitamos reponer su sujeto, la “*futilis inanisque loquacitas*” que figura en la primera, el lector accederá a los pensamientos de los *principes uiri* a través del tamiz interpretativo del compilador. En otras palabras, la composición del título ilustra, en pequeña escala, la lógica expositiva del capítulo entero: emitir un juicio de valor y afianzarlo luego con palabras ajenas. Esta secuencia gobernará el ensamblaje de toda la sección, en un esfuerzo evidente por fijar un sentido único a la verdadera amalgama –metáfora homérica incluida– de citas, traducciones, perífrasis y comentarios personales que la integran.

Sigamos el encadenamiento propuesto por el texto a partir del título. El pasaje se inicia con las siguientes observaciones:

Qui sunt leues et futiles et inportuni locutores qui que nullo rerum pondere innixi uerbis uuidis et lapsantibus diffluunt, eorum orationem bene existimatum est in ore nasci, non in pectore; linguam autem debere aiunt non esse liberam nec uagam, sed uinclis de pectore imo ac de corde aptis moueri et quasi gubernari. Sed enim uideas quosdam scatere uerbis sine ullo iudicii negotio cum securitate multa et profunda, ut loquentes plerumque uideantur loqui sese nescire. (1.15.1-2)

Con razón se ha considerado que el discurso de quienes son habladores insignificantes y frívolos e inoportunos y de los que discurren, apoyados en razones de ningún peso, con

palabras húmedas y fluidas, nace en la boca, no en el pecho. Se dice, por otra parte, que la lengua no debe estar libre ni errante, sino que debe ser movida y casi dirigida por las bien ajustadas cadenas de lo profundo del pecho y del corazón. Pero es posible ver, ciertamente, que a algunos les borbotean las palabras, sin ninguna actividad de la razón pero con una seguridad desmedida, de manera que, al hablar, generalmente parece que hablan sin saber.

Es evidente que estas palabras iniciales se hacen eco de la crítica a la locuacidad expresada en el título. Fiel a la lógica expositiva que señalamos anteriormente, el texto ofrece en primer término una apreciación cuyo estilo indirecto da lugar a la reformulación del pensamiento ajeno y, a continuación, en un pasaje que analizaremos luego, introducirá la primera cita de autoridad que garantiza lo antedicho. Desde el punto de vista sintáctico, se observan numerosas geminaciones que remiten a aquella partición binaria que habíamos señalado en el título: “*existimatum est / aiunt*” + proposición, “*qui... qui...*”, “*in ore... in pectore*”, “*liberam... uagam*”, “*de pectore... de corde*”, “*moueri... gubernari*”. La reiteración léxica es otro recurso que une esta primera sección del *commentarius* a su encabezado: “*inportunum uitium*” / “*inportuni locutores*”, “*loquacitas*” / “*locutores*”, “*loquentes*”, “*loqui*”. A su vez, los dos adjetivos que en el título califican a *loquacitas*, “*inanis*” y “*futilis*”, son recreados en otros sintagmas de nuestra cita: el primero, en “*nullo rerum pondere*”, y el segundo (de la familia del verbo *fundere*, “derramar”), en “*uerbis uuidis et lapsantibus diffluunt*” y en “*scatere*”. Naturalmente, estos procedimientos, basados en la reiteración y la búsqueda de contrastes, se vinculan con el afán prescriptivo del capítulo, y su eficacia didáctica se origina, precisamente, en su capacidad de diseñar una cierta y determinada manera de percibir una abstracción como es un discurso. En este caso, los rasgos elegidos para definir las palabras defectuosas, “vacías / livianas” y “húmedas /

fluidas”,³ potencian su efectividad al asociarse con algunas de las partes del cuerpo que intervienen en el empleo del lenguaje.

Repasemos brevemente. En el orden sintagmático del pasaje, la inclusión de los campos léxicos de lo líquido y lo leve precede a las primeras partes del cuerpo nombradas, *os* y *pectus* (15.1.1). Si bien la distinción entre los discursos surgidos “*in pectore*” o “*in ore*” puede traducirse como “+/- meditado”, dado que *pectus* aquí está empleado en su sentido habitual de “sede del pensamiento y de la inteligencia”, es posible plantear que aquí está operando al mismo tiempo una imagen más física. En efecto, la boca ocupa, en el conjunto del cuerpo, un lugar superior y más visible respecto del pecho; este último no solo suele estar cubierto sino que también está relacionado con la interioridad del organismo (cfr. “*de imo pectore*” en el texto citado). Esta ubicación superior podría facilitar la vinculación de *os* con las palabras más ligeras, por un lado, mientras que, por el otro, algunos de sus componentes, como la saliva, podrían encontrar su correlato en la concepción de las palabras “húmedas” como exclusivas de la boca.

Estas asociaciones significan el inicio de un proceso metafórico desarrollado respecto de la lengua. Recordemos: “*linguam autem debere aiunt non esse liberam nec uagam, sed uinclis de pectore imo ac de corde aptis moueri et quasi gubernari*” [Se dice, por otra parte, que la lengua no debe estar libre ni errante, sino que debe ser movida y casi dirigida por las bien ajustadas cadenas de lo profundo del pecho y del corazón]. Ciertamente, la delimitación de la boca como un espacio húmedo favorece el tratamiento de *lingua* como algo que se desplaza libremente en él, es decir, un barco. Esta metáfora encuentra su concreción lingüística tanto en el empleo del sintagma “*quasi gubernari*”, en el que *quasi* opera como una marca

3 No es ocioso recordar que verbos como *diffluere* o *fluctuare* aparecen en los tratados retóricos para señalar problemas estilísticos o cohesivos, cfr. *Reth. Her.* 4.16; *Cic. Brut.* 274, 316; *Or.* 233.

del estatuto figurado de la expresión (Fruyt, 1989: 238-239), como en la predicación metafórica que designa al pecho y al corazón como *uincula* (“*uinclis de pectore imo ac de corde aptis*”).

Con todo, este entramado metafórico, que, dicho sea de paso, también reporta una continuación de la esquematización binaria indicada en distintos niveles del contexto, en la medida en que *pectus* y *os* representan un adentro y un afuera del cuerpo, y que *lingua* se opone a *cor* y *pectus* por el rasgo “+/- móvil”, no solo contribuye al desarrollo del asunto tratado, sino también infiltra una peculiar –y muy romana– manera de observar el cuerpo. La posibilidad de centrar la formulación de un problema discursivo (como lo son las “palabras de la boca”) y de su solución (“atar la lengua”) en el organismo conlleva una conceptualización del cuerpo como un instrumento físico manejable para obtener resultados no físicos. Más específicamente, la metáfora de la lengua “errante”, en tanto denuncia una situación que debe ser eliminada, reclama la puesta en movimiento de otras partes del cuerpo como agentes de control. Indudablemente, se trata de una visión culturalmente condicionada y nuestra metáfora vendrá a legitimarla con la autoridad homérica. Según veremos, su inclusión en el capítulo retomará algunos de los recursos estilísticos mencionados e implicará una selección de aquellos rasgos de la analogía entre la dentadura y una muralla más afines al contexto descrito.

Este mecanismo de iluminar o ensombrecer las diferentes líneas que pueden trazar una semejanza no refleja otra cosa, en última instancia, que el esfuerzo del texto por alinear diversas heterogeneidades discursivas bajo una idea única. El discurso de la épica será el primer ejemplo citado, pero cabe destacar que hasta la finalización del capítulo es posible detectar un inusual énfasis en la similitud o parentesco entre las fuentes a que se apela. La siguiente es una lista de los principales recursos que evidencian lo expuesto:

- abundancia de adverbios, pronombres y conectores que marcan la identidad de los pensamientos citados: “*Homerica, de quibus supra dixi, haec sunt*” (1.15.4), “*quoque*” (1.15.5, 12, 15, 17, 20), “*item*” (1.15.7), “*quapropter*” (1.15.14), “*ex quo*” (1.15.16), “*huiusmodi*” (1.15.19);
- paráfrasis que explican, antes o después, la cita textual, o directamente la sustituyen: 1.15.5, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19;
- aparición de términos presentes en el título del capítulo: “*inanem*” (1.15.5), “*detestatus est*” (1.15.5), “*loquacitatem*” (1.15.6), “*inanis*” (1.15.7), “*uitii*” (1.15.8), “*linguam*” (1.15.14), “*lingua*” (1.15.17), “*loquacitatem*” (1.15.19), “*inani*” (1.15.19);
- textos latinos presentados como versiones de textos griegos: 1.15.12-13.

Lo significativo para nuestro propósito es que esta insistencia en la cohesión provoca superposiciones conceptuales, al punto de esfumar los matices de sentido que diferencian los aportes de los distintos autores. Así, quizás uno de los ejemplos más notorios es el de los comentarios léxicos. Gelio se detiene a puntualizar los diversos términos que en latín o griego designan la charlatanería (1.15.19-20), sin notar que cada uno de ellos surge en horizontes de formulación distintos. El resultado es un bloque de pensamiento homogéneo y atemporal. En consecuencia, todo lo predicado sobre el cuerpo adoptará el carácter de regla universal, lo cual incluye la peculiar interpretación de la metáfora de la muralla de los dientes, que abordaremos en detalle en el próximo apartado.

En *Apología*, nuestra metáfora forma parte de la *laus oris* (*Apol.* 7.2-7.7) de la que se vale Apuleyo para interpretar, en una secuencia argumentativa más extensa (6-8), parte de su producción poética, específicamente, un *epistolium* con el que había acompañado el envío de un dentífrico a un tal Calpurniano. En este marco, y respecto de nuestro propósito de reconstruir las líneas esenciales que influirán en el tratamiento

de esta metáfora, resulta llamativa la cantidad de instancias en que la boca forma parte de un proceso interpretativo. Desde un inicio, y ya antes del elogio en sí, el discurso dirige su atención hacia el potencial semiótico de las bocas de los participantes del proceso. Así, por ejemplo, precediendo la lectura de su poema, Apuleyo le habla al juez:

(...) me animaduertisti cum risu illis suscensentem, quod eos absone et indocte pronuntiarent. (5.6)

Observaste que yo me enojaba con ellos riéndome, dado que pronunciaban [los versos] de manera disonante e ignorante.

Luego de leer, comenta:

Vidi ego dudum uix risum quosdam tenentis, cum munditias oris uidelicet orator ille aspere accusaret et dentifricium tanta indignatione pronuntiaret, quanta nemo quisquam uenenum. (7.1)

Recién vi que algunos apenas contenían la risa, cuando aquel notorio orador culpaba, obviamente, a la pulcritud de la boca con dureza, y pronunciaba la palabra “dentífrico” con tanta indignación como la que cualquiera usaría para decir “veneno”.

Por medio de la referencia a la risa, la boca forma parte, desde un principio, del escenario interpretativo que propone el madaurense. Ambas citas se componen de una mención a la gestualidad de una de las partes –orador, público– y de una decodificación de la misma en términos metalingüísticos –poema mal declamado, cargo mal formulado, *actio* mal interpretada (Wiesner, 1996)–. En otras palabras, la boca deviene una prueba más de lo ridículo de las acusaciones gracias a su tratamiento como signo dentro de una semiótica

corporal determinada. Como prueba, el cuerpo tiene la ventaja de implicar una sustanciosa cuota de espontaneidad y, por ende, de credibilidad. De allí, la urgencia por aclarar la causa de la risa. Por otro lado, la risa que aparece es de dos tipos: contenida en el auditorio, e indignada en Apuleyo. Esto nos habla del control del cuerpo regulado por los espacios sociales en los que se encuentra: los jueces no deben reírse de los abogados, y los oradores deben capitalizar su gestualidad en beneficio de su propio discurso. En este sentido es útil la comparación con otros pasajes apuleyanos: las Musas (diosas, es decir, no afectadas por normas humanas) se ríen a carcajadas al actuar como juezas de una competencia en la que el sátiro Marsias se proclama mejor que Apolo (*Fl.* 3.13). En *Florida* 5.2, la *captatio* al público indica la diversidad de reacciones según el espectáculo presenciado: “*si mimus est, riseris*” [si hay un mimo, reirás]. En síntesis, el cuerpo es, en esos instantes, despegado de su funcionamiento como organismo para ser objetivado y observado desde la perspectiva de su capacidad de generar sentidos y respuestas en el entramado social.

Respecto de la acusación que se desprende del *epistolium* (manipular sustancias asociadas a la magia), la estrategia es más que evidente: eliminar de la discusión el polvillo dental en sí y despertar todas las conexiones posibles entre el poema, la limpieza de los dientes y la belleza/pureza del discurso. Más allá de las motivaciones y de los giros puntuales adoptados por la argumentación para deshacerse del cargo de magia, aquí lo interesante es que el razonamiento no se sustenta en afirmaciones científicas o médicas –como sí sucede, por ejemplo, en las disquisiciones sobre la compra de peces (29-41) o sobre el esclavo epiléptico (42-47)–, sino que, a través de la reducción del sospechoso polvillo a un objeto de aseo personal, el cuestionamiento se simplifica al asunto de la limpieza en sí. Para ello, la defensa no solo anuncia que son los propios versos los que prueban la relación en-

tre el obsequio a Calpurniano y la higiene dental,⁴ sino que reformula el sintagma que en el verso segundo del poema (6.3) designa el *pulvisculum*, “*munditias dentium*” [la pulcritud de los dientes], para aplicarlo en diversos momentos a otras partes del cuerpo: “*munditias oris*” [la pulcritud de la boca, 7.1], “[*Aemilianus*] *contendat maiorem curam munditiarum pedibus quam dentibus impertiendam*” [Que Emiliano sostenga que debe ser concedida una mayor preocupación por la pulcritud a los pies que a los dientes, 8.1]. Como vemos, este desplazamiento del problema instala, nuevamente, una mirada que recorre algunas partes del cuerpo y les asigna un lugar en una jerarquía. En este marco, que supone un interrogante sobre la importancia relativa de la boca en relación con los demás órganos, la *laus oris* cumple un doble cometido: mostrar la supremacía de dicha parte del cuerpo, y permitir, en consecuencia, el ingreso de juicios sobre las clases de personas que lavarían o no sus dientes con distintas sustancias. Así, por ejemplo, al reprocharle a Calpurniano su actitud incriminatoria, afirma:

(...) quem multo aequius erat spurcissimo ritu Hiberorum, ut ait Catullus, sua sibi urina “*dentem atque russam pumicare gingiuam*”. (6.5)

Era muchísimo más justo que este, siguiendo la tremendamente inmundada costumbre de los íberos, con su propia orina, como dice Catulo, “se frotara los dientes y las rosadas encías”.

O más adelante, confrontando al instigador del proceso, Emiliano:

4 *Apol.* 6.2: “*Nam petisse eum a me aliquid tersui dentibus uersus testantur*” [En efecto, los versos testifican que él [Calpurniano] me pidió algo para limpiar sus dientes].

Plane quidem, si quis ita ut tu, Aemiliane, numquam ferme os suum nisi maledictis et calumniis aperiat, censeo ne ulla cura os percolat neque ille exotico puluere dentis emaculet, quos iustius carbone de rogo obteruerit, neque saltem communi aqua perluat. (8.2)

En verdad, si alguien, al igual que tú, Emiliano, casi nunca abriera la boca, salvo para la maledicencia y la calumnia, le aconsejaría que no le prodigara ningún cuidado a su boca ni desmanchara con el polvo exótico sus dientes, a los cuales con más justicia podría restregar con carbón de una pira y ni siquiera enjuagaría con agua común.

Ciertamente, ataques como los citados se alimentan de la extensa tradición de la invectiva retórica, que alcanza en este discurso una rica imaginería. Se han señalado a lo largo de toda la *Apología* originales formulaciones lingüísticas de distintas oposiciones (como la aquí presente: “limpio-sucio”), las cuales vehiculizan criterios axiológicos fundantes del pensamiento romano (McCreight, 1990). En este caso, la dicotomía se establece entre los elementos recomendados para la higiene dental: huelen bien –como el polvo exótico, hecho de frutos arábigos, según se consigna en 6.3 y 6.5– o no –como la orina o el agua común–, otorgan a los dientes un color claro resplandeciente –como el polvillo, llamado en el poema “*nitelas oris*” [brillo de la boca]– u oscuro –como el carbón de una hoguera fúnebre. A esto cabe añadir la yuxtaposición, en términos de causalidad implícita, entre un tipo de intervención específica sobre el cuerpo (lavarse los dientes con X) y un tipo de resultado apreciable en términos retóricos (= la producción de un discurso Y). (Cfr. Dugan, 2001). Lo relevante para nuestra observación acerca de los modos particulares en que el pasaje enfoca su mirada hacia la boca es que las imágenes provistas son visuales y olfativas. Esto nos habla, ciertamente, de la tendencia de la cultura romana a explicar

fenómenos abstractos, como las cualidades de un discurso o la falta de ética de un individuo, con referencias a experiencias concretas como, aquí, un olor o un color (Barton, 2001; Stevens, 2008). Pero, al mismo tiempo, también nos sugiere la actualización de dichas imágenes en la instancia misma de la enunciación, desde el momento en que todo oyente podría haberse sentido compelido a verificar, apelando a sus ojos y a su nariz, la veracidad de los insultos. Esta inmediatez, propiciada por un entorno de comunicación cara a cara, presupone, de manera complementaria, que los alcances de la *laus oris* tendrán más de una vertiente: en efecto, tendrán un lugar en la argumentación puntual, pero también legitimarán la evaluación interpersonal a partir del dato físico de la boca. En este sentido, creemos que, más allá de su peso argumentativo concreto, este pasaje del discurso nos ofrece la oportunidad de leer algunas marcas del proceso que transforma el cuerpo –en este caso, una de sus partes– en un referente cultural.⁵

En otras palabras, el segmento argumentativo de *Apologia* al que se suma la metáfora de la muralla de los dientes compone un contexto interpretativo para la *laus oris* en donde la boca es algo más que el tema de un *excursus*: es, por sí misma, un integrante insoslayable de la situación enunciativa planteada. No solo opera como signo en la comunicación gestual del juicio, sino que también es aprovechada como una prueba irrefutable de la limpieza (= inocencia) del enunciador y de la suciedad (= culpabilidad) de los acusadores. Por otra parte, tanto la recreación de la presencia física de las partes

5 El repertorio de autores que incluyen los dientes (su color, su higiene, su falta) en las descripciones de sus personajes es extenso: Catulo, Ovidio, Juvenal, Marcial, entre otros. Citemos, a modo de ejemplo, la siguiente observación de Plinio el Joven (*Ep.* 8.18.9) sobre los últimos días de Domicio Tulo, que trata la limpieza de los dientes no tanto como un motivo de invectiva sino como una de las obligaciones del varón social: “–*foedum miserandumque dictu– dentes laundos fricandosque praebebat*” [mostraba los dientes para que fueran lavados y frotados, algo desagradable y deplorable de decir].

involucradas y actuantes, como la evidente visibilidad de la boca en tanto parte del cuerpo, invitan, implícitamente, a contrastar lo dicho sobre el *os* con lo observable en cada persona, en un verdadero ejercicio de percibir a los individuos a través de sus cuerpos. Nuestra metáfora, que hace referencia a una pequeña parte del objeto alabado, se verá envuelta, como veremos, en este proceso en el que resulta indispensable mirar la boca de alguien para que nos revele algo de sí.

La firmeza de los dientes, la blancura de mis dientes

Nos concentraremos ahora en la inserción de la metáfora en cada texto. Gelio compara la ignorancia parlante de la mayoría con el emblemático Ulises:

Vlixen contra Homerus, uirum sapienti facundia praeditum, uocem mittere ait non ex ore, sed ex pectore, quod scilicet non ad sonum magis habitumque uocis quam ad sententiarum penitus conceptarum altitudinem pertineret, petulantiaeque uerborum coercendae uallum esse oppositum dentium luculente dixit, ut loquendi temeritas non cordis tantum custodia atque uigilia cohibeatur, sed et quibusdam quasi excubiis in ore positae saepiatur. (1.15.3)

Por el contrario, Homero cuenta que Ulises, varón dotado de una sabia elocuencia, emitía su voz no desde la boca, sino desde el pecho, dado que lógicamente no importaba tanto el sonido de su voz y su manera de hablar como la profundidad de las opiniones que expresaba. También dijo, de manera brillante, que la empalizada de los dientes opone resistencia para contener la petulancia de las palabras, de modo que la temeridad al hablar no fuera solamente retenida por la custodia y la vigilancia de la razón, sino también cercada por una suerte de centinelas apostados en la boca.

Inmediatamente después, en 1.15.4, encontraremos la cita textual de los dos versos homéricos parafraseados aquí. Vemos, una vez más, la preocupación por controlar el sentido, por orientar la interpretación. No es lo único que se repite, ya que nos enfrentamos, nuevamente, a una formulación binaria: dos versos explicados en dos construcciones de verbo y proposición sustantiva (“ait” / “dixit”), y múltiples estructuras dobles: “ex ore” / “ex pectore”, “ad...” / “ad...”, “sonum” / “habitus”, “cohibeatur” / “saepiatur”, “custodia” / “uigilia”. También funciona en esta explicación la oposición entre lo profundo y lo superficial, lo meditado y lo irreflexivo, así como una atadura léxica con el título (“loquendi temeritas”, donde se lee la *loquacitas*). Esta homogeneización de las escenas homéricas a los intereses del capítulo, tal como la hemos descrito hasta ahora, ha preparado un terreno fértil para enfocar desde una perspectiva única la imagen de la metáfora del muro de los dientes. Como ya hemos indicado, la corporalidad en este texto encarna defectos y soluciones, y es en esta lógica donde la muralla dental aportará una indicación sobre el manejo del cuerpo. Así, si la locuacidad es escurridiza, ligera y líquida, lo que la detenga deberá exhibir las virtudes contrarias. ¿Qué mejor que una construcción fortificada, compacta y que circunde el área problemática?

El sintagma metafórico “*uallum dentium*” no solo cumple con los requisitos arriba expresados, sino que los formula desplegando una de las isotopías más eficaces para referirse a la idea de control: la de las prácticas militares. En este sentido, cabe reparar, en primer lugar, en el hecho de que *uallum* traduce *hérkos*, término que en principio designa un cerco, especialmente el que rodea un jardín o viñedo.⁶ El rasgo “rodear”, evidentemente, es el que sostiene la analogía de la metáfora [los dientes circundan la boca como

6 Liddell y Scott, 1996: s.v., 1.

un cerco un jardín], pero en el texto de Gelio la elección de *uallum* permite vincular este cerco con las nociones de “protección” y “control” necesarias en el contexto. En efecto, los sentidos habituales de este sustantivo son afines al campo léxico de la “defensa”, dado que designa barreras tanto naturales como artificiales.⁷ Consignemos, además, el cuantioso vocabulario de nuestra cita referido a las acciones indispensables para preservar, conservar o defender un espacio: los verbos *coercere* (“*coercendae*”), *opponere* (“*oppositum*”), *saepire* (“*saepiatur*”), *cohibere* (“*cohibeatur*”), a los que se suman sustantivos como “*custodia*” y “*uigilia*” y, cerrando estratégicamente el pasaje, una metáfora de la metáfora: la designación de los dientes como *excubiae*. Derivada de la fórmula homérica, esta última representación de los dientes guardianes (resaltada, como ya habíamos observado acerca de la metáfora de la lengua, por “*quasi*”, acompañado aquí por “*quibusdam*”) se funda en analogías visuales con la isotopía militar mencionada, ya que los centinelas, al igual que los dientes, forman apretada fila para ofrecer su resistencia física al enemigo.

Hay un último aspecto digno de mención en este pasaje. En la reformulación en estilo indirecto de las citas homéricas, la primera, que corresponde a *Iliada* 3.221, tiene un sujeto personal expreso (“*Vlixen*”). Por el contrario, en la paráfrasis de la metáfora no hay mención a persona alguna. De hecho, cuando el verso es efectivamente citado se elimina el vocativo que, en la versión del poema épico, señalaba al responsable de las palabras pronunciadas.⁸ Así, los dientes son puestos en primer plano como agentes del control del discurso, a la vez que se logra una impronta de generalidad, en la medida en

7 *OLD*, s.v., b.

8 Esto provoca que sea imposible determinar qué verso tenía en mente Gelio al citar, si es que tuvo alguno. Dado que la invocación encabeza, en todos los casos, el verso, las opciones son múltiples: *Il.* 4.350, 16.83; *Od.* 1.64, 3.230, 5.22, 19.492, 21.168 y 23.70.

que no se trata específicamente de los dientes de Telémaco o de Atenea, por así decirlo. Los dientes en general son, para expresarlo en otros términos, los dientes de todo hombre, por lo que la prescripción implícita en el texto acerca de la funcionalidad del cuerpo a la producción discursiva adquiere valor de verdad universal. El capítulo construye la analogía de manera tal que lo que nos transmite Homero es que, si los dientes están allí, como vigías, es porque deben usarse como tales. Se trata de una mirada sobre el cuerpo que ubica en su propia constitución natural la legitimación del autocontrol y del dominio de sí. El despliegado de este proceso metafórico avanzará un paso más en ese sentido en la continuación del capítulo, proponiendo nuevas metáforas que reafirman lo antedicho. Recorramos someramente algunas:

Hesiodus, poetarum prudentissimus, linguam non uulgandam, sed recondendam esse dicit proinde ut thesaurum, eiusque esse in promendo gratiam plurimam, si modesta et parca et modulata sit. (1.15.14)

Hesíodo, el más prudente de los poetas, dice que la lengua no debe ser mostrada sino escondida, al igual que un tesoro, y que al exponerla hay muchísima gracia si es modesta, parca y moderada.

Y el recuerdo de las palabras de Favorino, maestro de Gelio, sobre un pasaje de Eurípides:

(...) quorum lingua tam prodiga infrenisque sit, ut fluat semper et aestuet conluuione uerborum taeterrima. (1.15.17)

(...) sus lenguas son tan derrochadoras y desenfrenadas que siempre fluyen y hierven en el más repugnante basural de palabras.

Parafraseando la paráfrasis: la lengua es un tesoro, es decir, algo que requiere protección. Este rasgo la torna dependiente de la custodia de los dientes, ya sean *uallum* o *excubiae*. Cuando la lengua es un tesoro, sus movimientos son controlados, del mismo modo que cuando se la compara con un barco. De nuevo: las lenguas que producen discursos indeseables son desenfundadas (cfr. “*uagam*” y “*liberam*” en 1.15.1) y se asocian con medios líquidos (aquí “*fluat*” y “*aestuet*”; cfr. la *futilis loquacitas* del inicio).

Estas son algunas pequeñas muestras que no solo confirman nuestras afirmaciones anteriores sobre las maniobras desembozadas del texto en su afán de guiar y sostener una única lectura, sino también permiten arrojar una observación final. Es claro el interés moralizante de Gelio, pero también es claro que su punto de partida para proponer una visión determinada del cuerpo es la literatura. Su compilación nos habla de una tarea monumental: leer el cuerpo con los ojos de la cultura, lo cual supone buscar en sus textos las claves para asignarle funciones y sentidos. Es por eso que, en el capítulo de *Noctes Atticae* que hemos analizado, la metáfora de la muralla de los dientes defiende, haciendo caso omiso a su origen griego, uno de los rasgos constitutivos del *uir Romanus*: el dominio de sí. Es por eso también que, dejando de lado cualquier asociación de los dientes con una sonrisa, el tratamiento recibido aquí por esta metáfora resalta, por sobre todas las cosas, su firmeza.

Ahora bien, detenerse en el estudio de la manera en que *Apologia* trabaja con la metáfora que nos ocupa supone recordar dos cosas. La primera, que la imagen del cerco de los dientes forma parte aquí de un elogio, por lo cual no se predicará de los dientes en general, sino exclusivamente de los que componen una boca limpia.⁹ La segunda, que

9 Nótese el inicio de la *laus oris* (7.2-3): “*Quidni? Crimen haud contemnendum philosopho, nihil in se sordidum sinere, nihil uspiam corporis apertum immundum pati ac fetulentum, praesertim os (...)*” [¿Cómo no? No es un crimen reprochable a un filósofo el no permitir nada sucio en su persona, el no tolerar en ningún punto abierto de su cuerpo nada inmundo ni fétido, especialmente [respecto de la boca]].

este recorte referencial de la *laus* incluye naturalmente al enunciador, quien finge defenderse del hábito de lavarse los dientes. Estos hechos, sumados a la presencia en el contexto de numerosas alusiones a la visibilidad de las bocas de distintas personas, permiten aventurar que la metáfora será empleada para explotar su potencial visual, encarnado en el momento de la enunciación por el propio orador.

Una lectura atenta muestra el profundo anclaje de esta pequeña pieza epidíctica que es la *laus oris* en implícitos ideológicos constitutivos de una perspectiva romanocéntrica (de allí su fuerza argumentativa). En este sentido, un somero repaso del elogio bastará para clarificar la trama conceptual que vehiculiza:

(...) os, cuius in propatulo et conspicuo usus homini creberimus, siue ille cuiquam osculum ferat seu cum quicquam sermocinetur siue in auditorio dissertet siue in templo preces alleget: omnem quippe hominis actum sermo praeit, qui, ut ait poeta praecipuus, dentium muro proficiscitur. dares nunc aliquem similiter grandiloquum: diceret suo more, cum primis cui ulla fandi cura sit impensius cetero corpore os colendum, quod esset animi uestibulum et orationis ianua et cogitationum comitium; ego certe pro meo captu dixerim nihil minus quam oris illuuiem libero et liberali uiro competere. est enim ea pars hominis loco celsa, uisu prompta, usu facunda; nam quidem feris et pecudibus os humile et deorsum ad pedes deiectum, uestigio et pabulo proximum, nunquam ferme nisi mortuis aut ad morsum exasperatis conspicitur: hominis uero nihil prius tacentis, nihil saepius loquentis contemplare. (7.3-7.7)

(...) la boca, cuyo uso, al descubierto y a la vista, es sumamente frecuente en el hombre, ya si da un beso, ya si conversa, ya si diserta en un auditorio, ya si eleva sus plegarias en un templo. Lo cierto es que la palabra va delante de todo acto

del hombre, la cual, como afirma el poeta extraordinario, sale de la muralla de los dientes. Si se pensara ahora en alguien igualmente elocuente, diría, a su manera, que sobre todo aquel que tenga alguna preocupación por el decir debe cuidar con más esfuerzo su boca que el resto de su cuerpo, dado que es el vestíbulo del alma, la puerta del discurso, y el lugar de reunión de los pensamientos. Yo, ciertamente, hasta donde alcanzo a ver, diría que nada es menos propio de un hombre libre y de buenos hábitos que la suciedad de la boca. En efecto, es una parte del cuerpo elevada por su ubicación, pronta a la mirada, elocuente en el uso. Las fieras y animales domésticos, por otro lado, tienen la boca hacia el suelo y en dirección a sus patas, cercana a sus pisadas y a su alimento, y casi nunca se les ve, a no ser que estén muertos o irritados como para morder. En cambio, del hombre, nada se contempla antes cuando está callado, ni más a menudo cuando habla.

Según hemos sugerido, el solo hecho de considerar esta parte del cuerpo como asunto de un discurso presupone su objetivación, del mismo modo que tomarla como *illustrandum* de un proceso metafórico equivale a vaciarla de sus rasgos físicos más concretos para revestirla de nuevas connotaciones, posicionándola dentro del sistema de oposiciones, valores y supuestos que articula el pensamiento romano. Evidentemente, el elogio pasa revista a numerosos tópicos que aluden desde diversos parámetros a la búsqueda de un perfil paradigmático de varón romano. Entre ellos, se destacan las isotopías de la oposición “hombre-bestia”, con sus correlatos “bueno-malo”, “limpio-sucio” (que ya habíamos nombrado en un segmento de invectiva), “alto-bajo”, “visible-oculto”. En este maremágnum de predicaciones, nos interesa rescatar, tal como ya expresamos, las que definen a la boca como un órgano evaluable por la mirada. Llamativamente, las referencias en este sentido se multiplican en distintas variantes.

En tanto espacio, vemos que la boca se asocia con *propatulum* (“*in propatulo*”), término que se emplea para designar lugares abiertos, y con *conspicuus* (“*in conspicuo*”), adjetivo derivado del verbo *conspicere*, “contemplar”. Por otra parte, su visibilidad también funciona como base en las menciones de las actividades sociales de las que es una parte indispensable: saludar, conversar, disertar, rezar. La isotopía del cuerpo-hogar y del cuerpo-ciudad, por su parte, da la ocasión de percibir matices; así, la boca será definida como partes más o menos públicas o privadas: “*ianua*”, “*uestibulum*”, “*comitium*”. Por último, la especificación del lugar relativo que ocupa respecto de otras partes del cuerpo (“*loco celsa*”) también implica su visibilidad, así como estas referencias, más explícitas, al sentido de la vista: “*uisu prompta*” [pronta a la mirada] y “*hominis uero nihil prius tacentis, nihil saepius loquentis contemplare*” [En cambio, del hombre, nada se contempla antes cuando está callado, ni más a menudo cuando habla]. Esta última formulación es el más claro ejemplo del nexo que establece el elogio entre la visibilidad de la boca y el uso del lenguaje.

Este entramado de tópicos de larga data, resignificados bajo unas condiciones de producción específicas, conforma el marco puntual al que se incorpora nuestra metáfora. La primera distinción que puede realizarse respecto del texto de *Noches Áticas* es que, muy por el contrario de lo que señalamos allí, esta muralla apuleyana sirve para dejar salir las palabras: “*omnem quippe hominis actum sermo praedit, qui, ut ait poeta praecipuus, dentium muro proficiscitur*” [Lo cierto es que la palabra va delante de todo acto del hombre, la cual, como afirma el poeta extraordinario, parte de las murallas de los dientes]. La visualización de la muralla como un lugar de tránsito, no de detención, está en cierta medida activada por el énfasis en la acción de la frase anterior [“*osculum ferat... sermocinetur... dissertet... preces alleget*”]. Los preverbios *pro-* y *prae-*, que forman parte de los verbos de nuestra fórmula metafórica, resaltan esta noción de avance, transformando radicalmente

esta versión apuleyana y favoreciendo, a su vez, el conjunto de predicaciones metafóricas sobre la boca como “sala de espera del discurso” ya mencionadas (*ianua, uestibulum, comitium*). En consonancia con esta complementariedad entre un *os* que acumula palabras y pensamientos y unos *dentes* que les permiten el paso, leeremos, casi al final del segmento laudatorio (8.5), una última metáfora sobre la boca. En efecto, esta, a punto de producir un discurso útil, será comparada con una copa (“*os, ut bono potui poculum*”, la boca, al igual que una copa dispuesta para un buen vino), es decir, será caracterizada como el continente de un contenido preparado para salir de él.

Otro aspecto distintivo es la traducción de *hérkos* por *murus*. Si bien el primer sentido del sustantivo elegido es el de “muro”, frecuentemente se lo emplea para designar el muro por antonomasia: la muralla de la ciudad.¹⁰ Ligada de manera indisoluble a la isotopía de la ciudad como cuerpo, esta selección léxico-semántica secunda a la perfección la lista de actividades sociales que hemos mencionado y que anteceden la introducción de la metáfora. Por otra parte, guarda similitudes y correspondencias con otras isotopías del pasaje: el cuerpo como casa, la oposición hombre/animal. La asociación entre el *murus* y la acción civilizadora, a su vez, es un rasgo destacado que facilita su vinculación con la actividad discursiva.

En otras palabras, *Apologia* nos propone un ejercicio particular: introducir un detalle preciosista a la metáfora longeva que conecta al cuerpo con una ciudad. De la misma manera que, a lo lejos, lo primero que se distingue de esta última y que asegura su existencia es un muro, lo primero que percibimos de otro ser humano en sociedad es su muralla personal. Ubicados en lo alto, como la boca que los contiene, los dientes se ofrecen a la mirada para dar una impresión

¹⁰ *OLD*, s.v., 1.a.

inicial y anticipar, al igual que con el viejo Tersites, virtudes y defectos. En este circuito interpretativo, no importa si los dientes sirven para masticar, o si los dientes limpios estarán más sanos: importan la sonrisa limpia, los modales ajustados y el discurso brillante. La metáfora nos invita a reconocer a quien habla a través de ella.

Conclusiones

La metáfora que hemos considerado en este capítulo es de rancia estirpe. Ciertamente, los textos que propusimos como estudios de caso se valen de esto para expresar a través de ella verdades que creen viejas como el mundo. Sin embargo, como esperamos haber mostrado, las condiciones de producción acaban imponiendo sus reglas y, en consecuencia, cada autor elige solo algunos de los elementos que compondrán su versión de la misma. Aulo Gelio y Apuleyo leen sobre los modos de producir un discurso más sabio o más impactante, orientados por una percepción del cuerpo propia de su cultura, donde el poema épico ensayaba reflexiones en torno de la complejidad de la comunicación oral. De este modo, la imagen recreada es vieja y nueva a la vez. Si cada personaje homérico contó como rasgo distintivo con un manejo de la palabra diverso y peculiar, los profesionales del discurso del siglo II d. C. abundaron hasta el cansancio en la delimitación de las marcas que los definirían como tales. La preceptiva resultante, en parte heredada, en parte reformulada, implicó, entre otras cosas, la reunión de maneras de pensar el cuerpo muchas veces antitéticas pero gobernadas siempre por una misma preocupación, la de representar la identidad de un miembro de la elite intelectual.

En efecto, a lo largo de los pasajes que hemos analizado observamos que el cuerpo debe ser controlado –lengua atada, dientes pulidos– para controlar –otras partes del cuerpo,

un discurso–, y que lo que más lo acerca a la naturaleza es, precisamente, la cultura que lo estiliza. ¿Qué otra cosa es invocar como la prueba más espontánea –natural– y fidedigna la gestualidad aprendida, o qué significa, entonces, anteponer a cualquier otro el empleo discursivo de la boca y de los dientes? Esta amalgama de contrastes se sirvió del cuerpo como ejemplo, como instrumento y como garante de sus formulaciones teóricas y prácticas, erigiendo como regla de conducta las costumbres de unos pocos y atribuyendo a la naturaleza jerarquías de carácter ideológico.

Como creemos haber ejemplificado, también, la introducción de una metáfora comienza mucho antes de la frase que la formula. Toda idea y todo recurso puesto en juego en la escritura del contexto predeterminan, de alguna manera, su futuro en el texto. A la inversa, el proceso metafórico, una vez desencadenado, arroja sus nuevas luces a lo ya dicho y a lo por decir, obligando a una relectura que detecte la multiplicidad de efectos de sentido generados. Aquí, esto involucra apreciar no solo el pasaje de *hérkos* a sus versiones latinas, sino también los contrastes entre estas últimas. Surgidas en un horizonte intelectual similar, representan dos momentos del mismo afán. Sea como guardianes severos de un discurso meditado, sea como gentiles acompañantes de palabras importantes, los dientes de *Noctes Atticae* y *Apología* simbolizan dos instancias de la excelencia discursiva según es tematizada por los autores del siglo II d. C.: el autocontrol y el virtuosismo. Al igual que los del miserable Tersites, estos dientes tienen algo que decir de sus dueños antes de que conozcamos sus palabras.



El cuerpo de Esceva y el cuerpo del texto en Lucano (B.C. 6.118-262): manifestaciones retórico-poéticas de la desintegración de la república

Eleonora Tola
UBACyT/ CONICET

Guerra civil y representación corporal

En el mundo romano las guerras civiles constituyen, al menos desde la época ciceroniana hasta el período flavio, una de las principales manifestaciones del imaginario del horror.¹ El poema épico de Lucano plantea, a través de la temática de la guerra civil, una reflexión doblemente estética e histórica respecto de tal imaginario. Como sabemos, desde sus inicios la epopeya se vincula en Roma con la historia nacional y expone distintos momentos del desarrollo y de la consolidación de la *res publica* (Conte, 1988: 21-22). Sin embargo, Lucano presenta una guerra que, lejos de ser una instancia de conquista y, por ende, testimonio del *imperium* de la *Urbs*, deviene la imagen de un pueblo que, al perder el control de sus legiones y de sus generales, se encamina inevitablemente hacia su ruina (1.84-86): “*tu causa malorum / facta tribus dominis communis, Roma, nec unquam / in turbam missi*

1 Cfr. Estèves (2006: 29). Salustio (*Iug.* 101.11), Livio (22.51) y Tácito (*Hist.* 2.70) explotan el horror que se desprende, de un modo general, de los campos de batalla.

feralia foedera regni” [Tú eres la causa de tus desgracias, Roma, convertida en propiedad común de tres dueños, y el pacto funesto de una tiranía nunca adjudicada a varias personas].² Esa pérdida de control (“*nec se Roma ferens*” 1.72) provoca la muerte de la ciudad heroica y el fracaso de la *libertas* republicana debido a una ceguera por exceso de ambición: “*O male concordēs nimiaque cupidine caeci!*” (1.87). La destrucción del viejo orden del mundo es un eje fundamental del *Bellum Civile*, que podría leerse como una suerte de necrológica de la gloria de Roma.

Acorde con este horizonte de sentido el texto está atravesado por una ideología político-moral, ya explicitada en su mismo comienzo: (1.666-669): “*Inminet armorum rabies ferrique potestas / confundet ius omne manu scelerique nefando / nomen erit uirtus multosque exibat in annos / hic furor*” [Inminente es la rabia de los combates y el poder de la espada subvertirá todo derecho con su mano; al crimen nefando se le dará el nombre de virtud y muchos años perdurará esta locura]. El poeta propone como motivo de su obra la guerra civil entre César y Pompeyo, que es de por sí un *scelus nefandum* puesto que enfrenta a conciudadanos romanos. A su vez, le da a este material la forma de poesía épica, género que focaliza tradicionalmente el valor de la *uirtus*, es decir, la *performance* de hazañas heroicas para el bien de la patria, de la familia y de los dioses (Donald, 1967; Henderson, 1987: 142-144; Gorman, 2001: 263). A partir del sinsentido que surge de la intersección del tema tratado –guerra civil y perpetración de un *nefas*– con los fundamentos de su soporte genérico –exaltación de la *uirtus* guerrera–, se puede identificar una doble dinámica en el relato lucaniano: si bien se inscribe en la tradición literaria de la épica, subvierte permanentemente dicha tradición mediante diversos mecanismos. Esa dualidad

2 Seguimos el texto latino de Conte (1988), basado en la edición de Housman (1926). Respecto de la conciencia histórica de la ruina en Lucano, cfr. Salemme (2002).

instaura en el texto una serie de procesos de orden ideológico y estético. Desde el punto de vista ideológico la guerra civil no puede generar un héroe en el sentido convencional de la palabra ya que contamina por igual a las dos facciones enemigas: la acción agresiva y la resistencia defensiva de los personajes suponen la participación de ambos bandos en el crimen porque implican actos de violencia ejercidos por y contra compatriotas. Desde el punto de vista estético los trastrocamientos respecto del *ethos* genérico determinan algunas características en el nivel retórico-poético del texto. Al hacer hincapié en una *virtus* modificada por las ambiciones personales de César y Pompeyo, el poema desplaza a los héroes individuales para focalizar armas, heridas y toda clase de sufrimientos físicos y morales (Gorman, 2001: 265, 271). Tal repertorio de imágenes remite a una metáfora recurrente en Roma, según la cual el Estado es concebido como un cuerpo sujeto a mutilaciones y agravios. La capacidad analógica del cuerpo sugiere la unidad orgánica del Estado y su vulnerabilidad refiere a la posibilidad de desmembramiento de ese otro “cuerpo” político cuya integridad socio-cultural también puede verse amenazada.³

Lo corporal en tanto materia concreta permite así designar, a través de la expresión metafórica, la estabilidad o alteración de otros cuerpos menos palpables. Estos usos metafóricos del cuerpo humano ejercen una fascinación particular en la visión lucaniana de la historia. Al reflexionar sobre la desintegración de la república romana como consecuencia de sus conflictos intestinos, Lucano presenta la locura de la guerra civil en un registro que hace hincapié en la violación de los cuerpos de los soldados por parte de miembros de una misma comunidad (Bartsch, 1997: 10-13; Calonne, 2007: 18-23).

3 Cfr. Liv. 1.8.1; Sal. *Cat.* 6; Tac. *Ann.* 14.27. Para la legitimación de ciertos discursos políticos a través de imágenes corporales, ver Liv. 2.32; Sen. *Cl.* 1.4; Tac. *Ann.* 1.12.

El episodio de la *aristeia* de Esceva en el libro 6 (118-262) constituye simultáneamente un emblema de la doble dimensión ideológico-estética del texto y de la activación de la metáfora de los padecimientos infligidos al “cuerpo” del Estado. Recordemos brevemente el relato luciano. Durante la toma de Durazzo por César, las tropas de Pompeyo se abren camino a través de un cerco que les impide el paso y avanzan hacia la línea de fortificación. Los compañeros de Esceva, centurión de César y veterano de la guerra de las Galias, son presa del pánico y comienzan a abandonar sus puestos de batalla. De entre la multitud anónima de soldados Esceva se yergue solo contra los pompeyanos mientras aguarda refuerzos: “*illum tota premit moles, illum omnia tela, / nulla fuit non certa manus, non lancea felix*” (6.189-190) [A aquel valiente se le echa encima toda la masa, contra él todos los dardos; no hubo ninguna mano que no fuera certera, ni lanza que no diera en el blanco].⁴ No solo ataca a sus enemigos en una serie de luchas desde el muro de la fortificación sino que, incluso gravemente herido, se niega a protegerse con el escudo y arremete con mayor vehemencia. Tras el feroz enfrentamiento y ante la llegada inminente de las cohortes de César, Esceva finalmente se desploma y sus camaradas recogen su cuerpo que se ha transformado en un cúmulo de heridas. Los rasgos de esta poética del horror que desencadena la conducta temeraria del soldado de César funcionan paralelamente con algunos recursos retóricos que profundizan la dimensión metafórica de la violencia corporal.

A partir de un abordaje estilístico-retórico del episodio mostraremos de qué manera el cuerpo de Esceva y el cuerpo del texto se configuran como lugares en los cuales lo innarrable de la guerra se torna visible. Más precisamente, el

4 En cuanto a los antecedentes virgilianos del episodio, cfr. *A.* 9.760-777 (*aristeia* de Turno), 10.362-509 (*aristeia* de Palante), 10.689-788 (*aristeia* de Mezencio). Respecto de sus aspectos históricos, cfr. *Caes. Civ.* 3.53.4, *Val. Max.*, 3.2.23; *Plu. Caes.* 16; *Flor. Epit.* 2.13.40; *Suet. Iul.* 68; *App. BC* 2.60.

horror se inscribe no solo en el plano diegético con los actos desmesurados del personaje, sino también en el plano lingüístico por medio de la convergencia de ciertos procedimientos expresivos. Ambos refuerzan la metáfora de la desintegración del cuerpo del Estado y dejan así al descubierto la capacidad enunciativa de este tipo de lenguaje figurado cuando traslada su realización de la palabra al texto y crea una red sémica coherente y extendida. Las diversas manifestaciones de la dimensión metafórica en este episodio permiten leer la representación corporal como la puesta en acto de la disolución del antiguo sistema ético-social de la *Urbs*. La metáfora del *uir-murus* y la paradoja conceptual que subyace en la *uirtus* del héroe lucaniano constituyen dos aspectos clave de tal dimensión.

La metáfora del *uir-murus*: el *furor* de Esceva y la disolución de límites físicos

La asimilación del cuerpo de Esceva a un arma y la confusión de roles que se desprende de su comportamiento desmesurado evocan, según veremos, la anulación de límites que conlleva un enfrentamiento entre conciudadanos y familiares.⁵ Esta guerra perturba, pues, las nociones de identidad y alteridad dado que el enemigo, por regla general extranjero, coincide en este caso con un romano. Los hechos que componen la *aristeia* del libro 6 deben ser leídos entonces a la luz de las características de un *bellum impium*. En ese contexto el

5 El comienzo del poema anuncia una retórica del exceso con su célebre propósito de cantar “guerras más que civiles” (“*bella... plus quam ciuilia*” 1.1) cuya desmesura se torna “un sacrilegio común” (“*commune nefas*” 1.6) a ambas formaciones. Ver también Luc. 1.67: “*Fert animus causas tantarum expromere rerum*” [Mi ánimo me impulsa a revelar las causas de tan grandes sucesos] y 71: “*nimioque graues sub pondere lapsus*” [y los graves derrumbes bajo un peso excesivo]. Cfr. Bartolomé (2006) en cuanto a la relectura lucaniana de la guerra civil desde la óptica de la derrota.

furor del personaje adquiere valencias negativas vinculadas con una conducta hiperbólica que involucra el manejo de su cuerpo en la batalla.

El exceso que anima a Esceva se manifiesta primero en la exhortación a sus compañeros que están a punto de dispersarse por el temor ante el avance de los pompeyanos:

non **ira** saltem, iuuenes, **pietate remota**
stabitis? E cunctis, per quos erumperet hostis,
nos sumus electi. **Non paruo sanguine Magni**
iste dies ierit... (6.155-158)

¿Aun abandonado el deber, soldados, no os mantendréis en vuestra posición ni siquiera por cólera? De todos aquellos a través de los cuales el enemigo podía irrumpir, hemos sido elegidos nosotros. Este día pasará con no poca sangre del Magno.

La conciencia moral del centurión y sus motivaciones no están regidas por los valores colectivos de su pueblo sino por la cólera (*ira*), la cual se ha convertido en el motor de sus actos. A la desmesura (“*non paruo sanguine Magni*”) de esa arenga, que ubica al personaje en los márgenes del horizonte de expectativas genérico,⁶ responde de manera simétrica la reacción de los soldados:

Vicimus, o socii: ueniet qui uindicet arces,
dum morimur.” **Mouit tantum uox illa furorem**,
quantum non primo succendunt classica cantu,
mirantesque uirum atque auidi spectare secuntur

6 La epopeya se caracteriza tradicionalmente por los rasgos supraindividuales de las hazañas heroicas, en la medida en que sus protagonistas actúan por su comunidad. Por el contrario, en el *Bellum Civile* los líderes devienen monstruos a raíz de la obediencia que les prodiga una masa compuesta por individuos (Hardie, 1993: 7).

scituri iuuenes, numero deprensa locoque
an plus quam mortem **uirtus** daret... (6.164-169)

Hemos vencido, camaradas: vendrá quien reivindique las fortalezas mientras morimos”. Esas palabras suscitaron una furia tan grande como no la encienden las trompetas con su primer toque; admirando al varón y ávidos de contemplarlo, los soldados lo siguen para comprobar si la valentía, sorprendida por el número y por su posición, podía brindar algo más que la muerte...

El llamado a la resistencia en nombre de la ira desencadena un *furor* desmedido (“*tantum... furorem*”) en estos guerreros cuya *deuotio* se funda en una admiración subvertida (“*mirantesque uirum atque auidi spectare*”).⁷ Lejos de tratarse de un *affectus* inscripto en los parámetros de un *bellum iustum*, el *furor* que causa tal admiración se emparenta aquí con un estado de locura que da lugar a hazañas sacrílegas. La declaración de Esceva acerca de su perspectiva de la lucha (“*Vicimus*”) prolonga el alcance simbólico del comienzo del poema, en el cual la idea de victoria queda indisolublemente asociada con la perpetración de un *nefas* (“*uictrici... dextra*” 1.3; “*in commune nefas*” 1.6). En este episodio del libro 6 el campo léxico de la victoria se tiñe también de connotaciones sombrías puesto que deviene sinónimo de derrota, del mismo modo que el éxito de Roma oculta el germen de su propia desgracia (“*In se magna ruunt*” 1.81-82).⁸ La proximidad entre “*Vicimus*” (164) y “*furorem*” (165) insiste en los

7 Cfr. Leigh (1997) respecto de la relación entre los conceptos de *uirtus* y espectáculo en el *Bellum Civile*. Conte (1974: 75) señala que en el poema luciano cada hecho se transforma en un *spectaculum* observado con ojos de espectador incluso por sus mismos protagonistas. Este mecanismo responde a una modificación del código épico a través de la inclusión de un registro descriptivo que atenta contra la objetividad de tal código.

8 En cuanto a esta equivalencia a lo largo del *Bellum Civile*, cfr. Bartolomé (2004).

aspectos negativos de esta forma de heroísmo militar que apunta, paradójicamente, a la realización de acciones que desestabilizan, por sus rasgos excesivos, las implicancias morales de la *uirtus* (Sklenář, 2003). Los términos “*uirum*” (167) y “*uirtus*” (169) –relacionados etimológicamente– y la cadena fónica que establecen con “*Vicimus*” a través de la anáfora delimitan en el texto la alteración que los actos del personaje provoca en las categorías de “victoria”, “heroísmo” y “valentía”.

La furia que determina el desempeño de Esceva alcanza su paroxismo en la imagen de la desfiguración de su rostro en plena batalla:

*Perdiderat uoltum rabies, stetit imbre cruento
informis facies...* (6.224-225)

La rabia había arruinado su rostro; su semblante se alzó desfigurado por una lluvia de sangre...

La escena de la masacre desemboca en una imagen con alcances metafóricos. En efecto, la desintegración de los rasgos del personaje debido a la sangre de sus heridas (“*informis facies*”) remite a la asimilación de la guerra, a lo largo del poema de Lucano, a una indefinición y confusión propias del caos.⁹ Como señala Bartsch (1997: 17-18) respecto de la transgresión de límites en el *Bellum Civile*, “*microcosm and macrocosm reflect the dissolution of all normative limits (...) Somatic, natural, political, and legal: the demarcations that make things what they are are clearly under siege in the Civil War*”. El adjetivo *informis* (225) referido al rostro de Esceva alude, en el plano somático, a la disolución de paradigmas que implica, de un modo general,

9 Luc. 1.61-111. Sobre la misma concepción del caos, cfr. *Ov. Met.* 1.5-8, 17-25. Masters (1992: 64-65) observa los alcances paradójicos de la imagen del caos en el poema luciano. Respecto del adjetivo *informis* como parte del “*boundary vocabulary*” que atraviesa el *Bellum Civile*, cfr. Newbold (1979).

la guerra civil. El entrelazamiento de los diversos segmentos sonoros de estos dos versos materializa, en el plano fónico, esa disolución. La acumulación de paronomasias parciales parece borrar, pues, los límites entre las palabras y fusionarlas en un proceso equivalente al de la pérdida de definición del rostro del personaje (-er; -era-; -tu-; ra-; -teti-; -re; -ru-; -to; -fo-; fa). El proceso es focalizado también por el lugar en el que se produce dicha pérdida, el rostro, que de sus rasgos cambiantes y móviles (*uultus*) deviene un espacio inmóvil e inexpresivo (*facies*).¹⁰ Como veremos, la desfiguración corporal y la pasividad se vinculan con una progresiva deshumanización, cuyos aspectos simbólicos adquieren pleno significado a la luz de la metáfora del *uir-murus*.

Al lanzarse contra sus enemigos una vez que los cadáveres acercan el nivel del muro al suelo (“*ut primum cumulo crescente cadauera murum / admouere solo, non segnior extulit illum/ saltus et in medias iecit super arma cateruas*”, [Tan pronto como, al crecer el hacinamiento, los cadáveres acercaron el muro al suelo, un salto no más lento lo lanzó y lo proyectó en medio de los batallones por encima de las armas] 6.180-182, Esceva se convierte en un muro inquebrantable que se yergue contra los pompeyanos:

Hunc aut tortilibus uibrata falarica neruis
 obruat aut uasti muralia pondera saxi,
 hunc aries ferro ballistaque *limine* portae
 promoueat. **Stat non fragilis pro Caesare murus**
Pompeiumque tenet... (6.198-202)

A este lo derribe una falárica disparada por nervios retorcidos o el peso de un ancho bloque de la muralla; a este lo aparte del umbral un ariete con su hierro o una ballesta. Se

10 Para este estatuto móvil y cambiante del *vultus* por oposición a *facies*, cfr. Bettini (2000: 322-327, 337).

yergue como muro no frágil por delante de César y detiene a Pompeyo...

Su transformación se inscribe en una metáfora cuyo eje (*murus*) condensa al mismo tiempo las ideas de desdibujamiento de límites y de autodestrucción.¹¹ Por un lado, los actos del personaje generan una mezcla de roles a partir de su posición confusa respecto del muro de la fortificación que se propone atacar. Al principio de la narración Esceva aparece en el espacio exterior, desde donde defiende el muro y asedia a su enemigo (174-179); sin embargo, posteriormente se ubica en el espacio interior para luchar contra los pompeyanos que intentan escapar (180-185). De este modo se instaura como una suerte de agresor-agredido que pelea dentro de la muralla que él mismo asedia. El término “*limine*” (200) que anticipa la metáfora del *uir-murus* designa en el plano léxico el traspaso de una frontera simbólica que desarrolla luego la imagen. La deshumanización que implica la asimilación del cuerpo de Esceva al muro y a un proyectil (“*hosti seque ipse minatur*” 173) subraya la pérdida de identidad de un *uir* cuya valentía parecía, en principio, excepcional.¹² Por otra parte, la metáfora incluye la idea de autodestrucción. En virtud de su identificación simultánea con el muro y con su agresor, Esceva deviene agresor de sí mismo (Saylor, 1978: 250-252).¹³ La expresión metafórica actualiza, una vez más en el texto de Lucano, la dimensión

11 Hom. *Il.* 1.283; 3.229; 4.299 para la tradición homérica de la imagen. Cfr. también Ov. *Met.* 13.281; Sen. *Tro.* 126.

12 Las comparaciones subsiguientes con animales confirman esta lectura (180-183; 208-213; 220-223). La idea de deformación y de mezcla de fronteras físicas se extiende del rostro a los actos del personaje cuando este incita a los soldados a convertir sus cuerpos en armas: “*Confringite tela / pectoris impulsu iugulisque retundite ferrum.*” (6.160-161) [Romped los dardos con el choque de vuestro pecho y con vuestras gargantas golpead el hierro], pasaje donde la disposición en quiasmo de los miembros corporales y de las armas sugiere tanto la idea de la disolución de límites como de la rigidez de la orden militar.

13 Esta imagen es reforzada por el símil del oso que, en un ámbito cerrado, dirige su violencia contra sí mismo (6.220-230).

corporal del conflicto civil (“*in sua... conuersum uiscera*” 1.3), a la cual refiere también la desfiguración del rostro del personaje. Asimismo, la deshumanización conlleva una parálisis en la medida en que el centurión se convierte en una mera herramienta de batalla. La inmovilidad propia del verbo *stare* atraviesa el proceso por el cual la *ira* (“*non ira saltem, iuuenes, pietate remota / stabitis?*” 6.155-156) desemboca en una metamorfosis (“*stat non fragilis pro Caesare murus*” 6.201) en el marco de una desfiguración del personaje (“*stetit imbre cruento/ informis facies*” 6.224-225) y sugiere su fijación en un estado que lo conducirá a un inexorable desenlace de disolución y despersonalización. Los tres rasgos con los que se asocia dicho verbo (*ira* / transformación / desfiguración) remiten a la concepción lucianiana de la desintegración de la república romana: en el *Bellum Ciuile* la ira en su aspecto más irracional (*furor*) desencadena un conflicto (1.8) que provoca una transformación inconcebible de sus protagonistas (1.3-7), capaz de disolver todos los valores en una indefinición monstruosa (1.72-80). La correspondencia adquiere mayor nitidez cuando Esceva, tras ser herido en el ojo por una flecha, arranca y pisotea a ambos en un estallido de *furor*:

Dictaea procul ecce manu **Gortynis harundo**
tenditur in Scaeuam, quae uoto certior omni
in caput atque oculi laeuom descendit in orbem.
Ille moras ferri neruorum et uincula **rumpit**
adfixam uellens oculo pendente sagittam
intrepidus, **telumque suo cum lumine calcat.** (6.214-219)

He aquí que desde lejos es lanzada contra Esceva por mano dictea una flecha gortinia, la cual más certera de lo que podría desearse, se hunde en su cabeza y en el globo de su ojo izquierdo. Rompe él los ligamentos nerviosos que retardaban la salida del hierro, arrancándose la flecha clavada en el ojo colgante, impertérrito, y pisa el dardo junto con su ojo.

El narrador expone la autodestrucción inherente a la lucha entre conciudadanos a través de la representación de la violencia física (“*rumpit*”, “*calcat*”). La equivalencia entre el daño infligido al propio cuerpo y aquel ejercido sobre el cuerpo de los otros evoca el carácter fratricida de la contienda:

nunc sude nunc duro contraria pectora conto
detrudit muris, et ualli summa tenentis
amputat ense manus; caput obterit ossaque saxo
ac male defensum fragili conpage cerebrum
dissipat; alterius flamma crinesque genasque
succendit, strident oculis ardentibus ignes. (6.174-179)

Ya con una estaca, ya con una dura pica echa de los muros los pechos enemigos y corta con su espada la mano del que logra tocar lo alto del vallado; machaca cabeza y huesos con una piedra y dispersa el cerebro, mal protegido por una frágil armazón; enciende los cabellos y las mejillas de otro con una llama; chirría el fuego al arder los ojos.

Y, a su vez, la escena del soldado que pisa su ojo no solo alude a la locura de un pueblo vuelto contra sus propias vísceras sino que también “corporiza” o “literaliza” la metáfora de la ceguera como causa de la guerra a lo largo del texto (Gorman, 2001).

Si el conflicto civil deja al descubierto la ruptura de los parámetros bélicos tradicionales de la sociedad romana, el relato de Esceva muestra esa ruptura en lo que respecta particularmente a la noción de persona. Al desdibujar los límites entre seres y objetos, la reducción del cuerpo humano a un instrumento de combate cuestiona la idea misma de identidad. La anulación de las fronteras físicas, la pérdida de la integridad corporal y la permanente confusión entre agentividad y pasividad explicitan la deshumanización a la que conduce la lucha entre compatriotas (Bartsch, 1997: 22-29;

Masters, 1992: 1-5, 64-72). La metáfora del *uir-murus* y las diversas imágenes que convergen en ella ponen de manifiesto la mezcla de categorías que conlleva una guerra que viola sus propias leyes. En el *Bellum Civile* la distinción entre sujetos y objetos de violencia es un sinsentido puesto que de ambos lados se encuentra un ciudadano romano (Bartsch, 1997). Como veremos a continuación, la perturbación del orden acarrea también un desplazamiento de las fronteras semánticas, el cual involucra fundamentalmente a la *uirtus* heroica de Esceva. Los alcances paradójicos de su despliegue marcial permiten trasladar al plano conceptual del texto la deformación que opera en el plano somático a través de la metáfora en tanto expresión del *furor* excesivo del personaje.¹⁴

La *uirtus* de Esceva o la disolución de los límites conceptuales

En reiteradas ocasiones la crítica ha señalado que el poema de Lucano narra una contienda cuyas características y resultado son responsables de la alteración de la ética tradicional y de su terminología.¹⁵ La ruptura del consenso de la sociedad provoca la subversión del orden familiar y el establecimiento de una situación insólita, solo definible en términos hiperbólicos y cósmicos (Lapidge, 1979; Salemme, 2002). Según hemos examinado, en el libro 6, el cuerpo de Esceva funciona como uno de los indicios de la desmesura que implica esa

14 La paradoja en tanto unión o aproximación de términos directa o indirectamente antitéticos se vincula con una estructura de tipo oximórico. La claridad de la antítesis que se instaura en los dos polos del oximoron se torna indirecta en la paradoja y se realiza, en general, *in absentia*, a través de una serie de pasajes semánticos. Para un análisis de las categorías de elementos entre los cuales surge la tensión de la paradoja, cfr. Lausberg (1969: 212, 389.3). Como señala Moretti (1984: 38) respecto del uso de la paradoja en Lucano, se trata de un recurso que provoca "*uno scatto lógico*".

15 Cfr. Sklenář (1998: 205-220; 2003); Bartolomé (2006). Para Henderson (1987: 167) el *Bellum Civile* plantea una guerra de palabras, una subversión terminológica que refuta la autoridad del discurso oficial.

subversión de los principios morales clásicos.¹⁶ Por un lado, el *pathos* exacerbado del episodio exhibe el trastrocamiento de los valores bélicos propios del *epos* heroico, pues, si el héroe de la epopeya es, según las reglas del género, un héroe sinécdoquico que actúa en representación de su pueblo (Hardie, 1993: 4-5), el héroe de esta *aristeia* encarna, por el contrario, los excesos de la autodestrucción de una comunidad.¹⁷ Por el otro, la inscripción del discurso histórico de la lucha fratricida en esa tradición genérica supone, en el plano político, una aniquilación o redefinición de categorías. La *uirtus* del protagonista deviene una de las herramientas principales de tal dinámica a partir de la desestabilización que la guerra civil produce en ese concepto, tanto desde el punto de vista genérico como ideológico.

A través de la anulación de límites físicos que opera el cuerpo de Esceva, la metáfora del *uir-murus* deja al descubierto la imagen de la desintegración del Estado. Asimismo, el recurso de la paradoja revela, en los niveles léxico y conceptual, las fluctuaciones del lenguaje respecto de las normas ético-políticas. El cuerpo y el lenguaje hacen visible el colapso que causan la guerra civil y su consecuente quiebre axiológico. Más precisamente, el cuerpo del protagonista se instaure como soporte metafórico de los efectos del conflicto en virtud de su *furor* desmedido; su *uirtus* guerrera remite, por sus alcances contradictorios, a la destrucción del viejo universo lingüístico-semántico de la *Urbs*. La disolución de límites conceptuales da lugar a una hibridez equivalente a la confusión de roles que genera la figura del centurión con su posicionamiento ambiguo en el muro de la fortaleza. La guerra civil desgarrar simultáneamente los cuerpos, la ética y el

16 Ahl (1976: 230) se refiere a un "trastorno de la romanidad"; ver también Johnson (1987: 57). Al tratar el episodio Hardie (1993: 8) señala que "*much of the hyperbole of the Bellum Civile is based on the 'one against all' or 'one for many' principle*".

17 Sobre la subversión genérica que operan los actos de Esceva, cfr. Sklenář (2003: 45-58).

mismo lenguaje que la nombra. Como observa Boyle (1993: 147), “to portray history from the perspective of the lost republican cause and to counter the unifying historical fictions and narratives of imperial ideology, both bodies and poems must fall into pieces”.

En este conflicto entre historia y moral la *uirtus* de Esceva se vacía de todo sentido. Al devenir un principio falso en manos de un hombre moralmente vacío, el *ethos* guerrero responde, pues, a una nueva ética. Su presentación en los versos 144-148 explicita el desajuste que subyace en sus actos:

Scaeva uiro nomen: **castrorum in plebe merebat**
ante feras Rhodani gentes; ibi **sanguine multo**
promotus Latiam longo gerit ordine uitem,
pronus ad omne nefas et qui nesciret **in armis**
quam **magnum uirtus crimen ciuilibus** esset. (6.144-148)

Esceva era el nombre del varón: militaba entre los soldados rasos antes de las campañas contra los fieros pueblos del Ródano; allí, ascendido a costa de muchas heridas, consigue la vid del Lacio en un grado bajo, presto a todo sacrilegio y sin saber qué gran crimen es el valor en las guerras civiles.

El carácter impío de la *uirtus* heroica de Esceva es anunciado por la mención de su carrera hacia el grado de centurión dado que su único mérito ha sido la sangre derramada. El personaje no advierte (“*nesciret*”) que a partir de la crisis del sistema de valores su coraje patriótico deviene el peor de los crímenes, es decir, algo opuesto que implica su negación. En el plano semántico la yuxtaposición de dos términos antitéticos (“*uirtus crimen*”) subraya dicha transformación; en el plano sintáctico, el marcado hipérbaton entre “*armis*” y “*ciuilibus*”, distribuido en ambos versos, sugiere el desgarramiento de las guerras civiles y, al mismo tiempo, evoca, al enmarcarla, la idea de que en ellas el valor militar es nefasto por las características del enfrentamiento (“*in armis... magnum uirtus crimen*”).

ciuilibus”). El *amor mortis* que signa la conducta del personaje prolonga esta crisis conceptual al cuestionar también la filiación genérica del relato, como podemos observar en los versos 245-246, en los momentos previos a su caída:

Pompei uobis minor est causaeque senatus
quam mihi mortis amor... (6.245-246)

Vuestro amor a Pompeyo y a la causa del senado es menor que el mío a la muerte.

Contrariamente a los principios de la objetividad épica según la cual el deseo de muerte se asocia con el enemigo, es decir, con el otro, en este episodio del *Bellum Ciuile* el *furor* convierte el deseo de muerte en su recurso más monstruoso: para aterrorizar a sus enemigos Esceva hace estallar el instinto mismo de supervivencia a través del choque conceptual.¹⁸ La anulación de límites que conlleva tal subversión se extiende, una vez más, a la materialidad de los términos, como lo muestra el plano fónico del verso 246 a partir del fuerte entrecruzamiento sonoro: “*quam mihi mortis amor*”. Ese entrecruzamiento evoca la misma reversibilidad de ideas y eventos que hemos constatado al analizar la metáfora del *uir-murus*. El trastorno semántico culmina en los últimos versos del relato, cuando el cuerpo exánime del centurión es recogido por sus soldados:

Subducto qui Marte ruis; nam sanguine fuso
uires pugna dabat. Labentem turba suorum
excipit atque umeris defectum inponere gaudet;
ac **uelut inclusum** perfosso in pectore **numen**
et **uiuam magnae speciem Virtutis adorant**; (6.250-254)

¹⁸ Cfr. Conte (1988: 106-107). Rutz (1960) subraya la equivalencia entre *amor mortis* y *uirtus*, que Esceva opone a la *segnities* de sus adversarios.

Privado del combate, te derrumbas: pues la lucha te daba fuerzas aun con la sangre derramada. La muchedumbre de los suyos recoge al que se desploma y se complace en colocarlo, desfallecido, sobre sus hombros. Adoran en él una especie de divinidad encerrada en su pecho acribillado y la imagen viviente de la gran Virtud.

Para Esceva la batalla es fuente de vida, al igual que el derramamiento de sangre determina su carrera militar. Su coraje depende de la guerra misma ya que, concluida esta, se derrumba.¹⁹ La coincidencia entre el *amor mortis* del personaje y la *uirtus* que sus compañeros adoran en él echa luz sobre la ambigüedad de este último concepto a lo largo de la *aristeia*: la valentía de Esceva en este contexto sociopolítico es una simple apariencia (*species*), es decir, una falsa *uirtus*, un valor peligroso e irreal que muestra la aporía de la guerra civil. A su vez, la confusión de roles que encarnan sus actos se extiende hasta su caída puesto que sus compañeros lo adoran como si hubiera un numen encerrado en su pecho. Su *uirtus* mortal es elevada así al estatus divino de la diosa *Virtus*, lo cual tiene dos implicancias fundamentales: por un lado, la asimilación sugiere nuevamente un proceso de deshumanización en la medida en que el personaje es considerado como una deidad; por el otro, la *uirtus* deviene emblema de la nulidad moral de este tipo de guerra dado que se le atribuye un estatus divino a un concepto que al comienzo del episodio (147-148) era designado como un crimen (Sklenář, 2003: 57; Rutz, 1960: 474). Sabemos, además, que esa *uirtus* se nutre de la ira (155) y de la furia (224), que alteran los rasgos del personaje hasta convertirlos en algo amorfo (225). Desde esta óptica, negarle a Esceva la posibilidad de dedicar los despojos de guerra equivale a negar

¹⁹ Como señala al respecto Sklenář (2003: 56), una *aristeia* exitosa hubiera significado el triunfo del código épico por sobre la guerra civil romana, diferencia sobre la cual insiste Lucano a lo largo del poema.

esa *uirtus* y cualquier reconocimiento vinculado con ella. La ambigüedad paradójica que surge de la superposición del código épico con el discurso histórico de la lucha fratricida impide otorgarle al personaje una gloria que solo se le podría atribuir a un héroe épico o bien a un soldado romano en el marco de un *bellum iustum*:

telaque confixis certant euellere membris,
exornantque deos ac nudum pectore Martem
armis, Scaeva, tuis: **felix hoc nomine famae,**
si tibi durus Hiber aut si tibi terga dedisset
Cantaber exiguis aut longis Teutonus armis.
Non tu bellorum spoliis ornare Tonantis
templa potes, **non** tu laetis ululare triumphis.
Infelix, quanta dominum uirtute parasti! (6.255-262)

Compieten por arrancar los dardos de tus miembros atravesados y ornar a los dioses, especialmente a Marte, el del pecho desnudo, con tus armas, Esceva: feliz tú con este título de gloria, si te hubiera dado la espalda el duro íbero, si el cántabro de cortas espadas o el teutón de largas picas. Tú no puedes ornar con los despojos de la guerra los templos del Tonante, ni dar gritos en jubilosos triunfos. Desdichado, con cuánta valentía te procuraste un dueño.

La guerra civil no puede tener el honor del triunfo ni de las aclamaciones porque Esceva no ha derrochado su valor para someter a pueblos extranjeros ni para procurar a Roma la libertad, sino, por el contrario, para hacerla, y hacerse él mismo esclavo de César ("*dominum... parasti*").²⁰ De haber actuado contra adversarios extranjeros el personaje hubiera podido adquirir también el renombre de un héroe épico

20 Luc. 1.12: *bella geri placuit nullos habitura triumphos?* [¿os agradó emprender guerras que no iban a proporcionar ningún triunfo?].

(“*felix hoc nomine famae*”), condición cuya imposibilidad es señalada por la hipótesis irreal subsiguiente (258-259). La confusión conceptual culmina con el apóstrofe final del narrador (“*infelix*”), el cual instauro, mediante el contraste léxico (*felix* / *infelix*), una combinación de opuestos que deja al descubierto la inutilidad de una *uirtus* puesta al servicio de la matanza entre romanos.²¹ La hazaña heroica se revela así como un *exemplum* negativo ya que se funda en una *uirtus* criminal alejada de toda moralidad: el personaje ha actuado *fortiter* pero no *bene* (Conte, 1988: 111). La modalidad negativa que atraviesa los últimos dos versos (260-261) refiere no solo a la negación de los mecanismos ideológicos tradicionales, sino también a la imposibilidad de nombrar la guerra civil según las modalidades clásicas de representación. La idea de magnitud que se desprende del adjetivo interrogativo “*quanta*” referido a “*uirtute*” sella el exceso en el que se inscriben los actos de este extraño “héroe” que ha luchado una guerra equivocada, contra un adversario equivocado y por una causa equivocada. En este nuevo contexto (“**parque nouum** *Fortuna uidet concurrere, bellum / atque uirum.*” 6.191-192), al estar asociado a un objetivo incorrecto su heroísmo bélico se ha transformado en un *crimen* y se ha incorporado indefectiblemente a la cadena de eventos que determinan la ruina de Roma.

Conclusiones

Los alcances metafóricos de la representación del cuerpo humano en la antigua Roma han sido ampliamente estudiados por la crítica. La consideración de diversos campos semánticos recurrentes ha permitido ahondar la relación,

21 Cfr. Conte (1988: 111) respecto de la relación existente en el mundo romano entre la noción de *felicitas* y las de *fortuna* y *uirtus*.

compleja y ambivalente, entre la reflexión política romana y el imaginario corporal (Calonne, 2007). En el *Bellum Civile* de Lucano la representación del cuerpo adquiere valencias metafóricas y reflexivas que trascienden el plano diegético de la descripción de la violencia y se tornan principio mismo de escritura.

Si bien su presencia extendida a lo largo del poema ha llevado a atribuir una dimensión metafórica al conjunto de la representación del cuerpo, resulta particularmente interesante identificar las manifestaciones puntuales y concretas de este mecanismo en el plano retórico-poético del texto.

Hemos intentado demostrar que en la *aristeia* del libro 6 la asimilación metafórica del personaje al muro de la fortificación y el quiebre semántico que implica el despliegue de su *uirtus* marcial en este tipo de conflicto actualizan la metáfora extendida de la desintegración del cuerpo de la república en el poema luciano. La disolución de límites físicos y conceptuales que suponen respectivamente ambos aspectos explicita la crisis del sistema político-moral como resultado de una guerra que anula todo límite al transformar a los romanos en enemigos de sí mismos.

A su vez, las hazañas desmedidas de Esceva muestran que la transposición del discurso histórico al código épico provoca también una subversión estético-genérica cuya consecuencia es la desestabilización de los supuestos propios del *epos* heroico. El cuerpo del personaje en la batalla puede ser leído como el lugar diegético del desajuste entre el lenguaje y esa nueva realidad que se propone representar. Sus actos no apuntan, pues, a salvaguardar los valores cívicos sino que surgen, por el contrario, de un *furor* que solo puede derivar en conductas sacrílegas.

Al desafiar los criterios convencionales de la acción bélica, tales actos contribuyen, paradójicamente, a la ruina de la *Urbs*. Por un lado, la exposición hiperbólica de Esceva en la *aristeia* pone de manifiesto un proceso de desfiguración

y autodestrucción que sugiere la condición del Estado en la guerra civil. El desdibujamiento de sus rasgos a causa de la *rabies* es el punto culminante de una evolución hacia el *atopos*, cuyo desencadenante y símbolo es la metáfora del *uir-murus* (Utard, 2011); por el otro, las manifestaciones de la *uirtus* en una contienda en la que no hay enemigos externos conlleva también una disolución en el plano semántico del texto dado que, en una guerra regida por el *nefas*, el heroísmo se tiñe de criminalidad y transgresión.

Tanto el cuerpo del protagonista –a través de su comportamiento– como el del texto –a través de diversos mecanismos retórico-poéticos– evocan el horror de una guerra que activa un proceso de pérdida y transformación de identidades: identidad genérica respecto del *ethos* épico tradicional e identidad ideológica respecto del *ethos* moral fundante de la sociedad romana.



Así en el cielo como en la tierra: los usos del cuerpo en Manilio

Martín Pozzi
UBACyT/PRI

Una de las premisas fundamentales del estoicismo es el concepto de simpatía universal, es decir, la interdependencia entre los individuos y el cosmos que los contiene (Long, 1977: 111-204; Volk, 2009: 229). En la definición tradicional de Cicerón en *De div.* 2.34, la naturaleza y todas sus partes se caracterizan por estar conectadas (*coniunctio*), en armonía (*concentus*) y en consenso (*consensus*). Esta idea se vuelve de rigor en prácticamente todos los autores que responden de manera más o menos orgánica a esta escuela de pensamiento –notablemente Séneca y Lucano– pero es en *Astronomica* de Manilio¹ donde la encontraremos presentada con mayor énfasis, en tanto fundamento ideológico del sistema adivinatorio de la astrología. Esta presentación puede rastrearse en diversas formas, pero en esta oportunidad nos interesa analizar el desarrollo de tal concepto bajo la forma de un proceso metafórico creciente y dinámico.

1 Para una introducción general a la obra de Manilio pueden consultarse con provecho: Goold (1977: xi-cxxiii); Salemme (1983), Hübner (1984), Feraboli *et al.* (2000-2001) y, más recientemente, Volk (2009:1-13). En Internet puede consultarse el sitio Electronic M@nilius (<http://manilius.webng.com>) el cual presenta una lista de bibliografía actualizada sobre este poeta.

Dado que esta noción es uno de los principios rectores de la astrología de cuño estoico, indudablemente un poema didáctico que intente enseñar la disciplina deberá partir de él, explicarlo y mostrar su operatividad. En este sentido, Manilio nos decepciona pues su presentación es poco sistemática y su desarrollo notablemente pobre. No debemos olvidar que, así como poco tiene de astrólogo y mucho de poeta, tampoco es un pensador o un filósofo, sino más bien un divulgador bien informado que toma de distintas fuentes lo que le sirve (Volk, 2009: 12 y cap. VI). Dentro del amplio marco del estoicismo, Manilio ha rescatado las nociones que tradicionalmente justifican la práctica astrológica, es decir, el concepto de la “simpatía universal” que engloba la interdependencia solidaria entre el individuo y el cosmos que lo rodea. En forma somera, tal como lo explica el propio Manilio, al ser formados a imagen y semejanza del universo, está en nosotros mismos la capacidad para conocerlo y para interpretar los signos que están dispersos en él.² Este marco primordial de alineación entre el cielo y la tierra, entre el cosmos y el hombre, en el poema no va a encontrar un desarrollo concreto y pautado sino que se hallará replicado a lo largo del texto en una gran isotopía vinculante: la “corporización” del universo y el mundo inanimado funcionarán como ilustración implícita de la relación micro / macrocosmo.

Ya desde el primer verso del poema vemos funcionar esta vinculación entre el cielo y el cuerpo humano, fundándose así el esquema que operará a lo largo de todo el texto:

Carmine diuinas artes et *conscia* fati
sidera diuersos hominum uariantia casus,
(...) deducere (...) aggredior. (1.1-4)

2 Cfr. Manilio 4.893-895: “*quid mirum, noscere mundum / si possunt homines, quibus est et mundus in ipsis / exemplumque dei quisque est in imagine parua?*” [¿Qué hay de asombroso en que los hombres puedan conocer el cielo, si el cielo está en ellos mismos y cada uno es una imagen de la divinidad en pequeño]. Cito por la edición de Goold (1998), las traducciones son propias.

Con un poema me propongo hacer descender las artes divinas y las estrellas *que conocen* el destino y hacen variar las diversas vicisitudes de los hombres.

Sin duda alguna, la atribución de la capacidad de conocer –*consciis*, derivado de *scire*, un verbo que se aplica exclusivamente a sujetos humanos– a las estrellas instauro desde el inicio el horizonte de expectativas que hallaremos replicado como isotopía en todo el poema: la voluntaria confusión de límites entre los cuerpos humanos y los celestes. El poeta, en un cuidado movimiento intertextual, retoma un verso originalmente virgiliano (“*testatur moritura deos et conscia fati / sidera*”, A. 4.519), del que mantiene hasta el mismo encabalgamiento, y lo remite a la inocultable referencia lucreciana, notablemente cuasi homofónica: “*at mens sibi conscia factis*” (3.1018). Como hemos dicho en otra parte (Pozzi, 2001), el poeta didáctico necesita convencer a su auditorio de su *autoritas* tanto como *magister* cuanto como poeta y la referencia a los dos poetas consagrados no es una vinculación menor, sobre todo cuando sus versos reaparecen con frecuencia en el texto. Asimismo, la referencia a Lucrecio nos provee del punto de conexión humano: allí la que conoce es la mente (*mens*). Uniendo los tres versos a partir del simbólico “*conscia*” hallamos las estrellas que conocen el destino y la mente que conoce los hechos (*conscia fati / conscia factis*). En esta identificación fónica y semejante tenemos los dos polos (humano / celestial) vinculados e imbricados en un mismo desplazamiento.

En definitiva, es ese quiebre discursivo y metafórico que nos mostrará el cielo dotado de características corporales, el que intentaremos desentrañar a lo largo de este capítulo. Y ponemos el énfasis en el carácter discursivo pues, como es imprescindible en un texto didáctico, el mismo poema deja explícitos los términos de lectura y las “instrucciones” para el receptor por medio de marcas concretas y específicas:

Hoc opus immensi constructum *corpore* mundi
*membra*que naturae diuersa condita forma. (1.247-248)

Esta obra está compuesta por el *cuerpo* del inmenso universo y los *miembros* de la naturaleza fundados de diversa forma.

El poeta utiliza el léxico corporal inespecífico pero al mismo tiempo bien concreto (*corpus, membra*) para hacer alusión al universo y a la naturaleza, en tanto entidades compuestas por partes pero que, al mismo tiempo, forman un todo indivisible. Asimismo, si bien no son términos exclusivamente físicos, su natural utilización para referirse al cuerpo humano (justamente en tanto ensamblado de partes) provee al receptor de la base metafórica que se irá desarrollando. Si el universo es un cuerpo, si la naturaleza tiene miembros a semejanza del ser humano (el receptor en todo caso), entonces se probaría, al menos dialéctica y metafóricamente, la existencia de la unidad micro/macrocosmo y la simpatía universal. No entraremos aquí en el componente extra que adquiere la lectura metaliteraria del “*hoc opus*”, pues es esta una dimensión compleja que, si bien se vincula con nuestro tema, no podemos tratar por su extensión. Bástenos decir que introduce un tercer componente al tomar a la propia obra que se está desarrollando como un universo en miniatura, un nuevo cuerpo con partes también influido por todos sus componentes. Esta dimensión, que se relaciona más con la técnica didáctica de organización de los contenidos, es una muestra más de que el cuerpo en tanto ensamblado de partes con un objetivo definido es siempre una buena base metafórica.

Más adelante se insistirá con el concepto universalista, pero con un agregado importante:

namque canam (...) totumque (...) mundum
et rationis agi motu, cum spiritus unus

per cunctas habitet partes atque irriget orbem
omnia peruolitans *corpusque animale figuret*. (2.64-66)

pues cantaré al universo entero, cómo es conducido por el movimiento de la razón, pues un único espíritu habita por todas sus partes e infunde el mundo, surcando todas las cosas y *dándoles forma de cuerpo animado*.

Además del espíritu único que recorre el universo, lo destacable aquí es que la divinidad da forma (*figuret*) al universo como un cuerpo animado. Este verbo, de escasa aparición en la lengua, deriva de *figura* y está emparentado lógicamente con *ingere*. Este grupo léxico remite a la idea de modelar tanto física como mentalmente, idear, adornar con figuras estilísticas, etc.³ Resulta apropiado que el poeta utilice un verbo con connotaciones metaliterarias para referirse a la actividad de la divinidad estoica y, por ende, a la creación. El universo es, entonces, no solo un cuerpo animado (recordemos que tiene un único *spiritus* que lo impregna) sino que también dicha actividad creadora tiene un reflejo casi retórico. Nada más apropiado para un poema didáctico cuya tensión discursiva fundamental se deriva del complejo intento del emisor por ser, al mismo tiempo, un maestro y un poeta.⁴ En este sentido, estos versos parecen aplicarse al mismo procedimiento que estamos estudiando, dando al mismo tiempo las claves para su consecución e interpretación. Nos quedó claro que la simpatía universal nos vincula con el universo, pero también que esta simpatía se puede *figurar* y *corporizar* en el mismo poema. A continuación veremos otra instancia metaliteraria dirigida al receptor que completa el instructivo de lectura:

3 Cfr. *OLD* s.v. *figuro; fingo; figura*.

4 Es fundamental para lograr desentrañar el complejo entramado de este género la consulta de las diversas posturas y opiniones sobre el mismo: Calcante (2002), Dalzell (1996), Effe (1977), Perutelli (1989), Volk (2002); un resumen crítico en Pozzi (2010a).

tu modo *corporeis* similis ne quaere *figuras*,
omnia ut aequali fulgentia *membra* colore
deficiat nihil aut uacuum qua lumine cesset.
non poterit mundus sufferre incendia tanta,
omnia si plenis ardebunt sidera *membra*.
(...) natura (...) formas distinguere tantum
contenta et stellis ostendere sidera certis.
linea designat species (...) (1.456-464)

Solamente no busques figuras iguales a los *cuerpos*, de tal modo que todos los *miembros* brillen con el mismo color, nada falte ni haya espacio vacío entre las estrellas. El cielo no podrá soportar un incendio tan grande, si todas las estrellas arden con sus *miembros* plenos (...) la naturaleza se contenta con solamente delinear las formas y mostrar las constelaciones por medio de ciertas estrellas. Una línea delimita el aspecto...

Es casi una introducción a la interpretación de metáforas: no buscar una similitud absoluta en las figuraciones pues no todos los miembros pueden brillar con la misma intensidad. Nuevamente nos acompaña el mismo léxico de antes: figuras, cuerpos y miembros. El sentido recto es claro: las constelaciones son un trazado básico de líneas, debemos suponer los miembros y no buscar una transposición exacta de lo que encontramos en la tierra. Esto es así para quienquiera que haya intentando reconocer una constelación en el cielo: debemos tener fe en lo que nos dice quien nos enseña, por nosotros mismos sería difícil encontrar “figuras” en la inmensa población estelar. Al mismo tiempo, para el proceso metafórico, a nivel simbólico, estos versos también son útiles pues orientan al receptor con el seguimiento de las metáforas: seguir el hilo de correspondencias sutiles (la línea que bosqueja la forma) y no buscar una equivalencia de cuerpos y miembros exacta, pues esta nunca se hallará en esa forma. Munido de estos conceptos introductorios a la lectura figurativa en general y a

la metafórica corporal en particular, el receptor será expuesto a un nutrido desfile de metáforas que tienen al cuerpo como *illustrans* o *illustrandum* y que justamente servirán como argumento discursivo de la simpatía universal.

En otro lugar realizamos un estudio parcial y somero de algunas de estas metáforas, que brevemente sintetizaremos (Pozzi, 2010a). En esa oportunidad analizamos el sintagma “*mundi oculos*” (1.133) como metáfora de las estrellas y su contrapartida, “*sidereos oculos*” (4.907), como metáfora del brillo de los ojos; al ser humano como “*partum caeli*” donde la saturación de términos vinculados al engendramiento presenta al hombre como nacido del cielo; y la identificación de la órbita de la luna con una panza. Respecto de entidades terrestres, vimos la savia vegetal presentada como “sangre verde” (*uiridis sanguis*, 5.212); la sangre para referir el color de las flores (“*rubicundo sanguine florem*”, 5.256), y la sal marina como la canicie del mar (“*canities maris*”, 5.689). En todos los casos estas metáforas tienen al cuerpo como vehículo, es decir, que el cuerpo o una parte de él (la sangre, los ojos, el vientre) se utilizan para dar cuenta de una realidad distinta y extraña a él (las estrellas, la savia, la órbita de la luna, etc.), pero su funcionalidad excede la de meros adornos retóricos o poéticos del poema para integrarse dentro de la dimensión metafórica que engloba al macrocosmo y al individuo como partes de un mismo cuerpo. De allí que, siguiendo lo que vimos antes, no sea preciso para el receptor/alumno buscar una correspondencia exacta entre las entidades en cuestión sino contentarse con el grado tenue de vinculación que la metáfora nos puede brindar: una conexión entre entidades diversas que ahora pasan a estar, en el seno del propio discurso, unidas simbólicamente. Dicho más simplemente: sabemos que las estrellas no son ojos, pero si el *magister* nos lo dice, podemos ver que hay una vinculación –más o menos tenue, más discursiva que real– entre el cielo y el ser humano por tener “ojos” ambos.

Pero aquí no quedan las vinculaciones. Pasaremos a ver ahora el proceso metafórico actuando en el cielo, concretamente sobre el “cuerpo” de las constelaciones. En el proceso de describir los círculos celestes y su ubicación en el cielo, el poeta recurrirá a la corporización implícita de las constelaciones:

Andromedaeque *sinus* imos, *uestigia* matris, (...)
alter in hunc medium summumque *incumbit* in axem
perque *pedes* primos *cervicem* transit et Ursae,
(...) posteriora *pedum* Cynosurae *praeterit* astra (...) (1.616ss)

[señala] el profundo seno de Andrómeda y las *huellas* de la madre (...) el otro [i.e. solsticio] *se recuesta* sobre el primero en su parte media y sobre el eje superior y *transita* por los pies anteriores y el *cuello* de la Osa (...) pasa por las estrellas posteriores de los *pies* de Cinosura.

Aquí el caso es más complejo puesto que no se trata de características que se puedan abstraer fácilmente por ser compartidas por ambas entidades (como era el caso de, por ejemplo, las estrellas y los ojos vinculados por el brillo) sino por la utilización del cuerpo en tanto complejo espacial. Para seguir la imagen es preciso tener una idea somera de la ubicación de estas constelaciones en el cielo y de las formas que la tradición astronómica les ha dado. De hecho esto forma parte de una convención más, que se aprende y se transmite de generación en generación, aunque con no pocas diferencias.⁵ Siguiendo con el objetivo retórico del autor, no se dirá entonces que el círculo toca la parte inferior de la constelación de Andrómeda, sino que toca su regazo, atribución que no se

5 Bástenos ver el análisis de fuentes y probables referencias astronómicas antiguas en Feraboli, Flores y Scarcia (2000-2001: v1, 253-255) donde se discute si es la mano derecha, la izquierda, la cabeza, la pata, etc.

agota en la simple localización del punto de corte, sino que induce en el receptor la asociación de índole sexual con la cual esta mujer está frecuentemente revestida. Andrómeda, una mujer que llega al cielo como compensación de su sacrificio social (y que en Manilio es resaltada siempre en términos corporales y físicos),⁶ en tanto constelación es justamente atravesada por el círculo equinoccial en un lugar corporal y no en un espacio localizable en el cielo.

Una situación similar se da con su madre Casiopea (la culpable del sacrificio de su hija), la cual sigue a Andrómeda por el cielo, en cierta forma como castigo. En tanto constelación, el equinoccio cortará sus huellas (*uestigia*). Nuevamente tenemos un valor metafórico para señalar la parte inferior de la constelación, pero el uso de un término vinculado con el cuerpo humano resalta la interdependencia simpática, al mismo tiempo que genera un nuevo anclaje en la historia mítica de estas mujeres. Al conocer el mitema podemos individualizar sus componentes y verlos actuar también en su versión catasterizada: la versión “estelar” de estas mujeres sigue teniendo vínculos con la historia que alguna vez nos narraron. Con esto queremos decir que el cielo se carga de simbolismos diversos pero coadyuvantes al fin último: las constelaciones de Andrómeda y de Casiopea son también cuerpos en el cielo, tienen regazos y dejan huellas como cualquier ser humano.

Lo mismo ocurrirá con las dos Osas, cuyos pies y cuello son atravesados por el solsticio. Sin una resonancia mitológica tan clara como en el caso anterior, y debido a su “posición” agachada, estas constelaciones ofrecen su cuello fácilmente para ser intersectado, proveyendo otra vez la oportunidad para la referencia corporal. Por último, el mismo círculo equinoccial está dotado de características animadas, ya que

6 Cfr. Pozzi, “Cuerpos Celestes / Cuerpos Terrenales: Andrómeda en partes” (inédito).

su órbita descansa, avanza, pasa por alto, etc. Nadie podría identificarse con el solsticio ni con el equinoccio, eso es evidente, pero sin duda la utilización de verbos ligados a actividades animadas recrea el esquema de identificación entre entidades heterogéneas y diversas.

Un situación similar se dará con los cometas, cuya natural semejanza con una cabellera humana ha facilitado la intervención metafórica, extendida hasta lograr casi una clasificación capilar de los mismos (!):

nam modo, ceu *longi* fluitent de uertice *crines*,
flamma *comas* imitata uolat, tenuisque *capillos*
diffusos radiis ardentibus explicat ignis;
nunc prior haec *facies* dispersis *crinibus* exit,
et glomus ardentis sequitur sub imagine *barbae* (1.835-839)

A veces, así como los *largos cabellos* ondean desde la coronilla, del mismo modo la llama vuela imitando las *cabelleras*, y el tenue fuego despliega los *cabellos* extendidos con rayos ardientes; otras veces este *rostro* de *cabellos* dispersos no aparece y sigue un globo con forma de *barba* ardiente.

En esta ocasión los componentes físicos capilares nos permiten distinguir entre cometas de cabello largo y cometas barbados. Es indudable la intención de replicar esta imagen ya que se utilizan todos los componentes del campo léxico aplicables en latín: *crines*, *comae*, *capilli* y, por sobre todo, en posiciones marcadas: en final de verso (*crines*, *capillos*, *barbae*) y en cesura trihemímera (*comas*), además del marco fónico que le da la aliteración gutural de estos versos (vertice crines, comas tenuisque capillos). Si bien el símil es lógico y hasta esperable –recordemos que en definitiva el término castellano deriva justamente de la idea de ser una cabellera, *coma*– vemos que luego, utilizando el marco capilar antes esbozado, el poeta se referirá al otro tipo de cometa como un

“rostro distinto”, sin cabellos dispersos sino con barba. La polisemia del término *facies* (“imagen”, “aspecto”, “rostro”, etc.) permite esta duplicidad, pero es indudable que la alta frecuencia de términos capilares permite también esta segunda lectura. Los cometas pueden tener cabelleras, pero es más extraño que tengan rostro. Pero si tienen cabello o barba, estos aparecen necesariamente sobre la cara y no sobre su aspecto. Nuevamente funciona aquí la simpatía universal: el cabello, las cabelleras, la barba y la cara son miembros de un cuerpo, tanto el cuerpo humano como el de los cometas.

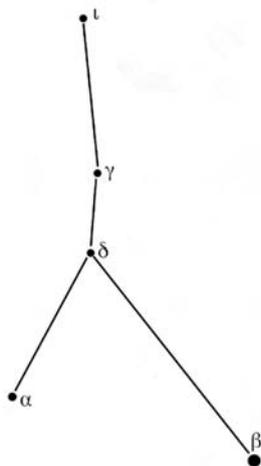
Este pequeño ejemplo es una buena muestra del funcionamiento extremo de la isotopía corporal, pues en el término de cinco versos veremos repetidos siete vocablos relacionados con el cuerpo, imbricados y vinculados no con un cuerpo humano, sino con un cometa. En la mente del receptor la repetición junto con los estilemas fónicos mencionados aseguran la incorporación del concepto y la asociación entre estas entidades inicialmente heterogéneas.

Otro funcionamiento interesante de nuestra isotopía corporal lo hallamos en la presentación de los miembros defectuosos de algunas constelaciones zodiacales. Si bien esto tiene como objetivo consolar a los discapacitados físicos al mostrarles que en el cielo también hay “discapacitados”, como el rengo Tauro o el ciego Cáncer; es indudable que no hace más que mostrar que estas constelaciones tienen cuerpos similares a los nuestros, caracterizando nuevamente a la simpatía universal por medio de la equivalencia de, en este caso, carencia de miembros:

Quod si sollerti circumspicis omnia cura,
 fraudata inuenies *amissis sidera membris*.
 Scorpis in Libra consumit *bracchia*, Taurus
 succidit incuruo *claudus pede, lumina* Cancro
 desunt, Centauro superest et quaeritur unum.
 (...) ipsaque debilibus formentur sidera *membris*. (2.249-264)

Pero si los miras con atención, encontrarás constelaciones a las que les *faltan* algunos *miembros*. Escorpio pone sus *brazos* en Libra, el *rengo* Tauro se cae con su *pie* encorvado, a Cáncer le faltan los *ojos*, el Centauro tiene uno y busca otro (...) las mismas constelaciones están formadas por *miembros* defectuosos.

Para la comprensión de este pasaje debemos recordar la prerrogativa metodológica antes esbozada que instruí al receptor a no buscar miembros completos sino, en una especie de teoría básica de la recepción metafórica, una forma esencial que delineara el conjunto. Dado que las constelaciones están formadas por estrellas unidas caprichosamente por la mente del hombre con el objeto de asimilarlas a formas conocidas, y dado que estas formas no son perfectas, el poeta ha encontrado una excelente manera de recordarnos la corporalidad de estas figuras que solo existen en la realidad de nuestra mente. Si buscamos una carta celeste veremos que ninguna de estas constelaciones está completa, salvo en las ornamentadas reproducciones de otros tiempos.



Constelación de Cáncer



Constelación de Cáncer

Aquí vemos en el caso de Cáncer que, como bien dice Manilio, no tiene ojos. También es cierto que nos resultaría difícil reconocer a un cangrejo en esa especie de triángulo con líneas excéntricas, pero, como antes dijimos, se trata de una convención heredada y que hemos aprendido a respetar (va de suyo que en otras tradiciones estas mismas agrupaciones de estrellas son vistas como índices de otros animales u objetos). Esta representación de las constelaciones con rasgos corporales no es un invento de nuestro *magister*, pero se ha valido de esta convención adaptándola a sus fines propedéuticos y, en esta ocasión dándole un nuevo giro al retroalimentar la isotopía corporal.

Más allá de que se trate de animales (Leo, Escorpio, Tauro), objetos (Libra) o seres extraños (Sagitario, Acuario) lo que destacamos es que de todos ellos se reconstruye una posible desmembración, dando por sentada la ínsita capacidad de tener un cuerpo. Así Escorpio prestará sus brazos (sus tenazas en realidad) para completar la figura de Libra, pues antiguamente las dos estrellas que luego se identifican como los brazos de la balanza formaban parte de la constelación de Escorpio. Por la posición en que se encuentra “dibujado” Tauro en el cielo parece que se está cayendo y un pie es más largo que el otro, por lo tanto Tauro deviene cojo igual que tantos hombres y mujeres en la Tierra.

Así vemos que estas representaciones se forman con cuerpos imperfectos, en una nueva manera de insistir con la corporización celestial pero, al mismo tiempo, anticipándose a una posible objeción en tanto las representaciones de las constelaciones tienen, en realidad, poco cuerpo. Es precisamente esta carencia la que nos interesa recalcar, pues es en definitiva el propio hombre el que ha intentado buscarle “sentido” a este amasijo informe de estrellas que vemos todas las noches. Y la mejor forma que ha encontrado es trazando líneas entre ellas y buscando en estos trazos lo que tenía más cerca: cuerpos, en su gran mayoría. No es casual entonces

que Manilio insista tanto con estos cuerpos en el cielo, pues simplemente se apoya en una tradición universal y que se ajusta perfectamente a la finalidad didáctica. En definitiva estas constelaciones son reconocidas en tanto poseen un cuerpo, imperfecto y apenas delineado, pero un cuerpo semejante al nuestro: otra vez, todos somos miembros de un cuerpo mayor con el cual nos identificamos.

Pero aquí no se agota la monótona corporización del cielo, pues hay una nueva dimensión que incrementa notablemente la vinculación entre las constelaciones zodiacales y nuestras realidades cotidianas: la tutela del zodiaco sobre nuestros cuerpos. Entre las innumerables cosas sobre las que este grupo de constelaciones vela están las distintas partes del cuerpo, relación que se establece al colocar un mapa estelar sobre el cuerpo y ver qué constelación rige sobre qué miembro. Sin embargo, la vinculación que traza Manilio es más profunda y hunde sus raíces nuevamente en un proceso metafórico y en la isotopía que venimos estudiando. Veremos que la tutela de los signos es un proceso que va más allá de su estructura posicional para tener una serie de resonancias de índole simbólica. El texto no tiene desperdicio:

(...) Aries *caput* est ante omnia princeps
sortitus censusque sui pulcherrima *colla*
Taurus, et in Geminis aequali *bracchia* sorte
scribuntur conexa *umeris*, *pectus*que locatum
sub Cancro est, *laterum* regnum *scapulae*que Leonis,
Virginis in propriam descendunt *ilia* sortem,
Libra regit *clunes*, et Scorpios *inguine* gaudet,
Centauro *femina* accedunt, Capricornus utrisque
imperitat *genibus*, *crurum* fundentis Aquari
arbitrium est, Piscesque *pedum* sibi iura reposcunt. (2.456-465)

A Aries, el primero de todos, le ha tocado la *cabeza*, el hermosísimo *cuello* le toca como ganancia a Tauro, los *brazos*

junto con los *hombros*, uno a cada uno a los Gemelos, el *pecho* está puesto bajo Cáncer, los *costados* y la *espalda* son el reino de Leo, el *vientre* es la suerte propia de Virgo, Libra rige las *nalgas*, Escorpio se solaza con las *ingles*, los *muslos* tocan al Centauro, Capricornio gobierna ambas *rodillas*, Acuario que derrama domina las *piernas* y los Peces reclaman sus derechos sobre los *pies*.

Indudablemente parte de estas atribuciones son dependientes de una iconografía que lamentablemente no nos ha llegado más que de forma fragmentaria, aunque en gran medida la podemos reconstruir por los atlas celestes que no presentan grandes cambios, al menos en la representación de las constelaciones. Vemos entonces que operan varias series sobre los mismos elementos. Aries gobierna la cabeza y esto puede deberse a dos razones: en primer lugar, su forma en el cielo representa no un carnero completo sino solo la cabeza (concretamente los cuernos); en segundo lugar es el primer signo del zodiaco, entonces le tocará la cabeza como miembro principal. Vemos simplemente que nuestra cabeza está astrológicamente tutelada por otra cabeza zodiacal, la del carnero. Algo similar ocurre con Tauro, pues su representación marca dos patas y dos cuernos, con lo cual queda implícito el cuello, pero ha sido elegido este precisamente porque es el rasgo modelo del toro: ser una bestia que, al igual que los bueyes, acarrea el arado sobre su cuello, como bien sabemos por toda la literatura latina. Aquí entrará a primar una reafirmación externa, algo que sabemos desde afuera del sistema astronómico, pues no nos llama la atención la vinculación entre el toro y el cuello porque conocemos esta atribución casi como un saber previo. Entonces nuestro cuello está protegido por el cuello astronómico prototípico, el toro. Brazos y hombros para los Gemelos, pues justamente la reconocemos en el cielo por presentar dos líneas paralelas y extendidas (los brazos), unidas en un extremo por una línea

transversal (los hombros). Al mismo tiempo, al ser gemelos naturalmente rigen sobre miembros dobles, lo cual sucederá también con los Peces y los pies.

En la representación de Cáncer destacan dos líneas que son las pinzas, junto a una línea transversal que representaría el pecho, de allí su gobierno sobre este espacio físico. Situación similar presenta Leo que se encuentra echado y agazapado ofreciendo su lomo y flanco a nuestra mirada.

Siguiendo este esquema de pensamiento y atribuciones, resulta curioso que Virgo justamente rija el vientre, sobre todo porque se utiliza un término ambiguo como “*ilia*” que puede referir tanto al vientre como a los genitales, zonas corporales poco propicias para ser vinculadas con una doncella, a excepción de que se trate de un detalle humorístico, cosa poco frecuente pero no imposible en Manilio.⁷ Más allá de esta interpretación, lo cierto es que nuestro vientre (o lo que esto eufemísticamente designe) se vincula con una constelación para la cual el cuerpo es justamente el detalle prototípico que la caracteriza. No muy distinta es la situación de Libra y su dominio sobre las nalgas, donde nuevamente ha entrado a jugar la representación iconográfica de los platillos de la balanza y la duplicidad. Mucho más concreto y poco sutil es el gobierno del Escorpión sobre el bajo vientre (aquí sí los genitales son indiscutibles), recordando que el receptor es, esencialmente, siempre un hombre, de allí que con facilidad se actualice la metáfora del agujijón como un pene. Además la representación estelar de esta constelación dedica buena parte de sus líneas a trazar el agujijón replegado.

En el caso de las constelaciones restantes la vinculación no es tan fuerte, aunque en general la relación se establece

7 Otra instancia irónica sobre Virgo en 4.200-202: “*magnaque naturae cohibendo munera frenat / ora magisterio nodisque coercita Virgo. / nec fecundus erit (quid mirum in uirgine?) partus*”. [Virgo cohibiendo los grandes regalos de la naturaleza refrena las bocas reprimidas por su enseñanza y las ataduras. No tendrá [el nacido bajo su influencia] descendencia (¿qué tiene de maravilloso esto en una virgen?)].

nuevamente por algún componente de la representación, tal como el hecho de que Capricornio se considere una figura arrodillada, que los Peces estén conectados por una línea que los une verticalmente (dando la idea de dos pies y sus piernas) y que Sagitario tenga encorvadas sus patas de caballo en posición de ataque. Más allá de la mayor o menor fortuna en la simbología puesta en juego, lo que me interesa destacar es cómo el autor se ha esforzado por difundir este esquema de correspondencias, pues si bien la tutela es de los signos sobre el cuerpo, hemos visto que esta, de forma implícita, se manifiesta y justifica por el movimiento inverso, es decir, desde el cuerpo hacia el signo para lograr la actualización de, en cada caso, la metáfora, el símil o la representatividad. En tanto que el miembro viril puede ser visto como un agujijón es que el Escorpión puede tutelarlos, así como tenemos dos nalgas igual que dos platillos tiene la balanza, o los brazos están unidos a los hombros igual que la representación en el cielo de los Gemelos.

Más allá de que el receptor acepte o desaprobe esta supuesta influencia zodiacal, lo cierto es que ha sido expuesto a una serie bivalente de cuerpos celestiales que remiten indisolublemente a su propio cuerpo. Así, por cansancio y reiteración, acepta que los cuerpos están en todos lados. Y tan importante ha considerado este concepto Manilio que reitera este pasaje, con mínimas variaciones estilísticas en los versos 4.704-709).

Para finalizar este recorrido corporal, veremos un último ejemplo donde la vinculación se desarrolla a partir de la aplicación de una serie de verbos correspondientes a la esfera de sentimientos humanos a entidades completamente inesperadas.

inque uicem praestant *uisus* atque *auribus* haerent
aut odium foedusve gerunt (...)
affectus quoque diuisit uariantibus astris,
atque aliorum *oculos*, aliorum contulit *aures*,
iunxit amicitias horum sub foedere certo,

*cernere ut inter se possent audireque quaedam,
diligenter alia et noxas bellumque mouerent, (...) (2.468-480)*

[los signos] se *miran* entre sí, aplican sus *orejas*, engendran odio o acuerdos [...la divinidad] dividió los afectos entre los mutables astros, juntó los *ojos* de unos y las *orejas* de otros, unió sus amistades bajo un sólido pacto para que pudieran *ver* y *oír* a unos, *amar* a otros y llevar adelante batallas y guerras (...)

Cancer et aduerso Capricornus conditus astro
in semet uertunt *oculos*, in mutua tendunt
auribus, et Cancri *captatur* Aquarius astu.
at Leo cum Geminis *aciem* coniungit et aurem
Centauru ferus et Capricorni *diligit* astrum. (2.494-498)

Cáncer y Capricornio, ubicado en un signo opuesto, dirigen sus *ojos* uno hacia el otro, mutuamente se *oyen*, y Acuario se *enamora* de la astucia del cangrejo. Pero Leo une su *mirada* con Géminis y, feroz, su *oído* con el Centauro y *ama* a Capricornio.

Aquí entramos de lleno en el tema de la afinidad de los signos y su correlato sobre la vida de los humanos. En este sentido, si dos signos “se aman”, es más probable que los nacidos bajo esos signos tengan relaciones de amistad mientras que el odio celestial puede explicar el desprecio que sentimos por otras personas. Originariamente esta clasificación se vincula nuevamente con un criterio espacial pues los signos enfrentados “se miran”, los ubicados lateralmente “se oyen” pero no se ven, etc. Asimismo, esta capacidad de oírse y mirarse (bien o mal) engendra la posibilidad de la amistad o el odio. Indudablemente es un esquema muy burdo y poco pertinente, pero es otro de los componentes tradicionales de la doctrina astrológica a la cual Manilio acriticamente sucumbe. Para nuestros fines, la utilización de este vocabulario no hace más que reafirmar y acrecentar el esquema de

correspondencias entre el cielo y la tierra. En vez de quedarse con la simple constatación espacial de la ubicación de las constelaciones zodiacales, la atribución de acciones típicamente vinculadas con el cuerpo como mirar y oír, y otras sentimentales y propias del ser humano como amar y odiar, permite desarrollar la equivalencia tan buscada entre el cielo y la tierra. Nosotros no solo amamos porque lo sentimos sino también porque existe un amar en el universo que se manifiesta asimismo entre las constelaciones. Así también el odio, la vista y el oído.

Es interesante notar que estos elementos están enfatizados precisamente por las construcciones en las que aparecen y por las marcadas vinculaciones con el imaginario romano. Así, en realidad no se dice que los signos ven u oyen sino que están caracterizados por medio de sintagmas que connotan la voluntad de hacerlo (*“praestant uisus”, “auribus haerent”, “uertunt oculos”, “tendunt auribus”, “coniungit aurem et aciem”*), es decir, fijan la mirada y prestan oídos, no exclusivamente a la cualidad física, disponible para casi cualquier ser vivo, sino que se subraya la intencionalidad concreta de usar dichos sentidos. De esta manera estos signos se vuelven más humanos, más parecidos a lo que cada uno de nosotros puede hacer, es decir mirar y no simplemente ver. En este mismo camino se encuentran las constantes menciones a los órganos (*oculi y aures*) antes que a los simples términos de referencia (ver, oír). También conscientemente se utilizan los verbos *diligere* y *captare* que suman al simple genérico *amare* –históricamente solo vinculado a la idea de unión sexual– los rasgos de decisión, elección, búsqueda consciente, etc.

Otro entramado interesante es la utilización de dos términos de notable fuerza ideológica como *amicitia* y *foedus*, palabras que cualquier romano vincularía inmediatamente con la esfera de lo político y lo social. La idea de que los signos manifiesten una urdimbre entretejida por la *amicitia*

y por la *fides*,⁸ los aleja definitivamente de un contexto exclusivamente celestial para integrarlos dentro de la sociedad romana. Estos conceptos, sobre todo la *fides*, forman parte de la cohesión social de las clases dirigentes, pues sin estos lazos (que en poco se vinculan con nuestro concepto de amistad desinteresada) de necesidad mutua y ayuda recíproca poco podía avanzar un romano. No causa sorpresa entonces que los mismos astros también los manifiesten pues si, como en varias partes del poema se subraya, el cielo también tiene una organización política y social afín a la que encontramos en la tierra (siendo por supuesto esta última un reflejo imperfecto de lo que encontramos en el cielo), es casi una tranquilidad para el receptor estoico, atravesado por su propia historicidad de clase, hallar puntos de estabilidad definidos desde un lugar ideológico afín. No es tanto una teoría loca sino la aplicación de un esquema compartido, respetado y aprendido desde niños. En definitiva, todo nos hace pensar no solo en un cuerpo genérico (que oye y ve y tiene apetitos instintivos) sino en un cuerpo humano con voluntades, organizaciones jerárquicas y cohesivas. Un cuerpo romano, en pocas palabras.

Conclusión

Como esperamos haber mostrado, en el poema se desarrolla un proceso metafórico manifiesto y concreto a partir de la idea central de que todo el universo es un cuerpo integrado por miembros interdependientes. Dentro de este esquema, nuestro propio cuerpo mortal es una imagen en pequeño del constructo corporal universal, y la justificación inherente es el concepto estoico de la simpatía universal o la

8 Cfr. Hellegouarc'h (1972) y Freyburger (1986).

interdependencia entre el micro y macrocosmo. La astrología basará parte de su doctrina en este principio, pues esta semejanza entre el cielo y la tierra permite justificar las acciones terrenales como reflejos de aquel. Ahora bien, el término desconocido en el poema es el cielo, ese es en definitiva el objeto de estudio al cual deberemos acercarnos como *discipuli* y como receptores de *Astronomica*.

En tanto realidad desconocida e innombrable, es preciso utilizar algún mecanismo para poder acercarlo, para hacerlo nuestro y nada mejor que emplear una serie de técnicas probadas y habituales en la poesía didáctica como las metáforas y los símiles, construcciones simbólicas que ponen en contacto dominios distintos a partir de algún concepto compartido.

Así no será necesario ubicar espacialmente a las constelaciones –¡no olvidemos que se trata de hexámetros!– sino alcanzará con mencionar las huellas de Casiopea o el vientre de Andrómeda.

Nuestro conocimiento del cuerpo, aunque más no sea a nivel básico, nos permite decodificar espacialmente de qué se trata la referencia. El proceso metafórico va incorporando determinaciones espaciales originadas en el cuerpo (pie = abajo; cabeza = arriba, etc.), semejanzas más o menos sutiles (Libra = nalgas; Escorpión = pene; Geminis = brazos, etc.), hasta el punto de llegar a generar nuevos sentidos en el mundo celeste por medio de acciones corporales (signos que ven y escuchan) o términos vinculados con la esfera de las relaciones humanas (*amicitia* entre signos, *foedera*).

Lo interesante de este esquema discursivo y metafórico es su doble valencia y su capacidad expresiva con una marcada economía de recursos. En un primer momento el proceso metafórico continuo y la isotopía corporal que este desarrolla funcionan como una técnica de conocimiento, como una forma de acercarnos a una esfera desconocida a partir de términos más frecuentes y familiares como cabello, cara,

pie, cabeza, amar, odiar, etc. En un segundo momento, y con estos mismos elementos (y gracias a ellos), el texto pone en juego y desarrolla su mayor argumentación: la simpatía universal a partir de la cadena metafórica que ha puesto en juego el proceso didáctico.

El cuerpo del amante como manjar (Apul. *Met.* 8.9.6)

Jimena Palacios
UBACyT/CONICET

El cuerpo intervenido: metamorfosis y metáfora

El cuerpo en todas sus formas es, sin lugar a dudas, un elemento central de la trama de *Metamorphoses* de Apuleyo. Tomada en su totalidad, por partes o en el despliegue de sus muchas funciones, la materia corporal es objeto de múltiples transformaciones originadas por una amplia gama de intervenciones sobre la misma. La novela del escritor africano narra, en efecto, los modos en que la corporeidad de los sujetos es violentada por procedimientos mágicos que buscan atravesar, expandir o confundir, principalmente, los límites entre lo humano y lo animal. Asimismo, el fantástico derrotero de Lucio y del asno está poblado de episodios en los que la mutilación y la tortura o, por el contrario, la satisfacción de la diversidad de apetitos que inquietan y modifican el cuerpo afecta la complicación de la trama. Inclusive, en la prosa ficcional del madaurensis lo corporal muta en textual toda vez que las conductas, sintomatologías, fisiognomías y las vestimentas de los personajes son leídas e interpretadas.¹

¹ Keulen (2007: 43) ha estudiado en el libro primero de qué modo personajes como Aristomenes y Milón intentan determinar un “diagnóstico” –ya sea médico, ya sea fisiognómico– de las conductas y síntomas

Ahora bien, en *Metamorphoses*, el cuerpo no se encuentra sometido solamente a procesos metamórficos. Por el contrario, la corporeidad, en tanto objeto del discurso, sufre también procesos metafóricos que, a su manera, procuran ir más allá de los límites de lo corporal y de lo humano. Prueba de ello es el pasaje 8.9.6. Dicho pasaje corresponde a los episodios posteriores a la muerte de Tlepólemo. El esposo de Cáríte ha sido asesinado por Trasilo, antiguo pretendiente de la viuda, quien ahora vuelve a solicitarla con irrefrenable pasión. Entonces, Cáríte, quien ignora aún las verdaderas circunstancias de la muerte de su marido, rechaza los insistentes pedidos de matrimonio de Trasilo y utiliza el adjetivo *ambroseus* para describir el *corpus* de Tlepólemo.

“Adhuc” inquit “tui fratris mei que carissimi mariti facies pulchra illa in meis deuersatur oculis, adhuc odor cinnameus ambrosei corporis per nares meas percurrit, adhuc formosus Tlepolemus in meo uiuit pectore.” (8.9.6)

“Todavía” –dijo– “ocupa mis ojos el bello rostro de tu hermano y mi queridísimo marido, todavía recorre mis narices el perfume de canela de su cuerpo de ambrosía, todavía el hermoso Tlepólemo vive en mi corazón.”

A partir del análisis de 8.9.6, nos proponemos demostrar que en dicho pasaje se verifica un proceso metafórico que construye el cuerpo del amado como una materia que, en tanto manjar, puede satisfacer el apetito (sexual) de la amante. Procuramos verificar que en este entramado de sentidos, existe una distribución particular de los significados adjudicados al cuerpo. Por cierto, el análisis del contexto extendido de las

ambiguos que Sócrates y Lucio exhiben respectivamente. A partir de este análisis, concluye que estas situaciones funcionan como una metáfora de la ambigüedad del texto y la acción de diagnosticar los síntomas, como una metáfora de la lectura.

mencionadas metáforas ha evidenciado que, en esta novela, el cuerpo es representado como una materia comestible no solo en sentido figurado, sino también literal. Así, el cuerpo es metaforizado cuando es fuente de placer. En tal sentido, las analogías establecidas entre los distintos modos de satisfacción de los diferentes *appetitus* relativos al cuerpo y al placer –el deseo sexual con el hambre y, su contrario, la abstinencia sexual con el ayuno– constituyen un componente más de un extenso proceso metafórico (el cual no involucra necesariamente partes del cuerpo) que asocia lo erótico con el ámbito de lo culinario. Particularmente, en dicho contexto erótico, la recurrencia del adjetivo *ambroseus* aplicado exclusivamente a cuerpos humanos (no divinos) de sujetos que pertenecen a la elite resulta así un recurso de diferenciación social. Por el contrario, el cuerpo comestible conserva su sentido literal como fuente de displacer cuando es alimento de fieras o insectos, lo que puede acontecer de manera accidental o representar una forma deliberada de tortura, estrechamente vinculada al desmembramiento y a la castración.

El cuerpo como *illustrandum*

Con frecuencia, en nuestro quehacer cotidiano como estudiosos/as de *Metamorphoses* de Apuleyo, nos enfrentamos con la difícil tarea de sugerir la traducción de alguno de sus pasajes. Como lectores meticulosos/as,² entonces, intentamos encontrar una solución coherente con nuestra propia interpretación del texto la que, a su vez, empobrezca en la menor medida posible la riqueza de sentidos y juegos retóricos que la exuberante prosa de Apuleyo propone. Seguramente, al contrastar

2 Recordemos el enunciado metanarrativo de *Met.* 9.30.1 “*Sed forsitan lector scrupulosus reprehendens narratum meum sic argumentaberis*” [Pero quizá como un lector meticuloso que repasa mi narración así argüirás].

nuestras traducciones con otras ya consagradas advertiremos la variedad de interpretaciones que un mismo pasaje puede suscitar, sobre todo, en lo que respecta a las metáforas. Dicha variedad de propuestas interpretativas para una misma metáfora nos lleva a cuestionar qué elementos han dado lugar a tal o cual traducción. Tal es el caso del pasaje que nos convoca.

Por este motivo, antes de iniciar nuestro análisis, es preciso señalar que la ya observada relevancia del cuerpo como objeto de la representación es la causa principal de que, según el relevamiento que hemos realizado en este texto apuleyano, sea mayor el número de metáforas en las que el cuerpo, en su totalidad o de manera fraccionada, funciona como *illustrandum*: “*oculos Photidis meae udos (...) sitienter hauriebam*”, 3.14.5 [Bebía ávidamente los húmedos ojos de mi Fótide]; “[*priusquam*] *lorus iste (...) tuam plumeam lacteamque contingat cutem*”, 3.14.2 [Tan pronto como el látigo este toque tu piel de plumas y de leche]; “*uidet ceruices lacteas*”, 5.22.5 [Ve el cuello de leche]; “*adhuc odor cinnameus ambrosei corporis per nares meas percurrit*”, 8.9.6 [Todavía recorre mis narices el perfume de canela de su cuerpo de ambrosía]; “*tamque tenera et lacte ac melle confecta membra*”, 10.22.1 [Los miembros tan blandos y hechos con leche y miel]; “*labiasque modicas ambroseo rore purpurantes*”, 10.22.1 [Pequeños labios que irradiaban enrojecidos de gotas de ambrosía]; “*commorsicantibus oculis*”, 2.10.2 y 10.22.3 [Con ojos que devoran].

Por el contrario, son escasas y aisladas las metáforas en las que el cuerpo funciona como *illustrans*. En la mayoría de los casos son ejemplos de catacresis, excepto en *Met.* 1.11.8 “*Grabattulus alioquin breuiculus et uno pede mutilus*”, donde la metáfora está activada por la personificación que se extiende a lo largo del episodio.³

3 “*sinistro pede profectum me spes compendii frustrata est*” (1.5.5); “*omnia et singula membra domus*” (3.28.1); “*contempta pugna manus unicae*” (4.9.7); “*perfracto confertae manus uiolentia*” (4.18.6); “*lectuli pedes*” (5.22.7); “*ad pristinae manus numerum Martiae cohortes*” (7.4.3); “*militum manus*” (7.6.4).

A partir de los resultados recién consignados, para alcanzar la demostración de nuestra hipótesis y postulados particulares, en primer lugar, partiremos de considerar que la expresión *corpus ambroseum* es el resultado de un proceso de producción discursiva que está sustentado por relaciones de analogía o semejanza que implican la coexistencia de, al menos, dos isotopías (una dominante y otra metafórica), integran el sistema conceptual y están cultural e ideológicamente determinadas. Por consiguiente, en nuestro caso, sostenemos que *corpus ambroseum* constituye una metáfora predicativa, en la que la “isotopía metafórica” está representada por *ambroseus*. En efecto, dado que este término es propio del campo léxico de “lo divino” transgrede la isotopía semántica dominante “cuerpo humano” y, por lo tanto, produce una discordancia con tal contexto de aparición, la cual opera como señal para lectores y lectoras. En otras palabras, está claro que la ambrosía entendida como “el alimento o el perfume de los dioses” (cfr. *infra*) es un elemento fantástico y, además, no es propio del campo léxico del “cuerpo humano” ni en cuanto a los elementos que lo componen (como por el contrario sí lo son, por ejemplo, *sanguis, ossa, carno, carnis*), ni en cuanto a las sustancias con que este puede perfumarse en el contexto de la cultura antigua (como sí lo es, por ejemplo, el *oleum balsaminum*, cfr. *infra*).

Asimismo, para la indagación de los implícitos ideológicos de este proceso metafórico y de sus implicancias respecto de la construcción del cuerpo del amante planteadas en la hipótesis de este trabajo, indagaremos lo que Forceville (1995: 697) llama el “contexto extendido” de la metáfora. Este comprende, además del texto que rodea al sintagma estudiado, sus contextos culturales y las intenciones de quien la enuncia.

Corpus Tlepolemi: ¿objeto de divinización o materia comestible?

Como anticipamos en el primer apartado de este capítulo, el sintagma “*ambrosei corporis*” ha recibido diversas traducciones en distintos idiomas. Tomemos algunos ejemplos: “*precious body*”, Adlington-Gaselee (1915); “*corps divin*”, Vallette (1945); “*corpo divino*”, Annaratone (1977); “divina persona”, Rubio (1993); “cuerpo de ambrosía”, Martos (2003); “*ambrosial body*”, Hijmans (1985) y Relihan (2007). Respecto de este pasaje, los comentaristas señalan tres cuestiones básicas (cfr. Hijmans, 1985: 101-102). Primero, el orden quiástico de la frase que contiene al sintagma anterior “*odor cinammeus ambrosei corporis*”. En segundo lugar, observan rasgos acordes con el estilo apuleyano, pues tanto *cinammeus* como *ambroseus* son adjetivos poco registrados en los textos que conservamos, siendo esta presuntamente la primera aparición de *ambroseus* en prosa y la única de su forma en -e-. Por último, determinan para la frase en su conjunto dos niveles de lectura. En primera instancia, estos adjetivos señalan el contexto erótico, pues tales son las situaciones en las que se introducen *cinammeus* en 2.10.4 y *ambroseus* en 10.22.1. En cuanto a *cinammeus*, se emplea el adjetivo en los momentos preliminares del encuentro sexual de Fótide y Lucio:

Iamque aemula libidine in amoris parilitatem congermanescenti mecum, iam patentis oris inhalatu **cinnameo** et occurrentis linguae inlisu nectareo prona cupidine adlibescenti: “Pereo”, inquam “immo iam dudum perii, nisi tu propitiaris”.

Y ya, uniéndola conmigo idéntica pasión en la igualdad del amor, ya incitándome la exhalación de canela de su boca abierta y el choque de la lengua que va al encuentro con favorable deseo: “Me muero” –dije– “de hecho ya estoy muerto, si tú no estás dispuesta”. (2.10.4-5)

En una situación similar, pero en la que Psique intenta persuadir a Cupido apelando a sus encantos femeninos, este mismo adjetivo se predica del cabello del marido en 5.13.3: “*Per istos **cinnameos** et undique pendulos crines tuos*” [Por estos cabellos tuyos perfumados de canela y que cuelgan por todas partes]. Con todo, *cinammeus* aparece también fuera del contexto de los amantes, pero, sin embargo, en estrecha relación con las materias comestibles, dado que este adjetivo describe el perfume de las rosas que Lucio debe ingerir para recuperar su forma humana en 10.29.2: “*spirantes **cinnameos** odores promicarent rosae, quae me priori meo Lucio redderent.*” [Brotaban exhalando sus perfumes de canela las rosas que podrían devolverme a mi anterior Lucio.]

En cuanto al adjetivo *ambroseus*, este es reiterado en la descripción que hace el asno de la matrona corintia durante una insólita escena de erotismo zoofílico que reúne, por cierto, una profusa imaginación en la que se entrecruzan lo relativo a la esfera sexual y lo concerniente a la comida y a la bebida en 10.22.1-3:

Sed angebar plane non exili metu reputans, quem ad modum tantis tamque magnis cruribus possem delicatam matronam inscendere uel tam lucida tamque tenera et **lacte ac melle confecta membra** duris unguibus complecti labiasque modicas **ambroseo** rore purpurantes tam amplo ore tamque enormi et saxeis dentibus deformi sauiari, nouissime quo pacto, quanquam ex unguiculis perpruriscens, mulier tam uastum genitale susciperet: heu me, qui dirrupta nobili femina bestiis obiectus munus instructurus sim mei domini! Molles interdum uoculas et adsidua sauia et **dulces gannitus commorsicantibus oculis** iterabat illa, et in summa: “Teneo te” inquit “teneo, meum palumbulum, meum passerem” et cum dicto uanas fuisse cogitationes meas ineptumque monstrat metum.

Me angustiaba enormemente y no me faltaba temor, al considerar de qué modo podría montar con tantas y tan grandes patas a aquella delicada matrona; o abrazar tan blancos y tan tiernos miembros hechos de leche y miel con mis duras pezuñas y besar aquellos pequeños labios que brillaban enrojecidos con gotas de ambrosía, con una boca tan grande y tan enorme y deformada y con unos dientes de piedra; por último, de qué modo, aunque le esté picando el deseo de la cabeza a los pies, una mujer podría albergar un genital tan enorme ¡Ay de mí, que, arrojado a las fieras por destrozar a una dama, estoy a punto de proporcionarle el espectáculo a mi amo! Entretanto ella repetía tiernas palabritas y besos frecuentes y dulces quejidos con ojos que devoraban y finalmente dijo: “Te tengo, te tengo mi pichoncito, mi gorrioncito” y, dicho esto, me demostró que habían sido en vano mis cavilaciones e inútil mi temor.

Para Hijmans (1985), en 8.9.6, el adjetivo *ambroseus* además de señalar el ámbito amatorio, apunta a la divinización de Tlepólemo; en este mismo sentido interpreta Zimmerman (2000: 283) dicho adjetivo en 10.22.1: la matrona es divinizada frente a la vileza del asno. Sin embargo, Hijmans (1985: 102) deja sin explicitar qué implicancias tendría tal operación para el episodio de Cáríte o la novela en su conjunto: “*Nevertheless the phrase as a whole reminds the reader of the well-known fragrant of exalted persons and divine beings*”.

Frente a este panorama, por nuestra parte, sostenemos que la mejor traducción para el adjetivo *ambroseus* en el pasaje que nos ocupa es la paráfrasis “de ambrosía” en español (y sus equivalentes en otras lenguas), ya que otras opciones reducen el sentido del sintagma “*ambrosei corporis*”. Tal traducción es consecuente con lo que hemos postulado respecto de la metáfora en cuestión, pues entendemos que el sentido de esta imagen es predominantemente erótico. Arribamos a esta interpretación a partir de verificar elementos ausentes

en la lectura de Hijmans (1985), estos son fundamentalmente el carácter comestible del cuerpo en *Metamorphoses* y la vinculación entre los placeres derivados de los sentidos del gusto y el tacto que, como veremos en lo que sigue, tiene plena vigencia en su contexto extendido.

Al respecto quisiéramos señalar dos cuestiones importantes. Primero, según el *OLD*, el adjetivo *ambroseus* puede traducirse simplemente por “divino”, como de hecho optan por hacerlo algunas versiones de *Metamorphoses* que hemos citado. Tal traducción establece una analogía entre el cuerpo humano de Tlepólemo y el cuerpo de un dios; en consecuencia, a mi entender, interpreta *ambroseus* como una metonimia y no como una metáfora predicativa. Es decir, las expresiones “divino” y “de ambrosía” establecen una relación de contigüidad y por lo tanto el primero puede sustituir al segundo.⁴ Si aceptamos esto, el elemento que permite establecer la analogía no se halla directamente en *ambroseus/ambrosia*, sino en *diuinus/deus*. Suponiendo que es la belleza la cualidad que motiva la divinización del marido de Cáríte en virtud de su contexto inmediato (“*facies pulchra*”, “*formonsus Tlepolemus*”), el sema compartido por ambos términos sería entonces, “+ extraordinariamente bello” como esquematizamos a continuación:

“Diuinus / Deus”	“Corpus Tlepolemi”
+ extraordinariamente bello	+ extraordinariamente bello
- mortal	+ mortal

4 Como explica Fruyt (1989: 251-252), las dos entidades involucradas están en una relación natural de contigüidad material y pertenecen a la misma isotopía. Están próximas una de la otra en tiempo, espacio y están ligadas objetivamente con lazos extralingüísticos y semántico-referenciales: contenido y continente; causa y efecto.

Teniendo en cuenta lo recién expuesto, podemos proponer que el sintagma *corpus ambroseum* debe ser interpretado como una metáfora predicativa –no una metonimia– y que los elementos que permiten establecer la analogía subyacente, sin mediaciones, entre *ambroseus* y *corpus* son los semas “+ perfumado” y “+ comestible”. En consecuencia, traducir *ambroseus* por ‘divino’ reduce y/o modifica el sentido de la metáfora.

AMBROSIA

- + perfumado
- + comestible
- humano
- perecedero

CORPUS

- + perfumado
- + comestible
- + humano
- + perecedero

Ciertamente, como ya dijimos, comprobaremos que en el episodio estudiado se verifica un proceso metafórico que construye el cuerpo del amado como una materia que, en tanto manjar, puede satisfacer el apetito (sexual) de la amante. Este presupuesto se basa en el análisis del contexto extendido de la metáfora, en donde observamos las siguientes operaciones que determinan esta interpretación:

Tanto *cinnameus* como *ambroseus* refieren a aromas de sustancias que son específicamente comestibles.

A su vez el cuerpo humano se construye como una materia comestible en sentido literal.

Se establecen analogías entre los distintos modos de satisfacción de los diferentes *appetitus* relativos al cuerpo y al placer: particularmente el deseo sexual con el hambre; la abstinencia sexual con el ayuno.

Pues bien, en lo tocante al primer punto conviene repasar que la ambrosía es parte del campo léxico relativo a dioses, diosas y demás seres divinos. Si bien no queda del todo claro si se trata de una materia sólida o líquida o bien puede

poseer cualquiera de estos dos estados (Wright, 1917), como sugieren los testimonios recogidos por Ateneo 2.8, se trata sin duda de una sustancia comestible, de agradable aroma y de ponderada dulzura (nueve veces más dulce que la miel), célebre por su capacidad de conferir inmortalidad. Numerosos pasajes de la literatura griega y latina, que emplean el término en sentido propio, certifican asimismo la condición comestible o bebible de la ambrosía.⁵ En cambio, su uso figurado en la literatura latina parece quedar siempre ligado a la imaginería de lo erótico, en la que se recuperan las cualidades gustativas de dicha sustancia divina como en Cat. 99.4 “*sauiolum dulci dulcius ambrosia*” [Un beso más dulce que la dulce ambrosia]; cfr. vv. 13-14: “*ut mi ex ambrosia mutatum iam foret illud/sauiolum tristi tristius elleboro*” [Para que de la ambrosía aquel beso ya se transformara para mí en amargo, más amargo que el éléboro].

Por su parte, en varios pasajes de *Metamorphoses*, Apuleyo emplea también *ambroseus* y *ambrosia* en sentido propio, es decir, para hacer referencia a la esfera de los dioses. Por ejemplo, se emplea para describir la cabellera de Cupido: “*Videt capitis aurei genialem caesariem ambrosia temulentam*”, 5.22.5 [Ve en su cabeza dorada una abundante cabellera ebria de ambrosía]. Para que Psique se vuelva inmortal se le ofrece una copa de ambrosía (“*Porrecto ambrosiae poculo*”:

5 Como comida distinguida del néctar considerado bebida *Od.* 5.93; *Luc.* 6.971 “*effluit ambrosias quasi vero et nectare tinctus*”; *Cic. Tusc.* 1.26.65 “*non enim ambrosia deos aut nectare laetari arbitror*”, *Cic. ND* 1.112.5 “*ac poetae quidem nectar ambrosiam epulas comparant*”; *Ov. Pont.* 1.10.11 “*Nectar et ambrosiam, latices epulasque deorum*”; *Mart.* 4.8.8 “*Temperat ambrosias cum tua cura dapes / Et bonus aethereo laxatur nectare Caesar / Ingentique tenet pocula parca manu*”. Como alimento de los caballos divinos, *Il.* 5.777; *Ov. Met.* 2.120 “[*equos*] *ambrosiae suco saturos*” y 4.215 “*sunt pascu Solis equorum: / ambrosiam pro gramine habent*”. Referida como un líquido, por su perfume o utilizada como ungüento, *Od.* 4.445; *Il.* 14.170 (cfr. 16.680); *Ov. Met.* 14.606 (apoteosis de Eneas) “*lustratum genitrix divino corpus odore / unxit et ambrosia cum dulci nectare mixta / contigit os fecitque deum*”; *Verg. G.* 4.415 “*liquidum ambrosiae diffundit odorem*”, *A.* 12.419 “*spargitque salubris / ambrosiae sucos et odoriferam panaceam*” y 1.403 “*ambrosiaeque comae diuinum uertice odorem spirauere*”.

‘Sume,’ inquit ‘Psyche, et immortalis esto’”, 6.23.5). La muchacha que personifica a Venus en la pantomima exhibe el color de este elemento (“*gratia coloris ambrosei designans Venerem*” 10.31.1), al igual que los pies de Isis (“*Pedes ambroseos tegebant soleae palmae uictricis foliis intextae*”, 11.4).

Como vemos a partir de los pasajes citados el empleo de los términos *ambrosia* y *ambroseus* está asociado a materias que pueden comerse o beberse y que, como tales, desprenden aromas, poseen sabores y una determinada coloración. Del mismo modo, pruebas de que en *Met.* 8.9.6 *ambroseus* en sentido figurado refiere preferentemente a la condición comestible del cuerpo son, en primer lugar, el hecho de que en el contexto inmediato se asocie este adjetivo con el perfume de la canela (“*odor cinnameus*”), pues este refiere a un producto alimenticio. En segundo lugar, el texto de Apuleyo en distintas ocasiones refiere la existencia de otros elementos con los que habitualmente el cuerpo podía perfumarse. Por ejemplo, en 10.21.1 se menciona el aceite aromatizado con bálsamo, “*multo sese perungit oleo balsamino*” [Se unta bien con un aceite de bálsamo]. Se destaca también la utilidad de su fragancia como un estimulante sexual (“*unguento fragrantissimo prolubium libidinis suscitaram*”, 10.21.4 [Con el ungüento olorosísimo había provocado el deseo de la pasión]. Recordemos, también, que la fricción con cierto linimento es uno de los procedimientos mágicos que provoca la metamorfosis de Pánfila (3.21.4). Efectivamente, la disponibilidad de aceites y pomadas para diversos fines puede cotejarse con muchos otros testimonios acerca del mundo romano, (cfr. Plin. 23.4.47, § 92; Verg. *G.* 2.119; Mart. 3.63; Tac. *G.* 45).

Respecto de la segunda operación que hemos señalado como determinante de nuestra interpretación, es posible verificar que a lo largo de la novela el cuerpo humano se construye como una materia comestible en sentido literal para animales carnívoros, aves de rapiña e insectos (Schlam, 1992: 105). Esto puede ocurrir no solo en el caso

en que los cadáveres son abandonados a la acción de dichos animales, como sucede con las hermanas de Psique (5.27.3-4). El ser devorado por las fieras constituye una forma de tortura y condena recurrente en *Metamorphoses* que reviste inclusive rasgos de espectacularidad como en los *munera* de Demócara (4.13) y de Tiaso (10.18 y ss.). Asimismo, en diversos contextos, son frecuentes las víctimas de las dentelladas de osos (7.26), jabalíes (8.7-6) y perros de caza. Este último padecimiento queda emblematizado por la imagen de Acteón en la *ékphrasis* del atrio de Birrena (2.4), pero es también tormento que termina con la vida de Trasilón, bajo su *facies ursae* 4.19-21. Sin embargo, es Lucio, por cierto, el que –oculto tras su falsa condición animal– concita una enorme cantidad de castigos físicos entre los cuales se destacan la amenaza de ser comido por otras bestias (4.3.7-10; 4.4.5; 6.26.2; 6.31-32; 7.22; 8.31.3-5; 10.17.5). Estos martirios se incorporan en el contexto de una novela en la que la desfiguración del cuerpo humano es tema recurrente, no solo en virtud de procesos metamórficos. También la castración de sus víctimas y la mutilación de cadáveres por parte de las hechiceras son motivos centrales en la prosa ficcional del madaurense. Así lo demuestran las acciones de Méroe (1.13 y 1.9.1), por una parte, y la descripción de la *feralis officina* de Pánfila (3.17.4-5) y la *fabula* intercalada de Telifrón (2.21-30), por otra.

Ahora bien, consideramos que la descripción de la tortura con miel y hormigas –la que, ya sea como motivo típico de la literatura folklórica, ya sea como forma de tormento, puede reencontrarse en diversos textos antiguos y tardoantiguos (Santini: 1986)– es la más elocuente respecto de esta desintegración del cuerpo humano, específicamente, como materia comestible. En efecto, en 8.22.5-7, el mismo libro al que pertenece la metáfora estudiada, un esclavo es castigado a ser consumido vivo por las hormigas.

nudum ac totum melle perlitum firmiter alligauit arbori ficulneae, cuius in ipso carioso stipite inhabitantium formicarum nidificia bulliebant et ultro citro commeabant multiuga scaturrigine. Quae simul dulcem ac mellitum corporis nidorem persentiscunt, paruis quidem sed numerosis et continuis morsiunculis penitus inhaerentes, per longi temporis cruciatum ita, carnibus atque ipsis uisceribus adesis, homine consumpto membra nudarunt, ut ossa tantum uiduata pulpis nitore nimio candentia funestae cohaerent arbori.

Desnudo y completamente empapado de miel, lo amarró firmemente a una higuera en cuyo tronco podrido bullían los nidos de las hormigas que lo habitaban y que iban de un lado a otro formando un torrente continuo. En cuanto estas percibieron el olor dulce y meloso de su cuerpo, se aferraron estrechamente a él, por medio de una tortura que dura largo tiempo, con bocaditos pequeños, pero ciertamente, numerosos y continuos. Devoradas sus carnes de este modo y hasta las propias entrañas y consumido todo el hombre, desnudaron sus miembros, de tal manera que solo se adherían al árbol funesto sus huesos de un blanco brillante que mucho relucían vaciados de carne.

En esta cruel tortura se reitera un elemento de importancia para nuestro análisis: el hecho de que las hormigas perciben la presencia de la miel por su olor (“*Quae simul dulcem ac mellitum corporis nidorem persentiscunt*”). Esta asociación de lo olfativo con aquello que puede comerse la reconocemos también en 10.29.2, ejemplo que Hijmans (1985) descarta para su lectura a favor de la divinización de Tlepólemo en 8.9.6. En dicho pasaje, *cinammeus* describe el aroma de las rosas que Lucio necesita ingerir como antídoto de sus metamorfosis. Como es posible apreciar en la prosa ficcional del madaurense, en particular la asociación entre olfato y gusto configura imagerías en torno al ámbito erótico. Este es el caso de 2.7.2,

en el que la práctica culinaria preanuncia la actividad erótica entre Lucio y Fótide: “*quod naribus iam inde ariolabar, tucetum perquam sapidissimum*” [Por lo que podía predecir con mis narices, unas carnes embutidas extremadamente sabrosas]. En definitiva, sostenemos que dichas imagerías que reúnen así las acciones de oler, comer y satisfacer el deseo sexual alcanzan asimismo la metáfora que estudiamos.

Prueba de esta estrecha asociación entre las actividades del gusto, el olfato y el sexo, son las analogías que la novela establece entre los distintos modos de satisfacción de los diferentes *appetitus* relativos al cuerpo y al placer. Particularmente el deseo sexual es análogo al hambre; la ausencia del ser amado y la abstinencia sexual son semejantes a la práctica del ayuno. Recordemos que Birrena envía a Lucio un cerdo, gallinas y una botella de vino. A pesar de ello, Lucio para su encuentro sexual con Fótide lleva solamente la jarra de vino y aceite para la lámpara, pues según afirma Lucio en 2.11.3: “*Hac enim sitarchia nauigium Veneris indiget sola, ut in nocte peruigili et oleo lucerna et uino calix abundet.*” [Estas son las únicas provisiones que necesita el navío de Venus, que en la vigilia de la noche no solo la lámpara rebose de aceite, sino también la copa, de vino.]. En cambio, dada la situación contraria, ante la muerte de su marido, Cárte se deja morir de hambre (8.7.5): “*inedia denique misera et incuria squalida, tenebris imis abscondita, iam cum luce transegerat.*” [Desdichada por la falta de alimento y sucia por la falta de cuidados, retirada a lo más profundo de las tinieblas, ya se había retirado de la luz del día.]. En el mismo sentido, reacciona Trasilo ante el suicidio de Cárte, (8.14). Así también, en el último libro de la novela, el estricto régimen del iniciado en los misterios de Isis anula conjuntamente alimentos y prácticas sexuales (Schlam, 1992: 108 y ss.): “*castimoniorum abstinentiam satis arduam*”, 11.19.3 [La difícil abstinencia de las prácticas de purificación]; “*cibus profanis ac nefariis iam nunc temperarem*”, 11.21.9 [Debía abstenerme desde aquel momento de alimentos mundanos y prohibidos]; “*praecipit decem continuis*

illis diebus cibariam uoluptatem cohercerem neque ullum animal essem et inuinius essem.”, 11.23.2 [Manda que reprima durante los diez días siguientes mi gusto por ciertos alimentos y que no coma animal alguno y permanezca sin beber vino.].

Tales analogías entre los *appetitus* corporales, según son recreadas en *Metamorphoses*, parecen constituir una creencia propia del pensamiento romano como puede verificarse en el contexto extendido de esta novela. Dicha cuestión, abordada por Aulo Gelio (19.2.2-4) en el marco de su exposición acerca de la continencia de las propias pasiones como el término que distingue lo humano de lo animal, si bien es un tema recurrente entre los tratadistas latinos (Cic. *Off.* 1.30. 105-106), demuestra, por ende, su operatividad inclusive en la Roma de los antoninos. En efecto, el polígrafo afirma la estrecha vinculación entre los placeres derivados de los sentidos del gusto y del tacto, y se hace eco de la censura de sus excesos correspondientes, la glotonería y la lujuria.

Quinque sunt hominum sensus, quos Graeci αἰσθήσεις appellant, per quos uoluptas animo aut corpori quaeri uidentur: gustus, tactus, odoratus, uisus, auditus. Ex his omnibus quae inmodice uoluptas capitur, ea turpis atque inproba existimatur. Sed enim quae nimia ex gustu atque tactu est, ea uoluptas, sicuti sapientes uiri censuerunt, omnium rerum foedissima est, eosque maxime, qui duabus istis beluinis uoluptatibus sese dediderunt, grauissimi uitii uocabulis Graeci appellant <uel ἀκρατεῖς> uel ἀκολάστους: nos eos uel ‘incontinentes’ dicimus uel ‘intemperantes’; ἀκολάστους enim si interpretari coactius uelis, nimis id uerbum insolens erit. Istae autem uoluptates duae gustus atque tactus, id est libidines in cibos atque in Venerem prodigae, solae sunt hominibus communes cum beluis et idcirco in pecudum ferorumque animalium numero habetur, quisquis est his **ferinis uoluptatibus** praeuinctus; ceterae ex tribus aliis sensibus proficiscentes hominum esse tantum propriae uidentur.

Cinco son los sentidos de los hombres, a los cuales los griegos llaman *aisthéseis* a través de los cuales el placer parece buscarse para la mente o el cuerpo: el gusto, el tacto, el olfato, la vista y el oído. El placer que se obtiene de manera desmedida a partir de ellos es considerado vergonzoso y reprobable. Inclusive el placer que es excesivo a partir del tacto y del gusto, tal como los varones sabios lo evaluaron, es la más detestable de todas las cosas. Sobre todo a estos a quienes se han entregado a los dos placeres propios de bestias, los griegos designan con dos palabras de muy grave defecto ya sea *acrateîs* ya sea *akolástous*. Nosotros llamamos a estos o bien “incontinentes” o bien “intemperantes”. En efecto, si quisieras traducir *akolástous* con más precisión, este vocablo sería muy contrario a nuestro uso. Pero esos dos placeres, el gusto y el tacto –es decir, pasiones malgastadoras de alimentos y de sexo– son las únicas que los hombres tienen en común con las bestias. Por lo tanto, cualquiera que esté esclavizado por estos placeres propios de las fieras es considerado parte del conjunto del ganado y de los animales salvajes. El resto de las cosas que parten de los otros tres sentidos parecen ser más propias de los hombres.

En definitiva, a partir del análisis de las operaciones semánticas que se desarrollan en el contexto extendido de la metáfora que Cáríte elige para describir el cuerpo de su difunto marido, podemos sugerir que el cuerpo del Tlepólemo, construido como una materia que, en tanto manjar, puede satisfacer el apetito sexual de la amante es un componente más de un extenso proceso metafórico –el cual no involucra necesariamente al cuerpo humano– que asocia lo culinario con lo erótico, tal como se verifica en 2.7 y ss., en donde se observa un gradual y progresivo entrecruzamiento de las imagerías correspondientes a ambas esferas.

Tomemos por caso de este desarrollo, la descripción que hace Fótide de sí misma en su posicionamiento frente a Lucio como peligroso objeto de deseo “*Heus tu, scolastice, ait*

‘dulce et amarum gustulum carpis. Caue ne nimia mellis dulcedine diutinam bilis amaritudinem contrahas.’ 2.10.2 [“Oye, tú, estudiante”, dijo, “te das un gustito dulce y amargo. Cuídate de que la excesiva dulzura de la miel no te arrastre hacia la perdurable amargura de la hiel.”].

La distribución social del cuerpo y sus sentidos: ¿de ambrosía o de miel?

Köning (2008) señala la destacada preocupación de los novelistas griegos por particularizar las marcas que definen el estatus social de los cuerpos de sus personajes. Tal afirmación es válida también para *Metamorphoses* en tanto, como notamos al comienzo, los personajes de la ficción apuleyana, tanto en su condición de narratarios intradieгéticos, como de *actores*, despliegan una intensa actividad interpretativa tal como han observado Winkler (1985) y Keulen (2007) respectivamente.

Con todo, la identificación y caracterización de los cuerpos no se da exclusivamente en esta novela latina a nivel de la trama. A partir del análisis realizado en los apartados anteriores, es posible afirmar que, a nivel discursivo, la materia corporal también es “marcada” en cuanto a su estatuto social. En otras palabras, quisiéramos llamar la atención acerca de la particular distribución de sentidos, metafóricos y literales, que afecta a los cuerpos de la prosa ficcional del escritor africano, pues dicho reparto revela los condicionamientos impuestos por la ubicación de los sujetos en la escala social.

Concretamente, en cuanto a los sentidos metafóricos del cuerpo en *Metamorphoses* es posible afirmar que estos se mantienen siempre y cuando el cuerpo es fuente de placer como lo confirman las metáforas que señalamos en el segundo apartado de este capítulo. Inclusive en 3.14.2 en donde Fótide pide ser azotada, la metáfora en boca de Lucio confirma que

prevalece la condición de la muchacha como objeto erótico, es decir, “para comer”. Además, en este terreno amatorio, el adjetivo *ambroseus* es aplicado exclusivamente a cuerpos humanos (no divinos) de sujetos que pertenecen a los estamentos superiores como lo son Tlepólemo y la matrona corintia. Por el contrario, cuando la amante pertenece a los estratos inferiores, como es el caso de Fótide, una esclava, la miel es la sustancia que describe metafóricamente la dulzura de su cuerpo (cfr. 2.7.2).

A su vez, en el libro octavo, conviven representaciones que polarizan sentidos figurados y literales. En efecto, el cuerpo de Tlepólemo es fuente de placer y, por lo tanto, representado como comestible con una metáfora que incluye un elemento fantástico, la ambrosía. Por el contrario, el cuerpo del esclavo, objeto de tortura, es embadurnado con miel y devorado en sentido literal por las hormigas en 8.22.5-7. En consecuencia, la descripción de dicho tormento se presenta como el reverso realista-naturalista de la metáfora con la que se retrata la corporalidad de Tlepólemo. De este modo, quedan contrapuestas, en distintos niveles del discurso, dos situaciones sociales significativamente diferentes para los cuerpos: la de aquellos destinados a los placeres imaginados como divinos frente a la de una alteridad, como la que representan los esclavos y los animales como el asno, sometida a la materialidad de los castigos físicos.

Para comerte mejor. Conclusiones

Recapitulando, entonces, determinamos y analizamos tres operaciones semánticas en el contexto extendido del sintagma “*odor cinnameus ambrosei corporis*” en 8.9.6. Primero, comprobamos que *cinnameus* y *ambroseus* son adjetivos que hacen siempre referencia a sustancias específicamente comestibles. Segundo, verificamos que los cuerpos humanos

son devorados en sentido literal por bestias e insectos como forma de tortura. Por último, detectamos, no solo que se establecen analogías entre el deseo sexual desmedido con la glotonería, sino que también paralelamente se configura un extenso proceso metafórico que asocia los ámbitos de lo culinario y de lo amorio. Estos resultados nos permiten formular las siguientes conclusiones.

En primer lugar, interpretamos el sintagma en cuestión como una metáfora predicativa, cuya mejor traducción es la paráfrasis “cuerpo de ambrosía”. Nos apartamos entonces de algunas versiones consagradas de *Metamorphoses* que hemos consignado, las cuales interpretan el pasaje como una metonimia y, por ende, traducen “cuerpo divino”.

Pues, en segundo lugar, recuperamos para *ambroseus* su sentido predominantemente erótico, semejante al que el adjetivo tiene en Cat. 99 y en *Met.* 10.22.1 durante el episodio de la matrona corintia. Por lo tanto, disentimos con las lecturas de Hijmans (1985) y Zimmerman (2000) que privilegian la divinización que tal adjetivo connota para los sujetos a los que describe.

Por otra parte, advertimos que la selección de imágenes (ambrosía/miel) e, inclusive, la distribución de sentidos literales y metafóricos para la descripción del cuerpo en el texto de Apuleyo se efectúan conforme a la jerarquía social de los personajes. Vista esta deliberada caracterización de lo corporal, es posible concluir que el cuerpo en *Metamorphoses* –como lo demuestra la hibridez del protagonista– se construye en ese límite humano y animal, y que su destino de materia comestible, en sentido literal o metafórico, depende de la realidad social que a cada cuerpo le ha tocado en suerte.

El texto poético como cuerpo en la elegía. *Amores* de Ovidio

Gustavo Daujotas
UBACyT

Entre las diversas metáforas que en la literatura latina ilustran la actividad poética, nos encontramos a menudo con algunas en las que el desarrollo de la composición textual se identifica con acciones como gobernar un carro o los caballos que de él tiran y pilotear una barca,¹ cuya analogía subyacente implica, al igual que el buen *gubernator* o el buen *auriga*, que el poeta debe poseer las fuerzas, pericia y destreza necesarias para llevar a cabo su tarea.² En *Amores* de Ovidio, este vigor se muestra como la capacidad del ego poético para cultivar este género literario, a la vez que, en ocasiones, representa también la capacidad del ego *amator* para acceder a una *puella*. Encontramos, por consiguiente, que la imagería corporal se enlaza en el poema con diversas isotopías. En lo que hace a la práctica escrituraria, será el texto como cuerpo el que será determinado por la intervención (también corporal) de Cupido, quien roba un “pie” del verso para alterar lo que iba a ser

1 La elaboración más acabada de estos tópicos la encontramos en los primeros versos del *Ars Amatoria* del propio Ovidio.

2 El empleo metafórico del vigor físico es propio del discurso metapoético helenístico y augustal. Cfr. Cal. *Ap.* 23-8, Verg. *Ecl.* 6, Prop. 3.3, etc.

un poema épico y hacer que devenga elegíaco. Más allá del aspecto formal, ante la carencia de *materia* objeto del poema, es el mismo Cupido quien asaetea el pecho del poeta para infundirle la *puella* que será objeto de sus devaneos, haciendo que este cuerpo que motiva la escritura sea también el que motiva la práctica amatoria. Pero además, entendida esta como las peripecias que el *amator* padece (y promueve) con el único fin de lograr acceso carnal a esa joven, también involucra al cuerpo del poeta, pero, esta vez, en tanto amante que debe poseer el vigor suficiente como para superar los obstáculos y desempeñarse con energía en la unión sexual. En este orden de cosas, se comprueba que el cuerpo de la joven amada representa tanto aquello a lo que desea acceder el *amator* como la materia a cantar, mientras que, por su parte, el cuerpo del *amator* representa la capacidad que este posee para acceder al cuerpo de la *puella* para cultivar este género poético.³ Estas dos isotopías (escritura y actividad amorosa) que involucran al cuerpo aparecen asociadas a partir del análisis del contexto extendido. En efecto, es a partir de aquí que ambas isotopías conforman una matriz sémica que, en tanto metáfora continuada, se retoma una y otra vez y se desarrolla a lo largo de todo el corpus de *Amores*. Como quedará demostrado, cuerpo y escritura son recíprocamente *illustrans* e *illustrandum* el uno del otro, constituyendo una metáfora reversible que imbrica ambas isotopías.⁴

Del cuerpo resistente al cuerpo sumiso

En la elegía proemial del corpus de *Amores* encontramos una *recusatio* de índole particular. En efecto, el enunciador

3 Kaesser (2008: 23) muestra la relación entre el deseo del lector por el texto como metáfora del deseo que los amantes tienen por los cuerpos.

4 Para una primera reflexión general sobre las metáforas del cuerpo en la elegía, cfr. Keith (1999).

describe la situación en la cual, dispuesto a comenzar un poema épico, se vio interrumpido por el hurto de Cupido, divinidad que le sustrae un pie al hexámetro, transformando así dicho metro en dístico elegíaco (*Am.* 1.1.1-4). Tras las quejas del poeta, quien se resiste a ser conminado a escribir en un esquema métrico para el cual no cuenta con *materia* apropiada, nuevamente interviene *Amor* para proveer al *uates* de tema poético:

nec mihi materia est numeris leuioribus apta,
aut puer aut longas compta puella comas.’

(...) lunauitque genu sinuosum fortiter arcum,
‘quod’ que ‘canas, uates, accipe’ dixit ‘opus!’

Me miserum! certas habuit puer ille sagittas.

uror, et in uacuo pectore regnat Amor. (1.1.19-20 y 23-26)

para los ritmos ligeros no tengo materia apropiada, sea un muchacho, sea una muchacha de larga cabellera acicalada (...) y curvó con decisión en media luna su sinuoso arco en su rodilla y “toma, poeta”, dijo, “un tema para que cantes”. ¡Desdichado de mí! Certeras flechas tuvo aquel niño, me abraso, y Amor reina en un pecho vacío.

Lo interesante del pasaje es que el enunciador basa su queja en la inadecuación del esquema impuesto a la materia disponible, la cual es designada como un *puer* o una *puella*. Sin embargo, no es ni un joven ni una muchacha lo que obliga al poeta a dedicarse a la elegía, pues lo que la flecha del dios provee al enunciador es un “*opus*”. Finalmente, este sujeto que opone resistencia a los caprichos de Cupido es gobernado a la fuerza por el dios, quien ahora ejerce su reinado en el *pectus* que antes se encontraba vacante. Tenemos, entonces, a *Amor*, quien se hace presente para robar un pie del cuerpo poético y quien, al invadir el poema, invade también el pecho del poeta, suministrando así aquello que deberá, forzosamente,

cantar de aquí en más. En esta primera elegía del corpus, la materia, que debe residir en el pecho, no se encontraba hasta que la flecha se clava en él, de manera que lo que debe ser cantado en el cuerpo del poema es aquello que se encuentra en lo profundo del ser del poeta. Así, el poema programático muestra que es el género el que produce una modificación que afecta tanto al cuerpo poético (al robarle un “pie”) como al cuerpo del poeta (al atravesarlo con una flecha que pone su pecho en llamas). Este enunciador, que resiste la intervención de Cupido de manera infructuosa, nada podrá escribir excepto poesía elegíaca y, de hecho, en el poema siguiente se reconoce sometido al *triumphus* de *Amor*.

En efecto, una vez que en el poema proemial las flechas de Cupido han dado de manera certera en el *pectus* del *uates*, en la segunda elegía nos encontramos con un enunciador que, con el cuerpo arrasado por la invasión del dios y luego de debatir consigo mismo acerca de las ventajas y desventajas de resistirse a él (1-6), opta por ceder (7-10) y expresa su sometimiento en estos términos: “*En ego confiteor! tua sum noua praeda, Cupido; / porrigimus uictas ad tua iura manus.* (20-21) [Yo lo confieso, Cupido, soy tu nueva presa, extendiendo ante tu poder mis manos vencidas]. Más allá del gesto “real” aludido por estos versos y de las implicancias que esto tenga en términos de pérdida del poder inherente a un varón nuclear,⁵ y por ende, de la metáfora tópica del *seruitium amoris*, propia del género, consideramos que también aquí se verifica el señalado cruce entre cuerpo y escritura, toda vez que las manos son la parte del cuerpo con la que se concretan las dos acciones, una impuesta y otra trastrocada, determinadas por el género en el poema proemial: amar

5 Cfr. Royo Arpón (1997: 29): “del *pater familias* (...), se dice que tiene una calidad de poder sobre la Familia que describe el término *manus*. Se trata, evidentemente, de una idea global de poder concretada metafóricamente en el término que designa el órgano humano más versátil, quizá el más adecuado, por la fuerza material de que dispone y la gestualidad que puede desarrollar”.

y escribir. Es decir, al someterse al dominio de Cupido, el ego deviene un cuerpo que tanto deberá ejercer la práctica amoratoria, cuanto escribir poesía amorosa. De ahora en más su cuerpo, al igual que su texto, no pueden ser más que los de un *amator* y un poema elegíaco.⁶

Ahora bien, como sabemos, lo propio de este universo amoratorio es que el poeta intente acceder a la *puella*, pero que sus esfuerzos resulten infructuosos. De acuerdo con la formulación de Connolly (2000), se trata de una “asíntota del placer corporal”, esto es, de la búsqueda de un placer que en el texto aparece esquivado, y, de hecho, los obstáculos, a menudo insuperables, que impiden al ego unirse con la amada, constituyen el motor de la narración. A nuestro juicio, el ejemplo más acabado de mostración de este “querer poder” y “querer no poder” es la elegía de *Amores* 3.7, donde el ego describe su propia impotencia sexual, empleando un léxico que, como señala Kennedy (1993: 43-63), permite afirmar que el texto se refiere simultáneamente a la composición poética y a la actividad sexual. En opinión de Sharrock (1995: 162), esta situación pone en evidencia la paradoja de este sujeto cuya condición de existencia es ser *mollis*. Con todo, más allá de otras conclusiones a las que llega esta estudiosa, a nuestro modo de ver, lo que aquí interesa es destacar que es en términos corpóreos como se manifiesta esta oscilación entre lo que se persigue y la imposibilidad de alcanzarlo. Ante la muchacha, cuya belleza es destacada por el enunciador, y a punto de unirse sexualmente con ella, el miembro viril de este *amator* no responde a sus deseos. Ahora bien, si el contexto extendido representado aquí por la obra toda nos permite ver que, en este poemario, cuerpo y texto son a la vez *illustrans* e *illustrandum* uno del otro, cabe preguntarse qué pasa con este miembro inerte que no permite concretar el

6 Para otras implicancias metapoéticas del cuerpo en este poema, derivadas de la descripción de Cupido, cfr. Athanassaki (1992).

acto sexual. A primera vista, si su vigor representa también la fuerza escrituraria, es lícito pensar que este amante fracasado no podrá continuar tampoco con la actividad poética. Sin embargo, más adelante, también en *Am.* 3.7, el poeta refiere que sus fuerzas han sido adecuadas anteriormente:

At nuper bis flava Chlide, ter candida Pitho,
ter Libas officio continuata meo est;
exigere a nobis angusta nocte Corinnam
me memini numeros sustinuisse nouem. (23-26)

Pero hace poco dos veces brindé mi servicio sin descanso a la rubia Clide, tres a la blanquísima Pito, tres a Libas; recuerdo que en una acotada noche Corina me requirió que sostuviera nueve veces mi servicio.

Estas señoritas mencionadas fueron satisfechas por este *amator* de manera reciente. Y es Corina con quien logró, en tan solo una noche, unirse nueve veces, lo cual, a partir del recurso de la así llamada “nota al pie helenística” que supone el verbo “*meminisse*” Miller (1993: 153 y ss.), señala a las claras la referencia al “*novem continuas fututiones*” prometidas a Ipsitila por Catulo (32.8). Estos elementos señalan la anomalía de la situación de impotencia descrita, anomalía enfatizada, a su vez, por la ausencia de las justificaciones referidas en otros precedentes literarios, como es el caso del recuerdo imborrable de la amada en *Tibulo* (5.43-44) o de la espantosa fealdad de la mujer en el *Epodo* 12 de Horacio. Debido a esto, podría pensarse que este ego, a la vez amante y poeta impotente, debe abandonar todo el universo elegíaco. Sin embargo, más adelante, en los versos 65-72, una vez que se ha retirado la *puella*, el miembro cobra nuevos bríos, de modo que la impotencia padecida por el *amator* es momentánea y ocupa un breve lapsus, pues nos dice que recientemente tuvo relaciones sexuales y que, en el presente de la enunciación, el miembro vuelve a

ser el que era. Queda con todo la posibilidad de que, si en este paréntesis resultó mal *amator*, también podría resultar un mal *uates*. Pero hay que pensar que, si la elegía se desarrolla en esa situación liminar en la que se está por lograr un cometido que luego no ocurre, en ese umbral ante las puertas cerradas, haber logrado la unión podría haber resuelto el conflicto acerca del cual se desarrolla el género. Así, la impotencia del ego, por ser transitoria y coincidente con la posibilidad cercana de unirse con la *puella*, no solo no niega sino que más bien ratifica que el poeta sigue siendo elegíaco, pues posee la habilidad de seguir contando sus *paraclausúthya*, y lo hace, precisamente, innovando sobre el tópico. En otras palabras, si antes se veía impedido a alcanzar a la amada porque un guardián y una puerta no le permitían hacer pasar su cuerpo hacia el lecho, esta vez, es su propio cuerpo el que representa esta imposibilidad. Así, el miembro impotente oficia de imagen de aquello que es inherente a la poesía elegíaca; es el cuerpo del ego y del texto el que señala que no se trata de narrar el acto sexual, sino de los avatares que acontecen en el “durante” de los intentos de acceder a la *puella*. De este modo, si el quehacer amoroso se muestra en los textos como el análogo de la actividad poética y, si para que ambas actividades sean bien desarrolladas se requiere de la pericia de quien las ejerce, en este caso la impotencia sexual se condice con la práctica elegíaca, en la que se intenta, pero no se logra, la unión con la *puella*. En definitiva, tal y como leímos en la elegía proemial, el género se actúa y verifica en el cuerpo del poeta.

El cuerpo de la *puella* como *materia* poética

Como ya señalamos, *Amores* advierte al lector ya desde su primer poema que la *materia* propia de este género literario hacia el que Cupido persigue empujar al *uates* consiste en un “*puer*” o una “*longas compta puella comas*” (*Am.* 1.1.20). En

efecto, alterada la escritura primero en lo formal, su continuación exige un objeto de deseo. En el resto del poemario, ese objeto que motoriza la práctica amorosa y poética no es más que un cuerpo bello y de sexo femenino, pues, fuera del poema liminar, no hay mención alguna a un *puer* deseado por el enunciador. Lo interesante de esta dimensión corporal de la *materia* de la escritura es que, como veremos, las reiteradas apariciones de mujeres implican una preceptiva poética relacionada con dos procesos metafóricos que guardan entre sí una relación dialógica: uno, integrado por la serie “cuerpo bello”-“objeto sexual”-“materia literaria”, y otro constituido por las series complementarias: “belleza natural”-“talento” y “adorno corporal”-“artificio literario”.⁷

Una de las descripciones más completas de un cuerpo femenino que ofrece la literatura del período augustal es la que se encuentra en *Am.* 1.5, en la que se narra el encuentro amoroso en el lecho.⁸ Recordemos que es recién en este quinto poema del corpus en el que aparece Corina, la amada del ego enunciador, y lo hace, precisamente, en términos meramente corpóreos.⁹ Si nos remitimos al texto de *Am.* 1.5, cabe destacar el carácter epifánico de la presentación de Corina.¹⁰ Recordemos que, dentro del contexto de *Amores*, la otra escena epifánica destacada es la de *Am.* 3.1, en donde hacen su aparición conjuntamente Elegía y Tragedia, lo que parece vincular a todas estas representaciones femeninas.¹¹

7 Para un análisis desde la perspectiva teórica de los *gender studies* de la *puella* como materia de la elegía, cfr. Wyke (1989).

8 Para las implicancias de esta unión sexual, cfr. Habinek (1997: 34-35).

9 Al respecto, Kennedy (1993: 43) afirma que “*such a view marginalizes the ‘passionless’ and ‘dreamy’ Tibullus and elevates Propertius over Ovid, who, read in Romantic terms, is described as ‘heartless’ or, the ultimate crime against Romantic sincerity, ‘frivolous’.*”

10 Para el sintagma “*aestus erat*” y su relación con el extendido “*nox erat*”, cfr. Dimundo (2000: 84-85) y McKeown (1989: 105). Cfr. también Hardie (2002: 42-43).

11 Como sostiene Hardie, “*The ‘epiphany’ of Corinna in the Amores 1.5 is paralleled by the appearance in Amores 3.1 of the personifications of Elegy and Tragedy (...). Elegy, unsurprisingly, appears in a version of the person of the elegiac puella*” (2002: 44).

Conviene que nos detengamos en la descripción del cuerpo de Corinna. Si la comparamos con aquello que se encuentra en los poetas elegíacos latinos, llama la atención a raíz de su extensión. Como es esperable, los atributos con los que se la califica destacan su belleza física:

ecce, Corinna uenit, tunica uelata recincta,
candida diuidua colla tegente coma –
qualiter in thalamos famosa Semiramis isse
dicitur, et multis Lais amata uiris.
Deripui tunicam – nec multum rara nocebat;
pugnabat tunica sed tamen illa tegi.
quae cum ita pugnaret, tamquam quae uincere nollet,
uicta est non aegre proditione sua.
ut stetit ante oculos posito uelamine nostros,
in toto nusquam corpore menda fuit.
quos umeros, quales uidi tetigique lacertos!
forma papillarum quam fuit apta premi!
quam castigato planus sub pectore uenter!
quantum et quale latus! quam iuuenale femur!
Singula quid referam? nil non laudabile uidi
et nudam pressi corpus ad usque meum.
Cetera quis nescit? lassique uimus ambo. (1.5.9-25)

He aquí que viene Corina, cubierta con una túnica desatada, su blanquísimo cuello cubierto por una cabellera peinada en dos –como se cuenta que marchaba hacia el tálamo la famosa Semíramis y Lais, amada por muchos varones. Arranqué su túnica –al ser rasgada poco estorbaba; sin embargo, ella peleaba por cubrirse con su túnica. La que así luchaba, como si no quisiera vencer, fue vencida, sin sufrir por su rendición. Cuando, hecho a un lado el velo, se irguió frente a mis ojos, ningún defecto hubo en su cuerpo todo. ¡Qué hombros, qué brazos vi y toqué! ¡La forma de los senos, qué apropiada era para apretarla! ¡Qué liso el vientre, bajo el pecho perfecto!

¡Qué amplio, qué bello su costado! ¡Qué muslos juveniles!
¿Para qué referir parte por parte? Nada vi que no fuera
digno de alabanza y la apreté, desnuda, contra mi cuerpo.
¿Quién ignora lo demás? Ambos nos acostamos exhaustos.

El hecho de que uno de los primeros rasgos de Corina que se mencionan sea “*candida dividua colla tegente coma*”,¹² lo que alude al largo de su cabellera y, por ende, se conecta con la *materia* de *Am.* 1.1 (“*longas comas*”), instala la analogía *puella* / *materia* y permite considerar que la belleza de la muchacha es también un criterio poético. Así, asociado el cuerpo a la escritura, el verso 18: “*in toto nusquam corpore menda fuit*”, cobra una dimensión metaliteraria si pensamos que en *Tr.* 2.535 Ovidio utiliza *corpus* para referir a la obra de Virgilio,¹³ que *menda* es también la mancha en el soporte de escritura¹⁴ y que la analogía “material de escritura / texto poético” es base de una metáfora de raigambre alejandrina, cuyo exponente más claro en la literatura latina es quizás el poema proemial de Catulo. Esto nos permite relacionar el cuerpo de la *puella* con la escritura elegíaca ovidiana, en una suerte de manifiesto poético en consonancia con el ideal helenístico. Recordemos que en la tercera elegía ya el ego se dirige a una *puella* no especificada solicitándole que le ofrezca *materia* poética: “*te mihi materiem felicem in carmina praebe- / prouenient causa carmina digna sua*” (18-9) [Ofrécete a mí como abundante *materia* para mis versos –los versos se ofrecerán dignos por su causa]. Si la *materia* de la que se dispone, o, mejor dicho, la que le es ofrecida al poeta, resulta ser *felix*, los poemas estarán en consonancia con ella. Por tanto, si en *Am.* 1.5 la *puella* y su cuerpo son bellos, bella será la actividad poética, asociada a la acción erótica. A esto

12 Sobre este verso y la indeterminación de “*diuidua*”, cfr. Hardie (2002: 43).

13 Para el empleo de esta acepción, cfr. *OLD*, s. v. “*corpus*”, 16.

14 Cfr. entre otros, *Ov. Pont.* 4.1.13-14.

se suma que el cuerpo de la amada es el objeto sexual, en consonancia con el tema de la elegía ovidiana.¹⁵

Ahora bien, como hemos mencionado, la corporización de la amada tiene su correlato con la epifanía de la propia Elegía, personificación del género que aparece en *Am.* 3.1. Lo primero que se nos transmite de ella es desde la perspectiva del enunciador, quien la describe:

Venit odoratos Elegia nexa capillos,
et, puto, pes illi longior alter erat.
forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis,
et pedibus uitium causa decoris erat. (7-10)

Llega Elegía, con los cabellos arreglados y perfumados y, pienso, un pie era más largo que el otro. Su belleza es adecuada, su vestido, ligerísimo, su rostro el de una amante, y el defecto en sus pies era motivo de decoro.

Los cabellos perfumados aluden al arreglo erótico femenino y la renguera a la forma del metro. Lo interesante es la aparición de términos relacionados con la preceptiva poética, tomados a su vez de la retórica. En efecto, Elegía tiene una hermosura que responde al *decus* (“*forma decens*”, 9) y hasta el defecto de los pies respondía al mismo principio (“*causa decoris*”), de modo que, por un lado, la hermosura se asocia a la materia elegíaca, mientras que el tener un pie más largo que el otro se relaciona con el aspecto formal. En contraposición, hace aparición luego Tragedia, que es calificada de violenta y quien avanza con “*ingenti passu*” (11). Ambos géneros aparecen pues personificados y se describen a partir de sus cualidades físicas, su andar y su vestimenta. Recordemos que, hacia el final del poema, el ego persuade a Tragedia

15 Para otras interpretaciones en clave metapoética de *Am.* 1.5, cfr. Keith (1994).

para que esta le permita continuar y terminar la obra, pues luego de hacerlo se dedicará a cultivar el *genus grave*. Hemos visto que la materia adecuada para la composición elegíaca es el cuerpo de una *puella*. La descripción de la personificación del género se condice con el retrato propio de una bella mujer. Estos cuerpos, ya sea el de Tragedia, ya el de Elegía, se muestran en directa consonancia con la preceptiva de cada género. La aparición de estas personificaciones tiene directas implicancias en lo que hace a la tensión genérica con la que Ovidio experimenta. En palabras de Rosati (1999: 155):

ce qui frappe toujours chez Ovide c'est la conscience déclarée de manipuler la tradition littéraire –ce que détermine des nouveaux emplacements des différents genres– et d'exhiber les tensions que ses expérimentations produisent dans le cadre général. Ovide travaille assiduellement à l'exploration des genres, à l'analyse des traits qui en définissent l'identité spécifique et des frontières qui les délimitent; et en même temps, en explorant justement les zones frontalières et les possibles contacts, il expérimente avec curiosité leur hybridation.

El cuerpo de las mujeres como materia poética y sus implicancias en cuanto a programa literario se manifiestan en otros poemas de *Amores*. En la elegía 2.4, el ego, presa del amor de numerosas mujeres, se compara con una barca sin control. En el mismo poema se enumeran diversas cualidades, en ocasiones opuestas entre sí, que pueden ostentar las mujeres tanto en belleza física como en carácter. Sin abundar en detalles, interesa aquí el hecho de que la mujer gusta tanto si cultiva su ornato como si no lo hace: “*Non est culta: subit quid cultae accedere possit; / Ornata est: dotes exhibet ipsa suas*”. (2.4.37-8) [no está arreglada: viene a la mente qué podría pasar si estuviera arreglada; se adornó: ella misma muestra sus encantos]. Si consideramos que tanto *cultus* como *ornatus* se aplican al arreglo corporal a la vez que al

estilo pulido característico de la literatura alejandrina, y si concebimos que la barca sacudida no permite al poeta superarse, podemos también pensar que el no saber cuál es la mujer que define su gusto es equiparable a no saber qué rumbo poético es el que le corresponde o por el cual opta. Entendido en términos metapoéticos, el que al *amator* le agraden varias *puellae* puede relacionarse, pues, con la aparición de esas dos mujeres literarias de *Am.* 3.1 donde, si bien manifiesta que se dedicará a la Elegía, no niega dedicarse en un futuro inmediato a escribir tragedia.

La belleza y el arreglo corporal hacen aparición también en *Am.* 2.17, ocasión en la que Corina asume una actitud altanera fundándose en su belleza:

Scilicet a speculi sumuntur imagine fastus,
Nec nisi compositam se prius illa uidet.
Non, tibi si facies nimium dat in omnia regni
(o facies oculos nata tenere meos!),
Collatum idcirco tibi me contemnere debes:
Aptari magnis inferiora licet. (9-14)

Ciertamente, la arrogancia la toma de la imagen del espejo, y ella no se mira antes a no ser que esté arreglada. Si tu figura te da un enorme poder para todo (¡oh, figura nacida para atraer mis ojos!), no debes por eso despreciarme al compararme contigo: lo inferior puede ajustarse a las cosas grandes.

La mención de la imagen especular puede considerarse metaliterariamente, pues en el mismo poema se produce un juego entre ficción y realidad, cuya condición de posibilidad es la superposición de planos diegéticos que provocan, entre otros efectos, la identificación del enunciador con el poeta tanto intra como extradiegético. Nos referimos aquí a que este *amator* dice directamente a Corina que, por la fama que al nombre de ella le han dado los versos, él conoció a una que

decía que era “Corina” (2.17.29-30). Como correlato, si alguna puede asumir la identidad de la *puella* cantada, porque es escrita como bella y *domina*, también la misma Corina puede leerse a sí misma y, al verse bella y adornada, tener motivos para volverse soberbia. De este modo, el arreglo corporal es al estilo pulido lo que el espejo es a la lectura. Nuevamente, las isotopías pertinentes a cuerpo y texto quedan fundidas, de manera que no puede, bajo ningún aspecto, concebirse el texto sin el cuerpo de la joven ni la joven sin su plasmación textual. De igual modo, los semas implicados en la idea de que lo superior puede unirse a lo inferior se manifiestan en las ideas de belleza y fealdad, por un lado, y en las de los esquemas hexamétrico (y heroico) y pentamétrico, por otro. Esto puede verse en los versos 19-22 del mismo poema:

Vulcani Venus est, quamuis incude relicta
Turpiter obliquo claudicet ille pede.
Carminis hoc ipsum genus impar, sed tamen apte
Iungitur herous cum breuiore modo.

Venus es de Vulcano, aunque él, al dejar el yunque, permanezca feo y defectuoso por su pie torcido. Esta misma clase de verso es dispar, pero, sin embargo, adecuadamente se une el ritmo heroico con el más breve.

En este caso, el contexto extendido activa la metáfora del pie del metro a partir de la renguera, la cual reside en la catacrisis que supone llamar “pie” a una unidad métrica. Así, el cuerpo condensa, en tanto que encarnación de la *puella*, divinidades y en tanto que texto, una serie de semas que se manifiesta en los sememas correspondientes a ambas isotopías.

Retornando a las implicancias poéticas que puede tener el arreglo del cuerpo, conviene detenernos específicamente en algunas de las menciones que se hacen de la cabellera. Antes de pasar al poema que tiene como tema central la pérdida

de la cabellera de la *puella* a raíz del abuso de cosméticos, hay algunas menciones al arreglo capilar que responden a dos aspectos, ya sea que los cabellos se encuentren compuestos o desaliñados. Al tratar la *rixa in amore*, en *Am.* 1.7, encontramos que el *amator*, al ejercer violencia sobre la joven, ha desarreglado sus “*digestos capillos*” (11) y que, aun desaliñados, estos no le quedaban mal: “*nec dominam motae dedecueret comae*” (12). Algo semejante leemos en *Am.* 1.9, donde se dice de Agamenón que se enamoró de Casandra al verla con la cabellera desparramada: “*Summa ducum, Atrides uisa Priameide fertur / Maenadis effusis obstipuisse comis*”. (37-8) [Se dice que el mayor de los generales, el Atrida, al ver a la hija de Príamo con los cabellos desparramados como una Ménade, quedó estupefacto]. De ambos textos puede colegirse que tanto el arreglo como el desarreglo pueden ser motivo de cautivante belleza.

A su vez, en otro poema de *Amores*, encontramos que el acto de disponer correctamente los cabellos recurre al mismo campo léxico que el que refiere la creación poética delicada. En efecto, al describir a la criada Nape al comienzo de *Amores* 1.11, se dice de ella:

Colligere incertos et in ordine ponere crines
docta neque ancillas inter habenda Nape
inque ministeriis furtivae cognita noctis
utilis et dandis ingeniosa notis, (...) (1-4)

Instruida en componer en un orden los dudosos cabellos, Nape, que no debería ser contada entre las esclavas, reconocida por la utilidad de sus servicios de la furtiva noche y por su talento para entregar esquelas...

Nape hace su aparición como “docta”, a la vez que es “ingeniosa”; características que se vinculan con la posesión del conocimiento suficiente como para componer correctamente los cabellos y, si lo trasladamos a la creación poética, también

para arreglar los versos. Y su talento la muestra como una criada útil, pues es conocedora de lo relativo al *furtivus amor*. Es decir, se trata de un personaje perfectamente elegíaco, pues si “*crines*” en este caso puede entenderse como *carmen*, ella conoce tanto la forma como la materia apropiada.

Como contrapartida del desarreglo encontramos a la *puella* de 1.14 quien, de tanto insistir con tinturas capilares, ha quedado calva. Y, precisamente, al describir los cabellos ya perdidos, dice el enunciador:

Quid, quod erant tenues et quos ornare timeres,
uela colorati qualia Seres habent,
uel pede quod gracili deducit aranea filum,
cum leue deserta sub trabe nectit opus? (1.14.5-8)

¿Y qué con que eran finos y se temería adornarlos como las telas que los colorados Seres tienen o al hilo que con el delgado pie elabora la araña cuando teje su ligera obra bajo una viga abandonada?

La notable acumulación en un pasaje tan breve de términos que aluden a la poesía alejandrina (*tenuis, ornare, pes, gracilis, deducere, leuis, nectere*) avalan su interpretación metapoética. Es decir, el cuerpo de la *puella*, equiparado con el cuerpo textual o con su materia, parece mostrar que la práctica escrituraria adecuada para la elegía erótica, al igual que el arreglo corporal, debe tener por objeto un poema / cuerpo que conviene que sea naturalmente delicado y que no merece demasiado ornato, si bien se acepta que se embellezca con arreglos técnicos. Así, en función del principio “*si latet, ars prodest*”, que el mismo poeta enunciará en su *Ars amatoria*, toda aplicación de cosmética al cuerpo o al texto debe permanecer oculta y apuntar a un equilibrio que mostrará una belleza en la que el artificio no debe exhibirse como tal. Vicio por aparecer en demasía o por estar ausente,

el *ornatus* es lo que todo poeta avezado debe aplicar a sus versos, sin que recarguen la composición; caso contrario, el exceso, al igual que los cosméticos que arrasaron el cabello de la *puella*, no solo desvirtúa su utilización, sino que incluso oculta o, más bien, hace desaparecer lo que se encontraba naturalmente y que, en algunos casos, no merece adorno alguno. Tal como lo indica la consideración del cuerpo de la joven que no está arreglada, por diversos motivos, entre ellos, el haber sido objeto de violencia, lo que ostenta es la posibilidad de que, al estarlo, se presente más atractiva.

En términos metapoéticos, la metáfora del cabello de esta *puella* como *illustrans* del quehacer del vate nos permite ver que hay una materia que está presente y que en sí misma provoca el placer de plantear la hipótesis consistente en que si así es bella, más aun lo sería en caso de estar arreglada. Así, la composición, al igual que la araña laboriosa que teje su tela, se formula como una tarea de selección de la materia y luego de disposición de la misma, para hacer de ella con el mismo *labor* un producto bello y delicado. Y de hecho, la cabellera de esta *puella* era adecuada para ser dispuesta de muchas maneras: “*adde quod et dociles et centum flexibus apti*” (13) [añade que [tus cabellos eran] dóciles y aptos por sus cien dobleces], afirmación esta cuyo estatuto metapoético se verifica tanto en el adjetivo *aptus*, que remite a la ya referida noción del *tò prépon*, como en el sustantivo *flexus* que, recordemos, no solamente refiere a la capacidad de doblarse, sino también se predica de la voz, en cuanto a tono y variación de la misma. En términos retóricos, pues, la composición de versos es el *illustrandum* que se muestra en la cadena de significados del tipo de cabello y del cuidado del mismo. Así, para esta *puella*, ya se había cumplido la *inuentio*, esto es, la selección y elección de una *materia tenuis* (el cabello), susceptible de modelarse a cualquier peinado / discurso (*aptus y docilis*), cosa que recuerda al “*ille referre aliter saepe solebat idem*” predicado de Odiseo por el *magister amoris* (Ov. *Ars.* 2.128),

principio que, en términos poéticos, alude a la capacidad de adaptar una misma materia a cualquier tipo de género literario y repetirla sin que por ello sea la misma. Sin embargo, en el caso de los cabellos de nuestra pelada, el exceso de tinturas y demás arreglos han hecho que su *materia*, que naturalmente era bien dispuesta para varios propósitos, no solo se arruinara, sino que desapareciera. El exceso de artificio poético, el abuso que de él puede cometerse, pues, destruyen hasta los cimientos el objeto del *carmen*. Desde la perspectiva del destinatario textual, no queda ya ni texto bello ni cuerpo que seduzca.

Esos cabellos, tal como se menciona en la misma elegía 1.14, tenían un color “*mixtus*” (10), de manera que no eran ni oscuros ni claros, lo cual los hacía adecuados para varios propósitos. Incluso, al despertar en el lecho y no estar arreglados (“*digestis... capillis*”, 19), eran adecuados para esa situación y no quedaban mal (“*neglecta decens*”, 21). Al quemarlos con su propia mano, esta *puella* no ha prestado atención a la materia que poseía: “*Vim procul hinc remoue: non est, qui debeat uri; / erudit admotas ipse capillus acus*”. (29-30) [Aparta lejos de aquí esta violencia: no hay [motivo] por el cual deban ser quemados; el mismo cabello instruye a las horquillas que se le aplican].

En términos poéticos, es la materia la que indica qué clase de estilo de escritura debe aplicársele. Esto es lo que no ha sabido comprender la *puella* víctima de su propia mano. Nuevamente, las isotopías correspondientes a texto y cuerpo se entrecruzan para producir expresiones metafóricas. El contexto extendido permite ver que, en ocasiones, una isotopía es la dominante y, en ocasiones, lo es la otra. Así, podemos pensar que se trata de una metáfora reversible, en la cual cada una de las isotopías tanto es *illustrans* como *illustrandum*.

Al continuar con la mirada especular que mencionamos anteriormente, la joven abandona con triste mano el espejo que le muestra su calvicie “*quid speculum maesta ponis inepta*

manu?" (36). Es la misma mano que rechaza su imagen que el espejo / texto le devuelve. Para consolar a esta desdichada, hacia el final del poema el enunciador se dirige a ella en estos términos: "*Collige cum uultu mentem: reparabile damnum est; / Postmodo natiua conspiciere coma*". (55-6) [Reúne tu [buena] mente junto con tu rostro: el daño es reparable; en un momento serás observada a causa de la cabellera con la que naciste]. En definitiva, este texto, que describe el cuerpo de la joven sin cabellos es el espejo en que ella se lee a sí misma. Las palabras que intentan consolarla reúnen también las dos isotopías. El texto, como recorrido físico y temporal, indica que el adverbio *postmodo* implica que ya los cabellos volverán a crecer, de igual modo, ya la escritura continuará y, según se verá, una podrá reflejarse en la otra nuevamente con su belleza natural.¹⁶

El llanto y la elegía "*flebilis*"

Como sabemos, la elegía, en cuanto a género, se destaca por su carácter de lamento, el cual se hace ostensible mediante el llanto,¹⁷ elemento que no es ajeno a nuestro poemario. Entre sus múltiples apariciones, hay dos que merecen especial atención por su manifiesto estatuto metapoético. La primera, que remite a las lágrimas vertidas en ocasión del ritual fúnebre y, por ende, a la materia originariamente propia de la elegía, se presenta en *Amores* 3.9, un *epikédeion* a la muerte del poeta Tibulo. Allí, quienes lamentan su pérdida son los agentes que representan la práctica amorosa, sea como vivencia sea como escritura: llora Elegía como personificación del género (3-6), llora Cupido y también lo hace Venus (6-13 y 49-50). Vemos así que, al activar el sentido de

¹⁶ Para otros aspectos metaliterarios de *Am.* 1.14, cfr. Zetzel (1996: 73-81).

¹⁷ "*Elegia, flebile carmen*" (*Ov. Her.* 15.7). Ver, al respecto, James (2003: 99-101).

lamento fúnebre de la elegía mediante el llanto, debido a un poeta que cultivó la elegía amorosa por parte de las divinidades o personificaciones asociadas con este quehacer, el ego poético muestra a la vez la flexibilidad de la forma y su destreza para manipularla.

La otra escena significativa de lágrimas y lamentos la encontramos en *Am.* 1.7 donde vemos a la *puella* que, habiendo sido objeto de violencia por parte del ego enunciador, estalla en llanto:

Suspensaeque diu lacrimae fluxere per ora,
qualiter abiecta de niue manat aqua.
Tunc ego me primum coepi sentire nocentem;
sanguis erat lacrimae, quas dabat illa, meus. (1.7.57-60)

Largo tiempo fluyeron suspendidas las lágrimas por su rostro, como mana el agua de la nieve al derretirse. Entonces comencé a sentirme por primera vez culpable; las lágrimas, que ella daba, eran mi sangre.

Al derramar ella las lágrimas es el momento en que el *amator* se considera culpable y lo lleva a enunciar la metáfora predicativa que hace equivaler sangre a lágrimas. Ahora bien, el inconveniente, y de ahí la riqueza, de esta analogía es que parecería contradecirse con la definición misma de la experiencia erótica elegíaca subyacente en la metáfora anti-frástica de la *militia amoris*, tópico por excelencia del género.

En efecto, como es sabido, si bien el ego elegíaco rechaza la actividad militar, define su práctica amorosa como una suerte de milicia, a través de un proceso metafórico en el que la actividad bélica se resignifica en los avatares que debe soportar todo amante, como si fuera soldado (cfr. *Am.* 1.9), pero siempre con especial aclaración de que su victoria no supone derramamiento de sangre, como se evidencia en la resolución de las dos isotopías entre la práctica militar, asociada a

la sangre, y la amatoria, disociada de ella, en la elegía 2.12, donde tener a Corina en su regazo es representado por el ego como una victoria digna de la celebración del *triumphus*:

Ite triumphales circum mea tempora laurus:
uicimus; in nostro est ecce Corinna sinu,
quam uir, quam custos, quam ianua firma (tot hostes!)
seruabant, ne qua posset ab arte capi.
Haec est praecipuo uictoria digna triumpho
in qua, quacumque est, sanguine praeda caret. (2.12.1-6)

Venid, laureles triunfales, alrededor de mis sienes: he vencido; he aquí que Corina (yace) en mi regazo. ¡Qué varón, qué custodio, qué dura puerta (¡todos enemigos!) la vigilaban, para que no pudiera ser capturada por arte alguna. Es muy digna de triunfo esa victoria en la que, cualquiera que sea la presa, no hay sangre.

Este contraste entre una práctica que se define como desprovista de sangre y unas lágrimas que se identifican con ella es lo que torna relevante en términos metapoéticos el referido llanto de la *puella* en *Am.* 1.2. Es decir, si el derramamiento de sangre es propio de la actividad militar y, con ello, de los combates que tienen su lugar en géneros como el épico, es lógico que, en esa forma sucedánea de milicia propia del ego elegíaco, se derramen, también en calidad de sucedáneos, pero esta vez, de la sangre, las lágrimas que definen el género. Dado que *sanguis* también significa “fluido vital”,¹⁸ vemos aquí que la vena poética propia de los versos amorosos está constituida por las lágrimas, de modo tal que el cuerpo elegíaco, ya sea el texto, ya sean los cuerpos físicos en él representados, vive a partir de lo que en la preceptiva es lo *fleBILE*, como elemento

18 Cfr. *OLD*, s.v.

constitutivo y vital que permite que sea el llanto el que dé lugar a su desarrollo.

Vigor físico y vigor poético

El talento necesario para componer poemas, como es sabido, es medido de acuerdo con las fuerzas que posea quien canta. Dependiente de ello será el tipo de género a cultivar; para abonar un *genus grave* será necesario ser poseedor de grandes fuerzas que permitan llevar la empresa a feliz término; por el contrario, para cultivar un *genus leve* como el elegíaco, es menor la fuerza a utilizar. Esta relación entre vigor/*genus grave* y flaqueza/*genus leve* se muestra en *Amores*, ya desde la primera elegía, asociada directamente con la forma que comprende al hexámetro, como verso heroico y fuerte, en contraposición con el pentámetro, vinculado con la poesía erótica y más débil. Tal es así que en *Am.* 1.1.17-18, el poeta, flechado por la saeta de Cupido, se queja al describir su situación: “*cum bene surrexit uersu nova pagina primo, / attenuat neruos proximus ille meos*”. [Tan pronto como bien se irguió la primera página con el primer verso, el que le sigue atenúa mis cuerdas/fuerzas/músculos]. Por el contrario, en el poema 2.10, en que el ego manifiesta amar a dos *puellae*, asegura que posee las fuerzas suficientes para unirse en el lecho con ambas, pese a su delgadez:

me mea disperdat nullo prohibente puella –
si satis una potest, si minus una, duae!
Sufficiam: graciles, non sine uiribus artus:
pondere, non neruis, corpora nostra carent.
Et lateri dabit in uires alimenta uoluptas:
decepta est opera nulla puella mea.
Saepe ego lasciuie consumpsi tempora noctis,
utilis et forti corpore mane fui. (2.10.23-28)

Que a mí, si nadie lo prohíbe, me agote mi amada –si es que una es suficiente; si no lo es, ¡que sean dos! Me bastaré: mis miembros son delgados, pero no sin fuerza. Mi cuerpo carece de peso, pero no de nervios. Además el goce dará a mi cintura alimentos para las fuerzas. Ninguna joven se decepcionó por mi trabajo. A menudo yo pasé con lujuria toda la noche y por la mañana estuve listo con el cuerpo fuerte.

En lo que atañe a la posesión de fuerzas necesarias para emprender un poema encuadrado en el *genus grave*, ya sea este épica o tragedia, el mismo enunciador manifiesta haber sido o ser capaz de abordar dicha tarea.¹⁹ En cuanto al vigor que se precisa para componer elegía, encontramos, pues, a un enunciador poseedor de las cualidades necesarias para cultivar la poesía elevada y, si se dedica a la elegía, es debido a encontrarse coaccionado por la flecha de Cupido. Y, en lo sexual, no solo está en condiciones de unirse a una joven, sino que manifiesta poseer la fuerza física suficiente como para hacerlo con dos. Su vigor (y cuerpo) deviene así un elemento que se encuentra presente en diversas isotopías. En lo que hace a la práctica escrituraria, posee las fuerzas suficientes como para escribir cualquier género. En lo que hace a la práctica amatoria, también posee las fuerzas suficientes para unirse con más de una *pue-lla*. Estamos, pues, frente a un ego *amator* y poeta con la plena potestad de desempeñar ambas actividades, pues no cabe concebir la una sin la otra.

Sin embargo, otro poema parece, a primera vista, contradecir esta declaración de fuerza y poder, apelando para ello a la metáfora de la escritura como navegación. Nos referimos a *Am.* 2.4, donde el ego confiesa ser presa de la belleza de toda clase de mujer, pues, sea cual sea la fisonomía o el

¹⁹ Cfr. *Am.* 2.1.15-16; 3.15.17-18.

carácter que ella detente, siempre resulta cautivante. Esto lleva al *amator* a admitir:

Nam desunt uires ad me mihi iusque regendum;
 aufferor, ut rapida concita puppis aqua.
Non est certa meos quae forma inuitet amores:
 centum sunt causae cur ego semper amem. (2.4.7-10)

Pues me faltan las fuerzas y control para gobernarme; soy arrastrado como una barca agitada por rápidas aguas. No es una belleza determinada la que incita mis devaneos amorosos: son cien las causas por las cuales yo ame siempre.

La comparación del sujeto con la nave es utilizada en este contexto para ilustrar la ausencia del autocontrol, producto de que toda clase de belleza atrae a este *amator*. Esta falta de capacidad para gobernarse y, por tanto, no lograr salir airoso de la corriente torrentosa no significa que el poeta sea mal elegíaco, pues este *amator*, como el género literario presupone, deviene *seruus*, nada más y nada menos que de una mujer y, para colmo, de estamento social bajo. Es decir que, necesariamente, debe presentarse a sí mismo como un individuo que no es capaz de controlarse ante la belleza que lo cautiva. Sin embargo, la pérdida de dominio sobre sí en el plano amoroso no significa necesariamente pérdida de rumbo poético. Efectivamente, este *amator* no logra cultivar otro tipo de poesía que no sea la elegíaca, pero, una vez dentro del universo que este tipo de literatura supone, escribir elegía implica perder la voluntad frente a la *puella*, pues esta locura es inherente al género. Prueba de ello es la clausura del poemario con el cual recuperar la cordura y el dominio de sí mismo. En *Amores* 3.11 encontramos que el ego vuelve a la sensatez y toma conciencia de que los actos cometidos le eran impropios a su condición de nacido libre (“*ingenuum... corpus*”, 10). La infidelidad cometida por la joven lo lleva a

no tolerar más la situación de *amator* lo que, a su vez, implica recuperar el control de la nave y, por ende, de la escritura:

Iam mea uotiua puppis redimita corona
lenta tumescentes aequoris audit aquas.
Desine blanditias et uerba potentia quondam
perdere: non ego sum stultus, ut ante fuit. (3.11.29-32)

Ya mi barca, adornada con una corona votiva, oye, calmada, las aguas marítimas al hincharse. Abandona las adulaciones y las palabras otrora con poder para perderme: yo no soy el estúpido que fui antes.

No casualmente, creemos, la elegía que clausura los tres libros se vale de la metáfora de la carrera para indicar la conclusión de la obra y del género pues el ego se prepara para una carrera mayor (la tragedia) a instancias de Lio: “*corniger increpuit thyrso grauiore Lyaeus: / pulsanda est magnis area maior equis*” (17-18) [con su tirso más solemne me ha increpado el cornífero Lio: mis grandes caballos deben golpear una pista mayor].

Este ego, *amator* y poeta, llega al final de su recorrido, tanto escriturario como amoroso, tocando la meta con su carro. Sin capacidad suficiente como para gobernarse y controlar sus pasiones y su “deber ser”, ha practicado, como le corresponde al amante elegíaco, la conquista de la *puella* y los padecimientos que eso conlleva. Sus devaneos han hecho, en este universo ficcional, que su barca se sacudiera de un lado a otro. En sus vaivenes elegíacos, postergó lo que no pudo comenzar por la irrupción de Cupido. Estos avatares que en la práctica amatoria hacen debatirse al ego entre amar o no hacerlo, entre lograr acceder a la joven y no hacerlo, tienen parangón en la caótica navegación. Recuperado el control de sí mismo, del carro o de la barca, ya no se somete al dominio de *Amor* y, por tanto, no puede más que cerrar el poema.

Conclusiones

Hemos visto que las representaciones corporales en *Amores*, teniendo en cuenta el contexto extendido que abarca todo el corpus, operan como *illustrantia* de la actividad poética y erótica de la elegía. Pasamos revista a una serie de representaciones que se valen de elementos corporales para significar la *poiesis* propia de este texto. Por una parte, el cuerpo del amante elegíaco, si bien se representa como adelgazado, como es propio de la pena de amor, no por ello carece de vigor, paradoja que se resuelve debido a que esta práctica poética no precisa de la fuerza adecuada para otras. Es la pericia, es el *ars*, propios del *gubernator* o el *auriga*, los que permiten que el poeta lleve a buen término su recorrido poético. A su vez, la práctica amatoria, entendida como uniones sexuales, ha mostrado que el ego *amator* no carece del vigor necesario como para gozar de los favores de Venus toda una noche y, aun así, no quedar agotado. Ni siquiera la impotencia sexual descrita en 3.7 se muestra como una falta permanente de aptitudes sexuales (y poéticas).

Por otra parte, el cuerpo textual, como organismo vivo, precisa de las lágrimas que le son constitutivas a la elegía. La metáfora predicativa que hace que la sangre se lea en el quehacer poético en forma de lágrimas sintetiza la materia que debe cantarse. Es decir, lo que la sangre es al cuerpo, es lo que el llanto, tanto por duelo fúnebre como por amor (o, por qué no, por ambos) es al texto elegíaco. También es el cuerpo de la *puella* el que representa una preceptiva poética que hace al *genus leue* y al delicado equilibrio que debe perseguir el buen vate para que su técnica aparezca disimulada como si fuera natural. Tanto en la descripción de la cabellera perdida de la amada como en la encarnación de Elegía se manifiesta que lo propio de estos cuerpos bellos que se desean es equiparable a la *tenuitas* que debe regir la composición de estos poemas de tema amoroso. Vale decir, el texto

precisa del cuerpo de la *puella* y, como poema elegíaco, debe construirlo de manera adecuada.

Se comprueba entonces que las imagerías corporales en *Amores* enlazan dos isotopías. Por una parte, aquellas que dependen del episodio amoroso que se narra; por la otra, las que hacen a todo lo que involucra la práctica escrituraria. Por lo tanto, el cuerpo de la *puella*, en tanto objeto de deseo sexual, es también la materia poética que necesariamente debe existir para la práctica elegíaca. A su vez, el poeta debe poseer el vigor necesario (poético y sexual) como para conducir, como piloto, el poema hacia su meta final. Así, las diversas representaciones corporales se activan como metáfora de la producción textual y lo hacen de un modo que no supone la interpretación unidireccional del cuerpo como *illustrans* de lo que es el texto y el quehacer poético como *illustrandum*. Por el contrario, al abarcar pasajes de diversos poemas de *Amores*, se comprueba que las cadenas de significados resultan reversibles, pues los cuerpos muestran la poética elegíaca y, a la vez, es esta última la que, como las hebillas del pelo de la *puella*, establece el modo como deben amoldarse a este género literario los cuerpos en él representados.



La metáfora del deseo en el arte privado romano

Ana María Martino
UBACyT

Si pensamos a la metáfora como constructora de sentidos y como lugar de cruce de símbolos y creencias de una sociedad, podemos encontrarla en el desarrollo del lenguaje icónico que nos ha dejado la abundante producción del arte no oficial romano. En el arte la metáfora cumple un rol decisivo a la hora de dirigir nuestra atención hacia un concepto o la proyección lineal de una idea (Oliveras, 2007: 89). Una imagen conformada de acuerdo con este parámetro puede ser percibida como la representación visual de un mensaje específico que se desea transmitir. Su correcta lectura dependerá de la eficacia con que ha sido construida su iconografía y de su articulación con el contexto plástico en el que se inserta. La efectividad y la eficacia de las imágenes en su rol de comunicadoras de sistemas de pensamientos ya han sido probadas a lo largo de la historia del arte. Se produce una especie de acuerdo entre lo percibido y lo cultural, entre lo figurativo y lo simbólico transformándose la imagen, de esta manera, en una categoría sensible y cognitiva y convirtiéndose en un instrumento de comunicación visual. Røller (2006: 4-5) dice que las imágenes, al igual que los textos

literarios, nos proporcionan una evidencia importante de las posturas corporales como práctica social, así como también de los valores e ideologías que están asociados con esta práctica, e incluso dobla la apuesta al afirmar que su alcance es más amplio que el que proporciona la literatura. En general, esa capacidad es la que permite expresar contenidos simbólicos con distintas gradaciones de interpretación por parte del espectador. Desde luego, un ojo entrenado podrá extraer conclusiones mejor articuladas con el mensaje inicial, pero aún pensándolas en un sentido amplio, podríamos considerarlas como puntos de partida para la recreación de la autopercepción de una sociedad.

Belting (2004: 94-95 y 97) comienza el capítulo II de su libro *Pour une anthropologie des images* diciendo “*L’homme est naturellement le lieu des images*”. Pensarnos como el “lugar de las imágenes” nos coloca en un espacio supradimensional y casi sin densidad. El autor aclara que nuestro cuerpo es el lugar de recepción de las imágenes y que estas nos dejan una huella invisible. Pero también los hombres, como fundadores y herederos de un patrimonio icónico, participan en el proceso dinámico donde las imágenes que están pasando son transformadas, olvidadas, redescubiertas para ser interpretadas de otro modo.

En la actualidad, este escenario figurativo lo adquirimos muchas veces sin siquiera darnos cuenta, ya que estamos expuestos a una acumulación y hasta a una saturación visual que ordenan nuestro mundo. De esa tensión entre la realidad y lo figurado vamos creando los códigos interpretativos que nos permiten cohabitar ambos mundos.

En el caso de Roma, según Holscher (2004: 1-2) el arte constituye un sistema semántico que funciona de acuerdo con una especie de gramática, que está en la base de ciertas estructuras específicas, y que se fue desarrollando gradual y orgánicamente.

Contexto y sociedad

En el caso que nos ocupa, que es el del arte privado romano, nos encontramos con la dificultad de la distancia temporal que, de alguna manera, nos aleja de esos códigos de interpretación contemporáneos a la época. Debemos encontrar las relaciones entre obra y espectador teniendo en cuenta otros parámetros como, por ejemplo, la continuidad de los aspectos formales e iconográficos, el entorno para el cual fue pergeñada la obra, los aportes literarios relacionados con ella, la comitencia y, por supuesto, el contexto sociocultural que le dio origen. No debemos olvidar que, si bien las representaciones están sometidas a las leyes de la percepción, son las convenciones histórico-culturales las que explicitan o velan su iconología. Tampoco podemos obviar que estas son producto de una clase social privilegiada que, aunque escasa en número, tuvo el peso suficiente como para definir identidades. Para Bartsch (2006: 138), Roma ha tenido modelos de visión que han sido hechos con construcciones de las miradas ejemplares o éticas, su uso en la transmisión de valores locales e históricos concierne a la conducta de la elite. Wallace-Hadrill (2008: 31) opina que es el complejo de características de conductas y valores el que identifica a un grupo de cualquier clase. Creemos que en el arte privado romano es notorio el uso de formas y valores pertenecientes a las más altas clases sociales, debido a la tendencia, casi imperativa, de las nuevas capas sociales a identificarse con la semántica del poder. En este punto es interesante plantearnos la composición de la elite dominante. Clarke (2003: 4) enuncia los cuatro requisitos necesarios para pertenecer al estrato más alto de la sociedad: dinero, importantes logros públicos, prestigio social y ser miembro de un *ordo*. La falta de alguno de ellos implicaba pertenecer a una capa social inferior. En Pompeya, que es nuestro gran reservorio del arte romano, el imaginario de la elite aparece en forma frecuente, pero en

un contexto social inferior, como un paradigma constante de construcción de identidad a través del préstamo de los símbolos de los privilegiados. Esta característica del arte pompeyano permite acercarnos a una rica y compleja variación de los modelos iniciales y, a la vez, comprobar cómo la estética de la *domus* estaba conectada directamente con un significado de prestigio social.

El cuerpo como espacio metafórico

En el arte romano el cuerpo humano fue utilizado como un amplio campo para asociaciones y significaciones, cuyos códigos de interpretación estuvieron al alcance del espectador común, porque esta era la condición básica de realización. Corbeill (2004: 2) dice que los gestos nos permiten el ingreso a un sistema de pensamiento y prejuicios que, de otra manera, no es accesible para nosotros, y lo perciben solo débilmente los contemporáneos; y aunque sea un *cliché* decir que el cuerpo habla, el lenguaje gestual es tan consistente y complicado como el latín. En este caso trabajaremos el cuerpo como receptáculo y transmisor del deseo sexual a través de una gestualidad enmarcada en cánones específicos que ampliaban su horizonte de interpretación formal.

Estas imágenes funcionaban en el contexto de la decoración mural de la *domus*, cuya organización respondía a una determinada partición espacial marcada por las actividades que en ella se realizaban, división en la cual uno de los elementos más decisivos era la separación entre el *otium* y el *negotium*. La decoración de estos espacios variaba según su importancia, se hacía más compleja y refinada en los lugares para “estar” como el *triclinium* o el *cubiculum*, en tanto que se aligeraba en los sitios de tránsito como el peristilo o los corredores. Con respecto a la elección

de la iconografía, se está dejando de lado la idea de que esta obedecía solamente al “gusto” del comitente (Leach, 2004: 3); la interpretación actual más admitida es la que entiende que había además un propósito comunicacional del propietario, que excedía el terreno de lo estético para acercarse más al terreno de lo sociopolítico, en un amplio esquema contextual (*ib.*: 17). En síntesis, el despliegue pictórico de un espacio en la *domus* romana está íntimamente conectado con su función y con la personalidad de su propietario. Arquitectura y pintura hay que verlas integradas y forman parte del mismo contexto referencial.

La visión de un cuerpo desnudo nos remite inevitablemente al tema de la sexualidad,¹ pero el conjunto de los signos del lenguaje visual nos puede hacer transitar desde una sensualidad sutilmente evocada, hasta el erotismo más explícito. Clarke (1998: 12), un historiador de arte que se ha especializado en el tema, advierte que la sexualidad es una construcción cultural y que nosotros, desde nuestra época, debemos ser muy cuidadosos a la hora de interpretar las imágenes de contenido erótico que nos llegan del mundo romano. Tratar de encontrar la “respuesta” (Freedberg, 1989: 14) del espectador de la Antigüedad respecto de ellas puede llevarnos a conclusiones equivocadas, dado que nuestra mirada actual tiene un formato diferente, organizada sobre la base de pensamientos, creencias, censuras y libertades que no conocía el hombre antiguo y que tampoco actuaban en su contexto sociocultural.

En Pompeya se han encontrado numerosas casas que tenían en una habitación especial, generalmente más pequeña que las demás, pinturas de reducidas dimensiones con temas de un alto contenido erótico. En la llamada Casa del Centenario, que era una de las más importantes de la ciudad, se

1 La desnudez es una de las maneras más directas de ingresar en lo erótico, ya que alude directamente al uso de la genitalidad y eso a la mayoría de nosotros nos infunde cierto pudor (Clark, 2002).



Figura 1. Casa del Centenario, Pompeya.

encontraron dos pinturas de tono erótico en una habitación cerrada (Figura 1),² es decir, fuera del circuito del recorrido de la casa, pues la planta demuestra que estaba bastante alejada del peristilo, eje central del espacio doméstico. Sin embargo, esto no puede llevarnos a la terminante conclusión de que se trataba de un sitio secreto o inaccesible puesto que, en otras casas³ se han encontrado ejemplos parecidos y con similares propuestas visuales.

Los primeros investigadores que excavaron en Pompeya y vieron estas pinturas las asociaron inmediatamente con la

2 Pintura procedente de la pared norte de una habitación de la llamada Casa del Centenario. Actualmente en el Museo Arqueológico de Nápoles.

3 Por ejemplo en la Casa de los Vettii, la Casa de los Castos Amantes, la Casa del Restaurante, etc.

idea de un lupanar, pero actualmente esta propuesta está totalmente descartada porque ya ha sido posible ubicar con claridad este tipo de edificio. Ante esto, cabe preguntarnos por el motivo de la inclusión de esta forma de decoración dentro del ámbito hogareño. La respuesta no es fácil ni puede ser conclusiva ya que la literatura y el arte nos muestran que la sexualidad en Roma, tanto en su práctica como en su representación, tenía connotaciones diferentes a la nuestra. Con todo y para tratar de acercarnos al problema, trabajaremos aquí con tres tipos de imágenes en las cuales el erotismo está presente en grados sucesivos: un erotismo insinuado, un erotismo sugerente y un erotismo manifiesto. Cada una de estas instancias presenta una gestualidad diferente, acorde con el contexto iconográfico en que están incluidas. También cada una de ellas lleva consigo un lenguaje de significados que debe leerse cuidadosamente, a fin de poder penetrar en su mensaje iconológico. Por último, corresponde aclarar que, si bien la pintura pompeyana nos ha provisto de la mayor cantidad de ejemplos, hemos incluido también algunos que no pertenecen a esta producción artística, pero que son igualmente eficaces para transmitir nuestra línea de investigación.

Erotismo evocador como insinuación del deseo

En esta primera instancia, la proyección del deseo está más bien velada, adoptando un aspecto formal ligado al recato y al ocultamiento de la sensualidad. En esa insinuación hay una actitud que le indica al espectador la cercanía de lo sexual, lo pone sobre aviso y lo predispone para esa eventualidad. Para ello, hemos trabajado con tres ejemplos de distinto soporte (pintura, mosaico y relieve) donde la encargada de invitarnos al placer es una figura femenina.

El primero está en el fresco llamado *Las bodas aldobrandinas*,⁴ donde se relata una escena que supuestamente tiene que ver con los preparativos de una boda. Allí, la novia, vestida y velada, está sentada en el borde del lecho conyugal y escucha con la cabeza baja a una diosa semidesnuda que la acaricia y que parece estar aconsejándola. La divinidad podría ser Venus o Peitho (la persuasión) mientras una de las Gracias está vertiendo aceite perfumado y una matrona, quizás la madre de la novia, está haciendo un rito de purificación. La idea de pudor de la joven mujer está expresada claramente a través de las vestimentas y las posturas. Una figura masculina, ya medio desnuda y sentada al pie del lecho mira impaciente a la trémula novia; podemos pensar que es el mismo Dionisos, porque está coronado con pámpanos o, como dice Veyne (2003: 55), el dios Himeneo, convertido en dionisiaco. La figura masculina, representada con piel más oscura y sin ropas, parece estar animando a la joven a consumir el matrimonio.

La figura que nos interesa para trabajar nuestro tema es la designada como una de las Gracias (Figura 2), que tiene el torso desnudo y un manto doblado sobre la cadera, que cubre parte de su vientre y de sus piernas, al modo de las Afroditas helenísticas. Al colocar una pierna sobre otra se provoca una torsión en la cintura dando como resultado un gesto de gran sensualidad. Ella está realizando un acto ritual relacionado con las futuras nupcias que tiene que ver con la preparación de un perfume especial destinado a tal evento. Esta Gracia no es la figura principal de la composición; sin embargo, por su posición destacada cercana a la novia, por su postura y gestualidad impregnadas de erotismo, sensualiza la escena, y así se convierte en la destinada a establecer el diálogo con el espectador indicándole la proximidad del acto sexual.

4 *Las bodas aldobrandinas* 27 a. C. - 14 d. C., fresco, Roma, Vaticano, Biblioteca Apostólica. Fue descubierto a principios del siglo XVII, bajo el palacio del cardenal Aldobrandini; puede ser copia de una pintura helenística.



Figura 2. Detalle. Gracia del fresco
Las bodas aldobrandinas.

Otro ejemplo interesante es el mosaico denominado *Escenas de la vida en el campo en torno a una gran villa o Villa de Dominus Iulus*.⁵ La composición de este mosaico está estructurada en grupos de escenas separadas en registros horizontales. Este es un recurso plástico que permite desarrollar una compleja iconografía con muchos elementos significativos y que estos tengan una lectura de fácil comprensión, mientras, a su vez, esta disposición logra presentar en un mismo espacio situaciones que se producen en

5 Mosaico proveniente de Cartago, datado en la segunda mitad del siglo IV d. C. Medidas: altura 3,50 m por 5,40 m de ancho, hoy en el Museo Nacional del Bardo, Túnez.

diferentes lugares y tiempos. Así, vemos cómo se reitera la aparición de los personajes más importantes, como el señor y su esposa, en distintos momentos y actividades, sin que por ello se rompa la unidad compositiva.

Además de mostrar la opulencia del dueño de la *villa* y las actividades rurales, se ha demostrado que en esta obra también hay una organización temporal, ya que en cada uno de los ángulos está representada una estación con los elementos que la caracterizan. En el registro superior el invierno y el verano y en el inferior la primavera y el otoño.

Nuevamente aquí nos encontramos con una figura femenina que guarda estrecha relación con la anterior, la encontramos en el ángulo izquierdo del registro inferior (Figura 3) haciendo *pendant* con la figura de su esposo en el otro ángulo, mientras un árbol situado en el centro oficia de separador de las dos escenas. Está representada de pie, también con vestimenta muy lujosa y, apoyada sobre la base de una pequeña columna, sostiene en su mano izquierda un frasco de perfume. Este elemento guarda estrecha relación con este espacio que es el lugar destinado a la representación de la primavera. Ella se ha levantado de su comfortable asiento de mimbre con tapizado de tela para adornarse con las alhajas que le presenta su criada, que sostiene en una de sus manos un collar y en la otra un cofre de joyas. Atrás, un colono o servidor lleva un cesto lleno de rosas⁶ mientras que otro (casi perdido) deja a sus pies tres pescados. El fondo aparece profusamente adornado con ramas con flores, alusivas a esa época del año.

6 Las rosas, que han sido, en general, símbolo de la primavera, también figuran en el mosaico de Jebel Oust, porque quien las lleva en sus manos es la personificación de esta estación. Además se celebraba en mayo en todo el Imperio el festival de las rosas *Rosalia*. En el mosaico de *Iulus* probablemente su esposa se esté preparando para los festejos de esta celebración.



Figura 3.
Villa de *Dominus Iulus*,
mosaico (detalle).

Desde el punto de vista plástico, esta *domina* está representada con la misma gestualidad de la Gracia en las *Bodas aldobrandinas*, aunque el contexto es diferente; ambas se disponen a usar una fragancia destinada a aumentar el encanto femenino y, por ende, la sensualidad, de modo que, a pesar de las diferencias de estilo, en ellas se percibe un sugestivo erotismo.

El último ejemplo de esta serie es un sarcófago romano con escenas familiares.⁷ En un solo registro, la composición muestra varias escenas que tienen relación con la vida del difunto. Nos interesa en esta ocasión la figura femenina que está a su lado (Figura 4), esto es, ocupando un lugar importante dada la proximidad con él. No sabemos quién era, pero su postura, que reitera las que hemos mencionado anteriormente, podemos interpretarla como una indicación de sensualidad, en un contexto de conmemoración fúnebre.

⁷ Sarcófago de piedra de la época del Imperio, realizado siguiendo la tendencia del "arte plebeyo", de procedencia desconocida y actualmente en el Museo del Louvre.



Figura 4. Detalle. Sarcófago con escenas familiares.

A pesar de que carecemos de los datos iconográficos precisos, la fuerza de esta imagen, dada esencialmente por su continuidad formal, nos está hablando de una construcción cultural que pasa a través del tiempo y se instala en contextos diferentes. Refuerza la idea de que un elemento iconográfico puede devenir en elemento iconológico cuya lectura permanece inalterable durante siglos. Estos ejemplos elegidos nos han hablado de una primera instancia en el proceso erótico, una suerte de anticipación de lo que vendrá, exaltando el encanto femenino como factor provocador del deseo sexual.

Erotismo sugerente como epifanía del deseo

Para esta fase hemos elegido tres ejemplos donde una figura femenina, caracterizada como ménade o bacante, casi desnuda y de espaldas al espectador, está realizando un paso de baile eróticamente sugestivo. Estos casos están separados en el tiempo y en el espacio, dos son frescos y el tercero es un mosaico. Evidentemente la temática báquica es reconocible por su carácter sensual e icónicamente responde a esta idea. La sexualidad que se transmite a través de estos cuerpos desnudos refuerza, en todos los casos, el programa iconográfico de la composición general, donde Dionisos o Baco es la figura central.

El primer caso se encuentra en uno de los muros del *oecus* 5 de la llamada Casa de los Misterios.⁸ Con respecto al sentido total del tema desplegado a lo largo de sus cuatro paredes, los especialistas aún no se han puesto de acuerdo, pero ya sea que se trate del desarrollo de un rito dionisiaco o de la iniciación femenina al matrimonio,⁹ en todo el friso hay una visualización constante de lo erótico con un hálito esotérico cuya ambigüedad iconográfica ha permitido la polisemia. La figura que nos interesa para nuestro caso (Figura 5) se halla ubicada a la derecha de la pared central donde aparece Dionisos, y forma parte de un grupo de cuatro mujeres, ubicado en el lugar donde se desarrolla la escena más impactante del friso y quizás la más ambigua, pues se trata de la flagelación de la supuesta novia en un rito de iniciación matrimonial o dionisiaco. Aquí hay dos cuerpos desnudos que presentan un gran contraste: por un lado el de la mujer que está siendo castigada, cuyo dolor y desesperación anulan su sensualidad y, por el otro, el de la bailarina quien parece estar completamente ajena a la situación que transcurre a su alrededor. Se presenta de espaldas al espectador y danza en puntas de pie, mientras hace sonar los címbalos que lleva en sus manos. Un recurso plástico interesante —y que será muy usado en el arte romano— es la forma que adopta el manto, que momentos antes la cubría, cual un arco a su alrededor. Este, a la manera de nicho, enmarca su figura y la destaca del fondo de la escena. Su carnación clara también ayuda a ese despegue, con lo que su silueta es el punto focal de la composición. Al revés de ella, las otras dos mujeres, en segundo plano, sí están comprometidas con el asunto temático que se expone y sus expresiones de pena y temor acompañan el sufrimiento

8 Se trata de una *villa* situada en las afueras de la ciudad de Pompeya.

9 Veyne (2003: 25) adhiere a la hipótesis de que el tema de esta habitación tenía que ver con la iniciación prenupcial de una jovencita y, analizando cada uno de los personajes del friso, concluye que se trata de una escena que transcurre durante la mañana de la boda.



Figura 5. Frescos de la Casa de los Misterios.

de la joven iniciada. Mientras, la ménade o bacante parece estar en su propio mundo pleno de la sensualidad y euforia inherentes al entorno báquico, la música y el baile irrumpen en la escena estableciendo una tensión entre el dolor y la fiesta, entre el castigo y el placer. De hecho, la postura de la bacante, que está realizando un paso de baile al compás del ritmo de percusión, va a ser utilizada en forma constante en el arte plástico romano para ejemplificar no solo una postura

festiva sino un comportamiento sexual, y formará parte de la dimensión erótica de lo dionisiaco, ya que ella, en sí misma, es la epifanía del deseo.

Otro ejemplo del mismo tenor lo encontramos en la Casa de Marcus Lucretius Fronto en Pompeya.¹⁰ En la pared central del *tablinum* hay una escena que representa el triunfo de Baco (Figura 6), donde aparece, como parte de su cortejo, una ménade danzando desnuda frente al dios y situada en el lado derecho de la composición (Figura 7). Ella está acompañando la procesión ritual en honor de Baco y lo hace bailando, en este caso, con más desenfado que en el anterior. Su cabello aparece despegado de la nuca, como siguiendo el movimiento de la cabeza que se mueve al ritmo de la danza. Está desnuda y solamente luce un pequeño manto que flota con el viento y sirve para enmarcar la figura, reiterando el ya comentado recurso plástico del “nicho”. Esta figura es la que impregna de cierto dinamismo a la escena, conectándola con el desenfreno característico de las ceremonias báquicas. Aquí también el baile actúa como provocador del deseo sexual, como un anticipo sugerente de lo que luego vendrá.

El tercer ejemplo tiene otro soporte ya que se trata de un mosaico de gran tamaño del siglo III de nuestra era,¹¹ cuyo tema principal es el dios Baco y toda su parafernalia. En uno de los detalles aparece una pareja de sátiro y ménade (Figura 8) que están bailando. La bacante sigue el mismo canon anterior, con algunas pequeñas variantes. Lleva en sus manos una pandereta para seguir el ritmo del movimiento y el

10 La casa de Marcus Lucretius Fronto fue decorada siguiendo el Tercer Estilo pompeyano llamado “estilo ornamental” entre los años 35 y 45 d. C. Tiene profusión de pinturas murales en sus habitaciones. En el *tablinum* todas sus paredes están cubiertas de pinturas utilizando la tripartición del muro, con ornamentaciones delicadas y arquitecturas fingidas en la parte posterior. En el segundo registro y en el centro de la pared de fondo liso hay pinturas centrales con temas mitológicos de formato cuadrado. Cfr. Ling (1991: 60).

11 Fue encontrado por casualidad al hacer excavaciones para construir un bunker antiaéreo en 1941. Actualmente se encuentra en el Museo Romano-Germánico de Colonia. Esta datado entre 220 y 230.

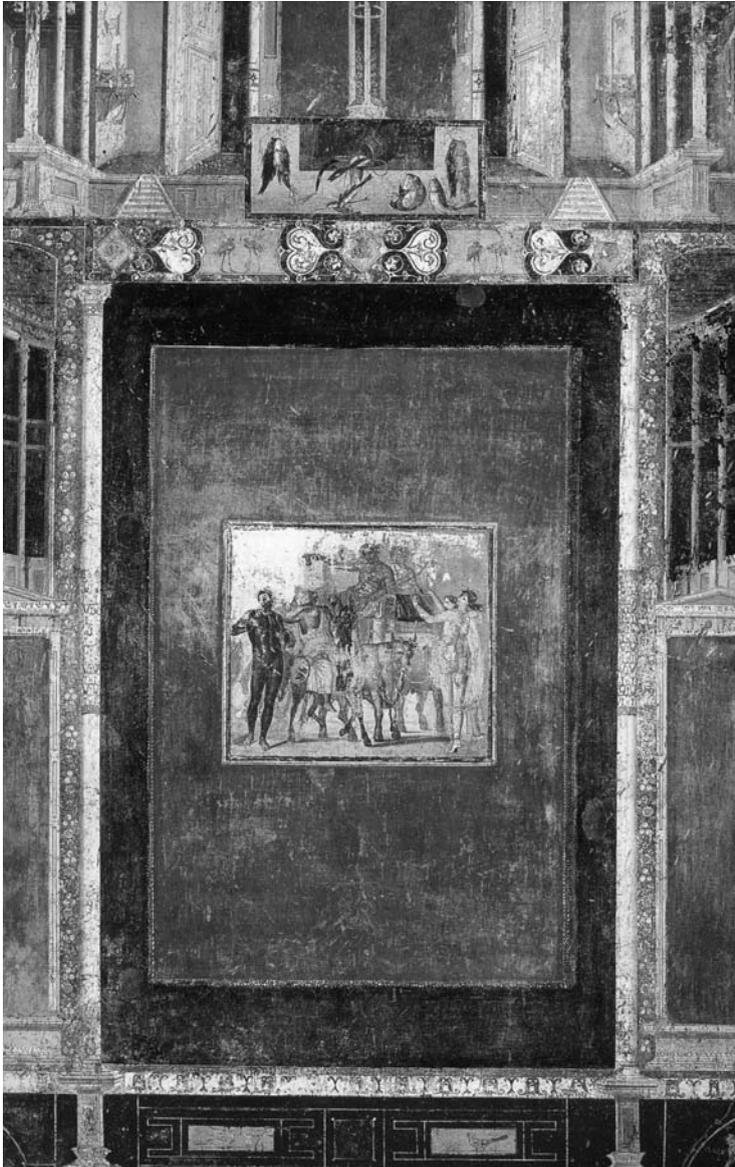


Figura 6. Fresco Casa de Marcus Lucretius Fronto.



Figura 7. Detalle
fresco Casa de Marcus
Lucretius Fronto.

manto es más grande, pero su disposición deja ver su espalda y nalgas desnudas, lo que intensifica el erotismo de su figura. El sátiro se acerca a ella y le acaricia el rostro mientras bailan, apoyándose solo en la punta de los pies. Toda la escena exuda voluptuosidad, pero también aquí estamos en presencia de una danza que, si bien tiene un alto contenido erótico, no es nada más que el preludio de lo sexual.

Como podemos ver, pues, en esta fase, que hemos dado en llamar epifanía del deseo, este se muestra, pero en carácter de aviso, de presagio, de lo que pronto llegará como su



Figura 8. Detalle del
mosaico *Triunfo de Baco*.

concreción. Es interesante ver cómo se mantiene esta identificación estilística a través del tiempo, para aludir a una composición metafórica relacionada con la construcción de lo erótico.

Erotismo manifiesto. El cuerpo como espacio del Eros

En esta fase, la alusión se transforma en manifestación. La carga de significados es más concluyente que las anteriores para focalizar el deseo en sí mismo y la evidencia iconográfica se patentiza en toda la representación. El lenguaje visual con que se transmite la temática erótica no deja lugar a dudas y el cuerpo desnudo se convierte, él mismo, en una categoría perceptual. Un ejemplo que nos permite adentrarnos en el tema es la representación de *Los amores de Venus y Marte* (Figura 9).¹² Este es uno de los temas preferidos de la iconografía pompeyana, en el cual estos dioses aparecen solos o acompañados por sus servidores en los muros pintados del III y IV estilos de pintura. Acá el erotismo es elocuente. Venus está prácticamente desnuda, dado que su manto plegado solo le cubre parcialmente su sexo y la parte superior de las piernas. Tiene el brazo levantado por sobre su cabeza y una actitud de reposo en los brazos de su amante. La figura de Marte se contrapone porque aún está vestido, pero no obstante ya dejó las armas a un lado. Un Cupido está jugando con el yelmo y otro sostiene una flauta. Esta última figura es un elemento de contrapeso en la composición que da equilibrio a toda la escena. El gesto que nos interesa en este caso en particular, es el de Venus con el brazo levantado. Para Clarke (1998: 68) esta es una gestualidad que tiene una larga historia que se remonta

12 Fresco proveniente de la llamada "Casa de Marte y Venus" en Pompeya. Hoy en el Museo Arqueológico de Nápoles.

a la figura de Apolo *Lykeios*,¹³ quien lleva su brazo derecho hacia atrás de su cabeza después de haber derrotado a Pitón, en lo que sería una expresión de cansancio más que de deseo.



Figura 9. Fresco *Los amores de Venus y Marte*.

¹³ Apolo desnudo y a su lado la Pitón derrotada. Hay varias copias del original datado alrededor de 320 a. C. Una de ellas está en el Museo del Louvre.

Ese mismo gesto aparece en la figura de Ariadna dormida (Figura 10),¹⁴ donde tiene una mayor connotación erótica, a pesar de mostrar solo una persona durmiendo. Su postura de inocente descanso está contrarrestada por la desnudez de su cuerpo que resalta a través de la suave vestimenta que apenas la cubre. Por lo demás, el tema en cuestión colabora para ubicar a esta figura dentro de un marco erótico, ya que el espectador sabía que ese sueño sería prontamente interrumpido por la presencia de Dionisos. Clarke (1998: 68) hace referencia al sarcófago que relata el mito del sueño eterno de Endimión, donde a este se lo representa dormido con el brazo atrás de su cabeza.¹⁵ También en este caso hay un tema amoroso en relación con la diosa Selene, cuando se enamora de Endimión al verlo dormido. Clarke afirma que el investigador Hellmut Sichtermann entendió que este gesto significa estar “abierto” al amor, por lo tanto se lo aplicó frecuentemente cuando la temática se relacionaba con el deseo sexual. Clarke lo define más claramente como “reposo erótico” (2003: 23) y hay numerosos ejemplos en el arte romano en que esta postura se relaciona con una actividad de corte sensual.



Figura 10. Ariadna durmiendo.

14 Copia romana de una obra helenística, en el Museo del Prado. Hay otra en los Museos Vaticanos.

15 Corresponde a un sarcófago romano de mármol del siglo III d. C. Actualmente en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Retornando al *oecus* 5 de la Villa de los Misterios nos encontramos que el centro focal de la composición de una de sus paredes es la pareja Dionisos-Ariadna (Figura 11), en la cual se repite la pose mencionada. Aunque falta una parte de la representación, al dios se lo ve claramente entregado en los brazos de su amada, en una actitud de relajado erotismo. El manto apenas cubre su desnudez y tiene los brazos levantados hacia Ariadna, quien deja caer laxamente su mano sobre el pecho de su esposo. La pareja central parece no tener conexión con los dos grupos que la flanquean y que componen toda la escena,¹⁶ pero sin embargo todo gira alrededor del tema de la iniciación sexual.

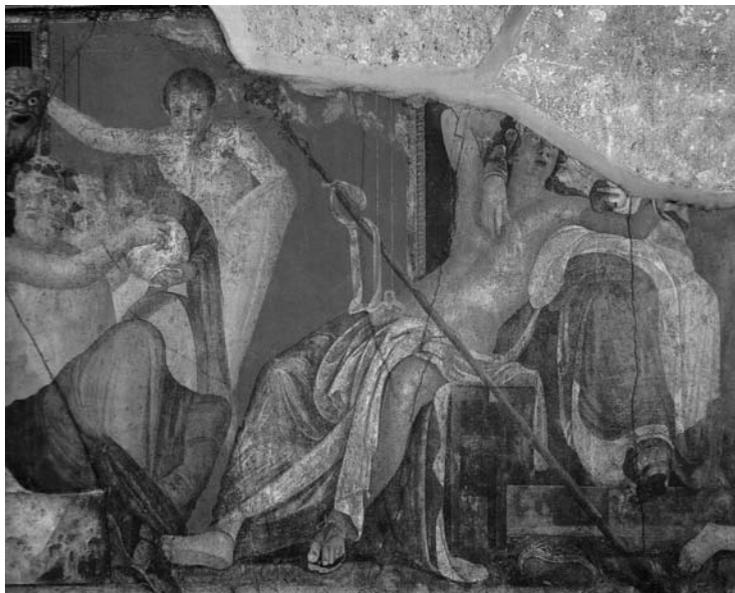


Figura 11. Fresco Casa de los Misterios. Foto: Cora Dukelsky.

¹⁶ El grupo de la izquierda lo compone un sileno y dos sátiros; el de la derecha es el más significativo ya que se trata de la visión de un falo oculto en la cesta sagrada (*liknon*) que es descubierto por una mujer. A su lado aparece una figura alada quien, con un látigo, será la encargada de flagelar a la iniciada.

Otro ejemplo donde podemos encontrar la pose de “reposito erótico” en una escena pintada en la habitación P de la casa de los Vettii en Pompeya.¹⁷ Está situada en el registro superior del ambiente, sobre la puerta de entrada, y relata el momento en que el dios Pan descubre a Hermafrodito mientras duerme en la posición canónica ya mencionada (Figura 12). Es interesante el planteo que hace Fredrick (2003: 332) sobre esta pintura porque, según el autor, aparece el elemento sorpresa cuando el dios Pan retira la vestimenta de Hermafrodito y descubre que tiene una erección. Esto hace que este se transforme en un sujeto activo haciendo partícipe al espectador de la mirada del dios que, como él, dirigirá su vista hacia ese cuerpo desnudo tan especial, y lo “penetrará”. Esta composición tiene un alto voltaje erótico, aunque no hay una representación de sexo explícito. Es una escena donde se establece una tensión entre lo que se ve y lo que sucederá de inmediato, y el observador lo puede sentir. El artista ha logrado hacer una construcción de la mirada que va más allá de lo figurado. Se establece una conexión de lo explícito y de lo implícito a través de un lenguaje pictórico que el observador de su época, seguramente, leía con claridad y que nosotros tratamos de reconstruir.



Figura 12. Fresco
Hermafrodito y Pan. Casa
de los Vettii. Foto: Cora
Dukelsky.

17 La casa de los Vettii es una de las mejor conservadas. De grandes dimensiones, tiene varios *triclinia* totalmente decorados según el Cuarto Estilo Pompeyano o Estilo “Escenográfico”.

Hemos elegido un último ejemplo de este tipo de gestualidad que, visto individualmente, no parecería remitir a la percepción del discurso erótico como los anteriores. Sin embargo, si observamos en el contexto general del tema del friso –donde esta imagen está incluida– podemos encontrar la misma condición sensual que en los ejemplos anteriores. Se trata de la representación de una mujer que está acicalándose con ayuda de una servidora y un Cupido que sostiene un espejo (Figura 13). Es la imagen que cierra el friso de la Villa de los Misterios que ya hemos mencionado. La mujer que se está peinando sería la “iniciada”, que ya ha pasado por el doloroso ritual prenupcial y ahora, feliz y relajada, se dedica a su arreglo personal. Ella tiene su brazo levantado y, si bien puede justificarse la pose porque está alzando su cabello, también podemos pensar que, por el tema desarrollado en todo el friso, la joven novia está en una situación de “espera erótica” como presagio de sus futuros esponsales. Para hacer esta lectura es imprescindible la observación de todas las escenas anteriores, en donde el tema iniciático de los misterios del sexo está presente a través de los pasos rituales representados. Creemos que el espectador hacía el recorrido siguiendo el orden que la ceremonia imponía, y es probable que la imagen de esta jovencita haya sido interpretada como una metáfora del deseo.

Conclusiones

Como esperamos haber demostrado a partir de los ejemplos seleccionados, el cuerpo, sus actitudes y sus gestos operan como metáforas visuales del deseo sexual en sus distintos tipos y grados. En los programas pictóricos de las casas romanas este tema era frecuente, tanto en composiciones aisladas como insertas en un proyecto iconográfico general. Por lo tanto, es dable especular con la idea de que



Figura 13. Casa de los Misterios. Foto: Cora Dukelsky.

este tipo de representaciones formaba parte del imaginario icónico romano. Sabemos que la construcción de la mirada es un producto sociocultural que manifiesta y articula el pensamiento de la sociedad que la establece y que sufre

transformaciones y resignificaciones a lo largo del tiempo. Lo interesante es, entonces, encontrar aquellos *loci* donde la trama de significaciones permanece constante para poder establecer una tendencia a la repetición de ciertos modelos semánticos. Creemos que un *locus* paradigmático es la representación del deseo que, aun con su diversidad iconográfica, tiene una gestualidad regular y consistente que muestra su grado de operatividad. El cuerpo humano como “insinuación”, “epifanía” o “espacio” fue el marco indispensable para la transmisión de este sentimiento. Creemos que la deliberada disposición compositiva, amplificada por la reiteración, fue su clave interpretativa.



“Ne meiat, ne cacet, ne loquatur, ne dormiat, ne vigilet.”¹
**La sujeción del cuerpo en las tablillas
de maldición latinas**

Sara Paulin
UBACyT / CONICET

Las *tabellae defixionum*: características generales

Rastro material de prácticas mágicas realizadas en la cultura grecorromana a lo largo de más de un milenio (siglos VI a. C. - V d. C.), las *tabellae defixionum* o *defixiones* –también llamadas “tablillas de maldición”– nos hablan, aunque no siempre con la elocuencia que anhelaríamos, de un importante aspecto de la vida ritual de la Antigüedad.² Estas tablillas fueron definidas por el especialista Jordan (1985: 151) como pequeños trozos de plomo, generalmente en la forma de finas láminas, usados para influenciar por medios sobrenaturales las acciones o el bienestar de personas o animales en contra de su voluntad. En efecto, son parte y producto de conjuros mágicos por medio de los cuales se pretendía someter a alguien a los propios designios para detenerlo en determinada empresa o forzarlo a realizar cierta acción. A juzgar por los ejemplares descubiertos hasta el momento,

1 DFX 3.22/5. Todas las citas de las *defixiones* hechas en este trabajo corresponden a la edición de Kropp (2008a).

2 Para un estudio detallado sobre las *defixiones* en general, cfr. Preisendanz (1978); Jordan (1985, 1988); Faarone (1991a); Gager (1992); Graf (1994: 139-198) y Ogden (1999).

así como por el testimonio de autores como Plinio el Viejo (*NH* 28.19) o Tácito (*Ann.* 2.30; 2.69; 4.52; 12.65; 16.31), es de suponer que en Roma, al menos hacia la época imperial, se trataba de una práctica considerablemente expandida en diversos sectores de la sociedad. Documentos de este tipo fueron hallados en muy diversas partes del mundo antiguo: se conocen hoy más de 1.600 tablillas, el grueso de las cuales está escrito en griego. Y aún en la actualidad continúa habiendo nuevos hallazgos, como ha sucedido en el templo de Isis y Mater Magna en Mainz, Alemania, y en la antigua fuente dedicada a la ninfa Anna Perenna en Roma (Blänsdorf, 2010a, 2010b). La edición de todos estos textos se ha dado de manera parcial y sucesiva según el material a disposición de cada uno de los estudiosos dedicados a esta tarea. Pero afortunadamente para nuestro propósito, contamos hoy con la reciente publicación de Kropp (2008a), quien además de hacer una completa recopilación y un prolijo ordenamiento de los documentos escritos en latín, se ha dedicado a su estudio desde el punto de vista lingüístico.

Se ha buscado reconstruir el rito del cual formaba parte la confección de estas tablillas a través de los llamados “papiros mágicos”, un conjunto de papiros del Egipto grecorromano, principalmente de los siglos II-V d. C., en los que figura una serie de hechizos, fórmulas e instrucciones para realizar rituales mágicos (Betz, 1986). Con el mismo fin también se ha recurrido a textos literarios, filosóficos e historiográficos que hacen alusión a la magia. Pero uno y otro tipos de evidencia han de ser considerados con cautela: los papiros, por pertenecer a una época y a un sector geográfico muy específicos –a veces de hecho bastante lejanos respecto de los de muchas *defixiones*– no permiten extraer vastas conclusiones sobre la *defixio* en el mundo griego o en el romano, en general; los otros textos, ya por remitir al universo de la ficción, ya por ser fruto de una mirada “desde fuera” del fenómeno de la magia, de un discurso muchas veces cargado de escepticismo

o juicios negativos hacia esa práctica, también imponen al investigador una prudente distancia. Lo cierto es, pues, que es muy poco lo que podemos afirmar con certeza acerca del contexto inmediato de producción de nuestras tablillas, no solo por el hecho de que los *defigentes*, dadas sus censurables intenciones, solían mantenerse en el anonimato, sino también porque el lenguaje estrictamente formular que empleaban siguiendo la tradición hacía que los textos no llegaran a adquirir un carácter demasiado distintivo ni individual.

Sin arriesgar demasiado, no obstante, podemos afirmar que el rito de la *defixio* comprendía la pronunciación oral de fórmulas y palabras mágicas y la invocación a divinidades, por lo general infernales, u otras potencias sobrenaturales; también, ocasionalmente, la manipulación de pequeñas figuras de arcilla o de cera en representación de la víctima (conocidas popularmente como “muñecos vudú”; cfr. *infra*). Por último, el acto central consistía en la inscripción de las tablillas y su posterior colocación en lugares especiales, como tumbas, santuarios (generalmente de alguna divinidad ctónica, infernal o vinculada con la magia, como por ejemplo Deméter, Perséfone o Hécate), fuentes de agua (vistas como un puente hacia el mundo subterráneo) u otros lugares significativos para el hechizo (por ejemplo, junto a la puerta de casa de la víctima o bajo su lecho).

El objetivo de las maldiciones, como hemos dicho, era el de someter a alguien a la propia voluntad, generalmente para hacer o impedir que realizara determinada acción. Esto se verifica en ámbitos muy diversos, a partir de los cuales ha surgido en los últimos tiempos la siguiente clasificación de las *tabellae*:³

3 Así categorizan las maldiciones Jordan (1985), Faraone (1991a), Gager (1992) y Ogden (1999), sobre la base de la clasificación que propone Audollent (1904); cfr. también Graf (1994: 141-142).

- *defixiones* de litigación: preparadas antes de un proceso judicial, por lo general por los acusados, para impedir la efectividad de los discursos de los oponentes;
- *defixiones* competitivas: en su gran mayoría del período imperial, hechas con el fin de ganar en competencias deportivas u otros espectáculos;
- *defixiones* comerciales: casi exclusivas del mundo griego, hechas por comerciantes para perjudicar el negocio de sus rivales;
- *defixiones* amorosas o eróticas: podían pretender la unión afectiva o sexual con una persona, o bien la separación de una pareja; la literatura indica que la magia fue usada en estos contextos desde temprano, pero las primeras tablillas que poseemos no son anteriores al siglo IV a. C., ni muy frecuentes hasta el II d. C.;
- plegarias por justicia: frecuentes en Gran Bretaña, la mayoría busca la restitución de un bien robado o, de lo contrario, el castigo para el ladrón.⁴

Muchas veces las tablillas no proporcionan la suficiente información sobre las circunstancias de la maldición como para discernir en cada caso de qué tipo se trata. Sin embargo, esta categorización resulta provechosa a la hora de analizar los textos, dado que lógicamente estos diferentes ámbitos y agentes tienen injerencia en su composición.

Una de las particularidades que pueden observarse en un gran número de tablillas de diferentes épocas y procedencias es el hecho de que el *defigens* –esto es, el que realiza para sí o encarga a un profesional el rito de la *defixio*– maldice al *defixus* –el objeto de la maldición– haciendo referencia a su cuerpo.

4 La denominación “*prayers for justice*” es acuñada por Versnel (1991), quien considera que estos ejemplares no son en rigor *defixiones*, debido a que tienen características formales muy distintas. El autor habla asimismo de una categoría aparte de tablillas de maldición, las que llama “*border-area curses*”, que pueden considerarse una suerte de híbrido entre una *defixio* propiamente dicha y una plegaria por justicia.

En el presente capítulo nos detendremos específicamente en esta característica, limitando el marco de análisis a una selección de *defixiones* latinas escritas entre los siglos I a. C. y IV d. C. Nuestro objetivo es estudiar los distintos modos como aparece el cuerpo en los textos, estableciendo, en la medida en que estos lo permitan, relaciones con el contexto de su producción y los objetivos del *defigens*, para determinar posibles funciones del empleo retórico del cuerpo en la maldición.

El cuerpo en las *defixiones*

Según evidencia el análisis que hace Kropp (2008b, 2010) de las fórmulas de maldición en las tablillas latinas,⁵ el *defigens* recurría a diferentes estrategias discursivas para hechizar a su víctima. Una de las fórmulas más frecuentes expresa la idea de “atadura”, con verbos como *ligare* y sus derivados *alligare*, *colligare*, *deligare*, *obligare*, o de “fijación, sujeción”, especialmente con el verbo *defigere*, “clavar, fijar, paralizar”.⁶ Estos verbos se refieren en simultáneo al contexto puntual del rito y al objetivo concreto del *defigens*: por un lado, expresan literalmente acciones que el practicante realizaba en el curso del rito sobre determinados objetos (como atar o perforar una figurilla hecha en representación de la víctima), y por el otro enuncian metafóricamente los efectos deseados de la maldición (como restringir o forzar al *defixus*; cfr. *infra*, apartado 3). Otra fórmula que aparece con bastante frecuencia es la dedicatoria, que hace partícipes expresamente a los dioses confiándoles a ellos la víctima, con verbos como *commendare*, *dedicare*, *devovere*, *donare*, *tradere*, o con los mismos verbos del grupo anterior y el nombre de las divinidades en dativo.

5 La autora se basa en una sistematización de las tablillas griegas propuesta por Faraone (1991a).

6 Este último verbo es el que dio origen al término técnico *defixio*, de aparición relativamente tardía (s. VI d. C.). Cfr. Kropp (2008b: 39).

Como objeto de los verbos de uno u otro tipo de fórmulas, en el texto aparece por lo general el nombre de la víctima o algún tipo de aclaración que la haga identificable:

(1) (...) tibi, sanctae Dianae, defigo Rodanum, quem peperit Annula Regula (...) (DFX 4.1.3/15)

(...) para ti, sagrada Diana, clavo⁷ a Ródano, a quien parió Ánula Régula (...).

(2) (...) deae sanctissimae Suli deuoueo eum, qui caracallam meam inuolauerit, si uir si femina, si seruus si liber (...) (DFX 3.2.10)

(...) dedico a la sacrosantísima diosa de Sulis a aquel que haya robado mi túnica, sea hombre o mujer, sea esclavo o libre (...).

Pero en numerosas oportunidades el *defigens* es más preciso y designa como blanco el cuerpo de su víctima, además de, ocasionalmente, cualidades de su personalidad o bienes (simbólicos o materiales) que posee, tales como su prudencia, fuerza, salud, éxito y riquezas. Según veremos, esto puede concretarse de distintas formas: ciertas veces se nombran solo partes específicas de la anatomía del *defixus*; en otros casos, en cambio, se hace una referencia más completa a su cuerpo, ya sea mediante términos genéricos, como *corpus* o *membra*, ya a través de listas más o menos exhaustivas de sus miembros y órganos; finalmente, hay tablillas en las que se mencionan las necesidades corporales de la víctima, como el hambre, el sueño, etc.

7 Si bien el verbo *defigere* también adquiere el significado de “embriujar, hechizar, maldecir” (cfr. *TLL*, s. v.), acepción que eligen algunos para su traducción de las tablillas, nosotros preferimos mantener este primer sentido, y así continuar el juego de doble referencia que acabamos de mencionar.

Consideremos en primer lugar los siguientes ejemplos:

(3) (...) lingua, ne contra me nec dicere nec facere ualeant, nisi quod ego uoluerō; alligo, deligo linguas [...] (DFX 11.1.1/3)

(...) su lengua, para que no sean capaces de decir ni hacer nada contra mí, a menos que yo lo quiera; ligo, sujeto sus lenguas (...).

(4) Sextiliani et Gulae Pudentis et Pacorae Acuti et Marci filii ... Siluani et Sextiliani et Luci Caecilii Magni. Alligate linguas horum, quos suprascripsi, ne aduersus nos respondere possint. (DFX 11.1.1/4)

De Sextiliano y Gula Pudente y Pacora Acuto y los hijos de Marco... de Silvano y Sextiliano y Lucio Cecilio Magno. Atad las lenguas de estos que escribí arriba, para que no puedan responder en contra nuestro.

(5) Leontio, filio Leontio, Didio, Iouino (inuolauerunt) manus, pedes, oculique. Quicumque leuauit anulum. Immergo. (DFX 4.3.2/1)

A Leoncio, hijo Leoncio, Didio, Jovino (robaron) las manos, los pies, los ojos. Quien sea que me haya sacado el anillo. Lo sumerjo.⁸

(6) ...occidite, exterminate, uulnerate Gallicum, quem peperit Prima, in ista hora in amphitheatri corona et ... ludes (...) illi manus obliga (...) non liget ursum, ursos... obliga illi pedes, membra, sensus, medullam. (...) (DFX 11.1.1/22)

8 El verbo *immergere* también hace una doble referencia, por un lado al acto ritual de sumergir la tablilla en el agua y, por otro, al de afectar a la víctima.

...matad, exterminad, herid a Gálico, a quien parió Prima, en este momento en el círculo del anfiteatro y ... juegos (...) atadle las manos (...) Que no capture al oso,... los osos... atadle los pies, los miembros, los sentidos, la médula. (...).

En *defixiones* como estas, la elección de las partes del cuerpo de la víctima tiene una evidente relación funcional con el motivo de la maldición.⁹ Veámoslas en detalle: (3) y (4) centran la maldición en la *lingua* de sus víctimas, aclarando con una subordinada final la intención de volverlas incapaces de hablar en contra del *defigens*. Esto sugiere la posibilidad de que se trate de *defixiones* de litigación, en tanto el objetivo principal en esta clase de maldiciones es precisamente dejar al contrincante mudo frente a su audiencia, de modo que no se torne un estorbo o una amenaza en la corte.¹⁰ En tal contexto, la lengua constituye el instrumento de poder más evidente del rival, la parte del cuerpo que más imprescindible le resulta para desenvolverse con éxito en el juicio. Mediante un desplazamiento metonímico (de la actividad a la herramienta con la que se realiza), pues, el *defigens* busca restringir a su contrincante apuntando directamente a su lengua.¹¹ En el texto (5), en cambio, nos encontramos ante una plegaria por justicia: quien enuncia el texto ha sufrido un robo, y concentra su venganza mágica en las herramientas corporales básicas de cualquier ladrón: sus manos (con las que roba), sus pies (con los que huye) y sus ojos (con los que capta los objetos a robar). Por último, el texto (6) es una *defixio* competitiva, como puede verse a partir del léxico (“*amphiteatri corona*”, “*ludes*”, “*ursum*”/“*ursos*”). Esta vez, el foco está

9 Esta clase de relación es observada en tablillas griegas y romanas por Preisendanz (1978: 10), Versnel (1998: 217-222), Ogden (1999: 27) y Kropp (2008b: 167).

10 Cfr. Cic. *Brut.* 217-218 y *Orat.* 129, testimonio de la creencia de algunos en la efectividad de estos hechizos.

11 Dicho desplazamiento puede observarse en otros ámbitos, como por ejemplo el de la conversación (cfr. Pl. *Am.* 556).

puesto por un lado en las manos y los pies de la víctima, esto es, sus armas y su sostén –luego más abarcativamente sus *membra*–, sus *sensus*, que lo mantienen alerta en el combate y la *medulla*, centro de su vitalidad y energía.¹²

Así pues, podemos distinguir un primer grupo de *defixiones* donde se señalan aquellas partes del cuerpo de la víctima que cumplen una función clave en el ámbito concreto para el cual están escritas. Por esta característica Versnel (1998), al proponer una clasificación de aquellas *defixiones* donde la maldición recae sobre el cuerpo de una persona, decide darles el nombre de “instrumentales”, señalando que su objetivo principal es restringir a un enemigo o un contrincante de tal modo que deje de constituir un obstáculo o un desafío. Como bien observa el autor, en este tipo de textos el interés no está puesto en el blanco como una persona en particular, sino en sus acciones como una mera amenaza para el *defigens*. Lo que se busca por medio de la maldición, por lo tanto, es restringir dichas acciones bloqueando en el otro específicamente las facultades físicas que las hacen posibles, para así limitar su poder y su éxito.

Ahora bien, a partir de la Grecia clásica en adelante, y aparentemente con un considerable incremento en su empleo durante la época imperial, se conforma otro grupo de *defixiones* “corporales” que presenta características distintas respecto del anterior. Un buen ejemplo de este nuevo estilo es la siguiente tablilla del siglo I d. C., hallada en Munturino, Italia:

(7) Dii inferi, uobis commendo, si quicquam sanctitatis habetis, ac trado Tychenem Charisii, quodquod agat, ut incidant omnia in aduersa. Dii inferi, uobis commendo illius

12 Rosenmeyer (1999: 23) analiza diacrónicamente el uso del término latino *medulla* junto con los griegos αἰών/μυελός, y muestra cómo aparecen en distintos géneros asociados con la fuerza vital de un animal o un ser humano y su contrapartida, la muerte violenta.

membra, colorem, figuram, caput, capillos, umbram, cerebrum, frontem, supercilia, os, nasum, mentum, buccas, labra, uerbum, uultum, collum, iocur, umeros, cor, pulmones, intestina, uentrem, bracchia, digitos, manus, umbilicum, uesicam, femina, genua, crura, talos, plantas, digitos. Dii inferi, si illam uidero tabescentem, uobis sanctum illud libens ob anniuersarium facere deis parentibus illius... peculium tabescat. (DFX 1.4.1/1 = DTA 190)

Dioses infernales, os confío, si tenéis algo de sacrosantos, y entrego a Tyche [hija/esclava] de Carisio; haga lo que haga, que todo le salga al revés. Dioses infernales, os confío sus miembros, color, figura, cabeza, cabellos, sombra, cerebro, frente, cejas, boca, nariz, mentón, mejillas, labios, palabra, cara, cuello, hígado, hombros, corazón, pulmones, intestinos, vientre, brazos, dedos, manos, ombligo, vejiga, muslos, rodillas, pantorrillas, talones, plantas, dedos. Dioses infernales, si la llevo a ver consumirse, de buen grado os [haré] el sacrificio por el aniversario, a sus dioses ancestros... que se consuma su peculio.

La diferencia fundamental, como puede observarse a partir del texto citado, es que en estos casos el enfoque que hace el *defigens* sobre el cuerpo de su víctima es más global: ya no están en la mira tan solo ciertos puntos clave, sino su totalidad. Por lo general esto se vuelca en listas exhaustivas de partes corporales, como si se la escaneara de punta a punta. Obsérvese en nuestro ejemplo cómo, luego de mencionar rasgos más bien generales de esta tal Tyche (“*membra, colorem, figuram*”), el *defigens* se adentra en un recorrido mental de ella desde arriba hacia abajo, vista de frente: comienza por la cabeza, mencionada como un todo y luego fragmentada en sus partes, tanto interiores como exteriores; luego de pasar por el cuello, continúa en el tórax, receptáculo de los órganos vitales, del cual se desprenden las extremidades a diferente altura: primero los brazos, luego las piernas. Estas

listas parecen haber sido compuestas con cierta libertad, a juzgar por la diversidad en los ejemplares que poseemos en cuanto a las partes del cuerpo mencionadas, a la extensión de las enumeraciones y al orden de los componentes. Aparentemente, a pesar de haber una tradición que sustentaba y limitaba este tipo de discurso, su composición podía tener ciertos niveles de idiosincrasia. En algunas ocasiones, por ejemplo, la serie de elementos es más corta y se completa con una expresión amplia y abarcativa: (8) “*Dis inferis. Vos rogo, uti recipiatis nomen Luxiae Auli Antesti filiae. Caput, cor, consilium, ualetudinem, uitam, membra omnia accedat morbus cotidie*” (DFX 2.2.2/1): [A los dioses infernales. Os ruego que recibáis el nombre de Luxia, hija de Aulo Antestio. Que la enfermedad avance día a día sobre su cabeza, su corazón, su inteligencia, su salud, su vida, *todos sus miembros*]. En otras, la forma de explorar el cuerpo de la víctima no parece responder a un recorrido visual de un extremo a otro, sino a otro tipo de enfoque, tal vez ligado a determinada jerarquización de sus partes, tal vez simplemente librado al azar:

(9) [A] Malchio Niconis: oculos, manus, digitos, brachia, ungues, capillum, caput, pedes, femur, uentrem, nates, umbilicum, pectus, mamillas, collum, os, buccas, dentes, labia, mentum, oculos, frontem, supercilia, scapulas, umerum, neruos, os, merilas, uentrem, mentulam, crus, quaestum, lucrum, ualetudines defigo in his tabellis.

[B] Rufa publica: manus, dentes, oculos, brachia, uentrem, mamillas, pectus, os, merilas, uentrem, ..., crus, os, pedes, frontes, ungues, digitos, uentrem, umbilicum, cunnum, uulnam, ilia Rufae publicae defigo in his tabellis. (DFX 1.4.2/3 = DTA 135)

[A] Malción [hijo/esclavo] de Nicón: ojos, manos, dedos, brazos, uñas, cabello, cabeza, pies, muslo, vientre, nalgas, ombligo, pecho, pezones, cuello, boca, mejillas, dientes,

labios, mentón, ojos, frente, cejas, omóplatos, hombro, nervios, hueso, médulas, vientre, pija, pantorrilla, ganancia, provecho, salud clavo en estas tablillas.

[B] Rufa [esclava] pública: manos, dientes, ojos, brazos, vientre, pezones, pecho, hueso, médulas, vientre... pantorrilla, boca, pies, frente, uñas, dedos, vientre, ombligo, concha, vulva, ingle de Rufa pública clavo en estas tablillas.

En esta tablilla es interesante ver las diferencias entre las dos maldiciones escritas en sendas caras de la lámina, no solo respecto de los componentes seleccionados (es notorio el hecho de que en [A] el catálogo de partes es más extenso que en [B], sino también en cuanto al orden en que aparecen (por ejemplo, los dientes, en el caso de Rufa parecen ser una parte más destacada que en Malción). Probablemente uno de los factores más determinantes de estas diferencias fuera el género de las víctimas. Obsérvese la insistencia en B sobre el sexo de Rufa (“*cunnum, uuluam, ilia*”),¹³ y la repetición por tercera vez del término *uenter*, mencionado solo dos veces en A, que puede deberse a una acepción adicional del término (además de “vientre” y “tripas”) solo aplicable al cuerpo femenino (“útero”).¹⁴ En efecto, la mirada individual del compositor no es lo único que determina el derrotero seguido en estas listas: también el conocimiento social del cuerpo proveniente de las representaciones colectivas tiene un papel importante (Gordon, 2000: 271). Así es que el rostro, la parte más expuesta y el rasgo esencial para el reconocimiento de una persona en la cultura romana, suele estar representado por más componentes que el resto

13 Adoptamos aquí la *lectio* de Audollent (1904: 190): “*cunus/ulvas ilae*”. Respecto de estos términos como referencia al sexo femenino, cfr. Adams (1982: 81) y Gordon (2000: 274). Cfr. también André (1991: 185-190), aunque este autor identifica el término *uulua* con el útero únicamente, y no habla de *ilia* como posible alusión a los genitales.

14 Cfr. André (1991: 137-38, 189).

del cuerpo.¹⁵ Si regresamos al texto (7), veremos de hecho cómo el *defigens* se detiene en el marco de la cara, especialmente en la boca (“*os*”, “*labra*”), que queda enmarcada en las cuatro direcciones por la nariz, el mentón y las mejillas y que aparece fundamentalmente como fuente de palabras (“*uerbum*”).¹⁶ Por otro lado, en (9) A este rasgo aparece unificado y delimitado (“*os, buccas, dentes, labia, mentum, oculos, frontem, supercilia*”), mientras que en B está más disperso y representado por menos elementos (“*oculos... os... frontes*”) –nuevamente, el género de los *defixi* parece haber tenido que ver en esta diferencia de enfoque.

De todos modos, más allá de sus variantes, esta atención en el cuerpo completo de la víctima sugiere que hay detrás un especial interés en su persona toda, no solo en las acciones que es capaz de realizar en determinado ámbito. Volviendo a la *defixio* (7), si bien, según anota Kropp (2008) con prudencia, su motivación no puede especificarse con certeza, dicho interés se manifiesta allí claramente en el deseo de que Tyche se consuma (“*tabescentem*”), así como su dinero (“*peculium tabescat*”), y de que todo le salga mal o al revés de como se lo proponga (“*incidant omnia in aduersa*”). En esta dirección Versnel da un paso más y concluye que las *defixiones* de esta clase, a las cuales da el nombre de “anatómicas”, coinciden con fórmulas que buscan venganza y retribución sobre una persona en particular (1998: 240), que pretenden infligir en ella dolor, sufrimiento e incluso a veces provocar su muerte (1998: 243). En un mismo gesto, sostiene, el practicante construye a su víctima en una composición detallada, a la vez que la disecciona en partes para torturarla morbosamente (1998: 266). Según el autor, esto sucede en primer lugar en las llamadas “plegarias por justicia”, donde el *defigens* ha sido agraviado y

15 Cfr. *Polemonis de physiognomonia liber*, l 166-168 (Foerster, 1893).

16 Como observa Bettini (2000: 318), el término *os* señala la parte inferior de la cara, la boca más precisamente, en tanto allí es donde se manifiesta la capacidad de hablar.

proyecta su afán vengativo sobre el cuerpo del culpable;¹⁷ en segundo lugar, puede observarse en las *defixiones* eróticas o amorosas, que él considera análogas a las anteriores en tanto el rechazo o el abandono por parte del ser amado pueden ser experimentados como un tipo de injusticia (1998: 263).¹⁸

La hipótesis de Versnel es por cierto muy atractiva y verificable en efecto en un gran número de casos. Sin embargo, la identificación que hace entre modos de aparición del cuerpo y categorías de maldiciones, si bien puede describir una tendencia, nos resulta un tanto forzada y acaso reduccionista. Parece excluir la posibilidad de que las *defixiones* anatómicas pertenezcan al dominio de la competencia social (que él considera exclusivo de las *defixiones* instrumentales) y esto, en nuestra opinión, no puede asegurarse a partir de la –relativamente– escasa cantidad de evidencia que poseemos. Además, las razones por las cuales el *defigens* se concentra en su víctima como una persona en particular, con un carácter y un cuerpo determinados, pueden ser muy diversas: no hay por qué circunscribirlas a una categoría de maldición específica, sobre todo teniendo en cuenta que no siempre estas razones aparecen manifiestas en el texto. Al leer la tablilla de Tyche (nº 7), por ejemplo, no podemos determinar con certeza si lo que busca el ego es vengarse, o deshacerse de una rival, u otra cosa.

Es por ello que preferimos limitarnos a lo que sí nos proporciona el texto para indagar cuáles pueden ser las funciones de la puesta en primer plano del cuerpo de la víctima. Un enfoque interesante en este sentido es el de Gordon (2000), quien realiza un análisis de algunas tablillas “anatómicas” (sin emplear esta denominación) desde

17 El autor apoya su argumentación además en la abundancia de terminología legal presente en esta clase de tablillas, característica distintiva de las plegarias por justicia.

18 A nuestro juicio, esta asociación entre ambas categorías, aunque plausible, es más funcional a la teoría del autor que descriptiva del complejo fenómeno del que pretende dar cuenta.

el punto de vista retórico. Este autor explica la enumeración de partes corporales en las tablillas de maldición por diferentes razones. En primer lugar, ve en el formato de la lista una de las maneras más simples de generar texto, cuya acumulación de elementos, combinada con el uso de figuras retóricas básicas tales como asíndeton, polisíndeton, anáfora, anadiplosis, tiene por detrás la intención de crear una presión irresistible en el enunciatario (2000: 263-264).¹⁹ Según su opinión, el cuerpo constituye un patrón privilegiado para generar listas, porque ofrece jerarquías “naturales” (órganos más/menos vitales, arriba/abajo, interior/exterior). En una maldición, sostiene, el cuerpo resulta una matriz mucho más conveniente que el aspecto social de una persona al ser divisible en partes con nombre (2000: 267). En segundo lugar, Gordon explica el empleo de listas de partes corporales estableciendo un paralelo entre estas y el paneo de una cámara cinematográfica: tanto unas como la otra centran la atención sucesivamente en cada cosa que enfocan. La enumeración de partes, pues, permite al *defigens* desmembrar cuadro por cuadro a su víctima prolongando y dándole por consiguiente más peso al momento de la maldición, momento de su fijación mental proyectiva en la víctima (2000: 268).

Como complemento a esta propuesta, desde nuestro punto de vista sumamente plausible y efectiva, quisiéramos añadir otra interpretación, producto de la lectura de estos textos a la luz del principio de impenetrabilidad y de sus distintos modos de funcionamiento, propios de la *hexis* corporal romana, que desarrollamos en el primer capítulo de este volumen. Resulta pertinente, a nuestro juicio, vincular estas nociones con el fenómeno de la *defixio*, puesto que, en el ámbito concreto de la maldición, el *defigens* busca tomar

¹⁹ Si bien Gordon no establece el paralelo, cabe señalar que estas características, junto con algunas otras, hacen de las *defixiones* un ejemplo más de los que Dangel llama *carmina* preliterarios o técnicos (1997).

el control sobre su víctima –control que por otros medios no mágicos habitualmente no obtendría–, y precisamente uno de los métodos que emplea es anular su voluntad, y más generalmente su subjetividad, convirtiéndola en puro cuerpo. No solo tornándola objeto a través de una fragmentación de sus partes, del modo en que lo hacen –en diferentes grados– los textos (7), (8) y (9), sino también, en ocasiones, por medio de una puesta en primer plano de sus menesteres más notoriamente físicos, como sucede en el texto que ha dado origen al título del presente capítulo:

(10) *Biccus dat Mercurio quod perdidit. Si uir si mascel. Ne meiat, ne cacet, ne loquatur, ne dormiat, ne uigilet. Nec salutem nec sanitatem habeat, nisi ad templum Mercurii pertulerit. Nec conscientiam de hoc furto perferat, nisi me intercedente.* (DFX 3.22/5)

Bico da a Mercurio lo que perdió. Ya sea varón, ya hombre [sic].²⁰ Que no mee, que no cague, que no hable, que no duerma, que no esté despierto. Y que no tenga ni salud ni sanidad, a menos que lo traiga al templo de Mercurio. Y que no soporte la conciencia de este robo a menos que yo interceda.

En este caso, otra plegaria por justicia originada en un robo al igual que (5), el autor no se contenta con dejar al criterio del dios el destino que ha de deparar al ladrón, sino que especifica una serie de tormentos, cuya única escapatoria es la restitución del bien robado. Y la manera que tiene de acorralar al *defixus* es dejarlo a merced de su propio cuerpo, impidiéndole la satisfacción de sus necesidades más básicas y despojándolo de su salud. Dicho de otro modo, para hacerlo dominable lo convierte en un ser absolutamente penetrable.

20 El escritor de esta tablilla parece haber confundido dos fórmulas comunes en las tablillas británicas: “*si uir si femina*” y “*si mascel si femina*” (Frere, Hasall y Tomlin, 1988: 486).

Algo semejante sucede en ciertas *defixiones* amorosas, como por ejemplo:

(11) ... commendo tibi quod (...) ut illam immittas daemones... aliquos infernales, ut non permittatur ... me contemnerere, sed faciat quaecumque desidero. Vettia, quam peperit Optata, uobis enim adiuuantibus, ut amoris mei causa non dormiat, non cibum, non escam accipere possit. Obligo Vettiae, quam peperit Optata, sensum, sapientiam et intellectum et uoluntatem, ut amet me Felicem, quem peperit Fructa, ex hoc die ex hac hora, ut obliuiscatur patris et matris et omnium suorum et amicorum omnium et omnium uirorum amoris mei gratia, Felicis, quem peperit Fructa. Vettia, quam peperit Optata, solum me in mente habeat insaniens, insaniens, uigilans; uratur frigat ... ardeat Vettia, quam peperit Optata,... amoris et desiderii mei causa... (DFX 11.2.1/4 = DTA 266)

(...) te encargo que (...) le envíes algunos demonios... infernales para que no le sea permitido... despreciarme, sino que haga lo que sea que yo quiera. Que Vettia, a quien parió Optata, con vuestra ayuda, no duerma por amor a mí,²¹ que no pueda tomar alimento ni comida. Ligo de Vettia, a quien parió Optata, el sentido, la inteligencia y el juicio y la voluntad, para que me ame a mí, Félix, a quien parió Fructa, a partir de este día, a partir de esta hora, para que se olvide de su padre y de su madre y de todos los suyos y de todos sus amigos y de todos los hombres por mí, Felix, a quien parió Fructa. Que Vettia, a quien parió Optata, me tenga a mí solo en su mente, demente, demente, despierta; que se queme, se fría... arda Vettia, a quien parió Optata... por amor a mí y deseo de mí...

21 Tanto aquí como al final del texto traducimos el genitivo *mei* interpretándolo como objetivo; sin embargo, no debe pasarse por alto la ambigüedad en el texto latino, donde es posible entender también un genitivo subjetivo.

(12) Καταξιν, qui es in Aegyptio magnus daemon, aufer illi somnum, usque dum ueniat ad me et animo meo satisfaciat. (...) (DFX 11.1.1/16 = DTA 230)

Kataxin, (tú) que eres en Egipto un gran demonio, quítale el sueño hasta que venga a mí y satisfaga mi ánimo. (...)

A pesar de la diferencia de circunstancias respecto de las plegarias por justicia,²² la metodología aquí es análoga: dominar al otro haciéndolo presa de su propio cuerpo, para inducirlo a actuar de determinada manera. Solo que en los hechizos eróticos/amorosos los padecimientos corporales que el *defigens* pretende ocasionar en su víctima suelen estar vinculados más precisamente con la imaginaria típica del amor y el deseo erótico: es el caso de la falta de sueño, de apetito y de la sensación de fuego en el cuerpo. Parecería entonces que en un punto esos padecimientos constituyen, más que un medio para obtener otra cosa, un fin en sí mismos: pues no solo sirven como modo de controlar al *defixus* sino que también son signos de la “enfermedad” del amor que se pretende implantar en él.²³

Tomaremos por último un ejemplo donde se combinan las dos estrategias, listado de partes corporales y mención de necesidades físicas:

(13) Bona pulchra Proserpina, Plutonis uxor, siue me Saluiam dicere oportet, eripias salutem, corpus, colorem, uires, uirtutes Ploti. (...) Do tibi caput Ploti, Proserpina Saluia, do tibi frontem Ploti, Proserpina Saluia, do tibi supercilia Ploti, Proserpina Saluia, do tibi palpebras Ploti, Proserpina Saluia, do tibi pupillas Ploti, Proserpina Saluia, do tibi nares, labra,

22 Ya hemos señalado nuestra opinión sobre la equiparación que hace Versnel de estos dos géneros de maldición.

23 Cfr. Winkler (1990: 87-88).

atures, nasum, linguam, dentes Ploti, ne dicere possit Plotius, quid sibi doleat; collum, umeros, brachia, digitos, ne possit aliquid se adiutare; pectus, iocinera, cor, pulmones, ne possit sentire, quid sibi doleat; intestina, uentrem, umbilicum, latera, ne possit dormire; scapulas, ne possit sanus dormire; uiscum sacrum, ne possit urinam facere; nates, anum, femina, genua, crura, tibias, pedes, talos, plantas, digitos, ungues, ne possit stare sua uirtute. (...) Male pereat, male exeat, male dispereat. Mandes, tradas, ne possit amplius ullum mensem aspicere, uidere, contemplari. (DFX 1.4.4/8)²⁴

Buena, hermosa Proserpina, esposa de Plutón, o Salvia, si así debo llamarte, arrebatas la salud, el cuerpo, el color, las fuerzas y las virtudes de Plotio. (...) Te doy la cabeza de Plotio, Proserpina Salvia, te doy la frente de Plotio, Proserpina Salvia, te doy las cejas de Plotio, Proserpina Salvia, te doy los párpados de Plotio, Proserpina Salvia, te doy las pupilas de Plotio, Proserpina Salvia, te doy las narinas, los labios, las orejas, la nariz, la lengua, los dientes de Plotio, para que no pueda decir Plotio de qué sufre; el cuello, los hombros, los brazos, los dedos, para que no pueda ayudarse en nada; el pecho, el hígado, el corazón, los pulmones, para que no pueda entender de qué sufre; los intestinos, el vientre, el ombligo, los costados, para que no pueda dormir; la espalda, para que no pueda dormir saludable; la vejiga, para que no pueda orinar; las nalgas, el ano, los muslos, las rodillas, las pantorrillas, las tibias, los pies, los talones, los dedos, las uñas, para que no pueda estar de pie por su propia fuerza. (...) Que perezca de mala manera, que se vaya de mala manera, que desaparezca de mala manera. Entrégalo, confíalo para que no pueda mirar, ver, contemplar otro mes.

24 Este texto es el resultado del cotejo de una serie de cinco tablillas conservadas de manera fragmentaria que contienen el mismo texto con la única modificación del nombre de las víctimas, hombres y mujeres. Cfr. Sherwood Fox (1912a, 1912b).

El *defigens* aquí, si bien no especifica la razón, deja bien claro que le desea a Plotio lo peor (“*Male pereat, male exeat, male dispereat*”; “*ne possit amplius ullum mensem aspicere, uidere, contemplari*”). Esto se traduce, en la composición del texto, en un puntilloso (u obsesivo) y ordenado recorrido por el cuerpo de este personaje, cada una de cuyas partes es entregada por separado a la diosa Proserpina, la cual ha de asegurar su destrucción. Es de notar que el *defigens* de esta tablilla agrupa las partes en diferentes matrices, según determinadas funciones vitales que realizan (“*dicere*”, “*se adiutare*”, “*sentire*”, “*dormire*”, “*urinam facere*”, “*stare*”), con el fin de bloquear cada una de ellas, no solo volviendo a su víctima prisionera de un cuerpo que ha de dejar de funcionar, sino además haciéndola incapaz de interpretar y explicar sus propias afecciones.²⁵ De ese modo, la torna completamente vulnerable, indefensa ante sus designios. Y al mismo tiempo, encauza y acelera el proceso de su destrucción.

Así pues, sin importar el lugar que ocupen *defigens* y *defixus* en la escala social, en el momento de la maldición se simula un reordenamiento provisorio en la relación de poder entre uno y otro semejante a aquella existente en la sociedad entre la clase dominante y las subordinadas.

La víctima queda restringida a una condición y a un *habitus* corporal asociados por la moral reinante a grupos sociales inferiores (los pobres, los esclavos, las mujeres) y por consiguiente se vuelve manejable, dócil como un títere. Una vez al mando, adueñado del poder y ubicado en una posición jerárquicamente superior, el *defigens* está en condiciones de hacer con su víctima lo que le plazca: forzarla a realizar una acción, hacerla sentirse de determinada manera, o incluso destruirla.

²⁵ El mismo padecimiento físico conlleva la anulación de la capacidad discursiva (Scarry, 1985: 35).

Los “muñecos vudú” como imagen de la víctima

Advierte el antropólogo Tambiah (1973: 199) que las prácticas mágicas están compuestas generalmente por dos elementos básicos: la pronunciación de enunciados y la manipulación de objetos. Hasta ahora, nos hemos dedicado al plano discursivo de las *defixiones*. Pero la sujeción del *defixus* en términos corporales podía estar expresada también a través de ciertas acciones rituales: con frecuencia, el *defigens* acompañaba su *tabella* con lo que algunos llaman “muñeco vudú”, una pequeña figura de plomo, arcilla o cera modelada en representación de la víctima.²⁶ Uno de los ejemplares más célebres es la siguiente figura de arcilla hallada en Egipto junto con una *defixio* amorosa (CTBS 28):



26 El uso de dichas figuras aparece atestiguado en la literatura: véanse, por ejemplo, Teocr. *Id.* 2.28 y Virg. *E.* 8; Hor. *S.* 1.8.30. En cuanto a la nomenclatura, la expresión “muñeco vudú”, si bien ha sido empleada por destacados autores como Faraone (1991b), muchos especialistas hoy se inclinan por dejarla a un lado, considerándola imprecisa e inadecuada, dado que impone asociaciones con culturas ajenas a la Antigüedad grecorromana. Nosotros lo empleamos ocasionalmente, siempre entre comillas, alternándola con el término técnico “figurilla”.

Como puede observarse, aquí la sujeción de la víctima aparece expresada sobre el cuerpo de diferentes formas: (a) mediante la posición corporal de la mujer, de rodillas como un suplicante; (b) mediante la atadura de sus extremidades en la parte posterior, que la asemeja a un prisionero; (c) a través del clavado de trece agujas en determinadas partes selectas.

En este tipo de operaciones, pues, se establece una relación de analogía entre la figurilla y la víctima, que permite a su vez vincular del mismo modo las acciones rituales con los efectos deseados. Se trata de una analogía particular, llamada por Tambiah (1968, 1973) “persuasiva”, en tanto no da cuenta en rigor de una semejanza observable (“empírica”), sino una que se busca provocar en el futuro. El antropólogo, basándose principalmente en la teoría lingüística de Austin de los actos de habla, considera que los ritos mágicos constituyen actos “performativos”, en tanto su mera ejecución, mediante el cumplimiento de una serie de procedimientos formales, opera (o pretende operar) un cambio en la realidad extralingüística. Así pues, tomando el ejemplo que acabamos de ver, el *defigens* clava, ata y arrodilla a la figura, no para expresar algo que ve, sino algo que pretende provocar por medio del rito: la sujeción (de una manera menos literal, más abstracta) de su víctima; de esta manera, construye una suerte de metáfora material de su objetivo.

Paralelamente, esta analogía aparece expresada a nivel discursivo en aquellas fórmulas que emplean verbos como *defigere* o *ligare*, los cuales, como ya hemos mencionado, actúan simultáneamente en dos niveles semánticos, el literal (en referencia al rito) y el figurado (en referencia al destino del hechizo).

Recapitulación y algunas conclusiones

Las *defixiones* constituían un modo de comunicarse con potencias sobrenaturales que no hacía distinción de género

o de clase social, una oportunidad igual para cualquiera de conseguir, sin ser advertido, determinado fin, que por lo general, implicaba un cambio en la situación real, un “ajuste” en el reparto de poder y de buena fortuna que le había tocado en suerte a cada uno. Más allá del objetivo específico del practicante, en todos los casos puede decirse que este pretendía tomar el control sobre una situación que involucraba a una o más personas en particular.

Como ya hemos señalado, la composición de las tablillas dependía de una tradición, pero también de los objetivos concretos del *defigens* y del conocimiento y el método de quien llevaba a cabo el ritual, fuera el mismo *defigens* o un profesional contratado por este. Tal combinación ha permitido la pervivencia de algunas características formales a lo largo de mucho tiempo y, a la vez, la aparición de elementos nuevos. El recurso al cuerpo como lugar concreto sobre el cual volcar la maldición, ya instalado en el *modus operandi* de las *defixiones* a partir de la Grecia clásica, logró expandirse a otros lugares y épocas con facilidad y halló en el mundo romano múltiples expresiones, ya que proporcionaba una estrategia efectiva desde el punto de vista retórico que permitía transformar a la víctima en un blanco más perceptible, llevándola a su materialidad más inmediata, y dejándola así expuesta al ataque del *defigens*.

Según vimos, las tablillas de maldición donde aparece mencionado el cuerpo de las víctimas pueden ser divididas en dos grandes grupos, a partir de diferentes empleos que del mismo se realizan a nivel discursivo. En primer lugar, una serie de *defixiones* señalan como meta de su maldición partes anatómicas puntuales relacionadas funcionalmente con el motivo que impulsa el hechizo. Así, por ejemplo, las *defixiones* de litigación, cuyo fin principal es impedir que un oponente se desenvuelva con éxito en un juicio, suelen dirigir su ataque concretamente a la lengua, instrumento esencial para la pronunciación de un discurso. En segundo lugar, otro grupo de *tabellae* busca delimitar, con mayor o

menor exhaustividad, el cuerpo visto como un todo. Reduciendo el hombre al cuerpo consiguen convertirlo en un ser penetrable, dominable, para así minar su autonomía a través de su anatomía.²⁷ Algunas de ellas, confeccionando listados de partes corporales, convierten al *defixus* en objeto, y satisfacen así más fácilmente su afán de dominio sobre él. Otras procuran la sujeción sometiéndolo a tormentos físicos que le impiden ir más allá de su mera condición somática. Este segundo grupo no es tan sencillamente identificable con una categoría de maldición en particular, valga decir con una determinada motivación. Pero lo cierto es que da muestras de un interés específico en la individualidad de la víctima que parece ausente en el primer grupo, el cual la visualiza solo en forma parcial, como un mero obstáculo o amenaza para el logro de determinado objetivo.

Además, el procedimiento de transformar a la víctima en cuerpo se podía dar también mediante su representación en el marco del rito a través de determinados objetos, en especial las figurillas. El campo semántico de la restricción y la sujeción podía entonces continuar desarrollándose ya no en las palabras del texto, sino por medio de otro lenguaje, el de la manipulación ritual, gracias a acciones aplicadas a la estatuilla, como atar o clavar. Combinando palabras y actos, pues, el *defigens* creaba un doble cerco para atrapar a su víctima y ponerla a la merced de su voluntad.

Así pues, podemos decir que la representación del *defixus* en términos corporales se revela como una estrategia sumamente productiva y versátil que no solo permite determinar el objeto de la maldición de un modo eficaz y concreto, sea este un aspecto de la persona o la persona toda, sino que además lo dispone como un blanco controlable y alcanzable para las invisibles armas de la magia.

27 Cfr. Weiner (1983: 704).

Cuerpo, castigo y marginalidad en la comedia plautina

Viviana Diez
UBA/UBACyT

La comedia plautina es leída a menudo como un espacio donde se invierten las jerarquías y se ponen en cuestión los criterios de comportamiento. Si bien esto es cierto, por ejemplo, en relación con la representación de la pasión sexual o la utilización en clave cómica del vocabulario militar e institucional, no es menos evidente, como ha señalado buena parte de la crítica en las últimas décadas, que la *palliata* restituye, en su estructura dramática, entre otros elementos, el orden esperado para la moral republicana.¹

Como señalamos en el primer capítulo del presente volumen, la sociedad romana presenta parámetros estrictos en torno a la corporalidad, que especifican las prácticas corporales admisibles para el *uir* romano y para los cuerpos que le pertenecen y que este debe controlar. La comedia plautina vehiculiza esta manera de pensar y percibir lo corporal a través de una representación de los cuerpos que se vincula directamente con el grado de marginalidad de los sujetos referidos. Por un lado, se observa el modo diferenciado en que

1 Cfr. Bettini (1982); Rabaza, Pricco y Maiorana (1998).

se construye la corporalidad de los personajes, relacionado con el lugar que ocupa en las jerarquías de la sociedad romana: el cuerpo del esclavo y de otros sujetos de posición inferior es objeto de frecuente alusión. Pero, por el otro, también el cuerpo del amo es representado en aquellos casos en los que la conducta exhibida viola las prescripciones del *mos maiorum*. Así, vemos que la mostración de la corporalidad, en sus placeres, deseos o sufrimientos se constituye como una marca de marginación.

Examinaremos el modo en que opera este procedimiento a partir del análisis de algunos pasajes de la *palliata* que muestran la constitución de la corporalidad de los personajes, tomando en particular en este trabajo la variable del castigo corporal.² En primer lugar, examinaremos en *Amphitruo* la oposición entre amos y esclavos. A continuación, revisaremos otros pasajes de *Aulularia* en los que se advierte cómo esta visibilidad del cuerpo, formulada en términos de la posibilidad de su sufrimiento, no alcanza solamente al *servus*, sino a otros personajes que ocupan lugares inferiores en la estratificación social. Finalmente, consideraremos el final de *Casina*, donde se verifica que la posibilidad de que el *senex* sea golpeado está relacionada con la censura de la cual este personaje es objeto. Desde luego, este rastreo no tiene como objetivo la exhaustividad, antes bien pretende ejemplificar el funcionamiento señalado.

Cuerpo esclavo y cuerpo amo

Las referencias al castigo corporal de los esclavos, tanto puestas en boca de sus amos, cuanto de sí mismos e incluso

2 Desde luego, esta es solo una de las formas de presencia de lo corporal en la comedia; como otros ejemplos podemos señalar el hambre, eje a partir del que se organiza la máscara del *parasitus*, o el deseo sexual en el *adulescens*, el *senex* enamorado o incluso los esclavos (cfr. *Stichus*).

de otros personajes, son omnipresentes en el corpus plautino. Hemos tomado el ejemplo de *Amphitruo* porque en esta obra es muy evidente el contraste entre la construcción del cuerpo subordinado y la del jerárquico. Esto se debe a dos cuestiones: por un lado, hay un único *servus* que concentra las características de la máscara en esta intriga (Sosias), ya que Mercurio, si bien desempeña ese papel en algunos tramos, es un dios y la esclava Bromia tiene solo una breve intervención en el final de la obra en la cual relata los hechos fantásticos relacionados con el nacimiento de Hércules. Por otro, en función de la trama de la pieza, se refiere con cierto detalle el comportamiento corporal del varón nuclear y de la *matrona*.

Así, el esclavo humano de Anfitrión ocupa un rol relevante en la obra e interviene en gran cantidad de escenas, como sucede generalmente en las comedias del sarsinate. La primera de ellas tiene lugar cuando, por orden de Anfitrión, se acerca a la casa y debe enfrentarse a Mercurio, que ha tomado su aspecto. El dios debe alejarlo del lugar en el que se está consumando el adulterio perpetrado por Júpiter, su padre. Esta larga escena, que se desarrolla entre los versos 153-310, contiene una variedad de referencias al cuerpo del esclavo, en las que este aparece siempre como un objeto de maltrato, tanto posible como ya realizado. Por ejemplo, el sufrimiento corporal aparece como término de comparación del fenómeno que observa Sosias, que es la noche artificialmente extendida por Júpiter, para disfrutar de los favores de Alcmena: “*neque ego hac noctem longiorem me uidisse censeo, nisi itam unam, uerberatus quam pependi perpetem*” (127-128) [Creo que no he visto una noche más larga que esta, salvo otra que pasé colgado, tras una golpiza].³

Un poco más adelante, se refiere el peligro de su integridad física con una expresión metafórica que completa una

3 Para el texto latino seguimos la edición de Lindsay (1959).

serie de alusiones de Mercurio y de Sosias a la posibilidad de este último de ser víctima de los golpes: “*mirum ni hic me quasi murenam exossare cogitat.*” (167) [me parece que piensa deshuesarme como a una murena]. Finalmente, a lo largo de este pasaje, Sosias recibe en dos ocasiones la denominación de *uerbero* por parte de Mercurio, en los versos 284-344. En el primer caso como apelativo y en el segundo dando lugar a una posibilidad de réplica cómica por parte de Sosias, en la que juega con la manera en que se lo designa insultantemente y la forma verbal de la primera persona, que constituye la amenaza, pero que todavía no se ha concretado: “*ME: uerbero / SO: mentire nunc*” (344) [Mercurio: ¡Apaleado! / Sosias: ¡Mientes ahora!]. Pero este apelativo, relacionado directamente con los golpes, además de ser recibido por el esclavo, es asumido por Sosias como parte de su identidad. Así lo vemos en el verso 180, en el que además, a partir de la aliteración, se refuerza la atención del auditorio sobre este rasgo del personaje: “*sum uero uerna uerbero*” [verdaderamente soy un esclavo de nacimiento apaleado]. Esta identificación de sí mismo con un cuerpo que es y puede ser siempre maltratado aparece también en un rasgo que Sosias señala como otra marca de identidad al examinar el parecido de Mercurio consigo mismo: “*si tergum cicatricosum, nihil hoc similit similius*” (446) [si tiene la espalda cubierta de cicatrices, no hay parecido más parecido].

El otro tramo de la obra en que aparece nuevamente el cuerpo de este esclavo amenazado de maltrato es el que se encuentra entre los versos 551-632, en el que dialoga con su amo Anfitrión. Este utiliza nuevamente el lexema *uerberare*, en el verso 565, para referirse a su esclavo y además le hace dos advertencias ante sus presuntas mentiras, que constituyen amenazas a la integridad de su cuerpo: “*iam quidem hercle ego tibi istam / scelestam, scelus, linguam apscidam*” (556-557) [por Hércules, ahora mismo te voy a cortar esa lengua malvada, malvado]; “*malum quod tibi di dabunt, / atque ego*

hodie dabo” (563-564) [Los dioses te darán un castigo, y yo hoy también te lo daré].

Estos posibles maltratos son respondidos, en ambos casos, en los versos 557-564, con una fórmula de sumisión, que acepta la posibilidad de la violencia física a la vez que pone en primer plano la jerarquía que sustenta dicha posibilidad. Sosias responde a Anfitrión “*tuos sum*”, y refrenda a continuación la posibilidad del amo de ejecutar sus decisiones sobre el esclavo.

Como ya señalamos, no hay otros esclavos en el *Amphitruo* plautino, los demás personajes que intervienen en la acción son de carácter divino o detentan un alto estatus, como *matrona* o *dux*. Examinemos pues brevemente las referencias a los cuerpos de estos otros personajes. En el caso de Anfitrión, todas las menciones relacionadas con lo corporal se vinculan a la atención que recibe como señor de su casa, a la que regresa luego de la guerra. En los versos 716, 735, 800-808, Alcmena describe los cuidados que le proporcionó al recibirlo –ofrecerle la cena y acostarse con él– y aunque sabemos que fue Júpiter quien disfrutó de esas atenciones, lo hizo en nombre de Anfitrión. Toda actividad del cuerpo de este personaje se identifica con el bienestar que se le proporciona como *dominus*.

En cuanto a Alcmena, su cuerpo es referido en tres oportunidades: la primera, al principio de la comedia, cuando Mercurio explica la trama (108). En segundo lugar, cuando ella se defiende de la acusación de adulterio de Anfitrión en lo que Segal (2001: 212) califica como inconsciente ironía, ya que su excusa es que ningún otro “mortal” además de su marido tocó su cuerpo, lo cual es estrictamente cierto (833). Y finalmente, cuando Júpiter explica lo sucedido al final de la obra (1135). Además, se refiere a su doble embarazo y a su parto único, que se caracteriza por la ausencia de sufrimiento (488, 879, 1100). Como podemos apreciar, la corporalidad de la *matrona* es construida a partir de su rol como objeto de

deseo de Júpiter, lo cual, debido al perjuicio que le ocasiona en términos de las acusaciones de adulterio de su marido, le es recompensado con la supresión del dolor al que necesariamente estaría expuesta por la función femenina de la maternidad.

El cuerpo divino de Júpiter no es referido directamente, como hemos visto en el caso de Anfitrión, pero se hace alusión a la satisfacción de sus impulsos sexuales (131-132; 289-290) y a su capacidad de cambiar de aspecto (“*uorsipellem*”, v. 123) para conseguir aquello que desea. Estas tres referencias son congruentes con las prácticas corporales admisibles en los sujetos nucleares, ya que en ningún caso aparece un desborde que afecte la *uirtus* o el *decus*.

Como podemos observar en los ejemplos expuestos, el tratamiento del cuerpo en los diversos personajes adquiere características peculiares, relacionadas con el estatus de los mismos: mientras que el cuerpo del amo casi no se menciona, o se lo hace en función del bienestar, el del esclavo es objeto de frecuente alusión, tanto literal como metafórica, y asociada siempre a la posibilidad de sufrimiento físico.

Es importante señalar, en relación con la representación del cuerpo del esclavo, que su mención como posible objeto de castigo no es privilegio exclusivo de los actores sociales pertenecientes a las jerarquías superiores. Muy por el contrario, es harto frecuente observar que las amenazas o referencias a los golpes están en boca de los mismos esclavos, tanto en términos beligerantes, como en la escena inicial de *Mostellaria* entre Grumión y Tranión, relacionada con las advertencias de castigo y los sufrimientos corporales derivados de la jerarquización existente entre esclavos rurales y urbanos,⁴ cuanto en tono jocoso como podemos observar en el intercambio de saludos de los esclavos Leónidas y Líbano en *Asinaria*:

4 Para la existencia de jerarquías y rivalidades entre los esclavos, cfr. Bradley (1994).

LE. *Gymnasium flagri*, salueto. LI. *Quid agis, custos carceris?*
LE. *O catenarum colone*. LI. *O uirgarum lasciuia*. (297-298)

LE: ¡Hola, gimnasio de los látigos! LI: ¡Qué haces, guardián de la cárcel!

LE: ¡Colono de las cadenas! LI: ¡Delicia de las varas!

Como vemos en estos dos ejemplos de este tópico recurrente de la comedia, este cuerpo esclavo encuentra en la descripción de su sufrimiento la marca de su marginación, asumida en el propio sujeto subalterno y en quien lo domina.

Otros cuerpos subordinados

En *Aulularia*, además de los personajes de Estrobilo y Pitódico, ambos *serui*, aparecen otras dos máscaras que podemos identificar como parte de los estamentos bajos de la estructura social: la *anus* Estáfila y los cocineros Congrión y Ántrax. La primera abre la comedia y permite caracterizar con gran eficacia y rapidez al personaje principal, en el contrapunto que sostiene con Euclión en la primera escena. Por su parte, el grupo de cocineros tiene una intervención que no se conecta directamente con el desarrollo argumental, pero que aporta elementos cómicos primarios, como es típico de este personaje (González Vázquez, 2004: 60).

Examinemos en detalle las alusiones corporales que aparecen en la intervención de Estáfila, la vieja esclava del avaro Euclión. Luego del prólogo, pronunciado por el Lar familiar, se produce el intercambio entre esos dos personajes, motivado por la desesperación del *senex* que cree que todos quieren robarle el oro que oculta en su casa, incluida su sirvienta.

La primera frase que pronuncia Estáfila es “*Nam cur me miseram uerberas?*” (42) [Pero, ¿por qué me golpeas, a mí, desgraciada?], que es la respuesta a lo que ha dicho Euclión

en los dos versos anteriores “*Exi, inquam. age exi. exeundum hercle tibi hinc est foras / circumspectatrix cum oculis emissiciis.*” (40-41) [Salí, digo. Vamos, salí. Tenés que salir de la casa, por Hércules, espía de ojos enviados para espiar]. Por la acotación escénica implícita, podemos imaginarnos que han salido a escena y que la esclava está defendiéndose de los golpes, o en posición de haberlos sufrido inmediatamente antes fuera de la mirada de los espectadores o incluso habiéndolos recibido en la misma escena. Así, sus primeras palabras apuntan al sufrimiento físico presente tanto en la acción de *uerberare*, como en el calificativo con que se refiere a sí misma, *misera*. Esta condición con la que define su identidad desde este primer momento, se refuerza con el principio de la réplica de Euclión que comienza en el mismo verso (42): “*ut misera sis*” [para que seas desgraciada], que la subraya a través de la doble aparición del lexema.

A continuación, ante la pregunta de ella acerca de la razón por la cual la ha echado de la casa, el *senex* responde en el verso 45: “*Tibi ego rationem reddam, stimulorum seges?*” [¿Yo voy a darte explicaciones a vos, campo de acicates?]. Observamos que en el vocativo de la réplica, el sujeto de la *anus* es reducido a esta expresión metafórica, en la cual el *illustrans* está constituido por la mención de una superficie cultivada y de un instrumento que alude a la tortura física y se utiliza también para hacer que se muevan los animales.⁵ Este sintagma refiere directamente al sufrimiento físico, integrando en el mismo tanto el elemento usado para infligirlo (*stimulus*), como el efecto y las marcas que deja sobre la superficie del cuerpo, líneas de cicatrices asimilables visualmente a un campo con surcos (*seges*).

Dos versos más adelante, vuelve a aparecer el lexema *stimulus*, integrado en una amenaza que profiere el amo ante

5 Cfr. OLD, s.v. *stimulus*; *seges*.

la falta de celeridad que, a su juicio, tiene su esclava para cumplir con su orden de salir de la casa: “*si hercle hodie **fustum** cepero aut **stimulum** in manum,/ **testudineum** istum tibi ego grandibo **gradum**.” (48-49) [Por Hércules, si ahora agarro (en la mano) la vara o el acicate, te hago alargar ese paso de tortuga]. Además de la mención de instrumentos de castigo que parecen utilizarse indistintamente, aparece otro rasgo de identificación con lo animal, el paso de tortuga, que si bien podría constituir un lugar común, se ve activado por la presencia de *stimulus*, un instrumento empleado para hacer avanzar a un animal.*

La siguiente de esta serie de amenazas a la integridad corporal se produce en los versos 53-54: “**oculos** hercle ego istos, *improba*, **ecfodiam** tibi,/ *ne me obseruare possis quid rerum geram*” [Por Hércules, te voy a arrancar los ojos, malvada, para que no puedas observar lo que hago] y otra más en el verso 59: “*continuo hercle ego te **dedam discipulam cruci***” [de inmediato, por Hércules, yo te daré como discípula a la cruz / te colgaré para que aprendas]. Aquí vemos una gradación que se organiza en el parlamento del amo, que amenaza a Estáfila con dos castigos, el segundo de los cuales está directamente relacionado con su posible muerte,⁶ mostrando una creciente violencia.

Las respuestas de Estáfila a las intimidantes palabras de Euclión se caracterizan por una resignación que comienza en la ya señalada descripción de sí misma como *misera* y se completa con otras dos referencias dichas fuera del alcance auditivo del amo: la primera de ellas en un aparte (50-51) y la segunda, en un monólogo (66-78) pronunciado cuando queda sola en escena, luego de la salida del avaro, que ha entrado a la casa para comprobar el estado de su oro. En el aparte, exclama: “*Utinam me diui adaxint ad suspendium*” [Ojalá los dioses

6 Cfr. *Aul.* 93.

me impulsen a colgarme]. Más adelante en las líneas finales del monólogo, después de plantear el conflicto del embarazo de la hija del amo que no parece tener forma de resolverse con fortuna, dice de sí misma:

(...) neque quicquam meliust mihi,
ut opinor, quam ex me ut unam faciam litteram
longam, meum laqueo collum quando obstrinxero. (76-78)

Creo que no hay mejor solución para mí que hacerme una letra larga, al ajustar una sogá a mi cuello.

En este caso, tanto como en el del esclavo Sosias antes analizado, la posibilidad del dolor en el cuerpo es aceptada como parte previsible del futuro, e incluso en el caso de Estáfila como deseable frente al horizonte de limitadas posibilidades que se presentan ante ella.

Como vemos, en un intercambio de versos relativamente breve, menos de 80, que constituyen la primera y segunda escena de la obra, se ha desplegado una serie amplia de referencias corporales:

- alusiones concretas a golpes y heridas que lastiman, mutilan o destruyen el cuerpo y a los instrumentos que se utilizan para ello (*uerberare, ecfodere oculos, dare discipulam cruci, ad suspendium, stimulus, fustis, obstringere collum laqueo*);
- una metáfora que describe al sujeto en términos de los castigos recibidos (*stimulorum seges*);⁷
- la animalización de la mujer (presente en *stimulus* y *gradus testudineus*), que funciona llamando la atención sobre su condición de cuerpo destinado al servicio.⁸

7 Este mismo procedimiento puede observarse, por ejemplo, en *Amph.* 1029.

8 El trabajo de los esclavos constituye una parte del patrimonio, equiparable a los rebaños y a la tierra productiva (Thomas, 2002: 244).

Esta presencia de lo corporal a través de la referencia al castigo tiene una clara intencionalidad despectiva, que se completa con una serie de calificativos que aplica el *senex* a Estáfila y que aparecen jalonando el texto: *scelestus* (v. 52), *improba* (v. 53), *scelestior anus* (v. 60), *pessima* (v. 64) y culminan con el vocativo *triuenefica* (v. 86), que alude a la potencial condición de bruja de la vieja, intensificándola con el prefijo *tri-*, y refuerzan la connotación ya negativa del lexema *anus*, al relacionarlo con el marginal mundo de la magia (Suárez, 2003).

Analicemos ahora el siguiente ejemplo de otros actores subalternos planteado en esta comedia: el de los cocineros Congrión y Ántrax. Estos aparecen cuando, por el acuerdo matrimonial celebrado entre Euclión y su vecino Megadoro, este último contrata a unos cocineros que ingresan a la casa del primero con el objetivo de preparar el banquete de bodas. Euclión siente amenazado su tesoro y los echa de su casa, en una variante más del motivo central de la comedia que es la avaricia y la preocupación por el oro de este anciano.

Los cocineros, si bien no presentan el grado de dependencia y sumisión que hemos observado en el *seruus* y la *anus*, pertenecen sin duda a los estratos inferiores de la sociedad, tanto por el hecho de que su supervivencia está vinculada a la realización de un trabajo corporal remunerado, cuanto por la asociación presente entre este gremio y una falta moral como el latrocinio. Esta última puede verificarse en la observación del *seruus* Pitódico, cuando hablando de los cocineros, refiere que en la casa hay “*tantum rapacidarum*” (370): la utilización de este apelativo humorístico⁹ por parte de Plauto nos permite suponer que la establecida relación entre el oficio de *coquus* y la tendencia a apropiarse de lo ajeno era moneda corriente entre los posibles espectadores.¹⁰

9 Cfr. *OLD*; s.v. *rapacida*

10 Para la construcción de la máscara del *coquus* en Plauto, cfr. Gowers (1993: 50-108).

Observaremos cómo ciertas referencias a la corporalidad, en los términos en los que las hemos analizado para las máscaras del *seruus* y de la *anus*, se encuentran también presentes en la construcción de estos personajes. Luego de haber comenzado a preparar el mencionado banquete, el cocinero Congrión sale gritando de la casa de Euclión: “*ita me miserum et meos discipulos fustibus male contuderunt./ totus doleo atque oppido perii, ita me iste habuit senex gymnasium*” (369-370) [pues a mí, miserable, y a mis discípulos nos golpearon fuertemente con varas. Todo me duele y perecí completamente, pues este anciano me tomó como palestra]. Un poco más adelante, refiriéndose al mismo hecho que ha sucedido fuera de escena, en que Euclión espantó a los cocineros a golpes, temeroso de que estuvieran robándole, Congrión le dice a su agresor (442): “*ita fustibus sum mollior magis quam ullus cinaedus*” [pues por las varas estoy más blando que un maricón]. Luego, cuando finalmente el viejo ha puesto su oro a salvo y accede a la preparación del banquete, el cocinero vuelve a recordar lo sucedido: “*Temperi, postquam implevisti fusti fissorum caput*” (454) [Justo a tiempo, después de que llenaste mi cabeza de fisuras con la vara].

Vemos aparecer nuevamente elementos que habíamos identificado referidos a Estáfila, como el calificativo *miser* y el instrumento del castigo físico (*fustis*, en tres oportunidades). Además, se presentan otra vez las referencias al sufrimiento del cuerpo como efecto de la violencia recibida sobre él, en los verbo *dolere* y *perire*, y en la imagen de las heridas infligidas (*fissorum caput*). También encontramos una expresión metafórica que refiere al cuerpo, cosificándolo a partir de su identificación con un espacio para la práctica deportiva del boxeo. Por último, cabe señalar el pleonasma (“*mollior magis*”) del verso 422, que asemeja el resultado de la paliza a la posición del afeminado (*cinadeus*), un caso que puede considerarse como un ejemplo de la asimilación de las diversas formas de penetrabilidad y de la consecuente puesta

en primer plano del cuerpo, propia de las clases subalternas indicada en el primer capítulo.

Con todo, es preciso señalar una diferencia en la respuesta a las golpizas recibidas entre el *seruus*, la *anus* y el *coquus*: mientras que en los dos primeros aparecen fórmulas de sumisión o identificación de sí mismos con el objeto de la violencia, en el *coquus* hay ciertas fórmulas de resistencia, como cuando amenaza con devolver la golpiza, ya que el *senex* ha sido su *magister* en este plano (verso 412a) o cuando en los versos 456-457 reclama haber sido contratado para cocinar y no para ser golpeado.

¿Un amo puede ser golpeado?

A diferencia de lo visto hasta ahora, en *Casina* encontramos un episodio en el cual las alusiones al posible castigo físico son referidas al *senex* Lisidamo. Este pasaje se encuentra en el final de la comedia, luego de que el viejo enamorado advierte no solo que su plan para quedarse con Casina ha fallado sino que además ha quedado al descubierto y no tiene coartada posible para su trasgresión.

En el monólogo que desarrolla a partir del verso 937, donde reconoce la gravedad de su situación, plantea la posibilidad de su propio castigo corporal:

Sufferamque ei meum **tergum** ob iniuriam.
Sed ecquis est, qui homo munus uelit fungier
pro me? quid nunc agam nescio, nisi ut improbos
famulos imiter ac domo fugiam:
nam nullast salus **scapulis**, si domum redeo.
Nugas istic dicere licet: uapulo hercle ego inuitus tamen,
Etsi malum merui. (948-954)

Sufriré en mi espalda por la injuria, pero ¿hay algún hombre que quiera ejecutar este deber por mí? Ahora no sé qué

hacer, sino imitar a los malos esclavos y huir de casa: pues no hay salud para mi espalda si regreso a casa. Es lícito decir que son tonterías: pero por Hércules, no estoy deseoso de ser castigado, si bien merezco el castigo.

Más adelante advierte el peligro al que se estaría enfrentando: “*Perii, fusti defloccabit iam illic homo lumbos meos. Hac iter faciundumst: nam illac lumbifragiumst obuiam*” (967-968) [Estoy muerto, ese hombre me despojará con la vara de mi lomo.¹¹ Haré este camino, pues está en medio este rompedero de lomos] y, como última referencia, da autorización a su esposa para ejercer sobre él el castigo si vuelve a incurrir en una falta similar: “*admisero / nulla causast, quin pendentem me, uxor, uirgis uerberes*” (1002-1003) [admito que me cuelgues, esposa, y me golpees con varas]. A este compromiso por parte de Lisidamo, se sucede el perdón de su esposa Cleóstrata, aconsejada por su vecina Mirrina y rubricado por la necesidad de no hacer aún más larga esta *longa fabula* (1004-1006) en una evidente ruptura de la ilusión escénica.

Podemos observar en los versos citados la presencia de elementos relacionados con el castigo y el sufrimiento corporales, que ya vimos en los casos de las máscaras anteriormente analizadas, como los instrumentos para golpear (*uirga* y nuevamente *fustis*), la mención del castigo (*malum*), el uso de *uerberare*, la alusión a las partes del cuerpo que serían objeto concreto del castigo (*tergum, lumbus, scapulae*) e incluso la práctica del castigo (*pendere*). Esta recurrencia nos lleva a considerar que la posibilidad del dolor corporal sea aplicable también a este personaje de la *palliata*, que ocupa el lugar del varón nuclear, en clara contradicción con los principios de impenetrabilidad propios de este estamento social.

¹¹ Es uno de los términos con que se designa la zona en que se reciben los golpes de castigo (André, 1991: 230).

Sin embargo, conviene señalar algunas diferencias contextuales entre los enunciados recién presentados y los anteriormente analizados. En primer lugar, todas las referencias a los potenciales golpes a Lisidamo están puestas en su propia boca. Es él el que “ofrece” ser sancionado y el que menciona su temor, no hay amenaza alguna por parte del resto de los personajes, de hecho estos ni siquiera retoman esta alternativa en sus réplicas, ni para confirmarla ni para rechazarla. En segundo lugar, la esposa descarta la posibilidad de que se concrete alguna compensación física por su falta, perdonándolo sin condiciones y dejándolo libre de castigo.¹²

Por otro lado, las referencias al escarmiento se producen en escenas de alta comicidad, una de ellas vinculada al despliegue de movimientos escénicos con entrada y salida de personajes (que comienza en el verso 964), en las que Lisidamo se enfrenta a los reproches y acusaciones y lo podemos imaginar tratando de escapar y cambiando de dirección frenéticamente. Las otras dos (el monólogo del *senex* y la conversación con la *uxor*) hacen uso de las alusiones al público, resaltando la naturaleza ficcional de la representación dramática y llevando la atención de los espectadores hacia allí (Petronio: 1983). Esto lo realizan Cleóstrata, planteando la necesidad de cierre de la comedia (cuando lo perdona), y Lisidamo al pedir voluntarios entre el público para reemplazarlo en el castigo que dice merecer.

Sabemos que este recurso fue abundantemente explotado por nuestro comediógrafo y esto es sin duda la prueba de su gran eficacia. Vemos así la combinación de recursos destinados a sostener la atención de los asistentes por medio de la risa: por un lado, lo insólito de un amo que propone ser castigado, ocupando un lugar que no le corresponde y, por otro, el hecho de subrayar esa inadecuación hablándole

12 Como sucede en el corpus de la *palliata* conservada, el *senex* no alcanza la satisfacción de sus deseos ilícitos, lo que funciona como una reafirmación de la axiología vigente.

al público para que tome su lugar. Esta sumatoria funciona con seguridad provocando la hilaridad e impidiendo la dispersión del auditorio. Es, por ende, en la combinación de las características contextuales mencionadas que sostenemos que las alusiones al castigo corporal del *senex* son diferentes de las examinadas para el *seruus*, la *anus* e incluso el *coquus*. En el caso de estos, el sufrimiento es experimentado, incluso en la misma escena, o constituye una amenaza proferida por un sujeto de mayor jerarquía que hace factible su ejecución. Además, se asume como parte de la identidad y resulta un horizonte de experiencia vivido o esperable.

Es importante señalar que ningún uso de las referencias corporales es ajeno a la búsqueda de comicidad (de hecho, este es el pilar que configura la praxis dramática plautina), pero aparecen ciertas diferencias en el caso de sujetos nucleares y sujetos subalternos. El primer caso se funda en una comicidad asociada al contraste entre el verosímil construido por la ficción y el orden vigente, mientras que en el segundo se prioriza la exageración y el juego lingüístico, a través de recursos como la metáfora, la animalización y la hipérbole, entre otros.

Sin embargo, estos contrastes no llegan a opacar el hecho de que la corporalidad de Lisidamo ha quedado exhibida a partir de la posibilidad de los golpes. Pero esto sucede debido a que antes lo fue, por él mismo, a través de la exteriorización del deseo sexual, como observamos en los versos 217-227, en el monólogo en que este personaje hace su aparición en la pieza:

Omnibus rebus ego amorem credo et nitoribus nitidis anteuenire,
nec potis quicquam commemorari, quod plus salis plusque leporis hodie
habeat. cocos equidem nimis demirror, qui lituntur condimentis,
eos eo condimento uno non utier, omnibus quod praestat.

Nam ubi amor condimentum inerit, quouiis placituram credo,
neque salsum neque suaue esse potest quicquam, ubi amor
non admiscetur:

fel quod amarumst, id mel faciet: hominem ex tristi lepidum
et lenem.

Hanc ego de me coniecturam domi facio magis quam ex auditis:
qui quom amo Casinam, magis niteo, munditiis Munditiam
antideo.

Myropolas omnis sollicito: ubiquomquest lepidum unguen-
tum, unguor,
ut illi placeam: et placeo, ut uideor.

A todas las cosas creo yo que las supera el amor, incluso a los más brillantes brillos y no es posible mencionar nada que tenga más sal y más encanto. Lo que me asombra es que los cocineros, que usan tantos condimentos, no utilicen precisamente este condimento que es muy superior a todos los demás. Pues allí donde esté presente el condimento del amor, ese plato creo que le gustará a cualquiera. Y, al contrario, no puede haber comida sabrosa o agradable que no esté sazonada con el amor. A la hiel, que es amarga, la hace miel; al hombre con mal humor, agradable y gentil. Y a esta consideración he llegado por mí, más que por lo que he oído: cuando amo a Casina, más brillo, sobrepaso a la elegancia en elegancia. Demando a todos los vendedores de perfume: donde y cuando hay un perfume suave, me perfumo, para gustarle a ella: y le gusto, me parece.

En este parlamento, Lisidamo ha desplegado una serie de elementos impropios de su condición de *senex*. No solo se ha declarado enamorado (“*amo Casinam*”), sino que sostiene que este es un bien supremo (v. 217).¹³ También confiesa

¹³ Cfr. el parlamento de Alcmena en *Amph.* 633-653, donde se enumeran los valores supremos de la cultura romana.

orgullosa su *munditia* y la práctica de perfumarse para agradar a su amada, una conducta absolutamente reñida con la *hexis* corporal de su clase y género. Además, establece un paralelismo con la actividad culinaria, en la que se ubica como conoedor.

Toda esta referencia a los sabores, los condimentos y las transformaciones que se dan en el ámbito de la cocina refuerza el grado de inadecuación de su conducta, ya que la labor de los cocineros, como hemos visto, se asocia a la marginalidad. De hecho, esta trasgresión tendrá el final negativo ya descrito, que también tomará elementos de la alimentación al ser referido (Gowers, 1993: 64).

Así, el *senex*, al incumplir con los preceptos derivados de su posición en la jerarquía social, se vuelve semejante a los que solo son un cuerpo, porque ha renunciado voluntariamente a su condición de dominador, en principio de sí mismo, y en consecuencia de los demás. Su responsabilidad es haberlo hecho con desmesura y a su edad, como señala el *senex* Filóxeno en *Bacchides* en su reflexión frente a la perdición de su hijo: “*fui ego illa aetate et feci illa omnia, sed more modesto*” (1079) [Tuve esa edad e hice esas cosas, pero con moderación]. Lo que podría ser admisible en aquellos varones que no han alcanzado la adultez, se constituye en causa de impugnación para el varón nuclear y es desde este lugar que pierde sus prerrogativas y, entonces, puede ser castigado, ya que se ha situado en una posición de subalternidad, tal como afirma el resignado Nicobulo, en la escena final de *Bacchides*, al rendirse a los encantos de la meretriz: “*Ducite nos quo lubet tamquam quidem addictos.*” (1205) [Condúzcannos a donde quiera, ciertamente como esclavos].¹⁴

14 Cabe señalar el valor del lexema *addictus*. Este designa a una persona que ha adquirido la condición de esclavo, por deudas o por un robo (cfr. *OLD*, s.v.).

Conclusiones

Como hemos visto, el cuerpo de los sujetos que no pertenecen a la elite es construido con frecuencia en términos de la posibilidad de sufrimiento, cosa que los transforma en cuerpos visibles y los reduce a ser solamente eso: cuerpos. Este contraste entre “ser” un cuerpo y “tener” un cuerpo, cuyas necesidades y deseos pueden dominarse, es lo que constituye la diferencia central entre los que tienen derecho a dominar y los que por naturaleza deben ser dominados.

Ahora bien, entre esos cuerpos que pueden y deben ser dominados existe una gradación. Hemos señalado las diferencias que se establecen entre la respuesta a la posibilidad de padecimiento físico del *servus* y la *anus*, por un lado, y del *coquus*, por otro. Esta variedad de matices nos lleva a considerar modelos que deben evitar el binarismo. Como señala Frederick (2002), la sociedad romana, con su compleja y móvil estructura social, requiere de categorías de análisis que puedan dar cuenta de esta variedad de matices. El concepto de penetrabilidad por él propuesto resulta sumamente adecuado, ya que nos permite pensar en grados de penetrabilidad de los cuerpos, antes que en una división tajante entre sujetos penetrables y no penetrables. El castigo físico resulta una de las formas en las que el poder ejerce su capacidad de penetrar los cuerpos, pero no se aplica a todos por igual. En los textos analizados lo hemos visto funcionar de muchas maneras. Si miramos los extremos observamos desde corporalidades que, organizadas en torno al trabajo, son capaces de rechazar la omnipresencia del daño físico, hasta otras que quedan completamente identificadas con este, en metáforas que implican la reducción completa del sujeto al efecto del castigo.

A partir de los recursos que hemos puntualizado, se instala, con elementos tanto literales como metafóricos, un

campo semántico de la agresión física que mueve a risa. Este se aplica en general a los sujetos más bajos de la estructura social, pero también el varón nuclear se ve incluido en él. Si bien aparecen algunos rasgos diferenciadores en los modos de la comicidad, de todas maneras observamos cómo esta mostración del cuerpo está relacionada con la posición marginal en la que el *senex* de *Casina* se ha ubicado a partir de la violación de los mandatos que le correspondía no solo cumplir, sino también hacer cumplir. Así, aparece la corporalidad como marca de marginalidad: ya que al haberse comportado como un cuerpo deseante, más allá de lo prescrito para él, este *uir* deberá ser tratado como un cuerpo, objeto plausible de castigo.

En efecto, cuando exista marginación, ese cuerpo será puesto en primer plano, no importa a quién pertenezca. Desde luego, los de los sujetos subalternos lo serán siempre, ya que esta es una de las formas de apropiación. El hecho de que esto pueda ser explotado con propósitos dramáticos para la generación de comicidad revela hasta qué punto estas concepciones se encuentran presentes en el sistema de creencias y valores de los espectadores. Obviamente, no se trata de sostener que el tratamiento de los sujetos ubicados en los estamentos inferiores de la sociedad que observamos en el texto teatral sea literal. Sabemos, por ejemplo, que existía una serie de regulaciones que limitaban el maltrato y el esfuerzo exigible a los esclavos. Pero, tal como sostiene Thomas (2002: 247), esta protección no persigue ningún fin altruista, sino que responde a la necesidad de asegurar la propiedad y utilidad de esos cuerpos, que son cuerpos para ser dominados y usufructuados.

Al mismo tiempo, aquellos sujetos pertenecientes a la elite, en tanto no sean capaces de actuar de acuerdo con las formas previstas para su grupo social, serán objeto del mismo tipo de representación, porque ellos mismos se han diferenciado de sus pares. En la presencia del cuerpo

se verificará la marginación, no dada en este caso por su origen, sino por su comportamiento. En este sentido, la comedia, a partir de los modos en que nombra y, en consecuencia, configura los cuerpos, lejos de cuestionar las jerarquías, expresa, y al mismo tiempo refuerza, el sistema axiológico vigente.



Cuerpos repulsivos: invectiva y afirmación genérica en Horacio, *Epodos* 8 y 12

Marcela Nasta
UBACyT

Los epodos 8 y 12 de Horacio encierran los ejemplos más detallados y extensos de la invectiva contra la mujer vieja en la literatura latina. Las características fundamentales de este tipo de invectiva son: (1) la referencia explícita a la edad avanzada de la mujer, las más de las veces carente de nombre; (2) la descripción detallada de su repulsivo aspecto físico; (3) la denuncia de su insaciabilidad sexual; (4) su rechazo como compañera de sexo por parte del enunciador (Richlin, 1992: 109). El propósito de este capítulo es analizar las estrategias discursivas que actualizan tales características en dichos epodos horacianos, mostrando simultáneamente cómo opera esta construcción del cuerpo femenino en la autoafirmación genérica masculina.

La referencia explícita a la edad avanzada de la mujer

Tanto el epodo 8 como el 12 se abren con la respuesta del ego a un probable reclamo de una mujer carente de nombre frente a su desinterés o incapacidad sexual: “*Rogare longo putidam te saeculo, / uiris quid eneruet meas*” (8.1-2) [Tú, corrompida

por un largo siglo, preguntas qué debilita mis fuerzas]; “*Quid tibi uis, mulier nigris dignissima barris? / Munera quid mihi quidue tabellas / mittis nec firmo iuueni neque naris obesae?*” (12.1-3) [¿Qué pretendes, mujer dignísima de los oscuros elefantes? ¿Por qué me envías regalos, o por qué cartas a mí, que no soy un joven firme ni de nariz insensible?]. Según puede advertirse, en el epodo 8, la respuesta del ego contiene elementos acordes con la primera característica antes señalada: la referencia explícita a la edad avanzada de la mujer es enfatizada por la hipérbole: “*longo saeculo*”, y el efecto de descomposición que los años provocan: “*putidam*”. En el epodo 12, la vejez de la mujer no está claramente especificada, aunque sí sugerida unos versos después por la alusión a sus miembros arrugados o resecos: “*uietis membris*” (7).

La descripción detallada del repulsivo aspecto físico femenino

Los versos siguientes (3-10, en el epodo 8; 4-11, en el 12) encierran la descripción detallada del aspecto físico de la mujer:

cum sit tibi dens ater et rugis uetus
 frontem senectus exaret
 hietque turpis inter aridas natis
 podex uelut crudae bouis
 Sed incitat me pectus et mammae putres,
 equina quales ubera,
 uenterque mollis et femur tumentibus
 exile suris additum. (8.3-10)

cuando tienes el diente negro y una antigua vejez te surca de arrugas la frente y entre tus nalgas reseca se abre tu repulsivo ano como el de una vaca constipada. Pero me excitan tu pecho y tus senos flácidos como las ubres de una yegua, y tu

vientre blando y tu muslo flaco puesto sobre tus pantorrillas hinchadas.

Namque sagacius unus odoror,
polypus an grauis hirsutis cubet hircus in alis,
quam canis acer ubi lateat sus.
Qui sudor uietis et quam malus undique membris
crescit odor, cum pene soluto
indomitam properat rabiem sedare neque illi
iam manet umida creta colorque
stercore fucatus crocodili... (12.4-11)

Pues, sin igual, con mayor agudeza huelo si bajo unas peludas axilas yace un pulpo o un chivo maloliente, que un perro sagaz [huele] donde se esconde el cerdo. Qué sudor y qué pestilente olor por sus arrugados miembros por todas partes se expanden cuando, relajado el pene, se apresura a mitigar su pasión indómita y en ella ya no permanecen la tiza húmeda ni el maquillaje teñido con estiércol de cocodrilo.

Estas descripciones constituyen una suerte de “catálogo de la repugnancia”, en el cual se pervierten las cualidades habitualmente mencionadas como atractivas en las mujeres bellas y deseables, tal como leemos, por ejemplo, en la descripción ovidiana de Corina:

ut stetit ante oculos posito uelamine nostros,
in toto nusquam corpore menda fuit.
quos umeros, quales uidi tetigique lacertos!
forma papillarum quam fuit apta premi!
quam castigato planus sub pectore uenter!
quantum et quale latus! quam iuuenale femur!
Singula quid referam? nil non laudabile uidi (Ov. *Am.* 1.5.17-23)

Cuando, hecho a un lado el velo, se irguió frente a mis ojos, ningún defecto hubo en su cuerpo todo. ¡Qué hombros, qué brazos vi y toqué! ¡La forma de los senos, qué apropiada era para apretarla! ¡Qué liso el vientre, bajo el pecho perfecto! ¡Qué amplio, qué bello su costado! ¡Qué muslos juveniles! ¿Para qué referir parte por parte? Nada vi que no fuera digno de alabanza.

Desde luego estas representaciones, tanto la de la mujer bella como la de las dos horrendas presentadas por Horacio, nos presentan cuerpos femeninos objetivados y sometidos al escrutinio de la mirada del varón, escrutinio que, como afirma Richlin (1983: 67), de manera directa no dirá nada sobre las mujeres romanas, pero sí dirá mucho sobre las fantasías, temores y preocupaciones del colectivo romano masculino respecto de las mujeres. En este sentido, la consideración conjunta de los “catálogos” horacianos, permite establecer ciertos ejes comunes en torno de los cuales se ordena la descripción.

Fealdad

El primero de estos ejes es la fealdad, que en el epodo 8 se plasma mediante la referencia al diente negro de la mujer (3), su frente surcada de arrugas (3-4), la sequedad de sus nalgas (5) y la flacura de sus muslos (9). La unicidad y negrura del diente se opone a un parámetro de belleza importante como lo era para los antiguos, tanto como hoy para nosotros, el cuidado, la conservación y blancura de los dientes; blancura que, en el caso de las mujeres, debía contrastar con el rojo de los labios, tanto como la palidez del rostro contrastaba con el rubor de las mejillas (Dubourdieu-Lemirre, 2002: 95-96). Las arrugas en la frente, por su parte, amén de afear el rostro, insisten en la vejez de la mujer, enfatizada por el pleonasma “*uetus senectus*” (3-4). Finalmente, las nalgas y los muslos, si bien no están directamente involucrados con el coito, son sexual y sensualmente relevantes, como lo prueban

las recomendaciones hechas a las mujeres por el *magister amoris* ovidiano acerca de las diversas posturas:

Strata premat genibus, paulum ceruice reflexa,
femina per longum conspicienda latus.
Cui femur est iuuenale, carent quoque pectora menda,
stet uir, in obliquo fusa sit ipsa toro. (Ov. *Ars.* 3.779-782)

Que se ponga de rodillas en el lecho con el cuello algo doblado hacia atrás, la mujer que es admirable por su amplia cadera. Para la que tiene muslos juveniles y pechos que carecen de defectos, que el varón esté de pie y ella se acueste en un ángulo del lecho.

A su vez, la mujer del epodo 12, es “dignísima de los oscuros elefantes” (1). Si aquí advertimos (Mankin, 1995: 206) una referencia a la creencia (falsa, pero vigente por entonces) de que los elefantes copulan trasero contra trasero, coincidiremos con la explicación de Porfirio: “por eso el poeta parece decir que ella debe acostarse con ellos, para que no la vean”.¹ Su rostro es, pues, verdaderamente feo.

Otro elemento constitutivo de la fealdad de esta mujer son sus axilas. Estas son referidas mediante una metáfora animal (“alas”) (5) fundada, según la etimología antigua, en el hecho de que, a partir de las axilas, los brazos pueden realizar el mismo movimiento que las alas de los pájaros.² Estas axilas casi animales no están depiladas, sino que son velludas e hirsutas (5), lo cual contradice el ideal de belleza femenino.

1 “*ex quo uidetur poeta dicere cum his eam concumbere debere, quia illam non uideant*” (en Mankin, 1995: 206).

2 Maltby (1991: s.v. *ala*). Desde luego, esta etimología no coincide con la suministrada por André (1991: 80), de acuerdo con la cual el punto de partida sería el tema **ak-s*, que se encuentra en el origen de los nombres que significan “eje” o “pivote” y, en anatomía, “punto de articulación”. Esto a su vez permite suponer **ak-s-la*, y de ahí *ala*, -*ae* = “punto de articulación” tanto del ala como del brazo y, por extensión, “ala” y “brazo”.

Hasta qué punto la depilación de las axilas en particular y del cuerpo en general formaba parte de este ideal puede medirse no solo por los testimonios de los autores antiguos,³ sino también por el hecho de que existían especialistas en depilación axilar (los *alipidarii*: André, 1991: 80) y porque el cuidado de la depilación en general llega a mencionarse en el elogio de una inscripción sepulcral (Olson, 2009: 303). Ahora bien, la depilación no era una prerrogativa de clase (las prostitutas también se depilaban) sino de edad: las mujeres se depilaban preparándose para, o ante la eventualidad de una relación sexual, de manera que la depilación solo resultaba apropiada en la mujer joven y sexualmente activa, mientras que la mujer vieja depilada era objeto de burla (Olson, 2009: 302-303). Según dijimos, la mujer del epodo 12 es vieja y fea, de manera que, según lo expuesto, su falta de depilación no debería ser condenable. Es que en rigor, tratándose de una mujer vieja, lo inadecuado no es la falta de depilación sino su hiperactividad sexual (motivo que se desarrolla en los versos subsiguientes), conducta que la falta de depilación, al igual que la vejez y la fealdad, tornan tanto más grotesca y risible.

Mal olor corporal

El segundo de los ejes en torno de los cuales puede ordenarse la descripción de estos cuerpos femeninos es el mal olor que de ellos se desprende. En el caso del epodo 12, este elemento se entrelaza con el anterior, ya que se trata, concretamente, del mal olor axilar. Su descripción se articula mediante una metáfora de caza (4-6), en la cual el ego se atribuye una capacidad olfativa superior a la de un perro cazador, y que le permite reconocer el repugnante olor axilar de la mujer, asimilado al de un pulpo, un chivo o un cerdo. Desde luego, la elección de estos animales no es casual. Por

3 Cfr. Ov. *Ars.* 3,193-194; Plin. *NH* 26,164.

un lado, el hedor de las criaturas marinas era proverbial en la Antigüedad⁴ y, por el otro, el chivo aparece, tanto en la literatura griega como en la latina, igualado con el mal olor y la lascivia; más aún, de acuerdo con las etimologías antiguas, el chivo debe su nombre o bien a su velloosidad, o bien a su mirada torcida, provocada por su extrema libidinosidad (Mankin, 1995: 140; Kutzko, 2008: 448).⁵ En este punto, es interesante el aporte de Kutzko (2008: 447-448; 450-451) en su análisis de los poemas 69 y 71 de Catulo. Kutzko explica que el mal olor axilar (el olor a chivo, *hircus*), si bien puede interpretarse como metáfora del exceso sexual, también puede interpretarse, sobre la base de testimonios literarios y médicos, como metonimia del mal olor corporal que, en la Antigüedad, se asociaba con lesiones cutáneas reveladoras de diversas enfermedades venéreas.

Si esta lectura es correcta, en nuestro texto el mal olor axilar estaría sugiriendo no solo una piel marcada por lesiones venéreas, ostensiblemente desagradables al olfato y tal vez al tacto, sino también, y simultáneamente, la condición merecitoria de la mujer, lo que, de acuerdo con nuestro análisis, el texto sugerirá más adelante.

El cerdo, por su parte, también era considerado un animal inmundo y extremadamente lascivo,⁶ lo cual acaso explique el hecho de que, en contexto erótico, el griego utilice los términos que significan “cerdo” con el sentido de “vagina”, y que del mismo modo se utilice *porcus* en latín (Mankin, 2005: 207-208). Así, pues, según se sigue de estos versos, la mujer del epodo 12 es vieja, fea, peluda, maloliente, lasciva, posiblemente bizca, tal vez portadora de una enfermedad venérea y peligrosamente cercana a la escala zoológica.

4 Cfr. Plin. *NH* 9,89, 92-93; 10,194.

5 Cfr. Maltby (1991: s.v. *hircus*).

6 Cfr. Fest. 310 M: “*suillum genus inuisum Veneri (...) quod inmundissimi sunt sues (...) et ardentissima libidinis*”.

En el epodo 8, el tópico del mal olor se actualiza mediante la referencia explícita al ano femenino que, inevitablemente, alude a la materia fecal: “*hietque turpis inter aridas natis / podex velut crudae bovis*” (5-6). Ahora bien, *podex* (ano; grosero y vulgar, sustituido por la metáfora *anus* en el vocabulario médico; André, 1991: 262) deriva, según la etimología moderna, de *pedere* (“peer”) y significa, en sentido estricto, “peedor” (Ernout-Meillet, 1959: s.v. *pedo*). No obstante, la etimología antigua parece haber vinculado *podex* con *putor* (“mal olor”, “hedor”) y con *foetor* (“fetidez”), según leemos en Isid. Orig. 10.148: “*impudicus a podice vocatus; putorem enim foetorem dicit*”. Ahora bien, el sustantivo *putor*, que Isidoro vincula con *podex*, en rigor deriva de *putere* (“estar podrido, corrompido, echado a perder”), verbo del cual también derivan *putidus* (“podrido”, “corrompido”) y *puter* (“podrido”, “descompuesto”). Así, si consideramos por un lado, las derivaciones *putere* > *putor* / *putidus* / *puter* y, por el otro, la vinculación antigua transmitida por Isidoro: *putor* - *podex*, tal vez no sea casual la ocurrencia de *putidus* y *puter* en el texto horaciano: “*longo putidam te saeculo*” (1) y “*mammae putres*” (7). En efecto: si bien estos adjetivos connotan vejez, rugosidad y flacidez (“tú, corrompida por un largo siglo”; “senos flácidos”), a la vez podrían sugerir (lo cual es enfatizado fónicamente: **podex**, **putidus**, **putres**) el olor repulsivo que emana del cuerpo entero de la mujer y que se asocia con la fetidez de los excrementos (*putor*-*podex*); fetidez que, a su vez, es exacerbada por la comparación del ano femenino con el de una vaca constipada que intenta inútilmente evacuar el vientre: “*crudae bovis*” (6).

A la luz de lo expuesto, la animalización de la mujer se revela como una estrategia recurrente para referir el olor repugnante que su cuerpo despide: como hemos visto, en el epodo 12, la mujer es asimilada a un pulpo, un chivo y un cerdo; en el 8, a una vaca y una yegua (“*mammae putres / equina quales ubera*”, senos flácidos-malolientes como las ubres de una yegua) (7-8). Según dijimos, la elección de los

illustrantia en el epodo 12 no es casual; tampoco lo es en el 8 si recordamos que, según Aristóteles (*HA* 6.18.572 a 8-13), en el mundo animal las hembras más ávidas de coito son, en primer lugar, las yeguas y, en segundo, las vacas. De esta manera, en ambos epodos, la actualización del tópico del mal olor conlleva la bestialización de la mujer, construyendo así su deseo como amenaza de violencia física o abuso sexual al tiempo que, desplazándola del plano humano, le atribuyen una fealdad bestial que marca la relación sexual con ella como repugnante (Richlin, 1983: 70-71; 1992: 137).

***Denuncia de la insaciabilidad sexual de la mujer
y su rechazo como compañera de sexo por parte del poeta***

Si hasta ahora hemos podido abordar paralelamente los dos textos que nos ocupan, en este punto (que sintetiza las dos últimas características de la invectiva contra la mujer vieja apuntadas en el comienzo de este capítulo) será preciso proceder con cada análisis por separado, puesto que los textos difieren no solo en cuanto a las estrategias utilizadas sino también respecto del tipo femenino de que se trata en cada caso. Comenzaremos por el epodo 12, ya que en este texto se refiere con mayor detalle la conducta sexual de la mujer.

En este epodo, el olor pestilente de la mujer, al que han hecho referencia los versos 2-6, emana de su cuerpo entero durante el coito, doblemente descrito en los versos 7-26. Ambos coitos son referidos mediante una subordinada temporal y presentados como situaciones alternativas (7-12 y 13-26):

Qui sudor uietis et quam malus undique membris
crescit odor, cum pene soluto
indomitam properat rabiem sedare neque illi
iam manet umida creta colorque
stercore fucatus crocodili iamque subando
tenta cubilia tectaque rumpit,
uel mea cum saeuis agit fastidia uerbis:

“Inachia langues minus ac me;
Inachiam ter nocte potes, mihi semper ad unum
mollis opus. Pereat male quae te
Lesbia quaerenti taurum monstrauit inertem,
cum mihi Cous adesset Amyntas,
cuius in indomito constantior inguine neruus
quam noua collibus arbor inhaeret.
Muricibus Tyriis iteratae uellera lanae
cui properabantur? Tibi nempe,
ne foret aequalis inter conuiuia, magis quem
diligeret mulier sua quam te.
O ego non felix, quam tu fugis, ut pauet acris
agna lupos capreaeque leones”.

Qué sudor y qué pestilente olor por sus arrugados miembros por todas partes se expanden cuando, relajado el pene, se apresura a mitigar su pasión indómita y en ella ya no permanecen la tiza húmeda ni el maquillaje teñido con estiércol de cocodrilo, y ya, en celo, tensa, rompe el lecho y los techos, o bien cuando ataca mi repugnancia con crueles palabras: “Con Inaquia languideces menos que conmigo; a Inaquia puedes [poseerla] tres veces en una noche, para mí siempre con un solo trabajo te ablandas. Perezca miserablemente Lesbia que [a mí], que buscaba un toro, te mostró a ti, desarmado, cuando me asistía Amyntas de Cos, cuyo nervio se erguía en la pelvis indómita más firme que un árbol joven en las colinas. Los vellones de lana reteñida en múrices tirios ¿para quién se apresuraban? Para ti, por cierto, para que entre tus iguales no hubiera un comensal a quien su mujer amara más que [la tuya] a ti. Oh desdichada de mí, de quien tú huyes, cómo se aterrorizan por los crueles lobos la cordera y las cabras por los leones”.

En la descripción del primer coito (8-12) hay dos elementos a destacar: la conducta sexual de la mujer y el maquillaje. El

primero es referido mediante el verbo *properare* (9), cuyo sentido literal es “apresurarse a” pero que, en contexto erótico, es metáfora por “llegar al orgasmo” (Adams, 1993: s.v.). Así, aunando ambos significados, el verso 9 puede interpretarse como “se apresura a llegar al orgasmo para mitigar su pasión indómita”. El adjetivo *indomitus* si bien puede aplicarse por extensión a los seres humanos, es *vox propria* para denotar la fiera animal, significado que aquí se actualiza en virtud del contexto impuesto en los versos iniciales. Esta bestialización de la pasión femenina es enfatizada por el empleo de “*subando*” (11), pues el verbo *subare* describe la conducta de la hembra en celo y la etimología antigua lo vincula con *sus* (cerdo), como término que agravia y condena la excitación sexual de la mujer asemejándola a la lascivia porcina,⁷ cosa que avala y refuerza la ya señalada analogía mujer-cerdo del verso 6. Finalmente, “*tenta*” (12) expresa la tensión que provoca en la mujer la excitación sexual, cuyo hiperbólico resultado (la rotura del lecho y los techos de la habitación) torna la escena ridícula y grotesca.

Como dijimos, el segundo elemento destacable en la descripción de este primer coito es el maquillaje de la mujer (10-11), cuyo objetivo es lograr la tan preciada tersura y claridad de la piel propia de la norma somática. Los cosméticos utilizados son el polvo de tiza humedecido –esto es, mezclado con vinagre (Debourdieu-Lemirre, 2002: 98; Olson, 2009: 295)– y el maquillaje teñido con estiércol de cocodrilo, sustancia que, según la cosmetología antigua, quita las manchas, suaviza e ilumina la piel (Mankin, 1995: 209; Olson, 2009: 296-297). La combinación de vinagre y excremento debía producir un olor difícil de imaginar, y tanto más, si hemos de creerle a Plauto (*Most.* 270-274), al mezclarse con el sudor provocado por el frenesí sexual: ese olor pestilente al que se refiere el ego en el verso 7. A esto

7 Cfr. Fest. 310 M: “*suillum genus inuisum Veneri... quod inmundissimi sunt sues... et ardentissima lidibinis; ita, ut opprobium mulieribus ex suis tractum sit, cum subare dicuntur*”.

se suma el hecho de que, como dice el propio poeta, estos cosméticos “no permanecen en ella” (9-10), es decir, se le corren por efecto de la transpiración. En este sentido, recordemos que Marcial (2.41.11-12) aconseja a las mujeres no exponerse a la lluvia ni al sol, porque el agua y el sudor estropean el maquillaje. Así, pues, la imagen que este primer coito construye de la mujer refuerza los tópicos de la animalización y el mal olor, y enfatiza el elemento del grotesco a través de la ridiculización de la conducta sexual y la evocación del maquillaje repulsivo, maloliente y surcado por la transpiración.

La descripción del segundo coito abarca los versos 13-26. La crítica en general considera los versos 14-26 como discurso directo de la mujer, pero en nuestra opinión, en estos versos es el ego quien reproduce el discurso de esta durante el acto sexual. En este caso, la actividad sexual de la mujer es referida por el verbo *agitare* (13) que, si en sentido literal significa “perseguir, no dejar en paz”, tanto física como moralmente (Ernout-Meillet, 1959: s.v. *ago*), en contexto erótico se utiliza para referir el movimiento que realiza durante el coito el individuo penetrado (sea hombre o mujer). Esta práctica está contraindicada para las mujeres nucleares pero es aceptada y deseable en las prostitutas para brindar placer al varón y evitar la concepción (Lucr. 4.1268-1277). Sobre la base de esta bivalencia semántica, y retomando los versos anteriores, el verso 13 puede interpretarse como sigue: la mujer apesta (7-8) “cuando se mueve durante el coito (“*agitat*”) mientras ataca / persigue / sacude (“*agitat*”) mi repugnancia con crueles palabras”. Así las cosas, el cuadro de este segundo coito es por demás ridículo: ahora, el adefesio de mujer antes descrito, al tiempo que se mueve (“*agitat*”) buscando el orgasmo (“*properat*”, 9), increpa al ego por su impotencia, como si tal estrategia fuera la adecuada para despertar la pasión masculina.

Respecto de la impotencia, notemos que esta es reconocida por el ego mismo en los versos precedentes: “no soy un joven

firme” (3), “relajado el pene” (8), “mi repugnancia” (13). El discurso de la mujer insiste metafóricamente sobre este punto: “languideces” (14), “con un solo trabajo te ablandas” (15-16), “desarmado” (17), metáfora esta que, como sabemos, significa la impotencia masculina, y cuya fuerza semántica reside en que supone, y al mismo tiempo niega, la noción del falo erecto, en la cual se apoya toda la metaforización del pene en el mundo antiguo (André, 1991: 171; Adams, 1993: 19). La impotencia del ego resulta tanto más evidente al ser comparada con el desempeño sexual de Amyntas de Cos (18-20), representado por un pene erguido en la pelvis indómita. Sin embargo, semejante capacidad de erección y desempeño sexual acaso sea una idealización de la mujer si consideramos, por un lado, que el árbol joven, con el cual es comparado el pene, es menos firme que el añoso (Mankin, 1995: 211-212) y, por el otro, que en contexto erótico, el verbo *inhaerere* designa la erección resultante de la *fellatio* o de la masturbación (Adams, 1993: 181-182).

A diferencia de este epodo, donde no hay indicio alguno de que la mujer en cuestión pertenezca a los estamentos superiores (sino más bien lo contrario, como veremos más adelante), en el 8, en cambio, varias son las marcas que sugieren que aquí podría tratarse de una matrona adinerada.

Esto beata, funus atque imagines
 ducant triumphales tuum
 nec sit marita quae rotundioribus
 onusta bacis ambulet,
 quid, quod libelli Stoici inter Sericos
 iacere puluillos amant:
 inlitterati num minus nerui rigent
 minusue languet fascinum?
 Quod ut superbo prouoces ab inguine,
 ore adlaborandum est tibi. (11-20)

Aunque seas dichosa e imágenes triunfales conduzcan tu funeral y no haya esposa que se pasee cargada con perlas más redondas, ¿qué?, ¿porque unos libritos estoicos gustan tirarse entre almohadones de seda chinos, acaso mis fuerzas, que no saben leer, se entumecen menos, o languidece menos mi pene? Para erguirlo desde mi desdeñosa ingle, tienes que trabajar con la boca.

Como podemos ver, la más ostensible de estas marcas está constituida por el empleo de “*marita*” (13). En una primera lectura, podría objetarse que cualquier mujer podría ser comparada con una esposa adinerada, de manera que “*marita*” no implicaría necesariamente que la mujer en cuestión sea una mujer casada. Sin embargo, debe notarse que la comparación entre la “*marita*” y la mujer del texto no involucra su estado civil sino que atañe a la mayor o menor redondez de sus perlas; así, la condición de casada se revela como compartida por ambas y, dándose por sentada, resulta el necesario terreno común que opera como base de dicha comparación. A su vez, que esta mujer pertenece a los estamentos superiores se deduce de su regodeo (“*beata*”, 11) en su alcuernia (sus ancestros varones fueron exitosos generales romanos, 11-12), su riqueza (perlas, almohadones de seda chinos, 13-16) y su erudición literaria y filosófica (literatura estoica, 15-16). Sin embargo, el ego desdeña todo ello y, con un léxico muy similar al observado en el epodo 12, insiste en su incapacidad para satisfacer el deseo sexual de la mujer. Simultáneamente, si consideramos que los “*libelli*” tirados sobre la lujosa cama podían ser rollos de papiro y que estos, a su vez, ocasionalmente representaban al falo (Juv. 6.337-338), coincidiremos fácilmente con Richlin (1992: 111) en su interpretación de que no hay hombre, ni culto ni iletrado, cuyo erotismo pueda ser activado por esta mujer, que debe rebajarse a la práctica de la *fellatio* para satisfacer su deseo (19-20).

Convergencias

Si bien Richlin (1983: 68) sostiene que en general la invectiva no especifica el estatus social de la mujer objeto de su ataque y que ese estatus es una característica incidental, entendemos que en los textos aquí considerados la diferencia de estatus entre ambas mujeres es ostensible y relevante en la interpretación de las connotaciones socioculturales de la invectiva.

Según hemos visto, el olor es un elemento fundamental en la construcción de ambos cuerpos. Su importancia reside en que en esa cultura el olor excede el ámbito de la mera preferencia estética e interviene en la *hexis* corporal y en los estereotipos que subyacen en ella, como un elemento que distingue tipos y grupos sociales. Los cuerpos de los integrantes de los estamentos nucleares olían a perfume o, mejor, no olían a nada, mientras los cuerpos de las mujeres marginales, los campesinos, extranjeros y esclavos emanaban un olor fuerte, desagradable o animal. Así, el olor era utilizado para conferir una identidad social y moral a un individuo o grupo y, en consecuencia, para elaborar sobre ellos juicios de valor (Potter, 2002: 170-171; Stevens, 2008: 159-161). En razón de ello, en el epodo 12, el olor –a pulpo, chivo, cerdo, vinagre, excremento– que despiden la mujer, obviamente la coloca en la más absoluta marginalidad, esto es: la mujer huele mal porque es marginal, y su marginalidad se reconoce porque huele mal. Esto conlleva la presencia de los otros componentes del estereotipo, de modo tal que su hiperactividad sexual resulta del todo esperable, ya que es propia de las mujeres marginales y, previsiblemente también, su desempeño erótico es claramente meretricio. En el epodo 8, en cambio, la animalización de la mujer y el olor, básicamente a excremento, que emana de su cuerpo, hacen de ella una suerte de *monstrum* que viola los parámetros socioculturales. De una meretriz “se espera” que huelan mal; de una matrona,

no; más aún, su hedor la desplaza del estamento al que inicialmente pertenece y, por ende, no debe sorprendernos su avidez y su conducta sexuales, por definición inapropiadas en una matrona que se precie de tal. Así, cuando la crítica en general sostiene que el epodo 12 *overdoes* u *overlaps* el epodo 8, coincidimos con esta valoración en lo referente al detalle de la conducta sexual femenina objeto de ataque; pero disentimos, en cambio, en lo referente a la connotación y al valor sociocultural del ataque yámbico. A nuestro juicio, la censura de la conducta femenina en el epodo 8 debería resultar tanto más severa y aprobada cuanto que dicha conducta viola los mandatos impuestos a las mujeres nucleares, independientemente de su juventud o vejez.

En el epodo 12, el otro elemento fundamental en la construcción del cuerpo femenino es el maquillaje. La información disponible al respecto procede de fuentes satíricas o moralistas pertenecientes a una tradición anticósmica que pone al descubierto las actitudes masculinas dominantes hacia lo femenino. Desde este punto de vista, el maquillaje es concebido como un artificio estético y un parámetro para la elaboración de juicios de valor –negativos, desde luego– sobre la mujer. En efecto, la mujer que se maquilla es considerada frívola, deshonesto, licenciosa o incluso sexualmente inmoral (Dubourdieu-Lemirre, 2002: 110; Olson, 2009: 293-303), juicios de valor que se asientan en el hecho de que la cosmética es no solo una forma de exhibir el cuerpo sino también un artificio destinado a engañar al varón y, lo que es aún peor, a seducirlo, esto es: adoptar una conducta sexual activa. No obstante, sobre todo en razón de esto último y a pesar de la sanción que pese sobre ellas, es componente ineludible de las mujeres que despiertan y sacian los deseos masculinos, solo que, aun para estas se prescribe un uso lo suficientemente medido como para no tornarlo evidente ya que, como afirma Ovidio al referirse a este tema: “*ars faciem dissimulata iuuat*” (*Ars* 2.210). De acuerdo con esto, la

mujer del epodo 12 se ubica en los peldaños más bajos de la gradación social, pues, marginal por el solo hecho de recurrir al maquillaje, incurre en una forma incluso peor de alteridad cuando el sudor que emana de ella durante el coito, exhibe en toda su plenitud el grotesco artificio.

Tratándose, pues, de una mujer absolutamente marginal, no es sorprendente que invierta ciertos parámetros de comportamiento social. Una práctica que la invectiva (yámbica o satírica) atribuye a la mujer vieja y convierte en blanco de su ataque es el hecho de utilizar dinero para comprar favores sexuales (Richlin, 1983: 114). En el epodo 12, la mujer le envía cartas y obsequios al ego, lo cual evidentemente ha dado resultado. En este sentido tal vez quepa señalar que, para referir la participación del ego en el coito, el término utilizado es “trabajo” (“*opus*”, v. 16), término que, en contexto erótico, ocasionalmente puede designar en sentido estricto la actividad sexual llevada a cabo por dinero (Adams, 1993: 156-157). En el epodo 8 también se sugiere que la riqueza es uno de los recursos utilizados por la mujer para seducir al ego; la diferencia estriba en que, en este caso, el intento es infructuoso y, como ya señalamos, es la mujer quien se degrada recurriendo a la “*fellatio*” para satisfacer su deseo sexual.

Por último, en los versos finales del epodo 12, la mujer también invierte las normas del imaginario antiguo, toda vez que sus palabras son las que habitualmente pronuncia el varón amante respecto de una amada esquiva. Este discurso construye una variación del esquema tradicional de los símiles de apropiación de la mujer por parte del varón, símiles estos que básicamente actualizan los rituales previos al vínculo sexual. Aquí, la mujer es el agresor o predador sexual, mientras que el ego es la presa fugitiva e indefensa (Richlin, 1983: 75; 1992: 112; Watson, 1995: 193), de manera que en estos versos finales parecería invertirse la imagen inicial, en que el ego se asimila a un perro cazador. Sin embargo, como hemos dicho, estas son las palabras de la mujer,

que no coinciden con la realidad construida por el texto: en el inicio del epodo, es el ego-perro cazador quien rechaza a la mujer en lugar de huir de ella, de modo que en esa realidad, el varón es y sigue siendo el predador.

Respecto del ego notemos que, tanto en el epodo 8 como en el 12, su sexualidad en principio parece oscilar entre la potencia y la impotencia. En cuanto al epodo 12, Oliensis (1991: 123-124; 1998: 75) sostiene que, si bien en su discurso, la mujer le reprocha al ego su notable desempeño erótico con otra mujer (14-15) –lo cual es una prueba y un elogio indirectos de su potencia sexual–, ello no debe oscurecer el hecho de que es el propio ego quien, en los versos precedentes, ha declarado reiteradamente su impotencia. En consecuencia, Oliensis concluye que la premisa del epodo no es la fealdad de la mujer y el rechazo que provoca, sino la impotencia del ego quien, en una maniobra defensiva, construye esa fealdad como manera de justificar su incapacidad. Aceptada esta lectura, se advierte fácilmente que el epodo 8 conduce a la misma conclusión toda vez que, al igual que en el 12, el texto se abre y se cierra con una abierta referencia del ego a la propia impotencia, solo subsanable mediante la sexualidad oral.

Disentimos con esta interpretación del epodo 12, ya que entendemos que el desempeño erótico del ego con otra *partenaire* no solo prueba su potencia sexual, sino también el hecho de que su impotencia es un fenómeno circunscrito a la relación con esta mujer en particular. En este sentido notemos, en primer lugar, que las manifestaciones del ego respecto de su propia impotencia se producen en el contexto del vínculo con esta mujer repulsiva, ya sea al rechazar sus requerimientos y obsequios (“no soy un joven firme”, 3), ya en el acto sexual (“relajado el pene”, 8). En segundo lugar, y como observa acertadamente Watson (1995: 190), en rigor no deberíamos hablar de “impotencia”, toda vez que la misma, además de provocar generalmente vergüenza y

desazón, implica la incapacidad masculina de satisfacer no solo el deseo de su *partenaire*, sino también el suyo propio: la impotencia supone el deseo, y consiste en la incapacidad de satisfacerlo. Por lo tanto, en el epodo 12 no hay impotencia, sencillamente porque no hay deseo sino una profunda repulsión que lo obstruye. Dicho en otros términos, la capacidad sexual del ego no es puesta en duda, sino que colapsa frente a una mujer que solo le inspira rechazo (Richlin, 1992: 118), cosa que, a nuestro juicio, vale también para el epodo 8.

Para terminar, observemos que, si en los versos 1-6 la mujer es la interlocutora a quien el ego le manifiesta su rechazo, a partir del verso 7, ella no es ya la destinataria interna sino el objeto del discurso del ego que incluye, como dijimos antes, la reproducción de los reproches de la mujer durante el coito. La pregunta que sigue es, entonces, cuál es el auditorio interno de los versos 7-26, para cuya respuesta es necesario tomar en cuenta el género literario al que pertenecen estos textos y recordar que en su *Epístola* 1.19.23-25 Horacio considera a Arquíloco como “primer inventor” y “modelo genérico” (Conte-Barchiesi, 1993: 82-83) de la poesía yámbica, y que en *Epístola a los Pisones* 79 reconoce a la invectiva como su función primaria y elemento distintivo. Como es sabido, en la Grecia arcaica, la invectiva se inserta en el contexto social predominante del *symposium* y el *kômos* subsiguiente, contexto en el cual se conforma, reúne y retroalimenta la comunidad de *phíloi* y *hetaíroi*. Esta comunidad, eminentemente masculina, de la cual el poeta forma parte y que se rige por lo que Nagy (1976: 196) denomina una “ideología de la exclusividad”, es la audiencia prevista por la invectiva, que ataca conductas consideradas inapropiadas o peligrosas. Desde luego, quien determina qué ha de considerarse como inapropiado o peligroso no es el poeta sino las normas y el orden de la sociedad a la que pertenece y que preserva y propaga su poesía (Nagy, 1976: 199; Mankin, 1995: 8). Ateniéndose, pues, a estas normas y este orden, el yambógrafo

condena las conductas que podrían atentar contra las costumbres y los valores compartidos y que operan como factor aglutinante de la comunidad en cuestión. Así, el yambo no es, como afirma Diomedes (III 485,11 K), una mera “poesía maldiciente” cuya única intención es el ultraje o la ofensa:⁸ la función primaria del yambo es efectivamente la invectiva, pero esta no es gratuita sino que a su vez tiene como finalidad la afirmación de la *philotēs*, la preservación de la unidad comunitaria mediante la condena y la exclusión de quienes son considerados agentes disruptivos (Nagy, 1976: 198; Oliensis, 1991: 116-117).

A la luz de lo expuesto y volviendo al epodo 12, no es descabellado identificar al auditorio interno de los versos 7-26 con los *philoí* que comparten el *symposium* con el ego, tanto más cuanto que *conuiuia* (23) sugiere, en el texto mismo, la participación del ego en un encuentro de este tenor. La escena resultante sería entonces una en la cual el ego relata al resto de los comensales las intimidades, tanto de la mujer como de su relación con ella, terminando con la inversión del símil cazador-presa. Que todo ello debía generar la carcajada general se deduce de que, a lo largo de su discurso, el ego no ha hecho sino afirmar su poder sobre la mujer, a la cual ha rechazado groseramente en los versos iniciales. Si este contexto interpretativo es válido, en el caso del epodo 8 cabe suponer que la vieja matrona, que ha dejado de ser tal por su conducta sexual, adoptando una conducta meretricia irrumpe en el *symposium* masculino reclamando los favores del ego, y resulta humillada por la ofensiva respuesta recibida (en la cual consiste el texto entero) en presencia de todos los *conuiuiae*. También cabe suponer que esta respuesta, así como el requerimiento final de una “*fellatio*” generarían, como en el epodo 12, la carcajada general, no solo por la

8 Cic. *Cael.* 6: “*maledictio autem nihil habet propositi praeter contumeliam*”.

humillación de la mujer sino también por la degradación femenina que dicha práctica conlleva y, sobre todo, por la escena grotesca que produciría su eventual puesta en acto.

Vemos entonces que estos cuerpos femeninos, cuya repulsión es descarnada e indecorosamente expuesta mediante el discurso del ego, merecen ese terrible castigo social que es la risa. En tanto que castigo y elemento represor de una sexualidad repugnante y un apetito erótico siempre insatisfecho, la risa masculina opera como restauradora de la humanidad, como el triunfo de la cultura sobre el apetito animal. Esta estrategia no es, desde luego, exclusiva de los epodos en cuestión. En este sentido baste recordar, a modo de ejemplo, los versos iniciales de *Epístola a los Pisones* (1-5):

Humano capiti ceruicem pictor equinam
iungere si uelit et uarias inducere plumas
undique conlatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?

Si un pintor quisiera unir a una cabeza humana una cerviz equina y aplicar variadas plumas a miembros reunidos de aquí y de allá de modo que, en forma repugnante, una mujer hermosa en su parte superior, se terminara en un pez negro, admitidos para mirarlo, ¿podrías contener la risa, amigos?

Como observa Oliensis (1998: 199-202) la construcción de esta figura inicial como femenina precipita inmediatamente la emergencia de un público masculino (“*amici*”) (5). La visión, por parte de este grupo masculino, de esa figura femenina completamente expuesta y sometida a su escrutinio, provoca en él una risa incontrolable que a su vez opera como factor de cohesión. Esta carcajada no se debe solamente a la incoherencia de la pintura, sino también a la visión de los genitales que la cola de pez expone “*turpiter*” ante los ojos

del público, contrariando las sabias decisiones de la naturaleza que dejó expuestas las partes decorosas y respetables del cuerpo, mientras que cubrió y ocultó aquellas que, dedicadas a satisfacer las necesidades naturales, son feas y repugnantes (Cic. *Off.* 1.126-127). En consecuencia, y de manera análoga a lo observado respecto de los epodos 8 y 12, este cuerpo monstruoso e indecorosamente expuesto merece el mismo castigo social, la risa masculina que reprime la sexualidad femenina y reordena el mundo. La pregunta retórica del verso 5 (“¿podrías retener la risa, amigos?”) presupone una respuesta negativa mediante la cual, como los comensales de los epodos, los jóvenes destinatarios aceptan y comparten los valores de la comunidad masculina y humana, que construye y preserva el deber ser cultural, ratificando así, dentro del texto, su identidad social.

“Hecho a mano”: hambre, pobreza, cuerpo y trabajo en el *Moretum* pseudo-*virgiliano*

Alicia Schniebs

UBACyT / PICT 2008-1900

De autor y fecha desconocidos,¹ el *Moretum* es un *epyllion* breve que narra con sumo detalle el modo como un campesino de pobreza extrema, a quien se califica de “*prouidus heros*” (v. 59), prepara al amanecer y antes de partir hacia sus labores el alimento con que saciará el hambre durante la jornada, el cual consta de pan y una suerte de pasta, llamada *moretum* –de allí el nombre del poema– elaborada en un mortero con queso, granos de sal, aceite, vinagre, ajo, apio, cilantro y ruda. El contraste entre esta precariedad y la imagen idealizada de la vida campesina y su bienaventurada austeridad propia no solo de los *fortunati agricolae* virgilianos sino de toda la literatura latina ha despertado la curiosidad de la crítica que oscila entre considerarlo un texto realista, que procura y logra reflejar la “verdadera” vida del agricultor romano, o un mero juego literario donde la minucia de lo cotidiano es una herramienta al servicio sea de una parodia sea de un enunciado metapoético, ambos de sesgo

1 Para las cuestiones de datación y autoría en el caso del *Moretum* remitimos al exhaustivo estudio de Rodríguez Pantoja (1976; 1977).

helenístico.² Sin embargo, más allá de la intención “realista” o “literaria” sostenida por unos y otros, ninguno repara en el papel que juega la palmaria visibilidad del cuerpo en esta representación de la pobreza, el trabajo y el hambre. En este orden de cosas, nosotros vamos a sostener que estos cuatro elementos, que constituyen las cuatro isotopías estructurantes del texto, se presuponen e implican recíprocamente y que esto responde al modo como la ideología hegemónica sostenida por la dirigencia representa, para sí y para los otros, el cuerpo, sus atributos y funciones.

Cuerpo y pobreza

La primera forma de visibilidad corporal fuerte del *Moretum* son los nombres de los dos personajes: el campesino, que se llama *Simulus* y su esclava, denominada *Scybale*. En ambos casos se trata de los así llamados “nombres parlantes”, esto es, de denominaciones ficcionales que connotan algún rasgo saliente del individuo que designan, construido este como un estereotipo. La práctica en sí no es novedosa en la literatura latina y se ilustra con solo recordar, para dar unos pocos ejemplos, al parásito *Artotrogus* de Plauto, a la beoda *Dipsas*, la lena de los *Amores* de Ovidio, a la fulgurante *Pyrrha* de la oda 1.5 de Horacio, etc. La crítica (Perutelli, 1983: 75; Laudani, 2004: 61) por supuesto ha observado la peculiaridad de estos nombres del *Moretum* pero no repara en sus implicancias en términos corpóreos ni en la consecuente injerencia que esto tiene en la construcción del poema todo.

Simulus es un *cognomen* que remite al adjetivo *simulus*, diminutivo de *simus*, derivado a su vez del griego *simós*, que significa “chato”, “romo” y que se empleaba sobre todo

2 Para una revisión de las lecturas “realistas”, cfr. Ross (1975: 255); para la interpretación en clave “literaria”, cfr. Ross (1975: 254-263), Dolç (1984), Fitzgerald (1996), Gowers (1993: 46-47) y Höschele (2005).

para referirse al rostro de los animales que tienen hocico chato, entre ellos, las cabras, como las “*simae (...) capellae*” virgilianas (*E.* 10.7), tema sobre el que volveremos luego.³ A su vez se aplicaba también por extensión a seres humanos que tenían el tipo de nariz que en términos técnicos se denomina platirrina, esto es: esa nariz chata, ancha y de narinas grandes propia del fenotipo de la raza negra o de los mongoles, y que el hombre antiguo identificaba con los etíopes y los escitas.⁴ Como es de imaginarse, este rasgo físico no responde a la norma somática, de modo que se lo concibe como un defecto, como una malformación, a punto tal que, en *De natura deorum* 1.80, es uno de los argumentos empleados por el epicúreo Velleio para negar la presunta forma humana de los dioses: “*Ecquos si non tam strabones at paetulos esse arbitramur, ecquos naeuum habere, ecquos silos, flaccos, frontones, capitones, quae sunt in nobis, an omnia emendata in illis?*” [¿Pensamos acaso que algunos [dioses] son si no estrábicos al menos un poco bizcos, que algunos tienen un lunar, que algunos son de nariz chata, orejudos, frentones, cabezudos, [defectos] que existen entre nosotros?, ¿o es que en ellos todo esto está corregido?].⁵

Más aún, no casualmente y a pesar de sus diferencias doctrinales tanto Platón en la *Politeia* (474d-e) como Lucrecio en su poema lo toman como ejemplo de los efectos nocivos de esa ceguera propia de los enamorados, que les impide reconocer: “*uitia (...) / quae corpori sunt eius quam praepetis ac uis*” (Lucr. 4.1151-1152) [Los defectos (...) que tiene el cuerpo de aquella que se desea y se quiere]. Véase el texto del poeta latino donde tener nariz aplastada es un mal aún más grave que ser una pigmea o una tísica pues

3 Para el origen anatómico del *cognomen*, cfr. Pl. *NH* 11.158.

4 La nariz achatada, el pelo crespo y los labios abultados son los tres rasgos empleados en la iconografía romana para representar a la raza negra, cfr. Ako Adounvo (1999).

5 Para *silus* como doblete lingüístico de *simus*, cfr. Ernout (1959: s.v. *simus*).

convierte al portador en esa extraña mezcla de cabra y ser humano que la mitología identifica con los híbridos sátiros y su conductor Sileno:

nigra melichrus est, immunda et foetida acosmos,
caesia Palladium, neruosa et lignea dorcas,
paruula, pumilio, chariton mia, tota merum sal,
magna atque inmanis cataplexis plenaque honoris (... / ...)
Ischnon eromenion tum fit, cum uiuere non quit
prae macie; rhadine uerost iam mortua tussi.
At tumida et mammosa Ceres est ipsa ab Iaccho,
simula Silena ac Saturast, labeosa philema. (Lucr. 4.1160-1169)

La negra es color de miel; la sucia y mal oliente, descuidada; la ojizarca, una Palas; la nervuda y leñosa, una gacela; la diminuta, la enana, una de las Gracias, un puro grano de sal; la grande y gigantesca, algo maravilloso y pleno de majestuosidad; (...) la escuálida deviene un pequeño amorcito aunque no puede vivir por la flacura; si casi muere por la tos, delicada; hinchada y tetuda, es la propia Ceres por causa de Baco; la de nariz chata, es una Silena, una Satiresa; la labiuda, toda un beso.

Alguien podría objetar que, en tanto *cognomen*, no hay fundamento para interpretarlo como “nombre parlante” pero lo hay, sin embargo, porque el mismo poema se ocupa de activar el elemento corporal que da origen a esa denominación: “*saepe uiri nares acer iaculatur apertas / spiritus et simo damnat sua prandia uultu*” (105-106) [A menudo el acre olor [del ajo] golpea las narices abiertas del hombre y con su cara chata condena a su propio alimento].⁶ Y lo hace de un modo que comporta una predicación doblemente negativa de este órgano que, por lo demás, ocupaba un lugar de privilegio

6 Para el texto del *Moretum* seguimos la edición de Clausen (1966).

entre los signos corporales observados por la fisiognomía para determinar la personalidad de los individuos.⁷ Por un lado, evidencia la anomalía de una nariz cuya conformación le impide cumplir una de las funciones que le competen: “*Similiter nares, quae semper propter necessarias utilitates patent, contractiores habent introitus, ne quid in eas quod noceat possit persuadere*” (Cic. *N.D.* 2.145) [De modo semejante, las narices, que siempre están abiertas para [cumplir] con sus funciones necesarias, tienen vías de ingreso más estrechas para que no pueda penetrar en ellas algo que las dañe]. Por el otro, puesto que la expresión *nares apertas* pertenece a la lengua técnica de la agricultura en la que se usa para describir el hocico del ganado,⁸ su empleo connota el carácter animal propio de este rasgo, cosa que se explicita en el verso siguiente con el sintagma “*simo ... uultu*”, particularmente destacado por su ubicación en el esquema métrico y que evoca la frase semejante (“*oraque sima*”) con la que describe Ovidio en sus *Fastos* (3.754) el rostro de Sileno, reiterando así la identificación que ya leímos en Lucrecio.⁹

Pero a su vez, este aire caprino sugerido por el nombre y actualizado en lo que acabamos de analizar, se intensifica y confirma en los únicos otros dos pasajes que refieren la apariencia del protagonista:

... geminos tunc ueste lacertos
liberat et cinctus uillosae tergoe caprae (21-22)

7 Así lo explicita Polemon (Foerster, 1893: I 168): “*superciliis, fronte, naso, ore, genis et capite, quibus post oculum nihil uerius dicit aut stabilius testimonium dat de rebus quae in corde conduntur*” [en las cejas, la frente, la nariz, la boca, las mejillas y la cabeza, que después de los ojos y más que ninguna otra cosa, hablan con más verdad y ofrecen la prueba más sólida acerca de las cosas que se esconden en el corazón].

8 Cfr. *Var.R.* 2.7; Col. 6.29.2.

9 Para la posibilidad de que la referencia específica del rasgo físico mentado por el nombre implique también una alusión al origen etíope del protagonista, cfr. Perutelli (1983: 75).

entonces libera del vestido sus dos brazos y, ceñido con la piel
de una peluda cabra

et laeva †vestem† saetosa sub inguina fulcit (98)

y con la izquierda fija †...† entre sus piernas velludas

Debido a que tanto el sustantivo *saeta* (“crin”, “cerda”) como el adjetivo *saetosus* y su par *saetiger* se aplican por regla general a los animales, la crítica (Perutelli, 1983: 134; Kenney, 1984: 47) suele considerar que la predicación del verso 98 no alude al vello de las piernas de Símulo sino a la piel de cabra que las recubre, según lo indicado en los versos 21-22. Sin embargo, hay testimonios de su empleo para referirse no solo a seres extraordinarios –Pan (V.Fl. 3.50), Caco (Verg. A. 8, 266-267) o Polifemo (Ov. Met. 13.846-847)– sino a simples humanos ridiculizados por su tosquedad en géneros que, como la comedia (Pl. Cas. 929), la sátira (Hor. S. 1.5.61; Juv. 2.11) o el epigrama (Mart. 6.56.1), abren sus puertas a representaciones no idealizadas del cuerpo.¹⁰ Ante esto, nos parece que esta caracterización de las piernas como velludas apunta a identificar al personaje con la cabra con cuya piel peluda se cubre, esto es, con el mismo animal al que remiten su nombre y su rostro, identificación que se verifica en el tratado de fisiognomía de Polemón (Forster, 1893: I 252), quien determina las costumbres de los individuos con piernas peludas a partir de su semejanza con los machos cabríos.¹¹

Pero a su vez, además de activar sus negativas connotaciones corporales, el poema también vuelve parlante incluso

10 Cfr. André (1991: 215) quien estudia el sustantivo *saeta*, junto con *uillus* y *iuba*, como términos transferidos de los animales al hombre para designar el sistema piloso del cuerpo humano.

11 Para la connotación negativa de lo caprino construida a partir de la activación de los *cognomina*, cfr. Lucilio (5.232, 233, 234) quien se mofa de que *C. Caecilius Metellus Caprarius* pretenda ocupar el cargo de *praetor urbanus*.

otro elemento de este nombre: su condición de diminutivo. La marca textual de esta actualización es no casualmente el verso mismo que presenta al personaje: “*Simulus exigui cultor cum rusticus agri*” (3) [cuando Símulo, rústico cultivador de un terreno exiguo]. Si lo leemos detenidamente, vemos que presenta una factura muy cuidada en la cual el hipérbaton del subordinante *cum* y la distribución en quiasmo de los dos sintagmas nominales de la aposición (“*exigui cultor ... rusticus agri*”), permiten aislar y enfatizar por su posición inicial en el hexámetro y por la cesura pentemímera este falso sintagma conformado por “*Simulus exigui*”. A nuestro modo de ver, al provocar esta juntura, el texto activa el estatuto de diminutivo del nombre *Simulus*, y con ello, la noción de carencia que opera tras la mácula corporal que le da origen. Se nos podría objetar que, vista su pobreza, la carencia es por sí misma el rasgo distintivo de nuestro personaje. Ninguna duda cabe de ello y, de hecho, recorre todos los planos del poema desde el hambre y el modo en que la afronta (cfr. *infra*) hasta enunciados concretos que lo oponen al *locuples* (63-64) y una saturación del campo léxico de la “poquedad” integrado por adjetivos: *exiguus*, (3, 62, 89, 112), *contractus* (77), *parvus* (19), *paruulus* (8), *paucus* (60), *pauper* (16, 63, 64), *uilis* (5) *unicus* (31), sustantivos: *ieiunium* (4), *grabatus* (5), *casula* (60, 66) y verbos: *carere* (11), *languescere* (12). Sin embargo, lo interesante de esta activación observada en el verso que nos ocupa es que, al recuperar esa noción de carencia, exhibe al mismo tiempo la relación causal que esa cultura establece entre lo corpóreo, lo económico y lo sociocultural. En efecto, este hexámetro que introduce al personaje nos lo presenta a la vez como alguien que carece de nariz (“*Simulus*”), carece de dinero (“*exigui*”) y carece de *urbanitas* (“*rusticus*”).¹² Tosco, pobre y desnarigado

12 Si bien el adjetivo “*rusticus*” podría interpretarse como una simple referencia al hábitat de Símulo, creemos que aquí aparece en su valencia negativa de “tosco”, no solo por el marcado contraste entre el tono épico de los dos primeros versos y la simpleza del protagonista sino por su reaparición en el verso

son tres componentes que ubican a Símulo en la esfera de una triple alteridad respecto del enunciador empírico de este discurso y de sus lectores previstos. Lo importante de estas tres esferas constitutivas de la alteridad de Símulo es que se presuponen y explican recíprocamente. No queremos decir con esto, claro está, que los romanos creyeran que la pobreza y la tosquedad provocaban mutaciones genéticas que culminaban en el achatamiento del apéndice nasal. A lo que nos referimos es a que, en el universo simbólico del poema, el estatuto socioeconómico del personaje determina y está determinado por el acento puesto en lo corpóreo. Es decir: Símulo es un otro porque es pobre y porque es tosco; pero a su vez, por eso mismo, por ser un otro, es alguien que, desde su mismo nombre, está exhibido como un cuerpo.

Ahora bien, uno de los elementos que caracterizan la carencia de Símulo es el hecho de tener una única esclava (“*unica custos*”, v. 31), con lo cual llegamos al segundo personaje de esta historia y a su posible nombre parlante. La tal esclava es una etíope denominada *Scybale*. Este nombre proviene del sustantivo griego *skybalon* que significa desperdicio, residuo, lo excedente en el sentido de no aprovechable y, por lo tanto, a partir de ahí, excremento, y cuyo carácter descalificatorio se comprueba en el verbo derivado *skybalízo*, que significa lisa y llanamente despreciar, menospreciar. La etimología de *skybalon* es oscura y conjetural pero la opción más plausible, que Chantraine (1968: s.v.) toma con pinzas pero no rechaza, es que provenga de *es kunás bállo*: “tirar algo a los perros”, una expresión semejante a nuestro “tirar algo a los chanchos”. Como vemos, si se trata de designar a esta que, por ser mujer y esclava, es una otra respecto de un amo varón y libre, el cual, por ser pobre, ya es él mismo un otro, en términos de alteridad, el nombre no puede ser más parlante. Con todo,

29 dentro de una secuencia (29-31) que, como bien señala Perutelli (1983: 92), exhibe en todos los planos del discurso los “*rozzi suoni emessi da Símulo*”.

la fuerza connotativa de este nombre no se agota aquí sino que, a nuestro modo de ver, comporta una alusión al estatuto corpóreo de la esclava, más exactamente a su condición de “excremento”, en tanto lo que sobra de un cuerpo.

Para comprobarlo, basta reparar en lo que se dice de esta esclava en el resto del poema, empezando por su descripción física, una de las más acabadas que conservamos de la construcción romana del cuerpo de los etíopes:

interdum clamat Scybalen. Erat unica custos,
Afra genus, tota patriam testante figura,
torta comam labroque tumens et fusca colore,
pectore lata, iacens mammis, compressor aluo,
cruribus exilis, spatiosa prodiga planta (31-35)

Entretanto llama a Escíbale. Era la única guardiana, africana de estirpe [y] su aspecto todo daba testimonio de su patria: el cabello crespo, los labios tímidos, la piel oscura, las espaldas anchas, las mamas caídas, el vientre muy hundido, las piernas endebles, los pies monstruosamente grandes.

Como podemos ver, la cualidad dominante del cuerpo de Escíbale es el exceso, cosa que viola la norma somática vigente para la mujer, cuya formulación, tal y como la leemos en el *Anonymi de physiognomia liber*, se establece por contraste con la del varón: “*capillus (...) flexibilior ac mollior (...) labia compressa (...) ab humeris usque ad umbilicum corpus angustius et breuius (...) pedes subtiles et eleganter circumscripti*” (Forster, 1893: II 10) [cabello... más flexible y más muelle... labios reducidos... cuerpo más estrecho y más pequeño de los hombros al ombligo... pies delicados y elegantemente delimitados].

Ante esto y destacada por la posición enfática ante la cesura del adjetivo “*tota*”, la “figura” de esta “Desperdicia” es puro excedente: tiene mota en lugar de los pocos y delicados rizos que las coquetas romanas procuraban con tenacillas;

es bocuda. Su piel ha sido oscurecida por, según dicen todas las fuentes, demasiada exposición a un sol en exceso ardiente; su torso es de un tamaño más propio de un varón. Sus pechos se desparraman allende lo deseable, un rasgo que está implicado, figura etimológica mediante, en su propio nombre. En efecto, si pensamos que, más allá de las sesudas lucubraciones de la fonología histórica, lo más probable es que un romano asociara el sustantivo griego *skýbalon* con el verbo *ballo*, y que *iacio* y *iaceo* constituyen una pareja aspectual, no puede no resultar sugerente el hecho de que este docto poeta haya elegido el participio *iacens* para referirse a las mamas, esto es, al único rasgo corporal específicamente femenino de esta mujer.¹³ A su vez, para completar sus lindezas, Escíbale ostenta un vientre muy hundido y no plano como el de la perfecta Corina que se desnuda en *Amores* 1.5, y, como si esto fuera poco, es patuda. Cabe agregar por último que, como bien señala la crítica (Perutelli, 1983: 94-96; Laudani, 2004: 71-72), algunos de estos rasgos no responden a la construcción de los etíopes sino a la de la mujer vieja, lo cual no hace sino potenciar la referida cualidad de excedente. Así pues, inarmónica por excelencia pues estos excesos se combinan con unas piernas endebles (obsérvese en el verso 35 la *iunctura* “*exilis spatiosa*”), esta esclava es, como su dueño, también ella una aberración corporal, solo que, en su caso, al revés de lo que ocurre con Símulo, el error no es el defecto sino el exceso.

Este contraste que diferencia a amo y esclava dentro de la alteridad a la que, sin embargo, uno y otro pertenecen, está señalado en el texto por los dos primeros adjetivos que se predicán de Escíbale: “*unica*”, que apunta a la privación propia de Símulo, y “*tota*” que apunta al exceso propio de ella. A su vez este contraste está connotado por otros dos elementos. El

13 Para el bilingüismo como soporte de juegos etimológicos, cfr. Ahl (1985: 59-60).

primero y más obvio es la presencia misma de la descripción de Escíbale. En efecto, esta descripción, que no cumple ninguna función en la trama narrativa del poema, pone de relieve el carácter exclusivamente corpóreo de la esclava y permite establecer una suerte de jerarquía interna dentro de la alteridad. Es decir, si bien Símulos es un otro por ser pobre y tosco y si bien en función de esa otredad se resalta su componente corporal, al menos es varón, es libre y es *dominus*, aunque más no sea del pequeño huerto que le provee algunos vegetales para alimentarse y vender en el mercado (77-81).¹⁴ Pero Escíbale, que es mujer y esclava, manifiesta el grado sumo al que puede llegar esa alteridad y, por eso mismo, el texto la reduce a su mera corporeidad y la exhibe y la designa como tal. Toda ella es ese excedente, ese residuo inservible que queda –y de allí su nombre– cuando al actor social de la elite con quien se identifican el emisor y el receptor de este texto, se le quita todo aquello que lo califica como tal. Eso que queda, eso que sobra es un cuerpo. De allí, a denominarla “residuo” o incluso “excremento” hay un paso.

El segundo elemento de contraste entre estos dos otros, Símulos y su esclava, son las tareas desarrolladas por esta última. En efecto, a pesar de ser mujer y esclava, Escíbale ni cocina ni participa en sentido estricto de la elaboración del alimento. Esto, por un lado, contribuye a resaltar la carencia constitutiva de la alteridad de Símulos pues, como sabemos y sobre lo que volveremos luego, cocinar no es tarea propia de un hombre libre. Pero, por el otro, lo pone en un nivel superior al de esta sierva, que es un puro cuerpo que, básicamente, no sirve para nada pues su portadora desconoce incluso esa mínima forma de *ars* que es la preparación de la comida. Por supuesto, para algo sirve pues algo hace. Sí, claro, pero, de una manera muy sutil, dos de las tres acciones que este

14 Para otras discusiones respecto del estatuto social de Símulos, cfr. Kenney (1984: I), Laudani (2004: 13-14).

poeta atribuye a esta esclava están directamente asociadas con los dos modos en que el texto la exhibe como cuerpo: la descripción y el nombre.

La primera tarea encomendada aparece en los versos 36-37: "*Hanc uocat atque arsurā focis imponere ligna / imperat et flamma gelidos adolere liquores.*" [La llama y le ordena agregar leños al brasero para que ardan y hacer hervir en la llama los gélidos líquidos]. El "*hanc*" es un anafórico que recoge lo referido en los versos anteriores donde el poeta nombra y describe al personaje, en los términos que acabamos de comentar. A la luz de esto queda clara la plena adecuación planteada entre las características del agente y la acción encomendada. Es decir: portadora de un cuerpo negro por haber sido quemado por un sol que calcina su ardiente patria, y de un nombre que la signa como algo que arroja y está arrojado, nadie mejor que ella para tirar leña al fuego, para hacerla arder y para tornar caliente el agua gélida. La implicancia de esto es que la funcionalidad de Escibale está determinada por y reducida a su propia corporeidad. El segundo trabajo de la etíope, referido en los versos 49-50, es: "*Scybale mundauerat aptum / ante locum*" [Escibale había limpiado antes un lugar adecuado]. Como se puede ver, a través de una *callida iunctura*, "*Scybale mundauerat*", que hubiera hecho las delicias del propio Horacio, la otra tarea que realiza con el *focus* este "excremento" es paradójicamente "limpiar". Oxímoron si los hay, el texto se ocupa de afirmar, a través del *aptum* que, aunque parezca semánticamente incompatible, es adecuado asignar la función de limpieza a un agente identificado con la inmundicia. ¿Por qué esto? Porque, como los leños echados al brasero y el agua hervida en él, que apelan a su condición física de algo quemado y caliente que es a la vez sujeto agente y objeto paciente de la acción de arrojar, los residuos inútiles son el otro elemento de la realidad que este cuerpo, que es puro desperdicio, conoce y es capaz de manipular.

Hambre, cuerpo y pobreza

Aunque en una lectura de superficie el texto parezca estar concentrado en referir con detalle la elaboración de los dos alimentos (el pan y el *moretum*), a nivel diegético, el tema de la historia narrada no es la comida sino el hambre; más exactamente, el miedo a pasar hambre experimentado por el protagonista. Esto se comprueba en las escenas de apertura y cierre del poema que guardan entre sí un diseño anular de carácter responsivo y que ofician, en términos diegéticos, de planteo y desenlace:

Iam nox hibernas bis quinque peregerat horas
excubitorque diem cantu praedixerat ales,
Simulus exigui cultor cum rusticus agri,
tristia uenturae metuens ieiunia lucis,
membra leuat uili sensim demissa grabato. (1-5)

Ya la noche había terminado de recorrer dos veces las cinco horas invernales y el ave centinela había anunciado el día con su canto, cuando Símulo, rústico cultivador de un campo exiguo, temiendo el triste ayuno de la jornada por venir, levanta lentamente sus miembros extendidos en el camastro de poca monta.

Eruit interea Scybale quoque sedula panem,
quem laetus recipit manibus pulsoque timore
iam famis, inque diem securus Simulus illam,
ambit crura ocreis paribus tectusque galero
sub iuga parentes cogit lorata iuencos
atque agit in segetes et terrae condit aratrum. (117-122)

Entretanto la diligente Escíbale saca el pan, que [él] recibe alegre en sus manos y, expulsado ya el temor del hambre y asegurado para esa jornada, rodea sus piernas con un par

de protectores y, cubierto con un galero, pone bajo el yugo atado con correas a los obedientes bueyes y los conduce al campo y hunde el arado en la tierra.

Como puede observarse, el elemento central es la eliminación del miedo a pasar hambre, lo cual está señalado no solo por la reiteración de palabras del mismo campo léxico (“*metuens*” / “*timore*”; “*ieiunia*” / “*famis*”) sino también, a nivel morfosintáctico, por el cambio aspectual existente entre el participio presente activo (“*metuens*”) de la escena inicial y el perfecto pasivo (“*pulso timore*”) de la de cierre, que denotan y connotan la idea de proceso. Este diálogo entre planteo y desenlace se plasma de manera evidente en la antonimia “*tristia*” (4) / “*laetus*” (118), que señala el cambio experimentado por el protagonista como resultado del devenir diegético. Pero además, la referencia al hambre es lo que organiza los tres momentos de la secuencia narrativa. En efecto, por la referencia inicial a la amenaza del hambre, Símulo prepara el pan. Cuando este ya está en el brasero, la expresa sospecha de que esto no sea suficiente, lo lleva a buscar el queso (53-54): “*aliam sibi quaerit opem, neu sola palato / sit non grata Ceres, quas iungat comparat escas*” [se busca otro trabajo y, por si su paladar no se gratifica solo con Ceres, dispone otros alimentos para agregarle]. Finalmente, tomado el queso, es otra vez la explícita alusión al hambre la que le hace buscar en el huerto las hierbas para elaborar el *moretum* (82-85): “*Cepa rubens sectique famem domat area porri (... / ...) Tum quoque tale aliquid meditans intrauerat hortum*” [La roja cebolla y la hoja del puerro cortado vencen su hambre (...) También entonces, pensando algo semejante, entró en el huerto]. Así pues, si nos apartamos de lo anecdótico de la receta, queda claro que el tema del poema es el hambre, lo cual es otro modo de poner el cuerpo en primer plano y de hacerlo en la misma clave de carencia y, por ende, de alteridad que observamos al analizar el nombre del protagonista, carencia y

alteridad que se verifican no solo por el hambre en sí, sino también, como veremos, por la forma de saciarla.

El hambre es una de las necesidades primarias del organismo, de modo que transformarla en el motor del quehacer del protagonista implica poner de relieve su estatuto biológico como tal, cosa que, para esa cultura y como señalamos en el primer capítulo, está directamente reñida con una *hexis* corporal que prescribe la invisibilidad de ese aspecto del cuerpo de los ciudadanos nucleares. Además, precisamente por este mandato de invisibilidad, la *hexis* corporal propia de la elite indica que el individuo debe ingerir lo justo y necesario para satisfacer esa necesidad, cuidando en todo momento de mostrar también en ello su condición de agente de poder, esto es, su capacidad para ser amo y no esclavo de su cuerpo y no permitir, por ende, que las necesidades físicas devengan en algún tipo de pasión pernicioso. Lógicamente, prescripta desde y para la clase acomodada, esta norma rige para el exceso y la literatura abunda en testimonios de la censura que pesa sobre quienes, por cantidad o calidad, se entregan con desenfreno a los placeres de la mesa. “*Edendi mihi erit bibendique finis desideria naturae restringere, non implere aluum et exinanire*” [El fin de la comida y la bebida es para mí calmar la necesidad natural, no henchir y vaciar el vientre] dice Séneca (Sen. *Vit.* 20.5), expresando de manera más elegante nuestro prosaico: “hay que comer para vivir y no vivir para comer”.

Pero, en Roma, todo lo que es malo por exceso tiene como correlato un defecto, que en este caso es el hambre. Pensemos, por ejemplo, en otra actividad que tiene que ver con el cuerpo: el acicalamiento. Todos conocemos textos latinos en los que aparece la crítica a aquellos varones que incurren en el exceso de rizarse el cabello o empapárselo en ungüentos o depilarse, pero también conocemos otros donde la crítica recae sobre quienes incurren en el error contrario, pues andan por allí ostentando su olor a sudor, su mal aliento, los

pelos de su nariz, la barba mal recortada, las uñas largas y sucias, etc.¹⁵ El elemento común de estas dos críticas, la norma de la *hexis* corporal que opera tras ellas, es que ambas conductas implican poner en primer plano ese cuerpo nuclear que debe ser mirado pero no visto. Para eso, para tornarlo invisible, debe procurar la pulcritud y evitar los dos vicios que, por exceso o por defecto, se oponen a ella (la coquetería y la mugre), vicios que lo exhiben como cuerpo o, lo que es igualmente grave, como aquellos otros que esa cultura identifica como puro cuerpo: las mujeres, los esclavos, los pobres, los animales. Esto mismo sucede con la comida. Una cosa es la alimentación, otra muy distinta son la glotonería y la hambruna. De la censura de la primera tenemos sobradas pruebas. De la segunda, muy pocas, entre las que podríamos mencionar la ridiculización del *parasitus* y algunos blancos de la invectiva catuliana que, como Aurelio, a quien llama “*pater esuritionum*” (21) o Furio (23) que come tan poco que ni siquiera se ensucia cuando defeca, resultan descalificados por el hambre. ¿Por qué tanto testimonio de la gula y tan poco del hambre? La respuesta es obvia: porque la insatisfacción de la necesidad de comer no formaba parte del horizonte de existencia de la clase dirigente y, por lo tanto, la *hexis* corporal que regulaba su relación con el alimento se centraba en su exceso y no en su defecto.¹⁶ Sin embargo, aun cuando comparativamente son pocas las referencias de la censura del hambre, hay algunos relatos que muestran el carácter extraordinario que revestía el hecho de que los actores nucleares padecieran esta necesidad, que Ovidio, personificada como “*ieiuna Fames*” (*Met.* 8.791), ubica en la helada Escitia (*ib.* 798-790) y describe de un modo que

15 Para una síntesis de ambas críticas, cfr. *Ov. Ars* 1.505-524 y el comentario de Hollis (1977: 117-121).

16 Cfr. Garnsey (1999: 10) quien señala con acierto que la censura del exceso en la comida y el mito de la frugalidad arcaica integran un mismo sistema simbólico generado y consumido exclusivamente por las clases superiores.

aterra por su semejanza con el aspecto de un ser humano desnutrido (*ib.* 801-808). Una de esas referencias aparece en la *Eneida* e involucra a su héroe paradigmático. Como recordaremos, hay dos momentos en el poema en que Eneas y su gente experimentan una cierta privación: en las playas de Cartago después del naufragio (1.170-222) y al llegar al Lacio en las orillas del Tíber (7.107-116). El carácter inusual de la excesiva frugalidad de estas dos comidas colectivas, complementarias sin duda por su ubicación en el texto, salta a la vista: una, la de Cartago, es el resultado de la tormenta desencadenada por la memoriosa Juno; la otra, la de las playas del Lacio en las que el pequeño Ascanio dirá su célebre “*heu, etiam mensas consumimus*” (7.115), es el castigo impuesto por la Harpía Celeno (3.255-257).

En definitiva: como todo lo que tiene que ver con el cuerpo, la relación con el alimento es una cuestión de poder. Por ende, la disponibilidad de la comida es una más de las muchas formas en que el actor nuclear exhibe su capacidad de dominación sobre los otros; y no tiene miedo al hambre porque disponer de los medios materiales y simbólicos para gestionar el alimento es parte constitutiva de su identidad. Una de las muchas sentencias con que Séneca procura convencer al joven Lucilio de las ventajas espirituales de la vida austera ilustra a las claras esto que decimos: “*Frugalitas paupertas uoluntaria est*” (*Ep.* 17.4) [La frugalidad es una pobreza voluntaria]. Así pues, el hambre es cosa de otros, de los clientes pobres a quienes se les da la *sportula* a cambio de la *salutatio* y demás formas de obsecuencia, de las masas urbanas a quienes está destinada la *anona* para evitar los tumultos, de la soldadesca cuya hambruna pone en peligro las grandes gestas militares de Roma, de los esclavos a los que hay que alimentar bien para que cumplan su función y mantengan su valor de venta o reventa, etc. Si con todo esto volvemos a nuestro *Moretum*, queda claro por qué sostenemos que el hambre, mejor dicho, el miedo a pasar hambre, es el correlato actancial de

la caracterización del protagonista: desnarigaducho, pobre y tosco, el único objeto deseado que puede poner en marcha las acciones de este sujeto, descrito en términos de cuerpo, es, desde luego, la comida.

Ahora bien, en términos de hambre, la alteridad de Símulo respecto del emisor y del lector empírico de este poema no se agota aquí sino que está reforzada por otros dos rasgos: el alimento en sí y la forma de obtenerlo. En lo que hace al alimento en sí, el primer elemento llamativo es que, para completar el magro suministro provisto por el pan, Símulo recurre al queso porque carece de carne (55-56): “*Non illi suspensa focum carnaria iuxta / durati sale terga suis ftruncique uacabant*” [No tenía a su disposición, colgados de los ganchos junto al fuego, lomo ni perniles de cerdo endurecidos con sal]. Esta dieta sin carne, que de por sí es, como señala Garnsey (1993: 56), un claro indicio de pobreza extrema, que coloca a Símulo en una condición alimentaria equivalente a la del peor de los esclavos,¹⁷ y que el texto define como lo suficiente y necesario para un pobre (63), está además enfatizada por otros dos elementos. El primero es que, en lo que hace a su satisfacción, la isotopía “hambre” está constituida, con excepción del queso, la sal, el aceite, el vinagre y la carne negada, por una sobreabundancia de términos que corresponden, todos ellos, exclusivamente al reino vegetal: *frumentum* (16), *Ceres* (27, 42), *farina* (39, 44), *purgamen* (40), *anethum* (58), *herba* (62, 97, 104), *planta* (68), *semen* (69), *holus* (71), *beta* (71), *rumex* (72), *malua* (72), *inula* (72), *siser* (73), *porrum* (73), *lactuca* (74), *cucurbita* (76), *cepa* (82), *nasturtium* (83), *intiba* (84), *eruca* (84), *alium* (87), *apium* (88) *ruta* (88), *coriandrum* (89), *bulbum* (94). El segundo es que el verso que indica la falta de carne establece una comparación implícita con la paupérrima existencia de Filemón y Baucis (Ov. *Met.* 8.611-724) a través de la

17 cfr. Bradley (1994: 81-92).

intertextualidad con un verso de ese pasaje ovidiano: “*sordida terga suis nigro pendentia tigno*” (*ib.* 648). A nuestro modo de ver, este vínculo, que la crítica observa pero interpreta solo como una marca de erudición alejandrina y una prueba al servicio de la datación, refuerza la imagen de casi indigencia de nuestro protagonista quien, de este modo, aparece como incluso más pobre que esta suerte de prototipo literario de los pobres pues no solo no tiene carne sino que tampoco tiene otros alimentos que sí poseen los piadosos ancianos como repollo (*Ov. Met.* 8.645), aceitunas (*ib.* 660), bayas maceradas (*ib.* 665), huevos (*ib.* 667), nueces, higos, dátiles, ciruelas, manzanas y uvas (*ib.* 674-676). Más aún, la ingesta de Símulos es tan magra que lo coloca en un rango más bajo que la austera dieta de Ofelo, pobre y campesino como él, elogiada por Horacio en su sátira 2.2. Pobre entre los pobres, la alteridad implicada por la dieta de Símulos se verifica además en el texto por otros dos elementos. El primero es la fuerte presencia del ajo, remarcada por la primera posición del numeral “*quatuor*” en el verso que refiere su incorporación (87), y que contrasta con la ausencia de este componente en las recetas de *moretaria* transmitidas por Apicio (1.21) y Columela (12.59), los cuales responden al gusto de una dirigencia que, como bien sabemos por el Epodo 3 de Horacio, identifica el exceso de ese condimento con lo rústico y lo arcaico.¹⁸ El otro es que, mientras los actores nucleares ingieren esta mezcla frugal de pan, queso y alguna hierba en carácter de *ientaculum*, esto es: de esa primera comida con la que se interrumpe el *ieiunum*,¹⁹ Símulos no solo marcha a sus labores en ayunas sino que ese alimento frugal es el único que consumirá hasta regresar de ellas y muy semejante al que, vistas las escasas alternativas que le deja su pobreza, saciará su apetito por la noche.

18 Para la actitud de la elite romana ante el ajo, cfr. Gowers (1993: 289-293).

19 Cfr. *Apul. Met.* 1.18; *Mart.* 14.223.1 y *Daremberg - Saglio* (1900: 1277).

Trabajo, cuerpo y pobreza

Pero hay algo más, y con ello llegamos al tercer y último elemento que demuestra el modo en que el poema emplea lo corporal como la marca por excelencia de la alteridad de Símulo. A diferencia de los actores nucleares, a diferencia incluso de la más idealizada versión del campesino pobre que conocemos por el *beatus ille* horaciano, por el final de *Geórgicas* 2, por la elegía 1.5 de Tibulo y por tantos otros textos, Símulo elabora su propia comida. Es decir, sujeto, destinador y destinatario del objeto de deseo que pone en marcha el relato (el alimento), nuestro personaje es tan otro que, aunque varón y libre, desempeña tareas que esa cultura atribuye a los esclavos, en general, y a las abnegadas esposas cuanto se trata de pintar la idealizada vida campesina,²⁰ y por supuesto no necesitamos recordar que, en esa cultura, mujeres y esclavos son puro cuerpo por definición. Es muy sugerente, en este sentido, que, en el tratado de Columela, la receta del *moretum* y de otras preparaciones simples del mismo tenor aparezcan en el libro 12, consagrado precisamente a referir las funciones y obligaciones de la *villica*. Pero esto no termina aquí sino que, como era de esperarse en un texto que transforma el cuerpo en la marca por excelencia de la alteridad, la elaboración del alimento está descrita de cabo a rabo como una actividad corporal. Nadie cocina sin usar el cuerpo, se podría objetar. Sin duda que no, pero por eso mismo los varones libres no cocinan y, si acaso lo hacen, como los enéadas que, en las playas de Cartago, no tienen más remedio que tostar ellos mismos el poco pan del que disponen, ese uso del cuerpo está completamente borrado del relato. Más aún, el cuerpo está del todo ausente incluso en los distintos textos de carácter técnico que transmiten

20 Cfr. André (1981: 64) quien indica que la preparación del pan era tarea de la mujer en las casas modestas y de los cocineros en las de las familias adineradas.

recetas de cocina como el ya citado libro 12 de Columela o el célebre *De re coquinaria* de Apicio. En franco contraste con esto, en nuestro poema el cuerpo de Símulu tiene tal injerencia que casi podríamos pensarlo como una suerte de destinador del objeto perseguido. Revisemos paso a paso la secuencia de las acciones de Símulu:

(1) Planteo

- levanta sus **miembros** del lecho (5),
- explora las tinieblas con su **mano** para buscar la lámpara (6),
- la encuentra cuando se quema (7),
- inclina la **frente** para iluminar el brasero con la lámpara (10),
- remueve las brasas,
- aviva el fuego con **soplidos** (12),
- protege la lámpara con una **mano** para evitar la corriente de aire (14),
- abre la puerta y sale (15).

(2) Obtención del primer objeto: el pan

- recoge el grano y se dispone a molerlo (16-21),
- desnuda sus **brazos** y, **cubierto** tan solo con una piel de cabra, lo muele (21-23),
- para eso usa las dos **manos**: la **izquierda** arroja el grano, la **derecha** gira en círculos (24-25),
- cada una cumple su función y de tanto en tanto la **izquierda** ayuda a su fatigada **hermana** y alternan las tareas (26-29),
- entretanto canta con su tosca **voz** (29-30),
- terminada la molienda, con la **mano** coloca la harina en la criba (38),
- la sacude para quitarle las impurezas (39-40),
- vuelca la harina en una tabla limpia y agrega agua tibia y (41-44)
- mezcla todo con **mano** firme (45),
- levanta la masa y con sus **palmas** le da forma circular (47),
- la lleva al brasero y la tapa.

(3) Obtención del segundo objeto: el queso

- Símulu prevé la posible insatisfacción de su **paladar** (53-54).

(4) Obtención del tercer objeto: el *moretum*

- revuelve la tierra con sus **dedos** para sacar el ajo (86-87),
- toma el mortero y en él mete el ajo, el queso y granos de sal,
- con la **mano** izquierda se arremanga su túnica (98),
- con la **derecha** empieza a aplastar el ajo (99),
- agrega el resto de las hierbas y hace girar su **mano** (100-101),
- el picor de la mezcla se mete en sus anchas **narices** y daña su **rostro** desnarigado (105-106),
- se frota los **ojos** lagrimeantes con el dorso de la **mano** (107),
- agrega aceite y vinagre y sigue mezclando,
- con dos **dedos** rebaña el borde del mortero y forma un bollo con las porciones separadas (114-116).

(5) Reúne los objetos

- con las **manos** recibe el pan que Escíbbale ha sacado del brasero (117-118).

(6) Desenlace

- rodea sus **piernas** con protectores y se **cubre** con un sombrero ordinario (120),
- dispone los bueyes y sale a trabajar.

Como podemos ver, el grueso de las acciones desarrolladas por Símulu incluye alusiones específicas a distintas partes de su cuerpo. Ninguna de esas referencias puntuales cumple función alguna en el desarrollo de la secuencia narrativa pues, o son obvias o son meramente anecdóticas, cuando no superfluas. Innecesarias son desde luego las reiteradas menciones de la mano y sus dedos pues va de suyo que las tareas descritas no podían realizarse sin su intervención. Anecdóticas e incluso superfluas son las que aluden a otras partes del cuerpo porque, para pasar del miedo al

hambre a su supresión, nada aporta saber si Símulo inclinó la frente para avivar el brasero, si liberó sus brazos, si era peludo o si se puso un sombrero para ir al campo. ¿Cuál es, por ende, cabe preguntarse, la razón de esta omnipresencia de especificaciones corporales? Para el grueso de la crítica tanto la acumulación de acciones que integran la isotopía “trabajo” como las referencias corpóreas, que integran la isotopía “cuerpo” obedecen a ese gusto por el detalle intrascendente propio de la estética helenística. Esta explicación, aunque válida, nos parece insuficiente por dos motivos. En primer lugar, porque aun desde una lectura exclusivamente literaria no explica el contraste entre lo observado en el *Moretum* y la casi ausencia de lo corpóreo en otros textos que responden a dicha estética y que todos los estudiosos vinculan acertadamente con este, como la *Hecale* calimaquea, el citado episodio de Filemón y Baucis en *Metamorfosis* o el *excursus* del anciano de Tarento en *Geórgicas*. En segundo lugar, porque no repara en que incluso las acciones de Símulo referidas a su cuidado y empleo del huerto también vienen acompañadas de especificadores corporales que nos hablan de sus hombros (79), su cerviz (80), e incluso de la mueca que aparece en su rostro al morder el mastuerzo (83) y los efectos afrodisíacos de la oruga (84). Más aún, la sobreabundancia de lo corporal es tan palmaria que hasta las plantas están descritas en esos términos, como sucede con los brazos de la acelga (71), los puerros cuyo nombre se debe a la ubicación de su cabeza (73), el vientre del zapallo (76) o el cuerpo nudoso de las cabezas de ajo que Símulo desnuda de a una por vez (92). Claro está que estas últimas son catacrexis que integran la lengua técnica de la agricultura pero eso no quita que, en este contexto, activen su valencia primera y contribuyan a saturar el campo léxico del cuerpo.²¹

21 Para la activación de este tipo de metáforas, cfr. Perutelli (1985).

A nuestro modo de ver, esta insistencia en lo corporal apunta a construir el otro rasgo que completa la alteridad de Símulo: el trabajo, más exactamente, el trabajo hecho con el cuerpo, más exactamente aún, hecho con las manos, para lo cual basta recordar la definición que da Séneca (*Ep.* 88.21) de las *artes uulgares et sordidae*: “*Vulgares opificum, quae manu constant et ad instruendam uitam occupatae sunt, in quibus nulla decoris, nulla honesti simulatio est.*” [Propias del vulgo son las de los obreros, que se realizan con la mano y están destinadas a proveer para la vida, en las cuales ninguna pretensión hay de decoro o de dignidad]. Se nos dirá que Símulo no es en sentido estricto un *opifex* puesto que no usa su cuerpo en un trabajo al servicio de otros sino de sí mismo. Es así, sin duda, pero tras la reflexión senequiana opera una concepción más amplia y más profunda: lo que el hombre nuclear no hace es emplear su cuerpo para cualquier tipo de actividad productiva, sea esta en su beneficio o en el de otro. Puede emplearlo para la caza deportiva, puede emplearlo para la guerra, pero todo lo demás está a cargo de ese gran conglomerado de otros integrado por los esclavos, las mujeres y las clases bajas. Tan es así que, aun en el caso de la agricultura, única tarea rescatada como digna de la dirigencia en nombre de un pasado ideal encarnado en el ejemplar Cincinato, el cuerpo es el gran ausente tanto en las *Geórgicas*, como en los tratados de Catón, Varrón y Columela, e incluso en el elogio ciceroniano del *Cato Maior*.

Hambre, trabajo, cuerpo y pobreza

El análisis efectuado es suficiente, creemos, para demostrar que todo el poema se organiza sobre cuatro isotopías (“hambre”, “trabajo”, “cuerpo” y “pobreza”), notables todas ellas por la cantidad y variedad de los elementos que las componen. Esta suerte de saturación isotópica, que por lo demás

torna funcionales las dos descripciones, la de Escíbale y la del huerto, que la crítica interpreta como meras digresiones, entrelaza en un todo indivisible la caracterización y las acciones del protagonista que responden celosamente al principio del *decus*, entendido este como la correcta adecuación entre un individuo y sus actos. En nuestro caso, ese *decus* responde al modo como el imaginario de las clases dominantes, a las que pertenecen el autor empírico y sus lectores, representa a los pobres.²² Para este imaginario la pobreza, el hambre, el trabajo y el cuerpo son marcas de alteridad que se presuponen, se explican y, casi podríamos decir, se necesitan recíprocamente. En efecto, en una sociedad donde el ejercicio concreto de los derechos políticos del ciudadano está, en los hechos, sujeto al patrimonio que determina su ubicación en la escala censitaria, la pobreza es un estigma que desplaza al individuo hacia el lado oscuro del sistema identitario, organizado por y para el varón nuclear. Así, pensado en el pobre como un otro, en su representación confluyen inevitablemente otros rasgos de alteridad entre los cuales el cuerpo, sus atributos y funciones desempeñan un rol fundamental. Es decir, Símulo es un otro y, como tal, al igual que las cabras a las que tanto se parece, es tan solo un cuerpo que hace con el cuerpo una actividad tendiente a satisfacer una necesidad del cuerpo. En definitiva, privado de bienes materiales e incluso simbólicos, pues hasta su mismo canto resulta censurable, este *prouidus heros* (59) despliega esa versión degradada de heroicidad que ese imaginario considera propia de los pobres y que consiste en ejercer la única forma de *uirtus* que les cabe, según lo expresado por Séneca en *De vita beata* (22): “*in hac [paupertate] unum genus uirtutis desit non inclinari nec deprimi*” [el único tipo de virtud que existe en la pobreza es no abatirse y no rendirse].

22 Para esta representación del pobre en Roma, cfr. Whitaker (1991).



Bibliografía citada

- Adams, J. N. 1993. *The Latin Sexual Vocabulary*. London, Duckworth.
- Adlington, W. y Gaselee, S. 1915. *Apuleius The Golden Ass. Being the Metamorphoses of Lucius Apuleius*. London, Heinemann.
- Ahl, F. M. 1976. *Lucan. An Introduction*. Ithaca/New York, Cornell University Press.
- . 1985. *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Latin Poets*. Ithaca/New York, Cornell University Press.
- Ako Adounvo, G. 1999. *Studies in the Iconography of Blacks in Roman Art. PhD Diss. McMaster University*. www.digitalcommons.mcmaster.ca/opendissertations/2015
- Alderete, G. 1999. *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press.
- Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A. 2001. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires, Eudeba.

- André, J. 1981. *L'alimentation et la cuisine à Rome*. Paris, Les Belles-Lettres.
- . 1991. *Le vocabulaire latin de l'anatomie*. Paris, Les Belles Lettres.
- Athanassaki, L. 1992. "The Triumph of Love and Elegy in Ovid's Amores 1,2", *MD* 28, pp. 125-141.
- Audollent, A. 1904. *Defixionum tabellae quotquot innotuerunt tam in Graecis Orientis quam in totius Occidentis partibus praeter Atticas in Corpore Inscriptionum Atticarum editas*. Paris, Fontemoing.
- Baroin, C. 2002. "Les cicatrices ou la mémoire du corps", en Moreau, Ph. (ed.). *Corps romains*. Grenoble, Jérôme Millon, pp. 27-45.
- Barsby, J. 1983. *Ovid, Amores Book I*. Oxford, Oxford University Press.
- Bartolomé, J. 2004. "Reflexiones en torno al uso del léxico de la victoria en la *Farsalia* de Lucano", *Voces* 15, pp. 13-42.
- . 2006. "La narración de la batalla de Farsalia como derrota en Lucano", *Emerita* 74, pp. 259-288.
- Barton, C. 2001. *Roman Honor. The Fire in the Bones*. Berkeley, University of California Press.
- . 2002. "Being in the Eyes", en Fredrick, D. (ed.), *The Roman Gaze. Vision, Power and the Body*. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, pp. 216-235.
- Bartsch, S. 1997. *Ideology in Cold Blood: A Reading of Lucan's Civil War*. Cambridge, Massachussets/London, Harvard University Press.

- . 2006. *The Mirror of the Self. Sexuality, Self-Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*. Chicago, Cornell University Press.
- Belting, H. 2004. *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard.
- Bettini, M. 1982. “Verso un’antropologia dell’intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto”, *MD* 7, pp. 39-101
- . 2000. *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*. Torino, Einaudi.
- Betz, H. D. 1986. *The Greek Magical Papyri in Translation, Including the Demotic Spells*. Chicago, University of Chicago Press.
- Blänsdorf, J. 2010a. “The *defixiones* from the Sanctuary of Isis and Mater Magna in Mainz”, en Gordon, R. L. y Simón, F. M. (eds.). *Magical Practice in the Latin West: Papers from the International Conference held at the University of Zaragoza, 30 sept.-1 oct. 2005*, Leiden/Boston, Brill, pp. 141-190.
- . 2010b. “The Texts from the *Fons Annae Perennae*”, en Gordon, R. L. y Simón, F. M. (eds.). *Magical Practice in the Latin West: Papers from the International Conference held at the University of Zaragoza, 30 sept.-1 oct. 2005*, Leiden/Boston, Brill, pp. 215-244.
- Bordas, E. 2003. *Les chemins de la métaphore*. Paris, P.U.F.
- Bourdieu, P. 2007. *El sentido práctico*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Boyle, A. J. 1993. *Roman Epic*. London/New York, Routledge.
- Bradley, K. 1994. *Slavery and Society at Rome*. Cambridge, Cambridge University Press.

- Calcante, C. M. 2002. *Miracula rerum. Strategie semiologiche del genere didascalico negli Astronomica di Manilio*. Pisa, ETS.
- Calonne, N. 2007. “Enjeux poétiques et idéologiques de la représentation du corps dans la *Pharsale* de Lucain”, *Camēnae* 1, pp. 1-30.
- Chantraine, P. 1968. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris, Hachette.
- Chartier, R. 1999. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa.
- Clark, K. 2002. *El desnudo*. Madrid, Alianza.
- Clarke, J. R. 1998. *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 B.C.- A.D. 250*. Berkeley, University of California Press.
- . 2003a. *Sexo en Roma 100 a. C.-250 d. C.* Barcelona, Océano.
- . 2003b. *Art in the Lives of Ordinary Romans. Visual representation an non-elite viewers in Italy, 100 B.C.-A.D. 315*. Berkeley, University of California Press.
- Clausen, W. V.; Goodyear, F. R. D.; Kenney, E. J. y Richmond, J. A. 1966. *Appendix Vergiliana*. Oxford, Oxford University Press.
- Clinton Simms, R. 2001. “The Missing Bones of Thersites: A Note on “Illiad” 2.212-19”, *AJP* 126.1, pp. 33-40.
- Connolly, J. 2000. “Asymptotes of Pleasure: Nature of Roman Erotic Elegy”, *Arethusa* 33, pp. 71-98.
- . 2007. *The State of Speech. Rhetoric and Political Thought in Ancient Rome*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- Conte, G. B. 1974. *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Torino, Einaudi.

- . 1988. *La guerra civile di Lucano. Studi e prove di commento*. Urbino, Quattro Venti.
- Conte, G. B. y Barchiesi, A. 1993. “Imitazione e arte allusive. Modi e funzioni dell’intertestualità”, en *Lo spazio letterario di Roma antica*. Salerno, Salerno Editrice, pp. 81-114.
- Copley, F. 1947. “*Servitium amoris* in Roman Elegists”, *TAPA* 78, pp. 285-300.
- Corbeill, A. 1996. *Controlling Laughter: Political Humour in the Late Roman Republic*. Princeton, Princeton University Press.
- . 2002. “Political Movement. Walking and Ideology in Republican Rome”, en Fredrick, D. (ed.). *The Roman Gaze. Vision, Power and the Body*. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, pp. 182-215.
- . 2004. *Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome*. Princeton, Princeton University Press.
- CTBS. Ver Gager, J. 1992.
- Dalzell, A. 1996. *The Criticism of Didactic Poetry*. Toronto, University of Toronto Press.
- Dangel, J. 1997. “Le *carmen* latin: rhétorique, poétique et poésie”, *Euphrosyne* 25, pp. 113-131.
- Dangel, J.; Biville, F.; Videau, A. y Baratin, M. 1997. “L’écriture épique latine: propositions pour une lecture stylistique”, *Euphrosyne* 25, pp. 389-414.
- D’Anna, G. 1999. “Recusatio e poesia di corteggiamento negli *Amores* di Ovidio”, en Schubert, W. (ed.). *Ovid Werk und Wirkung*, tomo I, Frankfurt, Geburtstag, pp. 67-78.
- Daremberg, M. y Saglio, E. 1900. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Paris, Hachette.

- Daujotas, G. 2004. “La recusatio en *Amores* 1.1”, en *Actas del Tercer Coloquio Internacional “Ética y Estética: de Grecia a la Modernidad”*. La Plata, UNLP, CD-Rom, pp. 184-193.
- . 2005. “*Pudor castris Amoris obest*: la pompa triunfal de Cupido en *Am.* 1.2 de Ovidio”, en *Actas del XVIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata y Universidad Nacional del Comahue.
- Davies, G. 2005. “What made the Roman toga *virilis*?”, en Cleland, L.; Harlow, M. y Lloyd-Llewellyn-Jones, L. (eds.). *The Clothed Body in the Ancient World*. Oakville, Oxbow Books, pp. 121-130.
- Davis, J. T. 1989. *Fictus Adulter: Poet as Actor in the Amores*, Amsterdam, Gieben.
- Deremetz, A. 1999. “Visages des genres dans l’élégie ovidienne: *Amores* 1.1 et 3.1”, en Fabre-Serris, J. y Deremetz, A. (eds.). *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne*. Lille, Université Charles De Gaulle, pp. 71-84.
- DFX = ver Kropp, A. 2008a.
- Dimundo, R. 2000. *Lelegia allo specchio. Studi sul I libro degli Amores di Ovidio*. Bari, Edipuglia.
- Dolç, M. 1984. “Paradojas del Moretum”, *EClas* 26, pp. 253-262.
- Donald, E. 1967. *The Moral and Political Traditions of Rome*. Ithaca/New York, Cornell University Press.
- DTA = ver Audollent, A. 1904.
- Dubourdieu, A. y Lemirre, E. 2002. “Le maquillage à Rome”, en Moreau, Ph. (ed.). *Corps romains*. Grenoble, Jérôme Millon, pp. 89-113.

- Dugan, J. 2001. "Preventing Ciceronianism: C. Licinius Calvus' Regimens for sexual and oratorical Self-mastery", *CP* 96.4, pp. 400-428.
- . 2005. *Making a New Man: Ciceronian Self-fashioning in the Rhetorical Works*. Oxford, Oxford University Press.
- Edwards, C. 1993. *The Politics of Immorality in Ancient Rome*. Cambridge, Cambridge University Press.
- . 1997. "Unspeakable Professions: Public Performance and Prostitution in Ancient Rome", en Hallet, J. y Skinner, M. (eds.). *Roman Sexualities*. Princeton, Princeton University Press, pp. 66-95.
- Effe, B. 1977. *Dichtung und Lehre*. Munchen, Beck.
- Elsner, J. 2007. *Roman Eyes. Visuality & Subjectivity in Art & Text*. Princeton, Princeton University Press.
- Ernout, A. y Meillet, A. 1959. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris, Klincksieck.
- Estèves, A. 2006. "Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines, dès l'époque cicéronienne à l'époque flavienne: imaginaire, esthétique, reception", *Inf. Litt.* 58.2, pp. 27-32.
- Fantham, E. 1972. *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*. Toronto, University of Toronto Press.
- Faraone, C. A. 1991a. "The Agonistic Context of Early Greek Binding Spells", en Faraone, C. A. y Obbink, D. (eds.). *Magika Hiera: Ancient Greek Magic and Religion*. Oxford, Oxford University Press, pp. 3-32.
- . 1991b. "Binding and Burying the Forces of Evil: The Defensive Use of 'Voodoo Dolls' in Ancient Greece", *ClAnt* 10, pp. 165-205 y 207-220.

- Feraboli, S.; Flores, E. y Scarcia, R. (eds.). 2000-2001. *Manilio: il poema degli astri*. Milano, Mondadori.
- Fitzgerald, W. 1996. "Labor and Laborer in Latin Poetry: the Case of the *Moretum*", *Arethusa* 29, pp. 389-418.
- Foerster, R. 1893. *Scriptores Physiognomonici Graeci et Latini*. Leipzig, Teubner.
- Forceville, Ch. 1995. "(A)symmetry in Metaphor: The Importance of Extended Context", *Poetics Today* 16.4, pp. 667-708.
- Fredrick, D. 2002. "Mapping Penetrability in Late Republican and Early Imperial Rome", en Fredrick, D. (ed.). *The Roman Gaze. Vision, Power and the Body*. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, pp. 236-264.
- . 2003. "Grasping the Pangolin: Sensuous Ambiguity in Roman Dining". *Arethusa* 36, pp. 309-343.
- Freedberg, D. 1989. *El poder de las imágenes*. Madrid, Alianza.
- Frere, S. S.; Hassall, M. W. C. y Tomlin, R. S. O. 1988. "Roman Britain in 1987", *Britannia* 19, pp. 415-508.
- Freyburger, G. 1986. *Fides. Étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu' à l'époque augustéenne*. Paris, Les Belles Lettres.
- Fruyt, M. 1989. "Le rôle de la métaphore et de la métonymie en latin: style, lexique, grammaire", *REL* 67, pp. 236-257.
- Gager, J. 1992. *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*. Oxford, Oxford University Press.
- Galinsky, G. K. 1969. "The triumph theme in Augustan elegy", *WS* 82 NF 3, pp. 75-107.
- Garnsey, P. 1993. *Famine and Food Supply in Graeco-Roman World*. Cambridge, Cambridge University Press (repr.).

- . 1999. *Food and Society in Classical Antiquity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Giangrande, G. 1974. “Los tópicos helenísticos en la elegía latina”, *Emerita* 42, pp. 1-35.
- Gibson, R. K. 2007. *Excess and Restraint. Propertius, Horace and Ovid's Ars Amatoria*. London, Institute of Classical Studies.
- Gildenhard, I. y Dissos, A. 2000. “Inspirational fictions: autobiography and generic reflexivity in Ovid's proems”, *G&R* 47, pp. 67-79.
- Gold, B. 1998. “‘The House I Live in is Not My Own’: Women's Bodies in Juvenal's Satires”, *Arethusa* 31, pp. 369-386.
- González Vázquez, C. 2004. *Diccionario de teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- Goold, G. P. (ed.) 1977. *Manilius Astronomica*. Cambridge, Loeb Classical Library.
- . 1998. *Astronomica*. Stuttgart, Teubner.
- Gordon, R. 2000. “‘What's in a list?’ Listing in Greek and Graeco-Roman malign magical texts”, en Jordan, D.; Montgomery, H. y Thomasson, E. (eds.). *The World of Ancient Magic. Proceedings of the First International Eitrem Seminar*. Athens, May 1997/Bergen, pp. 239-277.
- Gorman, V. B. 2001. “Lucan's Epic Aristeia and the Hero of the Bellum Ciuile”, *CJ* 96, pp. 263-290.
- Gowers, E. 1993. *The Loaded Table. Representations of Food in Roman Literature*. Oxford, Clarendon Press.
- Graf, F. 1994. *La magie dans l'Antiquité gréco-romaine*. Paris, Les Belles Lettres.

- Griffith, R. D. 1995. "A Homeric Metaphor Cluster Describing Teeth, Tongue, and Words", *AJP* 116.1, pp. 1-5.
- Gunderson, E. 1998. "Discovering the Body in Roman Oratory", en Wyke, M. (ed.). *Parchments of Gender. Deciphering Bodies in Antiquity*. Oxford, Clarendon Press, pp. 169-189.
- Habinek, Th. 1997. "The invention of sexuality in the world-city of Rome", en Habinek, Th. y Schiesaro, A. (eds.). *The Roman Cultural Revolution*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 23-43.
- Hardie, Ph. 1993. *The Epic Successors of Virgile: A Study in the Dynamics of a Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.
- . 2002. *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge. Cambridge University Press.
- Hellegouarc'h, J. 1972. *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*. Paris.
- Helm, R. 1955. *Apulei Platonici Madaurensis opera quae supersunt*, vol. I: *Metamorphoseon libri XI*. Leipzig, Teubner.
- Henderson, J. 1987. "Lucan/The Word at War", *Ramus* 16, pp. 122-165.
- Hijmans, B. et al. 1985. *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses, Book VIII*. Text, introd. y comm. Groningen, Egbert Forsten Publishing.
- Hoetnik, H. 1961. "Colonial Psychology and Race", *The Journal of Economic History* 21, pp. 629-640.
- Holford-Strevens, L. y Vardi, A. 2004. (eds.). *The Worlds of Aulus Gellius*. Oxford, Oxford University Press.
- Holscher, T. 2004. *The Language of Images in Roman Art*. Cambridge, Cambridge University Press.

- Hollis, A. S. 1977. *Ovid. Ars Amatoria Book I*. Oxford, Clarendon Press.
- Höschele, R. 2005. "Moreto-Poetik: Das *Moretum* als intertextuelles Mischgericht", en Holzberg, N. (ed.). *Die Appendix Vergiliana: Pseudepigraphen im literarischen Kontext*, *Classica Monacensia* 30. Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- Hübner, W. 1984. "Manilius als Astrologe und Dichter", *ANRW* 32.1, pp. 126-320.
- Hunink, V. 1997. *Apuleius of Madauros, Pro se de magia*. Vol. I-II (*Text & Commentary*). Amsterdam, Brill.
- . 2001. *Apuleius of Madauros, Florida*. Edited with a Commentary. Amsterdam, Brill.
- James, A. 2003. "Her Turn to Cry: The Politics of Weeping in Roman Love Elegy", *TAPA* 133.1, pp. 99-122.
- Johnson, W. R. 1987. *Momentary Monsters: Lucan and his Heroes*. Ithaca/New York, Cornell University Press.
- Jones, C. P. 1987. "Stigma: Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity", *JRS* 77, pp. 139-155.
- Jordan, D. R. 1985. "A Survey of Greek *Defixiones* Not Included in the Special Corpora", *GRBS* 26, pp. 151-197.
- . 1988. "New archaeological evidence for the practice of magic in classical Athens", *Praktika tou xii diethnous syndriou klasikês archaiologias 1983-4, iv (Athens)*, pp. 273-277.
- Joshel, S. R. 1992. "The Body Female and the Body Politic: Livy's Lucretia and Verginia", en Richlin, A. (ed.). *Pornography and Representation in Greece and Rome*. Oxford, Oxford University Press, pp. 112-130.

- Kaesser, C. 2008. "The Mole on the Face. Erotic Rhetoric in Ovid's *Amores*", *PSWPC*, www.princeton.edu/~pswpc/pdfs/kaesser/100801.pdf
- Kaster, R. 2005. *Emotion, Restraint and Community in Ancient Rome*. Oxford/New York, Oxford University Press.
- Keith, A. 1994. "*Corpus eroticum*: elegiac poetics and elegiac *puellae* in Ovid's *Amores*", *CW*88, pp. 27-40.
- . 1999. "Slender Verse: Roman Elegy and Ancient Rhetorical Theory", *Mn* 52, pp. 41-52.
- Kennedy, D. 1993. *The Arts of Love: Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kenney, E. J. 1984. *The Ploughman's Lunch-Moretum*, Bristol, Bristol Classical Press.
- . 1995. *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei feminae, Ars amatoria*. Oxford, Oxford University Press.
- Kerbrat-Orechioni, C. 1984. "Problemática de la isotopía", *Semiosis* 12/13, pp. 109-129.
- Keulen, W. 2007. *Apuleius Madaurensis Metamorphoses Book I*. Text, introd. y comm., *GCA*. Groningen, Egbert Forsten Publishing.
- Köning, J. 2008. "Body and Text", en Whitmarsh, T. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 127-144.
- Kropp, A. 2008a. *Defixiones. Ein aktuelles Corpus lateinischer Fluchtafeln*. Kartoffeldruck-Verlag, Speyer.
- . 2008b. *Magische Sprachverwendung in vulgärlateinischen Fluchtafeln (defixiones)*. Tübingen, Narr Francke Attempto.

- . 2010. “How does Magical Language Work? The Spells and Formulae of the Latin *defixionum tabellae*”, en Gordon, R. L. y Simón, F. M. (eds.). *Magical Practice in the Latin West: Papers from the International Conference held at the University of Zaragoza*, 30 sept.-1 oct. 2005. Leiden/Boston, Brill, pp. 357-380.
- Kutzko, D. 2008. “Catullus 69 and 71: Goat, Gout, and Venereal Disease”, *CW* 101, pp. 443-452.
- Landolfi, L. y Nhinnici, V. 2007. *Teneri properentur Amores. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana negli Amores*. Bologna, Pàtron.
- Lapidge, M. 1979. “Lucan’s imagery of cosmic dissolution”, *Hermes* 107, pp. 344-370.
- Lateiner, D. 1989. “Teeth in Homer”, *LCM* 14, pp. 18-23.
- Laudani, C. 2004. *Moretum. Introduzione, testo, traduzione e commento*. Napoli, Loffredo.
- Lausberg, H. 1969. *Elementi di retorica*. Bologna, Il Mulino.
- Leach, E. W. 2004. *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Le Breton, D. 2006. *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Leigh, M. 1995. “Wounding and popular rhetoric at Rome”, *BICS* 40, pp. 195-212.
- . 1997. *Lucan. Spectacle and Engagement*. Oxford, Clarendon Press.
- Lenz, F. y Galinsky, C. 1971. *Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres*. Leiden, Brill.

- Liddell, H. G. y Scott, R. 1996. *Greek-English Lexicon. With a Revised Supplement*. Oxford, Oxford University Press.
- Lindsay, W. M. 1959. *T. Macci Plauti, Comoediae*. Oxford, Oxford University Press.
- Ling, R. 1991. *Roman Painting*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Long, A. 1977. *La filosofía helenística*. Madrid, Alianza.
- Maltby, R. 1991. *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*. Leeds, Cairns.
- Mankin, D. 1995. *Horace: Epodes*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Marshall, P. K. 1968. *Auli Gellii Noctes Atticae*. Oxford, Oxford University Press.
- Martindale, C. A. 1976. "Paradox, hyperbole and literary novelty in Lucan's *Bellum Civile*", *BICS* 23, pp. 45-54.
- Martos, J. 2003. *Apuleyo de Madauros. Las Metamorfosis o El Asno de Oro, I-II*, Introducción, texto latino y notas. Madrid, CSIC.
- Masters, J. 1992. *Poetry and Civil War in Lucan's Bellum Civile*. Cambridge, Cambridge University Press.
- McCreight, Th. 1990. "Invective Techniques in Apuleius' *Apology*", *GCN* 3, pp. 35-62.
- McGinn, T. A. J. 1998. *Prostitution, Sexuality and the Law in Ancient Rome*. Oxford, Oxford University Press.
- McKeown, J. C. 1987. *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes*. Vol. 1, Text and Prolegomena. Leeds, Cairns.

- . 1989. *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes. Volume 2: Commentary on Book One*. Leeds, Cairns.
- Miller, A. 1993. "Ovidian Allusion and the Vocabulary of Memory", *MD* 30, pp. 153-164.
- Moreau, Ph. 2002. "Positions du corps, gestes et hiérarchie à Rome", en Moreau, Ph. (ed.). *Corps romains*. Grenoble, Jérôme Millon, pp. 179-199.
- Moretti, G. 1984. "Formularità e tecniche del paradossale in Lucano", *Maia* 36, pp. 37-49.
- Nagy, G. 1976. "Iambos: Typologies of Invective and Praise", *Arethusa* 9, pp. 196-198.
- Newbold, R. F. 1979. "Bodies and Boundaries in Late Antiquity", *Arethusa* 12, pp. 93-114.
- Ogden, D. 1999. "Binding Spells: Curse Tablets and Voodoo Dolls in the Greek and Roman Worlds", en Ankarloo, B. y Clark, S. (eds.). *Witchcraft and Magic in Europe. Ancient Greece and Rome*. London, Athlone, pp. 1-90.
- OLD* = *Oxford Latin Dictionary*, 1968-1996. Oxford, Clarendon Press.
- Oliensis, E. 1991. "Canidia, Canicula and the Decorum of Horace's Epodes", *Arethusa* 24, pp. 107-138.
- . 1998. *Horace and the Rhetoric of Authority*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Oliveras, E. 2007. *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires, Emecé.
- Olson, K. 2009. "Cosmetics in Roman Antiquity: Substance, Remedy, Poison", *CW* 102, pp. 291-310.
- PGM = ver Betz, H. D. 1986.

- Perutelli, A. 1983. *Moretum*. Pisa, Giardini.
- . 1985. “I braccia degli alberi. Designazione tecnica e immagine poetica”, *MD* 15, pp. 9-48.
- . 1989. “Il testo come maestro”, en *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma, Salerno Editrice, tomo 1, pp. 277-310.
- Petrone, G. 1983. “Comunicazione ludica”, *Dioniso* 54, pp. 101-115.
- Potter, D. S. 2002. “Odor and Power in the Roman Empire”, en Potter, J. L. (ed.). *Constructions of the Classical Body*. Ann Arbor, University of Michigan Press, pp. 169-189.
- Pozzi, M. 2001. “Yo sé que tú sabes que yo sé: esquemas de la autoridad discursiva en Manilio”, en Caballero de del Sastre, E. y Schniebs, A. (comps.). *La fides en Roma: Aproximaciones*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 125-150.
- . 2010a. “Aproximaciones a la poesía didáctica latina”, en Schniebs, A. (ed.). *Debates en Clásicas*, vol. 2, colección Libros de Filo. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 105-130.
- . 2010b. “El cuerpo en el cielo: metáforas astronómicas en Manilio”, en Vitale, M. A. y Schamun, M. C. (comps.). *Actas del I° Coloquio Nacional de Retórica “Retórica y Política” y I° Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Retórica (UBA). Disponible en <http://www.aaretorica.org>
- Preisendanz, K. 1978. “Fluchtafel”, *Reallexikon für Antike und Christentum* 8, pp. 1-29.
- Rabaza, B.; Pricco, A. y Maiorana, D. 1998. “El personaje meretrix y la regulación del comportamiento ajeno”, en Pociña, A. y Rabaza, B. (eds.). *Estudios sobre Plauto*. Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 201-229.

- Relihan, J. 2007. *Apuleius. The Golden Ass. Or, A Book of Changes*. Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- Richlin, A. 1983. *The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman Humor*. New York/Oxford, Oxford University Press.
- . 1992. *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York/Oxford, Oxford University Press.
- Rizzo, S. (ed.) y Annaratone, C. (trad.). 1977. *Apuleio. Le metamorfosi o Lasino d'oro*. Milano, BUR.
- Robertson, D. S. (ed.) y Vallette P. (trad.). 1940-1945. *Apulée: Les Métamorphoses*. Paris, Les Belles Lettres.
- Rodríguez Pantoja, M. 1976. “La métrica del *Moretum* pseudovirgiliano”, *Habis* 7, pp. 125-157.
- . 1977. “El *Moretum*, estudio literario y lingüístico”, *Habis* 8, pp. 43-56.
- Roller, M. B. 2006. *Dining Posture in Ancient Rome. Bodies, Values and Status*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- Rosati, G. 1979. “L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia”, *MD* 3, pp.101-137
- Rosenmeyer, P. A. 1999. “*Medulla* as a *Locus Eroticus*”, *Arethusa* 32, pp. 19-47.
- Ross, D. O. 1975. “The *Culex* and *Moretum* as post-Augustan Literary Parodies”, *HSP* 79, pp. 235-263.
- Rossi, L. E. 1971. “I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche”, *BICS* 18, pp. 66-91.
- Rouselle, A. 1992. “Estatus personal y costumbres sexuales en el Imperio Romano”, en Nadaff, R.; Tazi, N. y Feher, M. (coords.). *Fragments para una historia del cuerpo humano*, tomo III. Madrid, Taurus, pp. 301-332.

- Royo Arpón, J. M. 1997. *Palabras con poder*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- Rubio Fernández, L. 1993. *Apuleyo. El asno de oro*. Madrid, Gredos.
- Rutz, W. 1960. “Amor mortis bei Lucan”, *Hermes* 88, pp. 462-475.
- Salemme, C. 1983. *Introduzione agli Astronomica di Manilio*. Napoli, Loffredo.
- . 2002. *Lucano, la storia verso la rovina*. Napoli, Loffredo.
- Santini, C. 1986. “Il supplizio del miele e delle formiche”, en *Semiotica della novella Latina. Atti del seminario interdisciplinare “La novella latina”*. Roma, Herder Editrice e Libreria, pp. 125-130.
- . 1996. “I personaggi della poesia didascalica dalla letteratura greca a quella latina”, en Estefanía, D. y Pociña, A. (eds.). *Géneros literarios latinos*. Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 147-163.
- Saylor, C. 1978. “Belli spes improba: The Theme of Walls in Lucan, *Pharsalia* 4”, *TAPA* 108, pp. 243-257.
- Scarry, E. 1985. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford, Oxford University Press.
- Schlam, C. 1992. *The Metamorphoses of Apuleius: On Making an Ass of Oneself*. Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press.
- Schniebs, A. 2003. “Del ‘Io triumphe’ al ‘Io Paean’: el poder sobre el discurso en la poesía ovidiana de asunto erótico”, en Caballero de del Sastre, E. y Rabaza, B. (comps.). *Discurso, poder y política en Roma*. Rosario, Homo Sapiens, pp. 161-183.

- Segal, E. 2001. *The Death of Comedy*. Cambridge, Harvard University Press.
- Sharrock, A. 1995. "The Drooping Rose: Elegiac Failure in *Amores* 3.7", *Ramus* 24, pp. 152-180.
- Sherwood Fox, W. 1912a. "The Johns Hopkins *Tabellae Defixionum*", *AJP* 33, pp. 1-9, 11-68.
- . 1912b. "Submerged *Tabellae Defixionum*", *AJP* 33, pp. 301-310.
- Sklenář, R. 1998. "La Republique des Signes: Caesar, Cato, and the language of Sallustian Morality", *TAPA*, 128, pp. 205-220.
- . 2003. *The Taste of Nothingness: A Study of Virtus and Related Themes in Lucan's Bellum Civile*. University of Michigan Press.
- Stevens, B. 2008. "The Scent of Language and Social Synaesthesia at Rome", *CW* 101, pp. 159-171.
- Stratton, K. 2007. *Naming the Witch: Magic, Ideology and Stereotype in the Ancient World*. New York, Columbia University Press.
- Suárez, M. 2003. "*Nomen Leanaest*: la construcción de la *anus* en *Curculio* 1 1-2", *Phaos* 3, pp. 119-28.
- Tambiah, S. J. 1968. "The magical power of words", *Man* 3, pp. 175-206.
- . 1973. "Form and Meaning of Magical Acts: A Point of View", en Horton, R. y Finnegan, R. (eds.). *Modes of Thought: Essays on Thinking in Western and Non-western Societies*. London, Faber and Faber, pp. 199-229.
- Thomas, R. 1978. "Ovid's attempt at Tragedy *Am.* 3.1.63-4", *AJP* 99.4, pp. 447-450.

- Thomas, Y. 2002. “Le corps de l’esclave et son travail a Rome”, en Moreau, Ph. (ed.). *Corps Romains*. Grenoble, Jérôme Millon, pp. 225-250.
- TLL = *Thesaurus Linguae Latinae*. 2007. München K. G. Saur Verlag/Software 2007 Thomas Technology Solutions Inc.
- Utard, R. 2011. “Scéva ou l’image de l’héroïsme dévoyé dans la *Pharsale* de Lucain (VI, 138-262)”, en Baratin, M.; Lévy, C.; Utard, R. y Videau, A. (eds.). *Stylus: la parole dans ses formes. Mélanges en l’honneur du professeur Jacqueline Dangel*. Paris, Garnier, pp. 737-759.
- Vardi, A. 2004. “Genre, Conventions, and Cultural Programme in Gellius’ *Noctes Atticae*”, en Holford-Strevens, L. y Vardi, A. (eds.), *The Worlds of Aulus Gellius*, pp. 159-186.
- Versnel, H. S. 1991. “Beyond Cursing: The Appeal to Justice in Judicial Prayers”, en Faraone C. A. y Obbink D. (eds.). *Magika Hiera: Ancient Greek Magic and Religion*. Oxford, Oxford University Press, pp. 60-106.
- . 1998. “καὶ εἴ τι λοιπὸν τῶν μερῶν [ἔσ]ται τοῦ σώματος ὅλ[ο]υ[.]. (... and any other part of the entire body there may be...). An Essay on Anatomical Curses”, en Graf, F. (ed.). *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstagssymposium für Walter Burkert*. Stuttgart-Leipzig, Teubner, pp. 217-267.
- Veyne, P. y Lisarrague, F. 2003. *Los misterios del gineceo*. Madrid, Akal.
- Vivante, P. 1975. “On Homer’s Winged Words”, *CQ* 25.1, pp. 1-12.
- Volk, K. 2002. *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. Oxford, Oxford University Press.

- . 2009. *Manilius and his Intellectual Background*. Oxford, Oxford University Press.
- Wallace-Hadrill, A. 2008. *Rome's Cultural Revolution*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Walters, J. 1997. "Invading the Roman Body: Manliness and Impenetrability in Roman Thought", en Hallet, J. y Skinner, M. (eds.). *Roman Sexualities*. Princeton, Princeton University Press, pp. 29-43.
- Watson, L. C. 1995. "Horace's Epodes: The Impotence of Iambos?", en Harrison, S. J. (ed.). *Homage to Horace*. Oxford, Oxford University Press, pp. 188-202.
- Weiden Boyd, B. 1997. *Ovid's Literary Loves. Influence and Innovation in the Amores*. Michigan, University of Michigan Press.
- Weiner, A. B. 1983. "From Words to Objects to Magic: Hard Words and the Boundaries of Social Interaction", *Man* 18, pp. 690-709.
- Whitaker, R. C. 1991. "El pobre", en Giardina, A. *et al. El hombre romano*. Madrid, Alianza, pp. 319-349.
- Wiesner, A. J. 1996. "The Theatrics of Anger in Apuleius's *Apologia*", <http://ccat.sas.upenn.edu/~awiesner/temp/thyest.html>
- Winkler, J. 1985. *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.
- . 1990. *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. New York/London, Routledge.
- Wright, F. A. 1917. "The Food of the Gods", *CR* 31, pp. 4-6.
- Wyke, M. 1989. "Mistress and Metaphor in Augustan Elegy", *Helios* 16, pp. 25-47.

- Yardley, B. C. 1978. "The elegiac paraclausithyron", *Eranos* 86, pp. 10-34.
- Young, E. M. 2008. "Inscribing Orpheus: Ovid and the Invention of a Graeco-Roman Corpus", *Representations* 101, 1-31.
- Zetzel, J. E. G. 1996. "Poetic Baldness and Its Cure", *MD* 36, pp. 73-100.
- Zimmerman, M. 2000. *Apuleius Madaurensis Metamorphoses, Book X*. Text, introd. y comm. Groningen, Egbert Forsten Publishing.

Los autores

Gustavo Daujotas

Licenciado en Letras y doctorando (UBA). Jefe de Trabajos Prácticos de Lengua y Cultura Latinas I-V de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde dirige un Proyecto de Reconocimiento Institucional (PRI) y participa como investigador en dos proyectos de investigación financiados: UBACyT (F004) y PICT (2008-1900). Ha participado en encuentros académicos nacionales e internacionales y publicado libros, capítulos de libros y artículos sobre la especialidad en el país.

Contacto: gusdaujotas@gmail.com

Viviana Diez

Licenciada en Letras, maestranda (UNSAM) y doctoranda (UBA). Becaria doctoral (UBA), donde codirige un Proyecto de Reconocimiento Institucional (PRI) y participa como investigadora en dos proyectos de investigación financiados: UBACyT (F004) y PICT (2008-1900). Ha participado en encuentros académicos nacionales e internacionales sobre la especialidad.

Contacto: vividiez@yahoo.com

Ana María Martino

Licenciada en Artes y maestranda (UBA). Profesora Adjunta de Historia de las Artes Plásticas I de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Participa como investigadora en un proyecto de investigación financiado: UBACyT (F004). Ha participado en encuentros académicos nacionales e internacionales y publicado capítulos de libros y artículos sobre la especialidad, en el país.

Contacto: anamarfal@hotmail.com

Marcela Nasta

Licenciada en Letras (UBA). Jefa de Trabajos Prácticos de Lengua y Cultura Latinas I-II de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde participa como investigadora en un proyecto de investigación financiado: UBACyT (F004). Ha participado en encuentros académicos nacionales e internacionales y publicado capítulos de libros y artículos sobre la especialidad en el país y en el extranjero.

Contacto: nasta.marcela@gmail.com

Roxana Nenadic

Licenciada en Letras y doctoranda (UBA). Jefa de Trabajos Prácticos de Lengua y Cultura Latinas I-V de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde dirige un Proyecto de Reconocimiento Institucional (PRI) y participa como investigadora formada en dos proyectos de investigación financiados: UBACyT (F004) y PICT (2008-1900). Ha participado en encuentros académicos nacionales e internacionales y publicado capítulos de libros y artículos sobre la especialidad en el país y en el extranjero.

Contacto: rnenadic@gmail.com

Jimena Palacios

Doctora en Letras (UBA). Becaria posdoctoral del CONICET y docente auxiliar de Lengua y Cultura Latinas I-III de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde dirige un Proyecto de Reconocimiento Institucional (PRI) y participa como investigadora en dos proyectos de investigación financiados: UBACyT (F004) y PICT (2008-1900). Ha participado en encuentros académicos nacionales e internacionales y publicado libros, capítulos de libros y artículos sobre la especialidad en el país.

Contacto: jimepal@gmail.com

Sara Paulin

Licenciada en Letras y doctoranda (UBA). Es becaria doctoral del CONICET y docente auxiliar de Lengua y Cultura Latinas I-II de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde participa como investigadora en un proyecto de investigación financiado: UBACyT (F004). Ha participado en encuentros académicos nacionales e internacionales y publicado libros, capítulos de libros y artículos sobre la especialidad en el país.

Contacto: sahara.paulin@gmail.com

Martín Pozzi

Licenciado en Letras y doctorando (UBA). Jefe de Trabajos Prácticos de Lengua y Cultura Latinas I-V de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde dirige un Proyecto de Reconocimiento Institucional (PRI) y participa como investigador formado en dos proyectos de investigación financiados: UBACyT (F004) y PICT (2008-1900). Ha participado en encuentros académicos nacionales e internacionales y publicado capítulos de libros y artículos sobre la especialidad en el país y en el extranjero.

Contacto: marpozzi@gmail.com

Alicia Schniebs

Doctora en Letras Clásicas (UBA). Profesora Titular de Lengua y Cultura Latina I-V de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde dirige dos proyectos de investigación financiados: UBACyT (F004) y PICT (2008-1900), y tiene a su cargo la dirección de doctorandos y becarios de posgrado. Ha participado en encuentros académicos nacionales e internacionales y publicado libros, capítulos de libros y artículos sobre la especialidad en el país y en el extranjero.

Contacto: latines@yahoo.com

Eleonora Tola

Doctora en Letras (París IV-Sorbonne). Investigadora Adjunta sin director del CONICET e investigadora formada en el proyecto financiado UBACyT (F004). Tiene a su cargo la codirección de doctorandos (UBA) y becarios (CONICET). Ha participado en encuentros académicos nacionales e internacionales y publicado libros, capítulos de libros y artículos sobre la especialidad en el país y en el extranjero.

Contacto: elytola@gmail.com



Índice

Agradecimientos	5
Cuerpos (d)escritos	7
<i>V. Díez, R. Nenadic, J. Palacios, M. Pozzi, A. Schniebs y E. Tola</i>	
“Esta boca es mía”: peripecias de una célebre metáfora homérica	41
<i>Roxana Nenadic</i>	
El cuerpo de Esceva y el cuerpo del texto en Lucano (B. C. 6.118-262): manifestaciones retórico-poéticas de la desintegración de la república	67
<i>Eleonora Tola</i>	
Así en el cielo como en la tierra: los usos del cuerpo en Manilio	89
<i>Martín Pozzi</i>	

El cuerpo del amante como manjar (Apul. <i>Met.</i> 8.9.6)	111
<i>Jimena Palacios</i>	
El texto poético como cuerpo en la elegía. <i>Amores</i> de Ovidio	131
<i>Gustavo Daujotas</i>	
La metáfora del deseo en el arte privado romano	159
<i>Ana María Martino</i>	
<i>"Ne meiat, ne cacet, ne loquatur, ne dormiat, ne vigilet."</i>	
La sujeción del cuerpo en las tablillas de maldición latinas	185
<i>Sara Paulin</i>	
Cuerpo, castigo y marginalidad en la comedia plautina	209
<i>Viviana Diez</i>	
Cuerpos repulsivos: invectiva y afirmación genérica en Horacio, <i>Epodos</i> 8 y 12	231
<i>Marcela Nasta</i>	
"Hecho a mano": hambre, pobreza, cuerpo y trabajo en el <i>Moretum</i> pseudo-virgiliano	253
<i>Alicia Schniebs</i>	
Bibliografía citada	279
Los autores	301